

ARTIGOS LIVRES

Com quantas imagens se faz um passado? A representação histórica imagética de Georg Simmel em seu ensaio sobre Rembrandt

*Edmo Videira Neto**

Resumo

O objetivo deste artigo é perpassar por algumas elaborações do autor alemão Georg Simmel (1858–1918) a respeito da representação imagética do passado. Neste sentido, teremos como base de análise seu ensaio sobre o pintor holandês Rembrandt pois nele conseguimos encontrar o tema da representação. Para realizar a atividade proposta, lançaremos mão de uma interpretação de dois tipos de imagens: tanto os quadros de Rembrandt analisados por Simmel quanto as metáforas que o autor alemão produziu em seu ensaio. Portanto, escolhemos abordar três conceitos específicos dentro deste texto a fim de entendermos as representações simmelianas que são elaboradas: vida, temporalidade e indivíduo. Por último, buscaremos apontar algumas contribuições que este ensaio de Simmel oferece para a disciplina histórica e para a tarefa do historiador de representar o passado.

Palavras-chaves: Georg Simmel; Rembrandt; Ensaio; Representação; Imagem; Metáfora.

Abstract

The purpose of this article is to go through some elaborations by the German author Georg Simmel (1858–1918) regarding the imagery representation of the past. In this sense, we will have as basis for analysis his essay on the netherlander painter Rembrandt because in it we were able to find the theme of representation. In order to carry out the proposed activity, we will use an interpretation of two types of images: both Rembrandt's paintings analyzed by Simmel and the metaphors that the German author produced in his essay. Therefore, we chose to approach three specific concepts within this text in order to understand the Simmelian representations that are elaborated: life, temporality and individual. Finally, we will try to point out some contributions that this essay by Simmel offers to the historical discipline and to the historian's task of representing the past.

Keywords: Georg Simmel; Rembrandt; Essay; Representation; Image; Metaphor.

Introdução

O autor alemão Georg Simmel (1858–1918) escreveu uma série de textos ao longo de sua vida sobre diversos temas relacionados à vida moderna. Posteriormente, ele ficaria conhecido como um dos pais fundadores da sociologia, contudo, sua produção é muito vasta, sendo quase impossível classifica-la dentro de uma determinada área do conhecimento. Por ser um autor

* Doutorando em História pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), com bolsa CAPES, na linha de pesquisa Patrimônio, Ensino de História e Historiografia. Mestre em história pela mesma instituição (2021) Possui Licenciatura em História pela Universidade Federal de Juiz de Fora (2018). Tem experiência e possui interesse na área de História, com ênfase em Teoria e Filosofia da História, História da Historiografia, História e Literatura, Narrativa Histórica. Atua principalmente nos seguintes temas de pesquisa: Georg Simmel, Hayden White, Conhecimento Histórico, Representação do Passado, Ética e Estética do Tempo Presente.

complexo e que não seguia uma escrita considerada “científica” para os padrões de sua época, qualquer texto que se dedique a explorar a fortuna crítica simmeliana se vê de antemão em um imenso labirinto. Isso ocorre justamente pela habilidade do autor em jogar com o seu leitor, de apresentar e esconder os argumentos e, mais do que isso, de elaborar diversas questões para os problemas enfrentados por sua época, nas mais diferentes esferas.

Sendo assim, todo trabalho que tenha Simmel como personagem principal precisa fazer escolhas e recortes. Poderíamos escrever esse texto de várias formas diferentes, escolhendo outros ensaios de Simmel, justamente por conta da quantidade (e da qualidade) de material que a obra simmeliana nos oferece. Entretanto, nossa escolha para enredar esse trabalho parte da leitura e da análise do ensaio de Simmel sobre Rembrandt, publicado em 1918, pois acreditamos que ele possa ajudar a elucidar nosso questionamento central que é: como as reflexões de Simmel sobre Rembrandt, a partir da forma literária do ensaio, podem contribuir para a atividade histórica de representar imagetivamente o passado? Obviamente, ao lançarmos uma questão geral como essa, não podemos ter a pretensão de esgotar os argumentos somente em um texto. Portanto, mais do que uma versão fechada das ideias simmelianas, o que nos propomos fazer é justamente ensaiar, ou seja, experimentar e testar hipóteses a respeito da representação imagética do passado que nos são oferecidas por Simmel a partir de seu texto.

Em termos gerais, nosso objetivo é analisar o ensaio de Simmel sobre o pintor holandês Rembrandt tendo como perspectiva uma análise cruzada, ou seja, identificar tanto a maneira com que o autor constrói sua narrativa, as metáforas e analogias que ele emprega e a forma com que narra historicamente seu personagem, quanto as ideias que ele produz sobre a representação e que são retiradas de suas interpretações a respeito das pinturas de Rembrandt. Esse esforço não será fácil e talvez não consigamos realizar ele por completo. A proposta de análise cruzada é uma tentativa de fugir de esquematismos, procedimento esse que jamais combinou com o estilo de Simmel. Fatalmente, haverá momentos em que nos perderemos entre o que é a estrutura narrativa escolhida por Simmel e o que é a sua reflexão teórica. Contudo, não acreditamos que isso seja um problema. Muito pelo contrário, é nessa “confusão” analítica entre método e prática, ideia e ação, que esperamos encontrar a potencialidade desse ensaio, pois as imagens produzidas por Simmel através de sua narrativa e as imagens artística de Rembrandt se retroalimentam neste texto, como se ele fosse uma grande tentativa de produzir para o leitor uma experiência estética textual sobre o objeto estudado. Imagem. Talvez isso seja justamente aquilo que aproxima Simmel de Rembrandt, e vice-versa. Se assumirmos que produzir imagens é uma arte, ela se expressa de forma autêntica e de duas maneiras em nossa narrativa: nos quadros de Rembrandt e nos textos de Simmel.

Com quantas imagens se faz um passado?

Antes de iniciarmos nosso tema, talvez seja importante tecermos algumas breves palavras sobre o ensaio e seu entendimento enquanto um gênero literário. Isso se faz necessário justamente porque essa forma narrativa específica que Simmel utiliza para representar o passado oferece para o autor uma liberdade criativa que não poderia ser encontrada em outros gêneros narrativos pertencentes a sua época, como o tratado, por exemplo. Entendemos que qualquer tentativa de estabelecer uma conceituação fechada e atribuí-la ao ensaio seria um enorme risco de nossa parte. Mais do que isso, seria tentar capturar um espírito que não se permite aprisionar. É justamente pelo caráter aventureiro, solto e livre que o ensaio inúmeras vezes foge de definições. Contudo, isso não pode nos impedir de tecer alguns comentários sobre o gênero. Em seu texto “*O ensaio e sua prosa*”, Max Bense nos diz que “o ensaio é a expressão do modo experimental de pensar e agir”¹. Concordarmos com essa definição do autor, mesmo que ela seja apenas uma dentre as várias possibilidades de conceitualizar minimamente o gênero ensaístico. Desta forma, passamos a identificar o ensaio como o gênero característico de Simmel que em sua narrativa, estava mais preocupado em experimentar e criar hipóteses do que oferecer respostas finalizada para seus leitores.

Se o ensaio é o modo narrativo livre, que passeia e joga com o leitor, talvez Simmel tenha sido um dos autores que mais exploraram essa liberdade oferecida pelo gênero. Os temas abordados pelo autor alemão foram os mais vastos possíveis e aqui, rapidamente, podemos lembrar alguns como, “*A aventura*”, “*A moldura*”, “*A asa do vaso*”, “*A ruína*”, “*Os alpes*”², “*Roma*”, “*Veneza*”, “*Florença*”³ e, é claro, talvez o mais famoso de todos, “*As grandes cidades e a vida do espírito*”⁴. Essa vastidão de elementos da vida pelos quais Simmel ensaiava, transmitem a dimensão de um pensador inquieto, que não se contentava em dissecar completamente um elemento e já se direcionava para a próxima dúvida. É o estilo de Simmel, seu espírito, querer divagar por várias formas da existência. Pode parecer banal, mas é justamente na banalidade da asa de um vaso ou da moldura de um quadro que Simmel encontra a oportunidade e o objeto para filosofar, criar hipóteses e refletir sobre os mais diversos âmbitos da vida moderna. Isso se refere a uma característica marcante de nosso autor que Waizbort chamou a atenção ao dizer que: “Se os conceitos matam as coisas, poder-

¹ BENSE, Max. O ensaio e sua prosa. In: PIRES, Paulo Roberto (Org). *Doze ensaios sobre o ensaio: antologia serrote*. São Paulo: IMS, 2018, p. 115.

² Infelizmente, vários ensaios de Simmel estão “perdidos” como textos soltos e não foram organizados em um único livro. Entretanto, esses que foram citados se encontram reunidos no livro “Simmel e a modernidade” e trazem um pouco do vasto panorama intelectual pelo qual Simmel perpassava e ensaiava. Para mais informações, ver: SOUZA, Jessé; OELZE, Berthold (Org). *Simmel e a modernidade*. 2º ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2005.

³ Especificamente, os textos sobre as cidades italianas que são alguns dos ensaios mais estimulantes e belos de Simmel, podem ser encontrados no Dossier Simmel: A estética da cidade. Para mais informações, ver: FORTUNA, Carlos. Simmel e as cidades históricas italianas: uma introdução. *Revista crítica de Ciências Sociais*, n. 67, p. 101-127, 2003.

⁴ O ensaio em português sobre as cidades grandes e a vida do espírito, um dos mais aclamados de Simmel, pode ser encontrado em: SIMMEL, Georg. *As grandes cidades e a vida do espírito* (1903). *Mana*, v. 11, n. 2, p. 577-591, 2005.

se-ia dizer que o ensaio simmeliano faz as coisas viverem”⁵. Dar vida às coisas era uma atividade que Simmel cumpria com maestria. E acreditamos que a forma do ensaio possibilitava-o sentir cada vez mais livre das amarras estabelecidas pela escrita oficial e acadêmica da virada do século XIX para o século XX. Ensaíar, portanto, era um fenômeno pertencente aos espíritos soltos, como o de Simmel, que se preocupava em olhar para os objetos mais básicos do cotidiano e buscar neles os elementos que o ajudasse a refletir sobre a experiência moderna. Mas não só desses objetos aparentemente irrelevantes vivia o ensaísta Simmel. Ele também procurou ensaiar personalidades históricas, atividade essa, que chamaremos em nosso trabalho de ensaísmo histórico. E para começarmos a entender essa possível forma de ensaio, passaremos agora às reflexões de Simmel presentes em seu texto sobre Rembrandt. Para isso, perpassaremos por três momentos. No primeiro, nossa ideia é apresentar a relação entre representação imagética e experiência estética proporcionada pelas formas artísticas. No segundo, faremos uma abordagem centrada nos três conceitos principais que analisamos no ensaio de Simmel, sendo eles: vida, temporalidade e indivíduo. Por fim, discutiremos as formas de representação do passado e como o ensaio de Simmel atua contra o realismo histórico.

Simmel ensaia Rembrandt: representação imagética e experiência estética da arte

O ano é 1916. Simmel já se encontrava como professor da universidade de Estrasburgo desde 1914 e lá, muito distante da sua amada Berlim, publicara recentemente seu livro de maior sucesso no quesito número de exemplares vendidos: o ensaio sobre Rembrandt. Curiosamente, no mesmo período, Simmel também desenvolvia uma série de ensaios sobre teoria da história. Como ele disse ao seu amigo Rickert em uma carta enviada no ano em que “*Rembrandt*” foi publicado, esses textos seriam reunidos em um novo livro sobre a filosofia da história⁶. Como o curso da vida foi implacável com Simmel, o livro nunca saiu. Concomitantemente a esse processo, a guerra atingia seu auge e o maior conflito bélico visto pela humanidade até então, deixava suas marcas por toda a Europa. Como muito bem nos chama a atenção David Beer, ao citar o autor Stephane Symons em seu livro “*Georg Simmel’s concluding thoughts: worlds, lives, fragments*”: “vemos Simmel se entregar a descrições ricas da singularidade de cada indivíduo, enquanto, ao mesmo tempo, a primeira guerra industrializada na história da humanidade estava provocando sua violência brutal e

⁵ WAIZBORT, Leopoldo. *As aventuras de Georg Simmel*. São Paulo: Editora 34, 2000, p. 51.

⁶ SIMMEL, Georg. *Essays on interpretation in social Science*. Translated and edited with an introduction by Guy Oakes. New Jersey: Rowman and Littlefield, 1980, p. 7. Tradução minha.

desindividualizadora”⁷. Essa passagem apresenta um ponto que não pode passar despercebido a qualquer trabalho que analise a fase final da vida de Simmel: seu contexto cultural e social trágico, crítico e desesperador. Além disso, a citação chama a atenção para o paradoxo levantado por Symons, segundo o qual, no momento em que a guerra transformava as pessoas em soldados e os concebia como máquinas da morte sem individualidade, Simmel se pôs a escrever um ensaio que tem como foco primordial justamente o indivíduo, a individualidade e a representação. Eram sinais de um tempo em que soluções precisavam ser buscadas. E Simmel as procurou, muito mais em forma de perguntas do que de respostas.

Temos então que o contexto histórico de apresentação do livro sobre Rembrandt é algo determinante para as ideias de Simmel. Não somente com relação à guerra, mas também a respeito da mudança de pensamento do autor que, cada vez mais, caminhava em direção a uma filosofia da vida. Como veremos, “*Rembrandt*” é fundamental para esse deslocamento que culminaria com a publicação do último livro de Simmel, “*Visão da vida*”, em 1918. Se o livro de Simmel sobre Rembrandt foi publicado originalmente na Alemanha em 1916, neste trabalho utilizaremos como análise a recente tradução para o inglês. Como Michele Nixon aponta, esse livro “foi traduzido apenas recentemente para o inglês em 2005”⁸, o que, para nós, é motivo de espanto⁹, uma vez que grande parte da obra sociológica de Simmel já havia adentrado nas universidades norte-americanas durante a segunda metade do século XX. O fato é que esse livro ainda continua desconhecido mesmo em círculos acadêmicos que tiveram um maior contato com a produção simmeliana, ficando muitas vezes escamoteado dentro da vasta obra de nosso autor. Mesmo tendo que enfrentar esse problema da falta de estudos mais aprofundados sobre “*Rembrandt*”, acreditamos que esse ensaio precisa ser destrinchado, pois nele é possível identificar uma série de preocupações que atormentaram o autor alemão ao longo de toda a sua vida e que ganhavam cada vez mais força na medida em que seu contexto social se tornava mais caótico.

O historiador da arte e da cultura Aby Warburg, que foi contemporâneo de Simmel, nos apresenta uma interessante definição sobre a sua função enquanto intelectual: “às vezes, parece como se no meu papel de psichistoriador, eu tentasse diagnosticar a esquizofrenia da civilização

⁷SYMONS, Stephane. *More Than Life: Georg Simmel and Walter Benjamin on Art*, Evanston: Northwestern University Press, 2017, p. 43, *apud* BEER, David. *Georg Simmel's concluding thoughts: worlds, lives, fragments*. Pacgrave Macmillan, 2019, p. 4. Tradução minha.

⁸ NIXON, Michelle. *Approaching a sociology of aesthetics: searching for method in Georg Simmel's Rembrandt*. Thesis (Master of science) – Brigham Young University, Provo, 2012, p. 2. Tradução minha.

⁹ Não custa chamar a atenção para o fato de que “*Rembrandt*” ainda não possui uma tradução para o português, fator que também evidencia a pouca recepção de Simmel em nosso país, principalmente de suas obras que não estão diretamente relacionadas com a sociologia. Entretanto, o mesmo livro sobre Rembrandt já havia sido traduzido para o espanhol em 1993, antes da tradução inglesa.

ocidental a partir de suas imagens em um reflexo autobiográfico”¹⁰. Essa ideia de identificar e, por que não, curar, a esquizofrenia do ocidente pode ser percebida no principal trabalho de Warburg, o Atlas Mnemosyne. O paralelo que podemos fazer neste caso é justamente com o ensaio de Simmel sobre Rembrandt. Guardada as devidas proporções, nossa hipótese é a de que podemos ler esse ensaio simmeliano como uma tentativa de o autor diagnosticar e curar a esquizofrenia ocidental por meio de imagens. E essas imagens seriam tanto as produzidas nos quadros de Rembrandt quanto as metáforas que o próprio Simmel elaborou em seu texto. Partimos dessa ideia porque o contexto crítico de Simmel e Warburg exigia um reexame não só da tradição intelectual como da cultura europeia. E é neste ponto que a hipótese da “cura imagética” de Simmel pode ser mobilizada. Seu ensaio não é apenas mais um texto biográfico sobre Rembrandt, mas sim, uma tentativa de iluminar a sociedade europeia e a história de sua época, apresentando seus sintomas trágicos¹¹ e buscando um remédio para essa doença, que perpassaria pela construção de imagens.

Como dissemos, “*Rembrandt*” não é uma biografia comum, no sentido clássico do conceito. Portanto, “Simmel não está preocupado com o contexto histórico, nem está muito interessado na pessoa Rembrandt”¹², seu foco é ensaiar filosoficamente as teorias a respeito da representação que as figuras do artista oferecem para nós. O próprio subtítulo do livro nos mostra a dimensão da empreitada simmeliana: “um ensaio sobre filosofia da arte”. Se o próprio Simmel denominou seu texto como ensaio, não podemos discordar de nosso ensaísta.

Acreditamos que o problema central a ser tratado por nós nesse momento, pode ser desenvolvido a partir da seguinte citação de Simmel: “Rembrandt transpõe para a singularidade fixa do olhar todos os movimentos da vida que o levaram: o ritmo formal, o humor e a coloração do destino”¹³. Agora podemos levantar o seguinte questionamento: como Rembrandt consegue representar todos esses movimentos da vida em uma pintura e qual é a potencialidade representativa que essa atividade oferece para a história? Aqui reside uma das várias tragédias da história: é trágico o fato de uma pintura conseguir captar os movimentos da vida, da temporalidade e o fluxo do indivíduo, ao passo que a historiografia, enquanto narrativa, não consegue alcançar a mesma representação. Em sua imagem, o pintor conseguiria realizar aquilo que o historiador realista do século XIX mais almejava: captar a totalidade do processo. Esse ponto é fundamental, pois nossa proposta também busca entender como o ensaio (tendo como exemplo o Rembrandt

¹⁰ AGAMBEN, Giorgio. *Aby Warburg and the nameless science*. In: AGAMBEN, Giorgio. *Potentialities*. Stanford: Stanford University Press, 1999, p. 97.

¹¹ É importante ressaltar que um dos principais temas abordados por Simmel durante sua trajetória intelectual foi o da tragédia da cultura. Neste sentido, acreditamos que essa noção moderna de trágico estrutura grande parte da obra do autor alemão. Para mais informações sobre esse conceito e o seu uso, ver: SIMMEL, Georg. O conceito e a tragédia da cultura. *Crítica Cultural*, v. 9, n. 1, 2014, p. 147.

¹² SIMMEL, Georg. *Rembrandt: an essay in the philosophy of art*. New York: Routledge, 2005, p. 12. Tradução minha.

¹³ *Ibid.*, p. 10. Tradução minha.

Com quantas imagens se faz um passado?

de Simmel) pode ser uma das alternativas para que o historiador fuja desse dilema trágico e consiga, através da produção de imagens, promover uma experiência estética de seu leitor com o passado.

E o ponto levantado por nós também é trágico, porque a obra de arte permite a experiência imediata para quem a observa. Por isso, são as imagens condensadas em um quadro que produzem esteticamente, no caso de Rembrandt, essa sensação e o efeito de “ritmo formal,” “humor” e “coloração do destino”. De qualquer forma, estamos diante de um dilema: como a historiografia, entendida enquanto uma forma de escrita narrativa, pode alcançar essa potencialidade estética que é produzida por um quadro no momento em que este é observado? Não temos a ilusão de responder definitivamente essa questão. Mas negar a discussão e fingir que não existe a necessidade de reinventar maneiras de se produzir imagens sobre o passado para leitores cada vez mais inseridos em uma contemporaneidade acelerada, é algo que não pretendemos fazer. Por isso, acreditamos que a forma literária do ensaio pode contribuir para essa tarefa cada vez mais urgente de se pensar outras formas de representar imagetivamente o passado e a história. Nossa aposta será na tentativa de buscar na narrativa de Simmel e em sua análise sobre Rembrandt, essas possibilidades de se desenvolver outras maneiras para a representação do passado. Se, por um lado, não temos a pretensão de alcançar uma resposta fechada, por outro, possuímos o desejo de ensaiar e experimentar novas alternativas para esse dilema trágico da história.

O fascínio e a admiração de Simmel pelas obras de Rembrandt talvez esteja no fato de que nosso autor percebeu nesse artista, um atributo que ele almejou ao longo de sua vida, ou seja, a capacidade de condensar em uma imagem a totalidade da vida do indivíduo. O sujeito sempre foi o tema central das análises simmelianas e, ao olhar para as pinturas de Rembrandt, ele encontrava justamente essa vida individual representada em imagem. Como o próprio Simmel diria, “a representação de pessoas de Rembrandt nos permite, em cada caso, ver a totalidade da vida”¹⁴. E essa passagem é decisiva para as intenções tanto de Simmel quanto nossas ao analisar Rembrandt. Nesta mesma linha de reflexão, uma frase do autor alemão merece ser destacada: “a vida como totalidade [...] nenhuma ciência é capaz de compreender”¹⁵. Simmel diz essas palavras em seu livro sobre a filosofia da história, justamente para explicar a impossibilidade desse conhecimento capturar o todo da vida passada. Mas em “*Rembrandt*”, ironicamente, ou não, nosso autor ressalta a capacidade desse pintor em conseguir capturar a vida do personagem representado em sua totalidade. Por que então, os historiadores e cientistas não conseguem apreender a totalidade da existência, mas um artista realizaria essa tarefa em sua representação? A resposta está na diferenciação que Simmel faz sobre esses dois campos do conhecimento. E mais do que isso, a

¹⁴ SIMMEL, Georg. *Rembrandt: an essay in the philosophy of art*. New York: Routledge, 2005, p. 34. Tradução minha.

¹⁵ *Ibid.*, p. 58. Tradução minha.

faculdade de capturar e representar a totalidade se encontra na experiência artística e, sobre ela, Simmel diz que: “na minha opinião, essa experiência não encontra lugar nas formas de conhecimento científico”¹⁶.

Por conseguinte, temos que, a arte produzida por Rembrandt extrapola as fronteiras do conhecimento científico porque ela está diretamente relacionada com a experiência estética de observar e compreender um quadro. A ironia trágica mais uma vez retorna aqui, pois é na forma artística de uma pintura que a totalidade do indivíduo pode ser experienciada pelo espectador e apreendida pelo artista, ao passo que, através das formas científicas, não seria possível alcançar essa finalidade. A chave dessa potencialidade artística identificada por Simmel, estaria justamente na forma que é oferecida pela arte, pois de acordo com nosso autor, ela preservaria “as relações mais próximas com a imediatez subjetiva da experiência”¹⁷. Portanto, a relação direta com a experiência seria justamente aquilo que a permitiria representar completamente o indivíduo. É por isso que concordamos com David Beer quando diz que “Simmel está interessado em seguir um caminho que explora a experiência da arte ao longo da maneira que a arte captura a experiência”.¹⁸ O que está em jogo na interpretação de Rembrandt realizada por Simmel é a questão da experiência estética proporcionada por uma pintura, fator esse que extrapola tanto a análise científica do objeto quanto a mera observação dos detalhes, tintas e intenções do autor na pintura.

Ao pontuar a questão da vivência, Simmel transmite para nós a ideia de que a experiência do observador é extremamente importante no processo de representação, seja ela visual, como no caso das pinturas de Rembrandt, ou mesmo uma narrativa, como ocorre em textos historiográficos. Portanto, experienciar o passado que é representado diante de nós é uma tarefa que não só complementa a obra, mas também ajuda a dotar de sentido aquilo que está sendo compreendido. E esse processo envolveria, necessariamente, o espectador que observa o quadro. Segundo Simmel, “só pode ser que a imaginação do espectador seja despertada para completar o movimento antes e depois do momento representado”¹⁹. Essa citação é utilizada pelo autor para falar sobre a ideia de movimento presente nos quadros, mas também pode ser lida como um interessante complemento para a questão da experiência. A tarefa aqui, não se trata apenas da captação pelo pintor da totalidade do indivíduo e de sua representação em um quadro. Para que o processo de experienciar uma obra seja completo, é imprescindível que o observador participe deste movimento. Portanto, é a imaginação criativa de quem observa o quadro que possibilita essa relação sensorial com o

¹⁶ Ibid., p. 2. Tradução minha.

¹⁷ Ibid., p. 18. Tradução minha.

¹⁸ BEER, David. *Georg Simmel's concluding thoughts: worlds, lives, fragments*. Pacgrave Macmillan, 2019, p. 29. Tradução minha.

¹⁹ SIMMEL, Georg. *Reambrandt: an essay in the philosophy of art*. New York: Routledge, 2005, p. 38. Tradução minha.

Com quantas imagens se faz um passado?

passado de uma figura pintada por Rembrandt. E essa capacidade de “olhar” o passado através de uma figura, só poderia ser oferecida pela arte.

O enredo sobre Rembrandt que propomos desenvolver acabou de ser desenhado. Como o leitor pôde perceber, toda a problemática que envolve o ensaio está estruturada a partir da ideia de representação. E para tentarmos elaborar essas questões de uma maneira mais clara, escolhemos dividir a análise de conceitos apresentados por Simmel no seu texto em três momentos que denominaremos aqui de vida, temporalidade e indivíduo. Obviamente, nosso autor não faz essa divisão. Na verdade, Simmel era completamente avesso a divisões e sistematizações. Contudo, nos permitiremos cometer essa heresia com os pensamentos do autor alemão. Vida, temporalidade e indivíduo são conceitos que devem ser entendidos como recursos heurísticos que nos ajudarão a entender melhor a narrativa de Simmel e a sua interpretação de Rembrandt, ambas lidas na chave da representação. Por isso, a atividade proposta é compreender o seguinte questionamento: de que maneira essas três instâncias são mobilizadas na narrativa ensaística de Simmel como forma de elucidar o problema da representação?

Figurando imagens através de conceitos: vida, temporalidade e indivíduo como as bases representacionais de Simmel e Rembrandt

O primeiro tema a ser explorado por nós é a ideia de vida. Essa temática foi algo importante para Simmel e rondou grande parte de seus trabalhos. Por isso, qualquer tentativa de sistematizar esse conceito na obra do autor alemão já nasce falha. Contudo, a vida nos serve aqui como instrumento para entendermos a temática da representação em Rembrandt. Como já dissemos anteriormente, Simmel se desloca cada vez mais rumo a uma filosofia da vida e o ensaio analisado por nós faz parte desse processo. Se Rembrandt é o pintor capaz de captar em sua arte a totalidade da vida, atividade essa que a ciência não consegue fazer, ele realiza esse processo concentrando sua busca em toda a unidade do personagem, e não em momentos isolados. Por isso Simmel chegaria à conclusão de que ele é o pintor da vida, uma vez que “esse conhecimento da vida, que fala através de criações artísticas e não em conceitos teóricos”²⁰ seria a marca das pinturas do artista holandês. Nesta citação percebemos uma das primeiras alusões de Simmel ao problema da narrativa científica. Ao dizer que Rembrandt fala da vida através da arte e não por conceitos teóricos, acreditamos que nosso autor busca chamar a atenção para a potencialidade representativa que a pintura oferece para a existência. Se pudéssemos fazer uma analogia, diríamos que Rembrandt cumpre a função de representar a vida em seus quadros assim como Simmel a representa em seus ensaios. Aqui percebemos uma importante imagem que Simmel cria para o leitor em sua narrativa, porque ao

²⁰ SIMMEL, Georg. *Rembrandt: an essay in the philosophy of art*. New York: Routledge, 2005, p. 13. Tradução minha.

falar de Rembrandt, ele nos diria que “suas figuras nos parece abaladas das profundezas da vida”²¹. Essa é uma boa metáfora, pois segundo o autor alemão, Rembrandt é o pintor que consegue acessar o maior número de camadas da vida dos indivíduos representados, pois “ele se preocupa com a individualidade do modelo – com as camadas da vida mais interna e específica do modelo”²². Portanto, abalar e sacudir o interior da vida dos sujeitos era sua especialidade.

Mas para realizar essa atividade, Simmel entendeu que Rembrandt abriu mão de conceber a vida como soma de momentos sequenciais, tentativa essa que nosso autor sempre criticou. Segundo ele, “essa noção de vida como a soma de todos os momentos que ocorrem sequencialmente, no entanto, não pode ser articulada dentro do fluxo contínuo da vida real”²³. Para Simmel, a vida não era uma soma, mas um todo que só poderia ser representado artisticamente em sua unidade, atividade essa que Rembrandt cumpria com maestria. Sobre esse assunto, concordamos com a visão de David Beer, que nos aponta o seguinte: “na imagem fixa, Simmel deduz que Rembrandt conseguiu capturar o que havia acontecido antes e o curso que a vida seguiria. Estava tudo lá, o tom da vida na cor e humor da imagem”²⁴. Esse movimento de traduzir para uma imagem visual a totalidade da vida de um personagem que é retratado, sua cor e humor, é mais uma das potencialidades representacionais oferecidas por Rembrandt. Ao deduzir isso, Simmel contribuía para o debate em torno das maneiras possíveis de se contar a história de um sujeito que experiencia a totalidade da vida em cada momento individual.

Essa questão ganharia ainda mais importância quando nosso autor iria refletir sobre o jeito que Rembrandt representa a velhice. O pintor holandês ficou bastante conhecido por seu gosto em pintar idosos, aquilo que Simmel denominou de arte da velhice. Como o autor alemão pontua: “os retratos mais ricos e comoventes de Rembrandt são os de idosos, pois neles podemos ver o máximo de vida vivida”²⁵. Aqui a questão da representação da totalidade da existência fica evidente. Obviamente, quanto mais velho fosse o modelo, melhor Rembrandt conseguiria captar a experiência total, pois o número de vivências daquela pessoa seria maior. E são nesses retratos de idosos que Simmel encontra a beleza da arte, porque eles concentram o máximo de vida. Como o próprio autor nos diz: “é um tipo especial de subjetividade, no entanto, que determina a arte da velhice – que compartilha pouco mais do que seu nome com o subjetivismo da juventude”²⁶. O ponto interessante a se notar é que essa subjetividade da velhice reside no fato de ser nesse

²¹ Ibid., p. 14. Tradução minha.

²² Ibid., p. 26. Tradução minha.

²³ Ibid., p. 5. Tradução minha.

²⁴ BEER, David. *Georg Simmel's concluding thoughts: worlds, lives, fragments*. Pacgrave Macmillan, 2019, p. 40-41. Tradução minha.

²⁵ SIMMEL, Georg. *Rembrandt: an essay in the philosophy of art*. New York: Routledge, 2005, p. 12. Tradução minha.

²⁶ Ibid., p. 96. Tradução minha.

Com quantas imagens se faz um passado?

momento da vida que temos a condensação das experiências do sujeito. E Simmel entenderia essa capacidade como algo perceptível apenas em idosos e colocaria a ideia de velhice em oposição à de juventude. Para ele, esse subjetivismo da juventude seria diferente, pois “é uma reação apaixonada contra o mundo, ou uma expressão despreocupada ou realização de si mesmo, como se o mundo não existisse.”²⁷ Aqui fica nítido o motivo de Simmel preferir as pinturas de Rembrandt sobre a velhice ao invés das pinturas de jovens, e também da preferência pela arte do “velho” Rembrandt ao invés do “jovem”. Essa reação contra o mundo proporcionada pela juventude, não permitiria ao pintor captar a totalidade do indivíduo, pois o próprio sujeito não estaria disposto a isso. Ele reagiria à forma. Ao contrário, no modelo mais velho, conseguiríamos observar tudo aquilo que a vida e a passagem do tempo condensaram em sua imagem.

Se Rembrandt consegue captar a vida, seu oposto semântico também estaria presente nas suas pinturas: a morte. Como o próprio Simmel percebeu, a morte está enredada aos movimentos da vida²⁸, ou seja, ela é inerente ao processo existencial. Assim como é na pintura de idosos que percebemos o máximo de vida, também nela conseguimos captar a presença da morte, quase como uma pulsão final na representação, pois “quanto mais envelhecemos, mais as experiências multicoloridas, sensações e destinos que povoam nosso caminho pelo mundo se paralisam”.²⁹ É curioso que Simmel tenha escrito sobre experiências que são paralisadas justamente em um contexto de guerra. Mais do que isso, essa metáfora usada pelo autor que faz alusão a uma vida multicolorida que perde suas sensações no momento de nosso envelhecimento serve muito bem para descrever a sociedade de Simmel no início do século XX. Não só ela, mas também o autor alemão se via cada vez mais sem essas experiências multicoloridas, longe de Berlim e focando sua produção em torno da filosofia da vida que culminaria em seu último livro, “*Visão da vida*”, que pode ser lido praticamente como uma carta de despedida.

É interessante notarmos que uma das metáforas mais belas produzidas por Simmel faça referência justamente à morte. Nós a chamaremos de “o riso da morte”. Ao analisar um quadro de Rembrandt que representa a imagem de um idoso que sorri, nosso autor diria que: “aqui, o riso é inconfundivelmente algo puramente momentâneo, tendo, por assim dizer, surgido como uma combinação coincidente de elementos da vida, cada um dos quais é bem diferente. O todo é como se infundido e orientado para a morte”³⁰. É na metáfora de um sorriso orientado pra morte que Simmel exemplifica como Rembrandt não poderia captar a vida sem seu oposto semântico. E o

²⁷ Ibid., p. 96. Tradução minha.

²⁸ Para mais informações, ver: SIMMEL, Georg. *Rembrandt: an essay in the philosophy of art*. New York: Routledge, 2005, p. 76. Tradução minha.

²⁹ Ibid., p. 96. Tradução minha.

³⁰ Ibid., p. 74. Tradução minha.

“riso amarelado” do modelo deixa claro essa instância da velhice. É quase como um último suspiro, um último encanto da vida que precede a morte. Não é um sorriso da juventude, romântico e desafiador, mas sim, um sorriso momentâneo, constrangido, como se o modelo esperasse pela sua iminente partida.

É a partir desses pequenos sinais deixados por Rembrandt em suas pinturas que Simmel vai arquitetando a ideia de representação da vida nas obras do pintor através das metáforas de seu texto. E ele também faz esse movimento nessa pintura, pois compara a situação da morte com os heróis trágicos de Shakespeare. Segundo ele, esses heróis “têm a morte em sua vida e em sua condição mundana”³¹, sendo impossível escapar deste destino final, pois “o amadurecimento de seu destino é simultaneamente o amadurecimento de sua morte”.³² Esse uso anedótico dos heróis de Shakespeare por parte de Simmel pode ser lido como uma boa definição para a ideia de tragédia de nosso autor. Por mais que o caminho heroico seja construído e o arco narrativo da modernidade seja repleto de desafios, o final desse drama trágico não é feliz. Ele pode até conter um último suspiro, ou esse riso mórbido presente na pintura de Rembrandt. Contudo, sua jornada se transforma em algo sem reconciliação e sem resolução de conflitos. Portanto, a dialética trágica de Simmel não tem síntese, apenas tensão. E ele nos apresenta isso muito bem ao usar a imagem do modelo que sorri diante da morte e do herói shakespeariano que vê sua existência orientada para o fim.

Ainda sobre o tema da morte, Simmel diria que “as figuras de Rembrandt têm a meia-luz, o silêncio, o questionamento na escuridão; exatamente aquilo que, em sua aparência mais clara e finalmente dominante, se chama morte”³³. É essa meia-luz, esse jogo entre o claro e o escuro que Simmel entende como a representação em imagem da vida e da morte. Como o próprio autor nos chamou a atenção, “é como se a própria luz estivesse viva; como se a luta e a paz, o contraste e a relação, a paixão e a gentileza trouxessem imediatamente esse jogo de luta entre a luz e as trevas.”³⁴ Essa é mais uma das metáforas simmelianas. Segundo ele, as pinturas de Rembrandt teriam essa luta entre luz e sombra, que não é mística e transcendental, mas está contida na obra. E a partir desse jogo entre forças, o pintor moldaria a vida que está sendo representada. E neste ponto, a sombra, o escuro e os tons sem iluminação teriam um importante papel, pois “a escuridão em algumas de suas pinturas não pertence à metade do mundo em que é noite. Não se sente que está escuro porque a noite envolve a cena retratada”³⁵.

³¹ Ibid., p. 75. Tradução minha.

³² Ibid., p. 75. Tradução minha.

³³ Ibid., p. 74. Tradução minha.

³⁴ Ibid., p. 137. Tradução minha.

³⁵ Ibid., p. 138. Tradução minha.

Com quantas imagens se faz um passado?

Portanto, a sombra e a escuridão não são sentidas como um fenômeno natural do anoitecer, mas sim, como uma situação da vida que é retratada por Rembrandt. A vida moderna é feita, imprescindivelmente, de sombras. É a escuridão que representa uma sociedade em constante conflito. Por isso o questionamento no escuro, que fizemos referência anteriormente, é a tentativa de encontrar respostas na velhice; a busca por sair de um momento em que a vida não é mais, e a morte não é ainda. Questionar no escuro e nas sombras é, acima de tudo, buscar explicações para uma vida que não consegue mais ser representada pelas palavras e narrativas tradicionais. Nenhuma outra metáfora definiria melhor o próprio contexto de escrita de Simmel onde, a guerra, a renovação das disciplinas humanistas, e os problemas em torno da filosofia da vida, levavam nosso autor cada vez mais a questionar no escuro, sem ter as certezas pré-estabelecidas de antes, e muito menos as soluções acabadas para o que viria depois. Portanto, a meia-luz e as sombras de Rembrandt não servem somente para representar seus personagens. Elas também podem ser lidas como analogias bem-acabadas para a situação da Europa, de Simmel e, por que não, da história enquanto conhecimento que representa o passado de diversos indivíduos.

Se estamos falando de representar a vida dos indivíduos, seu passado e condensar esses aspectos em uma imagem, precisamos agora passar pelo segundo conceito heurístico proposto por nós: a temporalidade. Seguimos as palavras de David Beer, pois segundo ele: “a maneira como o momento se relaciona com o todo ou com o fluxo ou fluxo da vida que Simmel deseja explorar é, obviamente, sobre a relação do passado com o momento presente”³⁶. A citação deixa claro que o objetivo de Simmel ao olhar para as pinturas de Rembrandt também era extrair essa relação temporal que o pintor estabelecia em seus quadros. Como já dissemos anteriormente, o artista holandês é esse pintor da vida que consegue capturar a totalidade do indivíduo. Sendo assim, essa totalidade contém os aspectos temporais vividos e sentidos pelo modelo. E este é um dos pontos decisivos para Simmel, pois seu interesse nas pinturas de Rembrandt “é sobre como o passado, e particularmente um passado biográfico, se entrelaça no aqui e agora”³⁷. Em sua grande maioria, os quadros escolhidos por Simmel para sua análise eram retratos de pessoas comuns. Talvez isso explique esse interesse por um passado biográfico, pois nesses personagens ele conseguira encontrar a relação do presente com o passado.

O presente é a temporalidade decisiva para Simmel. E ao analisar os quadros de Rembrandt, nosso autor perceberia a capacidade do pintor em captar este tempo em imagens. Além disso, a partir do presente se realizaria o processo de compreensão do passado, pois como Simmel nos

³⁶ BEER, David. *Georg Simmel's concluding thoughts: worlds, lives, fragments*. Pacgrave Macmillan, 2019, p. 38. Tradução minha.

³⁷ *Ibid.*, p. 38. Tradução minha.

chama a atenção: “o passado só pode ser interpretado por meio do presente experimentado”³⁸. Essa ideia de experimentar o presente para se compreender o passado é um ponto muito importante para nosso autor. Ele encontraria tal capacidade em Rembrandt, pois o modelo representado pelo pintor continha em uma imagem os movimentos e reflexos do passado daquela pessoa. E para se alcançar este feito, o ponto de partida seria necessariamente o presente de quem experienciou e viveu o momento da pintura.

Ao fazer esta reflexão, Simmel se posiciona em favor de uma compreensão do passado que leve em consideração o presente da pessoa representada, pois para ele, “o que deve ser superado é a ideia óbvia mas enfadonha de que um presente sensorial é dado, a partir do qual o passado interior é reconstruído por meio de um método intelectual e/ou é projetado nele”³⁹. É na superação de uma noção de representação espelhada que as técnicas estéticas de construção de imagem desenvolvidas por Rembrandt (e porque não, por Simmel) podem ajudar os historiadores em sua tarefa de representar o passado. Mas isso só seria possível se partisse do presente da pessoa. Ao fazer este movimento, Simmel coloca a temporalidade do presente em evidência. A representação e compreensão partiriam e estariam a serviço deste tempo. Realizar este movimento é ir de encontro à sua crítica da compreensão enquanto um instrumento meramente a serviço do passado. Mais do que isso, Simmel está alterando a chave do pensamento histórico: o movimento não vai do passado para o presente, mas sim, do presente para o passado, retornando para o primeiro através da representação.

Por conta desta questão, acreditamos que Simmel em sua narrativa e Rembrandt com suas imagens atuam na tentativa de romper com a noção de reconstituição de passados por meio de um método. Não existe um meio ou uma ferramenta disponível para se conhecer o passado como realmente foi. O que estaria à disposição daqueles que gostariam de compreender o passado, seria apenas a temporalidade presente e os meios que este tempo oferece para a representação de vivências pretéritas. E isso ocorre porque “a arte tem os meios específicos disponíveis (que se tornam particularmente evidentes nos retratos posteriores de Rembrandt) para se libertar dessa necessidade racionalista”⁴⁰. Na potência criativa da arte, Simmel encontraria as formas de representação do passado que romperiam com a concepção realista dos historiadores do século XIX, pois nessa forma artística seria possível desenvolver uma capacidade estética de criação de imagens.

Ao refletir a respeito dos personagens representados na pintura do artista holandês e sobre essa criação de imagens que percebemos em suas representações, Simmel diria que: “Rembrandt

³⁸ SIMMEL, Georg. *Rembrandt: an essay in the philosophy of art*. New York: Routledge, 2005, p. 33. Tradução minha.

³⁹ *Ibid.*, p. 33. Tradução minha.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 33. Tradução minha.

Com quantas imagens se faz um passado?

colecciona seu passado neste aqui e agora, não tanto em um momento frutífero, mas em um momento de colheita”⁴¹. Aqui percebemos que nosso autor usa duas metáforas bastante interessantes para falar da atividade executada por Rembrandt. A primeira diz que o pintor colecciona o passado do modelo no presente. Esse ato de coleccionar transmite a ideia de que vários momentos do personagem são representados na pintura. A segunda e mais interessante delas é sobre este ser o momento de colheita. Ao dizer essas palavras, Simmel cria uma imagem para a experiência do leitor de que, para representar as múltiplas personalidades, Rembrandt colhia no presente os diversos movimentos do personagem pintado no quadro. A colheita é esse último ato, depois que todo o trabalho de preparo do solo e plantio já foi realizado outrora. A colheita, portanto, é o presente do pintor e do personagem que se encontram cara a cara e, a partir dessa temporalidade, o artista colhe as experiências do passado de seu modelo e condensa elas em uma imagem, que não diz somente do presente desse personagem, mas também de tudo o que ele passou para chegar até ali. Talvez seja por isso que, ao analisar a arte do retrato de Rembrandt, Simmel tenha dito que: “aqui, o passado não é apenas a causa do que vem depois, mas também o seu conteúdo sedimentado camada por camada como memórias”⁴².

Vemos então que Simmel identifica nos retratos de Rembrandt essa preocupação não só com o presente, mas também com o passado do modelo. E essa é a potência de sua pintura: capturar a temporalidade de cada sujeito e não o representar somente como algo intemporal. Podemos concordar com Simmel quando ele diz que “Rembrandt descreve e traz à mente, no único movimento de uma expressão, a unidade de sua história”⁴³. Esta seria a grande conquista dos quadros de Rembrandt: eles conseguiriam captar na expressão presente do indivíduo, a totalidade de sua história. Mais uma vez, vemos aqui a possibilidade que a imagem oferece para a representação do passado, pois se Simmel estiver certo, algumas pinturas conseguem reunir na sua imagem toda a história de um indivíduo. Talvez seja por isso que nosso autor tenha dito aquela frase apresentada anteriormente sobre a incapacidade de a ciência capturar a totalidade da vida, ao passo que a arte realizaria essa tarefa. É justamente por conta da instância representativa criadora de imagens e da experiência que um quadro proporciona que a arte de Rembrandt consegue capturar a totalidade da história de um personagem.

Vida e temporalidade já foram apresentadas neste trabalho e elas se cruzam com o último conceito heurístico escolhido por nós na tentativa de darmos conta minimamente desse ensaio colossal de Simmel: o indivíduo. Para buscarmos desenvolver uma reflexão sobre esse conceito, seguiremos a interpretação de David Beer, onde, segundo ele, “Simmel está interessado em saber

⁴¹ Ibid., p. 7. Tradução minha.

⁴² Ibid., p. 9. Tradução minha.

⁴³ Ibid., p. 10. Tradução minha.

como Rembrandt evita pintar as pessoas como tipos”⁴⁴. Essa citação é importante para o conceito de individualidade, pois ao notar esse traço na pintura de Rembrandt, Simmel conseguiria desenvolver melhor suas ideias sobre o indivíduo. Evitar pintar os retratos como tipos é buscar representar em um quadro a individualidade que é específica de cada personagem. Por isso Rembrandt evita uma lei geral que almeje uma totalidade como modelo e foca suas pinturas naquilo de mais individual que existe em cada figura. Talvez seja exatamente por isso que Rembrandt tenha conseguido capturar aquilo que Simmel chamou de totalidade da vida. Graças ao esforço individual de não buscar tipos, o pintor holandês alcançara esse objetivo.

O traço marcante que Simmel observa em Rembrandt é a maneira com que o pintor consegue captar a totalidade no indivíduo. É ver no individual o universal, tarefa essa que sempre foi extremamente importante para o autor alemão. Como ele nos chama a atenção ao refletir sobre esse ponto, “sua totalidade não existe fora de seus momentos individuais, mas, ao contrário, existe plenamente em cada um deles”⁴⁵. Portanto, o indivíduo representado por Rembrandt traria todo o processo de sua vida. E isso é o que transformaria sua arte em algo único, pois “a arte de Rembrandt parece, por um lado, mais pessoal, mais subjetiva”⁴⁶. Essa personalidade da arte de Rembrandt é que chama a atenção de Simmel. Sua pintura não seria uma tentativa de criar formas únicas e totalizantes, mas sim, buscar no ser individual a totalidade que uma vida representa. Por isso, seria no “significado da ‘individualidade’ das figuras de Rembrandt que o próprio processo de vida se torna visível”⁴⁷. O movimento escolhido por Simmel para analisar Rembrandt parte dessa concepção de que, para se representar uma vida em sua totalidade, seria necessário partir da transformação de um indivíduo em imagem, pois ele é quem contém todos os processos e contornos de sua existência. É o passado deste sujeito se tornando presente em uma representação imagética.

Mas não é somente essa representação da individualidade que vemos em seus quadros. Como Simmel chamou a atenção ao interpretar essa questão, “Rembrandt tornou visível a conexão entre a individualidade e a dimensão histórico-temporal”⁴⁸. Ao chegar a essa conclusão, nosso autor deixa claro que o indivíduo representado por Rembrandt é preenchido por tempo e por história, justamente porque ele não é um ideal pré-estabelecido a ser pintado. Mais do que isso, Simmel evidencia em sua interpretação que essa conexão entre tempo e indivíduo é justamente aquilo que torna viva as obras de Rembrandt. Temporalidade e indivíduo se chocam, formando assim, a

⁴⁴ BEER, David. *Georg Simmel's concluding thoughts: worlds, lives, fragments*. Pacgrave Macmillan, 2019, p. 53. Tradução minha.

⁴⁵ SIMMEL, Georg. *Rembrandt: an essay in the philosophy of art*. New York: Routledge, 2005, p. 8. Tradução minha.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 26. Tradução minha.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 68. Tradução minha.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 106. Tradução minha.

Com quantas imagens se faz um passado?

representação da vida. Portanto, percebemos que são nos quadros do artista onde a vida, o tempo e o indivíduo se cruzam, formando assim a imagem de um modelo que contém experiências condensadas em um retrato. E neste ponto cabe a nós apresentarmos uma importante definição para o conceito de individualidade que Simmel elabora ao refletir sobre os quadros de Rembrandt. Segundo ele, “a individualidade é aquela estrutura cuja forma está absolutamente ligada à sua realidade e não pode ser abstraída dessa realidade sob a condição de ou para obter um significado autônomo”⁴⁹. É por esse motivo que Rembrandt não pode e não consegue abstrair um tipo ou modelo de individualidade que sirva para os demais quadros. E essa é a qualidade do pintor holandês. Cada individualidade está diretamente atrelada à realidade daquele sujeito, portanto, ela diz respeito a uma única vida, não podendo ser usada para descrever outras experiências.

Para exemplificarmos melhor o conceito de individualidade, podemos utilizar aqui uma das mais belas imagens que Simmel nos apresenta em seu ensaio. Ao analisar os quadros sobre Jesus pintados por Rembrandt, nosso autor chegaria à conclusão que: “Jesus nunca tem o caráter de uma realidade transcendente, mas a de um humano empírico: o amor e o ensino [...] o desespero e o sofrimento”⁵⁰. Essa é uma citação bastante interessante, pois além de servir de objeto de análise, o Jesus de Rembrandt também serve como metáfora na narrativa de Simmel. Acreditamos que ao se referir a ele como esse ser empírico, Simmel busca na maior figura do cristianismo essa metáfora para a individualidade e para compreender como Rembrandt consegue capturá-la em seus quadros. E o pintor holandês conseguiria esse feito até mesmo com Jesus, pois de acordo com Simmel, ele era representado como um indivíduo e não como um ser celestial, transcendental e inacessível aos humanos. E é justamente esse caráter empírico de Jesus que o torna um ser acessível nas figuras de Rembrandt. Mais do que isso, como já dissemos, acreditamos que ele também cumpre um importante papel metafórico na narrativa simmeliana, uma vez que, até mesmo Jesus, a individualidade mais complexa e superior para a religião cristã, consegue ter sua vida representada nos quadros de Rembrandt. Jesus também é, portanto, uma metáfora sobre a maneira com que Simmel acreditava que o indivíduo deveria ser representando, tanto em pinturas como em textos escritos: em sua totalidade, levando em consideração todos os elementos de sua vida, sentimentos, paixões, amores e ódios e não como um ser descolado de suas experiências vitais. Por isso, nem mesmo Jesus conquista o direito de ser representado como um ser além da vida terrena. O importante aqui é entender o indivíduo enquanto um ser vivente que experimenta o mundo empírico ao seu redor.

⁴⁹ Ibid., p. 47. Tradução minha.

⁵⁰ Ibid., p. 114. Tradução minha.

Simmel e Rembrandt contra o realismo: nas pinturas e nas metáforas, a construção imagética da representação do passado

Neste momento, nos dedicaremos a um tema maior que permeia vida, temporalidade e indivíduo e que também esteve presente em todos os outros assuntos explorados até aqui: a representação do passado. Não buscaremos uma definição fechada para esse conceito, muito pelo contrário. Nossa ideia será mobilizá-lo para que possamos entender como ele aparece no ensaio sobre Rembrandt e porque é extremamente importante para a história. Se podemos entender que representar é criar imagens sobre algo ou alguém, estamos em diálogo com as pessoas certas. Enquanto Rembrandt cria suas imagens através dos personagens pintados em seus quadros, Simmel também elabora imagens em suas narrativas, mobilizando metáforas e analogias.⁵¹ E é neste ponto que “*Rembrandt*” pode ser lido como um ensaio metodológico, como sugeriu David Beer⁵², quase como uma maneira de ser fazer uma filosofia da história e ajudar o conhecimento histórico e os historiadores no seu processo de construção de imagens sobre um passado e seus indivíduos que estão perdidos no tempo. Rembrandt e Simmel, finalmente se cruzam, oferecendo possibilidades para se pensar maneiras de dar forma ao passado.

No ensaio publicado em 1918 e denominado de “*A natureza da compreensão histórica*”, Simmel nos apresenta uma frase interessante e que pode ser retomada por nós na tentativa de esclarecermos o que ele estava pensando quando falava de representação: “quando vemos o outro não podemos adivinhar o que ele quer, pensa e sente; tudo o que vemos são elementos intermediários, símbolos que nos incitam a elaborar o que pode estar ocorrendo em sua alma”⁵³. Aqui é importante salientarmos uma questão: “Simmel estava escrevendo separadamente sobre questões metodológicas da história”⁵⁴ no mesmo período em que escrevia o livro sobre Rembrandt. Por isso, não podemos deixar de observar essa citação que faz referência direta a ideia de representação simbólica em um livro estritamente sobre questões da epistemologia da história. O ponto que pretendemos entender é justamente esses elementos intermediários e símbolos que Simmel chama a atenção na sua passagem, pois eles são mobilizados na tarefa de representar imageticamente o passado.

⁵¹ De fato, é uma atividade quase impossível tentarmos identificar quando Simmel elabora uma metáfora e quando ele elabora uma analogia. Por isso, concordamos com Lenin Bicudo quando afirma que: “o que Simmel chama de metáfora não se opõe ao que chama de analogia. Para ele, a relação entre uma coisa e outra é mais próxima da concepção que parte de Aristóteles, segundo a qual as analogias dariam o substrato para a formulação e compreensão das metáforas”. Para mais informações, ver: BÁRBARA, Lenin Bicudo. A via analógica no pensamento de Georg Simmel. *Sociologia & Antropologia*, v. 5, 2015, p. 86.

⁵² BEER, David. *Georg Simmel's concluding thoughts: worlds, lives, fragments*. Pacgrave Macmillan, 2019, p. 71. Tradução minha.

⁵³ SIMMEL, Georg. *Ensaio sobre teoria da história*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2011, p. 29.

⁵⁴ BEER, David. *Georg Simmel's concluding thoughts: worlds, lives, fragments*. Pacgrave Macmillan, 2019, p. 49. Tradução minha.

Com quantas imagens se faz um passado?

Essa problemática de vermos apenas elementos intermediários e não a vida completa do indivíduo é algo que perturbava constantemente os pensamentos de Simmel. Talvez por isso, nosso autor tenha reservado algumas linhas de seu ensaio sobre Rembrandt, para fazer uma interessante analogia que diz respeito à distinção entre o que é uma criação e o que é uma mera reprodução: “onde o historiador faz conexões internas entre a história registrada das ações externas de uma personalidade, ele deve retirá-las de dentro de sua própria alma, embora ele como sujeito, nunca as tenha experimentado”⁵⁵. Essa imagem do historiador como aquele sujeito que faz conexões em seu próprio interior para conseguir representar um indivíduo é mobilizada por Simmel pouco depois de nosso autor fazer uma importante diferenciação entre a figura de um retrato e uma fotografia. Segundo ele, “a figura, diferentemente da fotografia, não é retirada da aparência imediata, mas é, por sua vez, a criação de uma mente”⁵⁶. Temos então que o retrato é absolutamente criado pela mente do pintor; ele é fruto da sua imaginação e fantasia, ao passo que a fotografia consegue ser apenas a captura de um momento reproduzido por uma máquina. Mais uma vez, percebemos Simmel brincando com suas metáforas e analogias. Na página seguinte, ao dizer que o historiador retira as relações do sujeito com o passado de sua própria alma, ele estava associando essa tarefa com aquela produzida pelo pintor. Portanto, escrever história e estabelecer as relações entre os sujeitos e os seus vários passados é, assim como pintar um retrato, uma atividade simbólica, realizada através de elementos intermediários e que mobiliza a fantasia e a imaginação daquele que está escrevendo. Enquanto Rembrandt faz um trabalho de historiador ao pintar a temporalidade de seus personagens, Simmel realiza o trabalho de pintor ao construir imagens para seu leitor sobre o momento capturado por ele em seu ensaio.

Em contraposição à imagem do historiador que cria as conexões dos sujeitos históricos a partir de sua alma, Simmel apresenta para nós a figura do dramaturgo que, de acordo com ele, “forma suas criações a partir de características essenciais, permitindo que sejam movidas por impulsos que somente no momento de sua criação surgem dentro dele, mas que, por assim dizer, não habitam nele”⁵⁷. O dramaturgo se opõe ao historiador justamente porque os personagens criados por ele são baseados em essências, tipos ideais e não possuem necessariamente uma conexão com algum passado determinado. Acima de tudo, o dramaturgo não precisa, necessariamente, construir personagens que contenham vida, experiência e temporalidade. Por isso ele é mais livre do que o historiador, que possui um compromisso direto com a existência temporal e social do sujeito narrado por ele. A diferenciação central feita por Simmel é que as características dos personagens do dramaturgo não habitam nele diretamente, ao contrário do historiador, que as

⁵⁵ SIMMEL, Georg. *Rembrandt: an essay in the philosophy of art*. New York: Routledge, 2005, p. 23. Tradução minha.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 22. Tradução minha.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 23. Tradução minha.

constrói a partir de sua alma. Esse ponto também nos mostra a função subjetiva e particular que todo historiador possui, pois, ao representar sujeitos que tiveram vida, sentimentos e paixões, passamos a ocupar uma função que não nos coloca como meros transmissores de acontecimentos, mas como criadores de existências, possuindo, portanto, um compromisso ético com as alteridades que são representadas.

É importante termos em mente que o texto sobre Rembrandt não está isolado e possui relação intrínseca com outros escritos de Simmel elaborados no mesmo período. Talvez seja por isso que nosso autor tenha levado essa comparação do historiador com o artista para seu ensaio “*A forma da história*”, também de 1918. Nele, Simmel nos diz que: “transformar o acontecimento vivo em imagem assim o exige. Entre todos os modos de proceder científicos, o do historiador é o mais comparável ao do artista”⁵⁸. Aqui fica claro o porquê Simmel faz referência ao historiador e ao pintor como criadores em seu ensaio sobre Rembrandt. Se ambos transformam o acontecimento em imagem, eles fazem isso de formas distintas. Aquilo que vínhamos sustentando ao longo do texto, assume agora uma forma mais clara para nosso leitor, pois o artista (representado na figura de Rembrandt) representa através de imagens pintadas, enquanto que o historiador (representado na figura do ensaísta Simmel) representa através de imagens narrativas construídas por metáforas e analogias. E essa representação imagética da história não é mera escolha. Para Simmel, “precisamente por isso se esboça com clareza a exigência que lhe é própria: a de unir um conjunto de acontecimentos para deles fazer uma imagem”⁵⁹. Portanto, a história enquanto um conhecimento sobre o passado necessariamente exige de seu condutor, que no caso é o historiador, essa capacidade de representar o passado através de imagens. Também não podemos deixar de notar que na primeira citação de Simmel apresentada, ele nos diz que a história é, dentre os meios científicos de se conceber o mundo, o mais parecido com o do artista. A ênfase deve ser dada na palavra parecido. Não é igual, é semelhante. E isso ocorre por conta de uma questão que havíamos apresentado anteriormente e que diz respeito à totalidade. Para Simmel, ela só poderia ser alcançada pelo artista. O cientista não conseguiria captá-la. E por isso o historiador se parece, mas não é igual ao artista. A totalidade não é capturada pelo historiador, uma vez que o objeto próprio da história são os indivíduos e suas histórias particulares.

Todas essas qualidades que Rembrandt possuía ao representar os indivíduos em seus quadros são possíveis somente porque sua arte tem essa capacidade específica de representar o todo da vida. E essa particularidade despertou o interesse de Simmel pelas pinturas do artista holandês, pois a comparação que nosso autor faz de sua obra é com relação aos retratos do

⁵⁸ SIMMEL, Georg. *Ensaio sobre teoria da história*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2011, p. 103.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 105.

Com quantas imagens se faz um passado?

Renascimento italiano. Segundo Simmel, esses retratos da renascença exibiam “seu caráter atemporalmente, por assim dizer, em uma abstração que elimina os movimentos vitais de seu desenvolvimento e registra apenas seu conteúdo puro”⁶⁰. Portanto, o problema de Simmel era com esse caráter “sem alma” dos retratos renascentistas que, ao contrário de Rembrandt, não se preocupavam em representar nem a temporalidade e muito menos a vida dos modelos. Como nosso autor disse: “interpretei a diferença entre este [retrato de Rembrandt] e o retrato renascentista, de modo que este último busca o ser, mas Rembrandt busca o surgimento da pessoa”⁶¹. E essa diferenciação apontada por Simmel é fundamental para entendermos a prevalência de Rembrandt sobre os renascentistas italianos. O artista holandês, ao pintar seus quadros, estaria buscando a pessoa como um todo, entendida como uma vida que possui diversas experiências, sendo a função do pintor, condensá-las em uma imagem. Enquanto isso, o Renascimento buscava apenas o ser, enquanto um momento paralisado, estático, e nessa captura em forma de quadro estaria somente o momento presente daquele modelo. Talvez seja justamente isso que transmita a sensação de temporalidade nos quadros de Rembrandt, ao contrário da renascença italiana que, segundo Simmel, apresentaria pessoas sem seus conteúdos completos.

Acima de tudo, a beleza e qualidade dos quadros de Rembrandt são possíveis de ser percebidas devido a capacidade desse pintor em representar o movimento. Como Simmel diz: “experimentamos o momento do movimento como a conquista do passado e a potencialidade do futuro: uma força que concentrada em um único ponto interior, por assim dizer, se transforma em movimento”⁶². Tudo aquilo que dissemos anteriormente a respeito da maneira como Rembrandt consegue capturar em seus quadros a vida, a temporalidade e o indivíduo, só fazem sentido se tivermos em mente essa forma com que o pintor representa o movimento. Como Simmel bem observou, o movimento nos quadros de Rembrandt representa o momento presente da figura, ou seja, é o estado automático em que o artista olha para alguém e pinta. Mas nessa pintura, ele consegue realizar a conquista do passado (as experiências que foram vividas pelo modelo até aquele momento) e perceber a potencialidade do futuro (as vivências que o mesmo modelo poderia desenvolver ao longo de sua caminhada). É graças a esses movimentos bem representados que Rembrandt consegue captar a totalidade da vida de um indivíduo. E essa era uma característica específica do pintor holandês, porque Simmel não conseguia ver essa potência nas obras renascentistas. E isso ocorreria justamente pelo estilo dessas obras que se preocupavam em retratar um sujeito perfeito, livre de amaras, atemporal e sem uma historicidade aparente em suas imagens. Sobre esta questão do retrato clássico, Simmel aponta que “por um lado, isso corresponde ao

⁶⁰ SIMMEL, Georg. *Rembrandt: an essay in the philosophy of art*. New York: Routledge, 2005, p. 13. Tradução minha.

⁶¹ *Ibid.*, p. 41. Tradução minha.

⁶² *Ibid.*, p. 40. Tradução minha.

realismo conceitual, que reúne as dimensões espacial e temporal das existências em uma construção única que é supraindividual e, no entanto, real”⁶³. Os clássicos do Renascimento seriam, portanto, retratos de uma construção unitária e reflexos de uma realidade extremada.

Ao dizer que o retrato clássico se aproxima desse realismo conceitual, nosso autor estabelece automaticamente o opositor dessas ideias, que nesse caso, são as obras de Rembrandt. E se fossemos buscar um análogo de Rembrandt nas humanidades, diríamos que ele seria a filosofia da vida de Simmel. Concordamos aqui com David Beer quando nos diz que “a arte pode funcionar como uma inspiração para escapar da necessidade racionalista em outras formas de conhecimento”⁶⁴. E de fato, se olharmos para a potencialidade representativa que Rembrandt oferece para nós historiadores, ele é particularmente importante na medida em que nos apresenta oportunidades para fugirmos da necessidade de um realismo histórico. E é importante dizer que essa racionalidade faz referência a uma noção moderna de reprodutibilidade e de busca constante pelo acesso direto ao real, algo que é muito bem representado na crítica de Simmel ao realismo histórico.

O ponto central é entender que Simmel usa as possibilidades oferecidas por Rembrandt para retomar uma crítica ao realismo histórico. Como ele mesmo nos diz, “deve-se reconhecer que a arte é uma estrutura absolutamente autossuficiente e, como forma de formar o conteúdo do mundo, não vive dos empréstimos dessa outra forma que chamamos de realidade”⁶⁵. Essa citação é interessante porque nos mostra essa característica autônoma de toda obra de arte. Para Simmel, ela não teria esse compromisso em representar a realidade direta do modelo. Mais do que isso, seu compromisso seria criar uma forma imaginativamente a partir daquilo que está sendo representado, ou seja, representar a totalidade do indivíduo. E, no caso específico de Rembrandt, condensar em imagem a totalidade da vida, da temporalidade e do indivíduo. Neste ponto reside a potencialidade que Rembrandt nos oferece na tentativa de elaborarmos uma forma de representação do passado. Ao entender que esse pintor não se preocupa com os empréstimos da realidade, Simmel nos chama a atenção para essa dimensão criativa, fantástica e intuitiva presente nas pinturas de Rembrandt. E são esses aspectos subjetivos que o historiador poderia adotar em sua narrativa.

O intrigante é que não é Rembrandt quem cria essas possibilidades narrativas. Essa tarefa fica a cargo de Simmel que, ao refletir sobre o pintor holandês, constrói uma série de imagens através de metáforas e analogias para seu leitor. Como exemplo dessa diferenciação entre a realidade e o produto expresso a partir dela, Simmel produz uma analogia entre o amor e o realismo.

⁶³ Ibid, p. 9. Tradução minha.

⁶⁴ BEER, David. *Georg Simmel's concluding thoughts: worlds, lives, fragments*. Pacgrave Macmillan, 2019, p. 54. Tradução minha.

⁶⁵ SIMMEL, Georg. *Rembrandt: an essay in the philosophy of art*. New York: Routledge, 2005, p. 31. Tradução minha.

Com quantas imagens se faz um passado?

Por mais que um poema de amor seja produzido a partir de uma experiência real de quem amou, seu “conteúdo é expresso como uma forma poética que nada tem a ver com a forma em que o amor foi experimentado dentro da esfera da realidade”⁶⁶. É na comparação entre um poema de amor e a representação de um passado que Simmel produz para seu leitor a imagem da impossibilidade de transformar a forma real da experiência em uma representação artística (imagética ou narrativa). É por isso que essa forma que diz sobre o real é uma outra coisa totalmente diferente e autônoma da realidade, ou se preferir, do passado. É desta maneira que encontramos a dimensão imagética na escrita e, em especial, no ensaísmo simmeliano. E isso nos leva a uma ideia que tem relação com a possibilidade de Rembrandt também ser um ensaísta que constrói seus temas a partir dos quadros pintados.

Somente no final de seu ensaio sobre Rembrandt é que Simmel iria cruzar suas reflexões sobre a representação que percorreram todo o seu texto com uma questão relativa à história de sua época. Ao refletir sobre o real e as estruturas assumidas pela arte, Simmel diria: “aqui reside o erro mais básico do historicismo e do psicologismo que se repete na teoria naturalista da arte”⁶⁷. Esse erro seria, portanto, as tentativas de se aproximar demasiadamente do real a ponto de conseguir descrevê-lo. Por isso o erro do historicismo⁶⁸ seria o mesmo da arte naturalista. E Rembrandt seria o artista que conseguiria romper com essa tentativa errática, pois suas obras não tinham essa característica de busca pela realidade última. Mais do que isso, sua representação estava altamente fundada na imaginação criativa. O exemplo dessa qualidade é a maneira com que Simmel descreve a gola de pele na pintura de Rembrandt sobre sua mãe. Segundo nosso autor: “a gola de pele na gravura de Rembrandt não é, como uma fotografia seria, uma imagem superficial daquilo que sua mãe realmente usava”⁶⁹. Na verdade, pouco importava se a mãe do pintor realmente estava usando ou não aquela gola. Ela possui uma autonomia de forma dentro da pintura. Uma fotografia poderia captar o momento como ele realmente foi, com todas as suas características, roupas e objetos. Mas uma pintura não tem essa pretensão e nem esse compromisso. Ela é uma criação artística. Assim, Simmel continua sua análise sobre a gola na pintura dizendo que “não é uma “aparência” de uma realidade. Pelo contrário, pertence ao mundo artístico e aos seus poderes e leis e, portanto, está completamente liberto da realidade”⁷⁰. É por isso que a discussão a respeito do fato de a mãe de

⁶⁶ Ibid., p. 145. Tradução minha.

⁶⁷ Ibid., p. 147. Tradução minha.

⁶⁸ Seguimos aqui a interpretação oferecida por Gunter Scholtz, segundo a qual, historicismo é um conceito polissêmico e de difícil definição. Em nossa visão, Simmel compreende o historicismo enquanto “objetivismo e positivismo”, sendo está uma das cinco definições para o termo propostas por Scholtz. Para mais informações, ver: SCHOLTZ, Gunter. O problema do historicismo e as ciências do espírito no século XX. Traduzido por Pedro Spinola Pereira Caldas. *História da Historiografia*, n. 6, 2011.

⁶⁹ SIMMEL, Georg. *Rembrandt: an essay in the philosophy of art*. New York: Routledge, 2005. p. 148. Tradução minha.

⁷⁰ Ibid., p. 148. Tradução minha.

Rembrandt estar ou não usando aquela gola no momento da pintura é algo irrelevante. A questão está na qualidade de sentido que essa imagem sobre um passado (mãe de Rembrandt) produz para o espectador.

É através dessas reflexões sobre a autonomia da arte e a liberdade que essa forma possui em relação ao real que Simmel continuaria com suas críticas ao historicismo e ao psicologismo no ensaio sobre Rembrandt. Ao analisar esses dois pontos, nosso autor pontuaria a seguinte questão: “essas teorias acabam se opondo à [noção de] que pode haver conteúdos, categorias e mundos – que não são dedutíveis de um ao outro – dentro do domínio objetivo; e que possa haver um ato criativo genuíno no reino subjetivo”⁷¹. Conscientemente, ou não, Simmel remonta suas críticas desenvolvidas tanto no livro sobre a filosofia da história quanto em seus escritos metodológicos sobre esse tema produzidos no mesmo período em que escrevia “*Rembrandt*”. Esse problema do historicismo desconsiderar os atos criativos configurados pela subjetividade se torna recorrente para Simmel e aqui, podemos entender o ensaio sobre Rembrandt como uma grande tentativa de mostrar para o leitor e, porque não, para o historiadores, como as formas subjetivas de produção imagética podem ser úteis para a representação do passado de um indivíduo. Portanto, acreditamos que “*Rembrandt*” também pode ser lido nessa chave, quase como uma resposta aos problemas das representações realísticas e factuais, tão dominantes na época de Simmel.

Conclusão

Mais do que uma conclusão fechada e definitiva sobre os pontos que apresentamos no texto, talvez seja interessante apontarmos alguns caminhos que nossa reflexão buscou percorrer. Primeiro, é importante ressaltar que o ensaio de Simmel sobre Rembrandt, mais do que um texto biográfico, se propõe ser uma reflexão filosófica que tem como tema central de análise a ideia de representação. Ao analisar os quadros do pintor holandês, o autor alemão coloca em evidência o fato desse tema ser de extrema importância para os historiadores que, em seus trabalhos, assumem a tarefa de representar diversos passados. Portanto, ler Simmel é uma tarefa que pode ajudar em nossa representação cotidiana, justamente pelo fato de seus textos e ensaios oferecem essa possibilidade de “ver” ou entender o passado através de imagens.

Sendo assim, acreditamos que a interpretação de Simmel sobre Rembrandt na forma literária do ensaio, oferece a figuração de uma maneira de se conceber a representação da vida, do indivíduo e da temporalidade sob a forma imagética, tanto a partir dos quadros do pintor holandês quanto através das metáforas e analogias mobilizadas pelo autor alemão em seus textos. Ao final,

⁷¹ Ibid., p. 148. Tradução minha.

Com quantas imagens se faz um passado?

acreditamos que essas três instâncias escolhidas possuem uma relação intrínseca, sendo necessário interpretá-las a partir de uma visão mais ampla que se refere às várias crises enfrentadas pela sociedade europeia moderna na virada do século XIX para o século XX. Todas fazem parte de um estilo próprio de pensamento e escrita peculiar à Simmel que tem como ponto de partida “uma visão metafísica do mundo moderno e uma estética/ética da existência”⁷², uma marca inalienável dos trabalhos do autor alemão.

Por fim, também cabe destacar que o ensaio sobre Rembrandt pode ser lido em diálogo com os textos escritos por Simmel sobre teoria e filosofia da história ao final de sua vida. E essa atividade encara de frente o problema do realismo histórico, atividade que Simmel tanto criticou e que, segundo ele, estaria ligada ao realismo ingênuo praticado pelos historiadores do século XIX. Em nossa visão, as reflexões em torno das possibilidades estética que o ensaio sobre Rembrandt oferece para a história cumpre uma função rememorativa sobre os problemas do conhecimento histórico que Simmel discutia desde 1892 com seu livro sobre a filosofia da história. A temática da representação do indivíduo nunca foi abandonada por Simmel, mas sim, ressignificada ao longo de seu trajeto intelectual. E neste momento, não devemos conceber o ensaio tematizado por nós como uma redenção, ou reconciliação estética com os problemas enfrentados pela época de nosso autor. Na tragédia da vida moderna de Simmel, não existe final feliz, somente melancolia e possibilidades de reinventar a dimensão representativa da história.

Por isso, acreditamos que ao se debruçar sobre as imagens de um pintor que representava o passado em seus quadros, Simmel buscou oferecer alternativas para os historiadores no momento de representarem o tempo pretérito, principalmente ao utilizar diversas metáforas e analogias em seu ensaio.

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *Aby Warburg and the nameless science*. In: AGAMBEN, Giorgio. *Potentialities*. Stanford: Stanford University Press, 1999.
- BÁRBARA, Lenin Bicudo. A via analógica no pensamento de Georg Simmel. *Sociologia & Antropologia*, v. 5, 2015.
- BEER, David. *Georg Simmel's concluding thoughts: worlds, lives, fragments*. Pacgrave Macmillan, 2019.
- BENSE, Max. O ensaio e sua prosa. In: PIRES, Paulo Roberto (Org.). *Doze ensaios sobre o ensaio: antologia serrote*. São Paulo: IMS, 2018.
- FORTUNA, Carlos. Simmel e as cidades históricas italianas: uma introdução. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 67, p. 101-127, 2003.

⁷² VANDENBERGHE, Frédéric. *As sociologias de Georg Simmel*. Petrópolis: Vozes, 2018, p. 13.

- NIXON, Michelle. *Approaching a sociology of aesthetics: searching for method in Georg Simmel's Rembrandt*. Thesis (Master of science) – Brigham Young University, Provo, 2012.
- SCHOLTZ, Gunter. O problema do historicismo e as ciências do espírito no século XX. Traduzido por Pedro Spinola Pereira Caldas. *História da Historiografia*, n. 6, 2011.
- SIMMEL, Georg. As grandes cidades e a vida do espírito (1903). *Mana*, v. 11, n. 2, p. 577-591, 2005.
- SIMMEL, Georg. *Ensaio sobre teoria da história*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2011.
- SIMMEL, Georg. *Essays on interpretation in social science*. Translated and edited with an introduction by Guy Oakes. New Jersey: Rowman and Littlefield, 1980.
- SIMMEL, Georg. O conceito e a tragédia da cultura. *Crítica Cultural*, v. 9, n. 1, 2014, p. 147.
- SIMMEL, Georg. *Rembrandt: an essay in the philosophy of art*. New York: Routledge, 2005.
- SOUZA, Jessé; OELZE, Berthold (Org). *Simmel e a modernidade*. 2º ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2005.
- SYMONS, Stephane. *More Than Life: Georg Simmel and Walter Benjamin on Art*, Evanston: Northwestern University Press, 2017, apud BEER, David. *Georg Simmel's concluding thoughts: worlds, lives, fragments*. Pacgrave Macmillan, 2019.
- VANDENBERGHE, Frédéric. *As sociologias de Georg Simmel*. Petrópolis: Vozes, 2018.
- WAIZBORT, Leopoldo. *As aventuras de Georg Simmel*. São Paulo: Editora 34, 2000.

Recebido em: 08.06.2021

Aprovado em: 27.05.2022