

MODERNIDADE: PÁTIO DE MANOBRAS

Sebastião Edson Macedo

Repudiei que me compreendessem. Ser compreendido é prostituir-se.
Fernando Pessoa, Livro do Desassossego.

Se nos cruzássemos nas ruas desta cidade

*entre desconhecidos de toda sorte, talvez
nos sentássemos a falar da nossa vida, isto é,
de como vamos ficando cada vez mais órfãos
de nós próprios.*
Rui Pires Cabral, Cartas.

*A clareira é ao mesmo tempo um campo de batalha e
um lugar de decisão e seleção.*
Peter Sloterdijk, Regras para o parque humano.

1.

Este ensaio deveria ter um subtítulo, útil talvez para orientar um leitor de sumários que supostamente passasse os olhos por ele em meio a outros títulos, a fim de que saiba a que modernidade me refiro (a de Giotto? a de Camões? a de Whitman? a Delacroix? a de Warhol? qual?). Mas não tem. E subtraindo-lhe o subtítulo, deixo de colocar aqui, precisamente, balizas na amplitude da própria idéia de modernidade, e há um propósito nisto: investir na noção de que a modernidade é passível de ser lida amplamente, ou seja, fora das recorrências periódicas em que se vê submetida para a formulação de processos históricos estritos. Desprivilegiando-a, pois, de qualquer aposto, começo por pensar a modernidade como campo modal de experiências, e observá-la enquanto espaço permanente de observação estratégica dos tempos através de seus índices e de suas mutações no real.

Este título propõe, e de saída, pensar a modernidade alegoricamente, como uma área de fronteiras flutuantes, um pátio, decerto, bastante largo, onde se podem manobrar comboios vindos de diferentes destinos, carregados de bagagens muito diversas e controlados por instrumentos não digo ambíguos, por vezes, mas ambivalentes, que ora servem de prumo para restabelecer rotas internas já conhecidas de reflexão, ora fazem a vistoria do que de novo chega e do que de velho sai dessa *free zone* para manobras. Os comboios seríamos nós, leitores, carregando na algibeira os tíquetes e carimbos que pudemos reter de nossas leituras, engatados uns aos outros através de nossos rastros de mal-entendimentos, no tempo, e só desengatados, no espaço, em plena manobra, por distração dos comandos, das proposições, ou, simplesmente, por falha operacional dos instrumentos. E os instrumentos, estes que nos autorizam em – e conferirão, quiçá, êxito a – nossa manobra, esta, na amplitude da idéia de modernidade, estes instrumentos não são, exatamente, o lastro e os afinamentos da crítica que ali se detectou, mas sua ruína, uma vez que só estaremos efetivamente manobrando nesse pátio complicado na medida em que enxergamos como escombros o legado com que o passado forjou para si uma visão da modernidade.

Enxergar o que nas máquinas remanescentes ainda permite atuais deslocamentos, e o que, em meio delas, são ruínas por vezes imprestáveis, dar-nos-á a hipótese, é o que cremos, de percorrer esse pátio, a modernidade, por outras margens e modos de manobra que, de alguma forma, enuncia, para nós mesmos, a vitalidade de seus mirabolantes fantasmas no presente, este, nosso, porque tal presente, como toda época, é dotado, também ele, da fantasmagoria de sua própria modernidade.

2.

O impulso para esse modo de abordagem da modernidade, fazendo-a ascender de um escopo estético sazonal (que a situa em relação a estilos artísticos praticados em determinadas épocas) para a pretensão de uma categoria histórica perene (que a situa na corrente dos sintomas desenvolvidos numa ontologia da

criação)¹ parte da assertiva que Charles Baudelaire registrou em *O pintor da vida moderna*: “houve uma modernidade para cada pintor antigo” (p. 859).

Nesta sentença, Baudelaire flagra de forma sutil mas iniludível o caráter histórico que perpassa sua visão da modernidade, libertando-a da pura circunstância que lhe confere a moda, e abrindo-a, modernidade, para fora da sua contingência, enquanto expressão daquilo que imprime na (última) moda a escritura de um (mais acabado) modelo.

3.

Supomos não ser por menos que Baudelaire, ao colocar a reflexão da modernidade entre o fluir da moda e a fixação de um modelo, aspirava à criação de um lugar-comum. Se, em *Meu coração desnudado*, ele escreve, por exemplo: “nada mais belo que o lugar-comum” (p. 144), ou “criar um lugar-comum: eis a marca do gênio” (p. 40), está provavelmente intuindo que a apropriação pública e a validade geral do chavão estariam ligados à apreensão de caracteres duradouros da vida e, mais especificamente, do belo,² acumulados seculoriamente na experiência corriqueira como o legado mais banal porém útil da *Erfahrung*.

Criar o lugar-comum, por obra individual e instantânea, a partir dessa intuição sobre certos elementos permanentes na moda, como parece querer Baudelaire, romperia com a natureza do próprio lugar-comum. E não podemos perder de vista que Baudelaire atribuía à natureza um caráter bestial indesejado que, para sua sensibilidade, deveria ser dominado, ou subvertido, uma vez ser fonte mesmo da barbárie. Um lugar-comum como algo natural e coletivo teria sido, assim, para Baudelaire, algo abominável e terrível, e só poderia ser louvável se fosse o resultado de uma criação do espírito individual.

4.

¹ Ou seja, situa-se a modernidade no cruzamento entre a categoria e o escopo, entre a estética e a história, entre, enfim, o estilo e o sintoma.

² Lembremos que o belo em Baudelaire é uma equação que contempla elementos do mal e da tristeza, do grotesco e do sublime, e se apresenta, portanto, como aquilo que assujeita os sentidos, e que confere a experiência do choque.

De fato, a natureza era tida para ele como originalmente nociva ao homem, e domesticá-la, ou detê-la, e mesmo aviltá-la, negá-la, ou pelo menos contrariá-la, forjando por dentro dela um regime civilizacional, uma moral, era um princípio régio da arte baudelairiana.

Daí a oposição quase radical natureza/cultura estar na raiz do elogio ao artifício que perpassa todo o pensamento estético de Baudelaire. Um excerto que ilustra com clareza essa consideração pode ser lido no mesmo *O pintor da vida moderna*, num capítulo chamado justamente “Elogio da maquilagem”:

[...] veremos que a natureza não ensina, ou quase nada, que ela *obriga* o homem a dormir, a beber, a comer, a defender-se, bem ou mal, contra as hostilidades da atmosfera. É ela igualmente que leva o homem a matar seu semelhante, a devorá-lo, a seqüestrá-lo e a torturá-lo; [...] É a infalível natureza que criou o parricídio e a antropofagia, e mil outras abominações que o pudor e a delicadeza nos impedem de nomear. É a filosofia (refiro-me à boa), é a religião que nos ordena alimentar nossos pais pobres e enfermos. A natureza (que é apenas a voz de nosso interesse) manda abatê-los. [...] O crime [...] é originalmente natural. A virtude, ao contrário, é *artificial*, sobrenatural. [...] O mal é praticado sem esforço, *naturalmente*, por fatalidade; o bem é sempre o produto de uma arte. (p. 874-5)

Assim, inverter a lógica do lugar-comum parece ser a mais funda intenção de Baudelaire, transformando-o, *cliché*, numa afirmação de validade e uso geral proveniente não de uma tradição normalista e naturalizadora dos modos de vida, mas resultante de uma vivência individual aguda, artificializada voluntariamente pelas imposições da moral, pertinaz em seu ideal mais civilizacional.

O lugar-comum baudelairiano, cuja potência é perscrutada com freqüência em *Mon coeur mis à nu*, não aspira a emancipar-se, portanto, no tácito estatuto de uma sabedoria natural, popular, tacitamente coletiva, resvalada em moda, mas, do contrário, aspira ao súbito estatuto de uma *Erlebnis* que cumpriria, com seu poder de choque, e de impossibilidade de deixar “restos” ante uma época em vertiginosa expropriação da experiência, um papel de modelo.

5.

O princípio do choque na intenção estética de Baudelaire está, em boa medida, relacionado ao excesso de ruínas de experiência legada pela antiguidade, como mediação entre o presente e o passado, com uma lógica de progresso que

anestesia o veraz abismo da imaginação e da sensorialidade ante a novidade de tudo o que há.

Desdobrado em favor do abrupto, do decisivo, do impactante, do rude e do veloz,³ o choque representa precisamente uma explicitação instantânea e violenta da impermanência dos eventos e sua deriva profusa, inconstante, tanto quanto – e nisto reside sua voltagem, certamente – representa a emergência do eterno, do permanente, e mesmo do antigo, no seio casual do presente enquanto palco de uma virtualidade infinita da História. Seu duplo caráter, de dar a ver o perene e o transitório na instância do real, faz o choque adquirir um poder instrumental na vivência subjetiva, pois permite a extração ou a leitura da modernidade que é contemporânea e imediata à experiência.

Ler a modernidade, extraíndo dela seu caráter moderno, portanto, por meio da violência inescapável e imediata de uma *Erlebnis* fundada a choque para suprir a inoperabilidade de uma *Erfahrung* implica, sem dúvida, atingir a funda potência de criação do próprio presente e, mais além, a criação da vivência em que este presente se dá. Construir um lugar-comum, neste caso, adequa-se inteiramente à pretensão baudelairiana de ler em seu tempo, e não exclusivamente nos vícios de sensibilidade sedimentados pela Tradição, os índices eternos e efêmeros que aí residem, e que restituem para a vida cotidiana o caráter efetivamente “moderno” do real.

6.

O caráter “moderno” da modernidade, se quisermos formular assim, é precisamente um constructo dialético entre passado e presente, entre *canon* e atualidade, e não a panfletária rotura com tal binômio, como se ela rigorosamente fosse possível.

E chamamos dialético esse “constructo” porque equaciona a repetição da efemeridade da moda por via dos usos e necessidades modelares assumidos para a vida neocitadina em mutação. Mas dialético, também, na medida em que, por meio dessa equação, atenuam-se as barreiras da própria época, instaurando uma urdidura histórica do presente com aquilo que lhe é extemporâneo, tornando

³ Não é à toa a valorização que Baudelaire confere à velocidade no trabalho de Constantin Guy, pois.

contemporâneas as modernidades de diferentes épocas justo naquela dimensão em que a lógica hegeliana as colocaria de fora de tal equação, ou seja, na seleção e na ordem dos caracteres que se supõem modernos, enfim, na sua construção sintática a partir dos paradigmas históricos vigentes.

7.

Penso que o conceito de imagem dialética, de Walter Benjamin, nos será útil aqui. Benjamin se serviu dele para propôr uma leitura da história segundo sua perspectiva materialista. Refiro-me, obviamente, às teses de 1940 “Sobre o conceito de História”, em que o discurso sobre uma época passada deve ser tecido juntamente com a imagem que a época presente teceu sobre si mesma ao se voltar para o índice misterioso dos eventos tomados como históricos, que essa época articula.

Índice misterioso? Sim: as teses de Benjamin são portadoras de uma mística própria, e consideram, inclusive em sua seleção vocabular, que o passado só se faz legível pelo presente na medida em que algo nesse passado sustenta para nós seus mistérios, cuja força mística, se quisermos, considerada por Benjamin redentora, serve para justificá-lo, passado, na mesma proporção em que serve para explicitar o estado do próprio presente, significando-o, redimindo-o do acaso.

Assim, o presente só é visível e experienciável justo na sua dialética com o passado, e apaga-se para si mesmo quando se olha a partir de sua (pretensamente “pura”) atualidade.

Benjamin afirma: “irrecuperável é cada imagem do presente que se dirige ao presente” (tese 3). Este presente, uma vez esquecido de si com um olhar que se lança para os mistérios que estão fora de si, vê-se explicitado no passado, e restituído em sua atualidade, agora sim, a mais “pura”, redimido em sua necessidade de realizar-se enquanto sentido, fora da sua auto-imagem.

O presente, aquele instante que escreve a história, recupera em seu discurso sobre o passado aquilo que de seu e atual desaparece para si mesmo.

8.

É nesse sentido redentor, de uma operação dialética entre passado e presente, portanto, que o aparecimento e o desaparecimento das imagens do real, presente ou passado, conferem à história um caráter fantasmático, sustentado por uma imagem de tempos em tempos re-selecionada e reordenada (numa outra sintaxe, pois) a partir dos eventos dispostos no tempo, ou através de um trabalho de re-disposição destes eventos sobre o fio do discurso.

Esta imagem, este fantasma, é pois a “pura” narrativa, a pura atualização da memória, e sua formulação, “puro” mistério, “puro” enigma.⁴ O que dele se transforma em representação, por força da linguagem, é o que chamamos de discurso da história.

9.

Pensem a modernidade como um modo discursivo de história, seja da arte, da técnica, do humano e de suas epistemologias, seja outra.

A modernidade, pois, enquanto lastro das tessituras, das manobras, num pátio em ruínas, alargado pela liberdade com que se podem usar instrumentos de leitura antigos, que, por sua vez, legitimam e eternizam a expressão do presente.

Por outro lado, o uso de instrumentos de leitura novos, por vezes ainda pouco aferidos e mesmo falhos, não cessam de ressignificar as relações causais entre o passado e o presente. E sem negar tal relação, apenas sublinham-na como conseqüente ao discurso do moderno.

É provavelmente nesse sentido que Jacques de Moraes escreve: “a obra de arte moderna reivindicada por Baudelaire, ao tornar-se antiga, não se desqualifica, mas, ao contrário, se legitima e se eterniza, pluralizando a tradição. Isto a contrapõe à obra de arte de vanguarda, que não faz senão negá-la.” (p. ?).

A legitimação e a eterna ressignificação da modernidade na “crista” do tempo dá a ver não apenas os sucessivos estatutos atualizados da modernidade em cada época, para cada época, mas também seu caráter afinal fantasmagórico enquanto representação resultante de uma imagem dialética da própria pluralidade discursiva da modernidade.

⁴ A idéia de “pureza”, aqui, quer reforçar, levando ao limite, a mística cabalística de Benjamin, somente. Rigorosamente, ela não existe.

A fantasmagoria da modernidade surge, pois, para cada época, e em cada época, quando há, no impulso que elabora seu discurso dominante, uma pretensão de elidir os acasos “menores” (a história posta de lado) na corrente plural dos acontecimentos, como numa redenção benjaminiana, seja para legitimar-se numa linha de continuidade pretendida como “maior” (o discurso vitorioso da história), seja para ressignificar seu lugar singular nessa corrente. Qualquer modo, em ambos os casos, está-se formulando e institucionalizando, vencedora ou vencida, a História.

10.

Cabe ressaltar uma interessante relação entre a fantasmagoria e a imaginação.

A representação com que apreendemos as coisas ditas ou experimentadas através dos discursos, históricos ou não, é definida por Platão, no *Filebo*, como imagem (εἰκόνος), ou ícone, porque figura aquilo que somos capazes de memorizar pictograficamente em nosso espírito, ou seja, aquilo que se fixa, em conjunto, não como texto, mas como pictograma.

Um fragmento do *Filebo* nos ilustra como o discurso (ou a experiência sensorial dos discursos) restam como imagens que, mais adiante, serão entendidas como “fantasmas” (εἰκόνες). Esse entendimento deve-se ao fato de que, desse discurso ou dessa experiência, figuram na alma do sujeito apenas as ruínas de seu conjunto, de sua totalidade, ou seja, seus fragmentos imprecisos e somente próximos ao perfil discursivo integral, ainda que se possa dele apreender, memorizar, literalmente os enunciados. O diálogo se dá entre Sócrates e Protarco:

Sócrates – A memória, unida às sensações, e as paixões que dela dependem, parecem-me quase estar escrevendo palavras nas nossas almas; e quando esta paixão escreve verazmente, se produzem dentro de nós opiniões e discursos verdadeiros; mas quando o escriba interior escreve o falso, o resultado é o contrário ao verdadeiro.

Protarco – Sou inteiramente da tua opinião, e aceito o que acabas de dizer.

Sócrates – Então aceita também a presença, ao mesmo tempo, em nossa alma, de um outro artista.

Protarco – Quem?

Sócrates – Um pintor que, depois do escriba, desenha na alma as imagens das coisas ditas.

Protarco – Mas como e quando?

Sócrates – Quando um homem, após ter recebido da visão ou de qualquer outro sentido os objetos da opinião e dos discursos, vê de algum modo dentro de si as imagens destes objetos. Não é assim que acontece? (Platão, 39a, *apud* Agamben, “Eros ao espelho”)

Se, por um lado, Platão explicita na imagem o caráter interpretativo do discurso, por outro lado, instiga o potencial da imaginação para preencher com construções pictográficas as lacunas que um enunciado ou uma experiência discursiva são passíveis de gerar nessa interpretação das representações do mundo.

Assim, resta em nós uma imagética, uma imagem que é por nós mesmos subjetivada, uma imaginação que nada mais é do que o fantasma do discurso, a fantasmagoria da experiência discursiva por nós mesmos imaginada e em nós restante.

Por isso é que a nossa faculdade da fantasia é considerada por Platão como uma faculdade de “artista”, ou como diria Baudelaire, de produção do “artifício”.

11.

E é curioso que a competência para capturar o presente dos discursos através dos sentidos seja própria do sujeito da *Erlebnis*, que não pode herdar a sensorialidade da tradição senão através dos seus restos, da ruína da *Erfahrung*.

O sujeito da vivência imediata e desguarnecida, pois, precisa apreender o discurso disponível em sua época naquele potencial da imaginação fantasmática, criando para esta época um seu fantasma.

Tal experiência de representação da época é feita, portanto, através do exercício da fantasia em seu mais exato sentido: através da produção de um *phantom*, uma imagem imprecisa, espectral, fragmentar, fugidia, que fixa em si e para si o que das histórias do mundo exterior ao sujeito se pôde assimilar e reter. é por isso que a fantasia está tão diretamente associada à imaginação.

12.

Não é em outra medida que Baudelaire, ao intuir esse viés fulcral da imaginação para o trabalho do pintor da vida moderna, valoriza de forma clara a

exposição visual a que Constantin Guy se submete durante o dia, à luz, observando o turbilhão de eventos da cidade e a vitalidade com que pode fixar, em sua memória, esse turbilhão. Mais digno de louvor a Guy por parte de Baudelaire é o fato de aquele conseguir extrair dessa memória os fantasmas apreendidos por tal exposição.

É no “sótão” da memória do pintor baudelairiano que a imaginação reserva as imprecisões fantasmáticas da experiência, transformando-as em imagens que não tardam, para o senso crítico de Baudelaire, em ser percebidas como modelos, porque adquirem, em sua virtualidade infinita de *phantom*, o estatuto de ícones instantâneos da vida moderna, em toda a sua fugacidade e derrisão.

13.

É com esse alargamento da perspectiva da modernidade que o pensamento baudelairiano permite compreendermos por que tudo o que acontece, e tudo o que se experimenta, aspira a ser imediatamente integrado numa rede de legitimações históricas que, paradoxalmente, acaba por neutralizar o novo e esvaziar o estatuto de “acontecimento” nos eventos do mundo.

Talvez, por isso, o sentido da modernidade, para Baudelaire, não esteja pacificado num pensamento monolítico, mas se apresente sempre a partir de uma ambivalência desconcertante, ora positiva, ora negativa. E negativa exatamente porque, na neutralização do novo pelo desdobramento infinito da moda em modelo, a modernidade esteja permanentemente sujeita a uma deriva temporal em que nada se emancipa, nada vem a seu termo, nada chega a sua maturidade. Esse moderno imaturo, para Baudelaire, é tratado pelo desdém indiferente do *dandy* como aquilo que não acessa em si sua própria eternidade, ou seja, aquilo que não rompe com sua condição temporal, que não se comunica com o antigo nem adventa nenhum mistério sobre o futuro.

14.

É também por esse encaminhamento que Baudelaire se posiciona refratário à idéia de progresso. Em *Meu coração desnudado* ele escreve: “a crença no progresso é uma doutrina de preguiçosos” (p. 66), uma vez que esta apenas

preenche, e comodamente, o “tempo vazio” aludido por Walter Benjamin em suas teses.

Esse “tempo vazio” faz do progresso, segundo Benjamin, um esteio ideológico apropriado pelas sociedades industriais com vistas ao controle da produção material e o usufruto de mercadorias. Configurando o tempo histórico segundo o modelo do tempo físico, na economia de trocas, a ideologia do progresso restringe a própria progressão que é intrínseca a todos os eventos, restringe o desdobrar do real a uma lógica iluminista da conseqüência, figurada na idéia de crescimento, continuidade, causalidade e quantidade, em direção ao mal-entendido sentimento do infinito.

Para esclarecer, por contraste, o “tempo vazio”, o “tempo pleno” benjaminiano seria, afinal, aquele em que a relação entre passado, presente e futuro se dá na elaboração inevitável de um discurso histórico que os encadeia na sintagmática, digamos, da *Erlebnis*, isto é, justo quando esse passado, presente e futuro adquirem, em conjunto, para o sujeito da vivência, um estatuto de revelação, de vidência, de sentido anterior e ulterior encadeados, de descoberta de significados até então ocultos ou intransitivos no fluxo do tempo, e como que místicos, sim, fazendo o sujeito ressignificar, inevitavelmente, os enigmas do passado em um todo pertinente, ao mesmo tempo que o faz dissolver-se em seu presente à maneira de uma beatitude,⁵ e ainda se ver, sujeito, liberado das inefabilidades que esse presente e passado faziam-no projeta-se num “futuro vazio”.

15.

É por meio dessa hipótese de experiência histórica plena (amplificada, de certo, por meio da arte) que Baudelaire propunha desconfiarmos de tudo o que houvesse de evidente no cotidiano. Outra vez cito *Meu coração desnudado*: “Desconfiemos do povo, do bom senso, do coração, da inspiração e da evidência” (p. 99).

O evidente, antes de qualquer leitura, pode ser entendido senão como aquilo que interdita o aparecimento das coisas no real, pelo seu paradoxal excesso de visibilidade, de obviedade, de frontalidade à experiência, ou seja, o evidente é aquilo

⁵ Sobre a beatitude, recordemos que Baudelaire, por exemplo, vai intimar-se a uma santidade como que pagã, única transcendência digna de um homem de seu tempo.

que, enquanto *Erfahrung*, não se presta à vivência e, nessa mesma medida, é o antípoda do choque, pois lança o olhar para uma sensorialidade sem atritos, sem deslocamentos.

O evidente é, aqui, uma ingênua interdição, e como tal, é a negação dos enigmas do mundo e das tessituras singulares da experiência coletiva do tempo presente. Assim também são ingênuos interditos, na citação de Baudelaire, a massa cidadina enquanto massa e não enquanto pletora de indivíduos. Assim, igualmente, o consenso e a frivolidade, a prostituição e o trabalho, porque sofrem um poderoso mascaramento de seu estatuto via a experiência alheia, a tradição sedimentadora de sentidos, impedindo suas atualizações e refigurações no tempo. Assim, a evidência imprime entendimentos lisos (sem atritos) para o agenciamento das (possíveis) novas experiências subjetivas e de subjetivação.

16.

Além disso, Baudelaire sempre se mostrou simpático à idéia do “homem santo” como aquele que tem, consigo mesmo, uma predisposição menos evidente ante os acontecimentos e uma experiência mais intuitiva do tempo. Em *Mon coeur mis à nu*, a propósito, ele vai conferir um estatuto heróico a toda diferenciação subjetiva da massa, do consenso, do naturalismo, do frivolitismo, em favor de uma “santidade” que nada mais é do que uma beatitude imanente à condição dos heróis da vida moderna, ou seja, o soldado, o santo e o poeta.

Ao final de uma breve consideração sobre o tempo (“O gosto do prazer ligamos ao presente. O cuidado com a salvação suspende-nos ao futuro” p. 93), por exemplo, Baudelaire assina sua disciplina íntima para gerir a queda a que está sujeito todo aquele que não se diferencia ante o anestesiamento da evidência: “Antes de tudo, ser um *grande homem e um santo* para si mesmo” (idem).

17.

Suponho que seja atento a esse processo de “aparição” do fantasma no presente, resultante de uma dialética discursiva que este presente estabelece com o passado, que Baudelaire escreveu, em *Mon Coeur Mis a Nu*, que é preciso

desconfiar as evidências. O que é evidente não dá espaço para a imaginação fazer surgir fantasmagorias do próprio real, não permite a emergência da *Erlebnis*.

Seu satanismo poético, aliás, seu louvor à santidade do poeta, seu respeito à decadência do soldado, os símiles do herói moderno vistos na prostituta, na velha, na mulambeira e na lésbica, e seu entendimento de certa irmandade entre os homens por meio da bestialidade, tudo isto aponta Baudelaire como um cismador de complicada visão mística da modernidade, e que abre precedentes para ser aproximada “sua” modernidade ideológica das visões fantasmáticas de seu próprio presente, ou pelo menos daquele real que para ele nos parece arruinadamente fulgurante.

Em Baudelaire, as mútuas transformações operadas entre o evidente e o oculto desencadeiam, assim, não só uma imaginação imanente sobre o seu tempo em obras e ruínas, mas desencadeiam inclusive uma continuidade sutil, rara, peculiar entre a imaginação e a crítica, que afinal merece ser investigada.

18.

Uma pequena digressão.

O passado se inscreve, enquanto modernidade, no presente, através de uma correnteza de similitudes cujo traço comum configura-se como um lugar de brilho e verdade, onde fulgura, no abismo da diferença, o caráter moderno dos modos então cotidianos de assimilação do (e de trato com) o real.

A esse propósito, T. S. Eliot desenvolve em *Tradition and individual talent* (1922) uma instigante leitura da modernidade a partir de suas relações com a tradição, atribuindo a símiles diacrônicos uma espécie de contemporaneidade espiritual, com o “gene” comum do espírito historicamente moderno, por exemplo. Seria o caso de se pensar no neologismo *Modernegeist*, talvez.

Qualquer forma, Eliot dá margens ao entendimento de que as obras do passado não se estagnam no tempo se estas são permanentemente passíveis de leituras por um presente exposto à sua própria razão moderna. O presente se apropria, segundo Eliot, da modernidade do passado naquilo que ela tem de mais similiforme aos modelos elaborados no presente, ou seja, em sua vitalidade extemporânea de ascender da moda ao modelo.

O poeta anglo-americano, que assim como Baudelaire, sabemos, também era crítico, conduz sua leitura para uma afirmação contundente: a tradição é, toda ela, sincrônica. O que nos leva a postular que o lastro cultural de uma civilização está inteiramente contemporâneo àquele artista que cria em conexão com o caráter moderno de seu tempo.

19.

A imagem da modernidade que nos foi legada por Baudelaire é incontornavelmente impactante, embora seja consenso afirmar-se, como faz Benjamin, que o poeta mesmo não a teorizou de forma precisa, incontroversa, clara e estanque.

Na verdade, Baudelaire nem poderia, posto que sua visão da modernidade, pelo encaminhamento que aqui temos dado, se “iconifica” num fantasma, de aparição e definição sempre flutuante, sempre discutível, como caberia a uma dialética benjaminiana e à perspectiva baudelairiana de modernidade sem balizas.

O discurso, portanto, que cada época elabora sobre aquela que lhe antecede, foi entendido por Baudelaire de um modo que encontra as teses de Benjamin, sobremaneira, enquanto uma operação histórica de, permitamo-nos dizer, retro-iluminação imagética.

20.

Uma vez iluminados nós, de volta, pela cadeia de acontecimentos que somos capazes de recortar e estabelecer para nossa imagem do passado, apropriamo-nos, de todo modo, deste passado, naquilo que ele tem de mais significativo para nossa época: seu poder redentor, sua promessa de felicidade, sua resolução de enigmas. E Benjamin escreve: “A imagem da felicidade está indissolúvelmente ligada à da salvação. O mesmo ocorre com a imagem do passado, que a história transforma em coisa sua” (tese 2).

Nesse sentido, é possível entender a mística não-formulada de Baudelaire como uma crítica moral que investe a arte do papel de redenção do presente.

21.

Para não apagar-se, o passado dirige à nossa época um apelo – é essa palavra que Benjamin usa, e abunda em Baudelaire, lembremos, tanto na prosa quanto na poesia, o discurso invocatório, o tom admoestador ou exortador.

Tal apelo ao presente, por exemplo, só nos é audível em Baudelaire, na medida em que ele sublinha e não deixa emudecer nossas próprias vozes (secretas, de certo) que assombradamente se perguntam pelo sentido do presente que é o nosso, ao lê-lo, Baudelaire, inscrito em seu passado fantasmático. Vozes que, uma vez ouvidas, restituem as roturas causais que ligam o vazio do nosso presente à imagem do passado que temos em nós via *Erfahrung*. E a temos, se bem entendido, senão como um fantasma da imaginação transmitida iconicamente pelos antigos, e posta na cadeia de acontecimentos a que nos vemos submetidos, ou assujeitados, ou inscritos, como herdeiros, como destinatários desse apelo redentor lançado pelo humano, pelo discurso/decurso da sua história.

22.

Seja como for, a função ambivalente das imagens dialéticas da modernidade pensada por Baudelaire via Benjamin, redimindo o presente, por um lado, ou dando a este, por outro, a posse sobre o passado, se mantém como efeito provocador, porque resulta em novos fantasmas, que ora emergem para o presente de uma ressignificação passado, ora rompem com o discurso histórico (de apresentar ao presente o próprio presente) em seu devir incontrolável.

Enquanto instrumentos, as imagens assim “lidas” na memória dos tempos, das épocas, permitem manobras sobre modelos em torno da idéia de modernidade. Tais modelos aprumam aqui nosso olhar para fora do pátio da modernidade, sim, mas também voltam-nos para nós mesmos, não esqueçamos, e fazem, assim, em nós, a necessária vistoria de manutenção do nosso olhar, ou seja, revisam nossa idéia de história, de imagem, de moda, de rotura.

23.

É nesse sentido que, outra vez, retomo a assertiva de Baudelaire: “houve uma modernidade para cada pintor antigo”.

Sua pertinência salta aos olhos (e nos apela a enxergar modernidades num tempo sem balizas) não só porque ela não restringe seu juízo à arte plástica (e mais especificamente aos retratos de que, naquele parágrafo d' *O pintor da vida moderna*, trata).

É vero que o pensamento de Baudelaire está posto numa perspectiva que alveja toda a arte, pois, ao compreender o caráter epocal da modernidade como dotado de uma vitalidade e de uma virtualidade que ultrapassa a inscrição do tempo, faz alçar a expressão plástica, assim, para uma dimensão que urde o discurso da arte no discurso da história.

24.

Neste ponto, já podemos reescrever Baudelaire: há, para cada artista de uma determinada época, uma modernidade que lhe corresponde. Podemos, ainda, reescrevê-lo junto com as idéias de Benjamin: há uma antiguidade que sustenta os signos e significados de determinada época na sua própria idéia do passado, do legado, da tradição.

25.

Se quisermos avançar um pouco mais, diremos que há, além da correspondência, um rastilho entre a modernidade enquanto caráter de certas idéias relativas à época, que apontam para fora dela, e a tradição enquanto repositório de todas as idéias que parecem iluminar por fora o cerne do presente.

Vislumbro este rastilho que liga tradição e modernidade como um fio de combustível derramado quase (seria o *a peu près* de Mallarmé?) ao acaso, trazido pela contingência dos comboios, à margem do pátio. Basta um atrito, uma faísca, para que o rastilho se inflame. E é a imaginação que forma e forja os fantasmas aquilo que cumpre, na modernidade, seu poder de luminescência naquilo que se resguarda por via de experiência e dos discursos a que somos submetidos. É a imaginação que ateia e lambe a disponibilidade infinita das lacunas da linguagem, através das idéias que entram e saem do pátio. A história da modernidade, se há uma coisa que se assente como tal, é a história desse incêndio.

26.

Talvez seja o momento de pensar um subtítulo para estas reflexões.

Uma possibilidade é: “26 pequenos problemas para irradiar uma leitura de Baudelaire através de nossa época”.

Mas como o pendor alegórico marca, de certa forma, esta linha de leitura, creio que seja pertinente propôr um subtítulo que, alegoricamente, pois, amplie seu “horizonte de expectativa”. Nesse sentido, o presente ensaio se encerra com uma pulsão afinal incendiária:

gasolina e fósforos para um debate que não tem época.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. (2006). *Notas de literatura I*. São Paulo: Ed. 34 & Duas Cidades.

AGAMBEN, Giorgio (2007). “Eros ao espelho”, in *Estâncias*. Belo Horizonte: Ed. UFMG.

BAUDELAIRE, Charles (1995). “O pintor da vida moderna”, in *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Aguilar.

____ (1982). *Meu coração desnudado*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

BENJAMIN, Walter (2000). *Obras escolhidas III - Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense.

____ (2000b). “Sobre o conceito de História”, in *Obras escolhidas I – Magia, técnica, arte, política*. São Paulo: Brasiliense.

____ (2007). “Experiência”, in *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. São Paulo: Ed. 34 & Duas Cidades.

CABRAL, Rui Pires (2007). *Portugal 0, 2*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel.

COLLOT, Michel (2006). “O outro no mesmo”, in *Revista Aléa*, vol. 8, no. 1.

ELIOT, T.S. (1965). “Tradition and the Individual Talent”, in *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*. London: Penguin.

LAGES, Susana Kampff (2007). “Walter Benjamin tradutor de Baudelaire”, in *Revista Aléa*, vol. 9, no. 2.

MORAES, Marcelo Jacques de (1999). “Benjamin e Baudelaire: reflexões sobre a arte e a história”, in Revista *Aléa*.

____ (2004). “A morte e o infinito: entre Michel Deguy e Charles Baudelaire”, in Revista *Terceira Margem*, ano VIII, no. 11.

PESSOA, Fernando (1999). *Livro do Desassossego*. São Paulo: Cia. das Letras.

SLOTERDIJK, Peter (2000). *Regras para o parque humano – uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo*. São Paulo: Estação Liberdade.

Sebastião Edson Macedo é poeta, mestre em literatura portuguesa pela UFRJ, professor, poeta e ensaísta.