

Conceitos como *moderno*, *modernidade* e *modernismo* têm, pela própria natureza do que envolvem, um percurso histórico muito amplo e por vezes confuso. Portanto, para que possamos tratar tais conceitos no campo do design gráfico com o mínimo de ambigüidade, pareceu prudente traçar esta ‘narrativa histórica’ do termo e de sua recepção ao longo do tempo.

## O CALDEIRÃO MODERNO

*“Um nome que muda com o tempo é um verdadeiro nome?  
A modernidade é uma palavra em busca de seu  
significado: é uma idéia, uma especificidade ou um  
momento da história? Somos filhos da modernidade ou  
ela é nossa criação?”<sup>1</sup>*

Qual canto de sereia, palavras como moderno, modernidade, modernismo, exercem sobre nós grande fascínio.

Todo o investimento feito pelos diversos campos da cultura ocidental - desde o Iluminismo até nossos dias - no sentido de intelectualizar, formalizar e legislar o sítio moderno, bem como a *ciosa* preocupação da intelectualidade ao longo do século XX em legitimar ou não determinadas manifestações como “modernas” parecem não deixar dúvidas a este respeito.

Nem mesmo o período que ‘sucede’ a modernidade, ao se auto-nomear, consegue abandonar o termo...

Tal fascínio acaba criando certa nebulosidade em torno do conceito .

Como diz o professor de literatura comparada em Stanford, Hans Ulrich Gumbrecht, quem se propõe a operar com problemas e conceitos como os de modernidade e modernização acaba se confrontando com uma sobreposição desordenada de uma série de conceitos diferentes.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> PAZ, Octavio. “La Quête du Présent”. Ed. Gallimard. Paris, 1990. (p. 50)

<sup>2</sup> GUMBRECH, Hans Ulrich - A modernização dos Sentidos, Editora 34. São Paulo, 1998. (p.9)

De fato, num primeiro momento, a sensação que se tem é a de entrar em um caldeirão borbulhante, confuso e ao mesmo tempo irresistível... Neste caldeirão das modernidades, o senso comum (mas não só ele) parece com frequência associar ao termo um juízo de valor. Dizer que algo é moderno, na maioria das vezes, é dizer que é atual e bom .

Portanto, para adentrar o labirinto moderno, sobrevoar a trajetória do conceito ao longo da história parece um bom fio condutor.

O teórico da literatura Hans Robert Jauss, apresenta o termo “a modernidade” como vindo do latim, no adjetivo ‘modernus’, cuja primeira aparição documentada se dá no século V, na transição da antiguidade Romana ao mundo da Nova Cristandade.

“Em seus empregos mais antigos, a palavra tem apenas o sentido técnico do **limite da atualidade** ,(...) deriva de ‘modo’- que, então, não significava apenas – *precisamente, já, imediatamente, logo*,mas, provavelmente, significasse também ‘*agora mesmo*’. (...)‘*Modernus*’ não significava apenas ‘novo’ mas ‘atual’. Entre os conceitos temporais aproximadamente sinônimos, *modernus* é o único cuja função é designar exclusivamente atualidade histórica presente.”<sup>3</sup>

Durante o século XII, diz o autor, o moderno é experimentado como aperfeiçoamento – o novo realça o antigo e o antigo sobrevive no novo. A produção intelectual desta ‘*modernitas*’ é então tratada com certo desconforto e alguma desconfiança. Uma obra ‘moderna’ só seria consagrada quando um futuro distante lhe conferisse a credibilidade da ‘*antiquitas*’.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> JAUSS, Hans Robert. *Tradição Literária e consciência atual da modernidade*, in Histórias de Literatura. OLINTO, Heidrun Krieger org., Editora Ática. São Paulo, 1996. (p. 51)

<sup>4</sup> idem p. 55-56

Segundo Jauss, a criação do substantivo “a modernidade” é relativamente recente, situa-se no “limite do horizonte cronológico que separa a percepção do mundo histórico familiar de um passado que só nos é acessível através da mediação da compreensão histórica.”<sup>5</sup> Mais precisamente quando os Humanistas do Renascimento Italiano olham a Idade Média como período de *trevas intermediárias* entre a Antiguidade - ‘antiquitas’ – passado exemplar e a ‘modernidade’ do próprio presente, um tempo que segue seu curso para o futuro. Ou seja, no Renascimento italiano do século XV o par que dialoga ainda é o mesmo, e o moderno, embora tenha perdido a desconfiança que o cercava antes, é experimentado como **restauração** da ‘antiquitas’.<sup>6</sup>

Como nos mostra Gumbrecht este início da Modernidade é caracterizado por um deslocamento da função do homem na “tarefa da sabedoria humana” . Ao contrário da Idade Média, onde esta tarefa era proteger do esquecimento um saber divino que fora revelado, o Homem passa a ver a si mesmo como sujeito da produção de saber. A tarefa da sabedoria humana passa a ser a construção de conhecimento, tarefa na qual o Homem é sujeito e medida das coisas. Um ‘observador de primeira ordem’<sup>7</sup>

Jauss nos mostra que há um caráter ilusório nesta idéia de que o tempo, a geração ou a época presentes representariam o novo por direito próprio, pois esta consciência do tempo presente como época em oposição ao passado tem um retorno histórico cíclico. Paradoxal, na medida em que a modernidade de um período *necessariamente* se transformará na *antiquitas* do período seguinte. A saída para este impasse parece estar no

---

<sup>5</sup> idem p. 47

<sup>6</sup> idem p.58

<sup>7</sup> GUMBRECH ,Hans Ulrich - “cascatas de modernidade” in A modernização dos Sentidos , Editora 34. São Paulo, 1998. p.12

deslocamento da oposição entre *modernitas* e *antiquitas*, para a oposição entre ‘moderno’ e o atemporal ou clássico, ocorrido na segunda fase do Iluminismo.

\*\*\*

No século XVII, com a “*Querelle des anciens et des modernes*”, Charles Perrault põe fim ao ideal renascentista de perfeição. Há então dois partidos intelectuais: de um lado, os ‘*modernes*’, que adotam a idéia de progresso contida na ciência de Copérnico e na filosofia de Descartes, do outro os ‘*anciens*’, que mantêm a fé no valor exemplar e atemporal da antiguidade. Temos aí o primeiro momento no qual o moderno aparece como bandeira, como ‘*movimento*’,

Contra a idéia dos *anciens* de que a antiguidade e os tempos modernos funcionariam como mestre e aluno, Perrault argumenta que eles, os ‘*modernes*’, é que seriam os verdadeiros *anciens*, já que as gerações posteriores herdam toda a experiência acumulada pela Humanidade. Estes primeiros Iluministas se vêem, portanto, como a fase mais madura de uma humanidade, cuja juventude estaria na antiguidade e a maturidade no Renascimento. Ao contrário de seus sucessores, julgavam pertencer ao fim - *aboutissement* - e não ao começo de uma era.<sup>8</sup>

Fica claro no argumento de Perrault, o fato de que ser moderno passa a ser algo desejável, embora ainda seja necessário recorrer à tradição, à antiguidade para se obter legitimação.

Há, segundo Jauss, nas discussões entre *anciens e modernes*, um redimensionamento do que seja a arte da antiguidade e a arte moderna. Esse redimensionamento é fruto da constatação de que cada época tem seus próprios costumes e

---

<sup>8</sup> JAUSS, Hans Robert. *Tradição Literária e consciência atual da modernidade*, in *Histórias de Literatura*. OLINTO, Heidrun Krieger org., Editora Ática. São Paulo, 1996. (p. 60-62)

portanto olha o mundo de um modo próprio. Dele surge o consenso de que a natureza do belo seria composta por duas esferas que co-existiriam: uma *beauté universelle* que transcende o tempo e um *beau relatif*, presente em cada época.<sup>9</sup> Diante desta nova perspectiva da antiguidade, muda também a auto-consciência histórica da própria modernidade. Ao contrário de seus antecessores, estes Iluministas começam a ver a sua época como o início de algo – “com os olhos da história do futuro”<sup>10</sup>.

Essa perspectiva de aperfeiçoamento crescente do futuro é que estabelecerá doravante os cânones segundo os quais se poderá julgar a história do presente e medir suas *pretensões* à modernidade. A modernidade das luzes afasta-se assim definitivamente dos *anciens* humanistas.<sup>11</sup>

Como se vê, o moderno a partir daí está voltado para o futuro, é ‘*novo*’, ‘*bom*’ e ‘*auto-suficiente*’. Na recusa do passado como modelo, deixa aos poucos, de se opor à *antiquitas* e, pelo menos do ponto de vista estético, escapa ao paradoxo no qual se encerrava. Não se distancia mais do velho, e sim do clássico, do belo eterno, de um valor que desafia o tempo...

Tem início o processo que nos levará ao que Gumbrecht chama de *Modernidade Epistemológica* que, segundo ele, se estabelece com a quebra da confiança cega no conhecimento produzido pelo observador de primeira ordem.

“Entre o Início da Modernidade e nosso presente epistemológico há um processo de modernização , abrangendo as décadas em volta de 1800, que gerou um papel de observador que é incapaz de deixar de se observar ao mesmo tempo em que observa o mundo.”<sup>12</sup>

---

<sup>9</sup> idem p.63

<sup>10</sup> idem p.64

<sup>11</sup> idem p.65

<sup>12</sup> GUMBRECHT ,Hans Ulrich - “cascatas de modernidade” in A modernização dos Sentidos , Editora 34. São Paulo, 1998. p.13

A este observador, que *se observa* observando algo, o autor vai chamar de um ‘observador de segunda ordem’.

“...o novo observador, auto-reflexivo, sabe que o conteúdo de toda observação depende de sua posição particular ( e é claro que a palavra ‘posição’ cobre aqui uma multiplicidade de condições interagentes), fica claro que cada fenômeno particular pode produzir uma infinidade de percepções, formas de experiência e representações possíveis. Nenhuma destas representações pode jamais pretender ser mais adequada ou epistemologicamente superior as outras. Este é o problema que Foucault denomina a “crise de representabilidade”<sup>13</sup>

A pulverização caleidoscópica dos pontos de vista produz infinitas possibilidades de interpretação da realidade. A noção de que não existe algo como *a realidade em si* parece caracterizar esta fase ‘*epistemológica*’ da modernidade. É neste contexto que o termo foi “consagrado na França, sobretudo por Baudelaire, como a palavra de ordem de uma nova estética.”<sup>14</sup> Nessa nova estética a coexistência de pontos de vista acerca de um mesmo objeto aparece muito clara na construção dialética feita por Baudelaire da dupla natureza do Belo. Assim como seu *flâneur* pode, sem muito esforço, ser identificado com o que Gumbrecht define como ‘observador de segunda ordem’.

---

<sup>13</sup> idem p. 14.

<sup>14</sup> JAUSS, Hans Robert. *Tradição Literária e consciência atual da modernidade*, in Histórias de Literatura. OLINTO, Heidrun Krieger org., Editora Ática. São Paulo, 1996. (p. 47)

## A MODERNIDADE EM BAUDELAIRE

Baudelaire, como muitos em sua época parece se confrontar com a nova situação proposta pelas mudanças sem precedentes ocorridas no cenário urbano, acarretadas pela revolução industrial. Sobretudo com a nova figura mítica, oriunda do rápido crescimento das cidades, *a multidão*. Percorrê-la e decifrá-la é, portanto, tarefa para um herói - o 'herói da modernidade'.<sup>15</sup>

Deixemos, para deleite do leitor, ao próprio Baudelaire a tarefa de caracterizar sua modernidade.

No primeiro momento, Baudelaire trata da questão da dupla natureza do belo:

(...) "C'est ici une belle occasion, en vérité, pour établir une théorie rationnelle et historique du beau, en opposition avec la théorie du beau unique et absolu; pour montrer que le beau est toujours, inévitablement, d'une composition double, bien que l'impression qu'il produit soit une; car la difficulté de discerner les éléments variables du beau dans l'unité de l'impression n'infirme en rien la nécessité de la variété dans sa composition. Le beau est fait d'un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion. Sans ce second élément, qui est comme l'enveloppe amusante, titillante, apéritive, du divin gâteau, le premier élément serait indigestible, inappréciable, non adapté et non approprié à la nature humaine. Je défie qu'on découvre un échantillon quelconque de beauté qui ne contienne pas ces deux éléments."<sup>16</sup>

(...) "La dualité de l'art est une conséquence fatale de la dualité de l'homme."<sup>17</sup>

---

<sup>15</sup> "Para ele, na época em que vivia, nada se aproxima tanto da "tarefa" do herói clássico, dos trabalhos de um Hércules, quanto a tarefa que ele mesmo se impusera como sendo a sua tarefa peculiar: configurar a modernidade." BENJAMIN, Walter. Coleção Grandes cientistas sociais nº 50; KOTHE, Flávio, org.; Ed. Ática. São Paulo, 1985. (p 105)

<sup>16</sup> BAUDELAIRE, Charles. *Écrits sur l'Art*. Librairie Général Française, Paris: 1992. (p.371)

<sup>17</sup> idem (p.372)

Em seguida nos descreve seu herói:

“La foule est son domaine, comme l'air est celui de l'oiseau, comme l'eau celui du poisson. Sa passion et sa profession, c'est d'épouser la foule. Pour le parfait flâneur, pour l'observateur passionné, c'est une immense jouissance que d'élire domicile dans le nombre, dans l'ondoyant, dans le mouvement, dans le fugitif et l'infini. Être hors de chez soi, et pourtant se sentir partout chez soi; voir le monde, être au centre du monde et rester caché au monde, tels sont quelques-uns des moindres plaisirs de ces esprits indépendants, passionnés, impartiaux, que la langue ne peut que maladroitement définir. L'observateur est un prince qui jouit partout de son incognito. L'amateur de la vie fait du monde sa famille, comme l'amateur du beau sexe compose sa famille de toutes les beautés trouvées, trouvables et introuvables; comme l'amateur de tableaux vit dans une société enchantée de rêves peints sur toile. Ainsi l'amoureux de la vie universelle entre dans la foule comme dans un immense réservoir d'électricité. On peut aussi le comparer, lui, à un miroir aussi immense que cette foule; à un kaléidoscope doué de conscience, qui, à chacun de ses mouvements, représente la vie multiple et la grâce mouvante de tous les éléments de la vie. C'est un moi insatiable du non-moi, qui, à chaque instant, le rend et l'exprime en images plus vivantes que la vie elle-même, toujours instable et fugitive.”<sup>18</sup>

(...) “Il admire l'éternelle beauté et l'étonnante harmonie de la vie dans les capitales, harmonie si providentiellement maintenue dans le tumulte de la liberté humaine.”<sup>19</sup>

(...) “Si une mode, une coupe de vêtement a été légèrement transformée, si les noeuds de rubans, les boucles ont été détrônés par les cocardes, si le bavolet s'est élargi et si le chignon est descendu d'un cran sur la Duque, si la ceinture a été exhaussée et la jupe amplifiée, croyez qu'à une distance énorme son oeil d'aigle l'a déjà deviné.”<sup>20</sup>

No terceiro momento, Baudelaire retoma a idéia da dupla natureza do belo e nos apresenta a sua modernidade:

“Ainsi il va, il court, il cherche. Que cherche-t-il? À coup sur, cet homme, tel que je l'ai dépeint, ce solitaire doué d'une imagination active, toujours voyageant à travers le grand desert d'hommes, a un but plus élevé que celui d'un pur flâneur, un but plus général, autre que le plaisir fugitif de la circonstance. Il cherche ce quelque chose qu'on nous permettrait d'appeler *la modernité*; car il ne se présente pas de meilleur mot pour exprimer l'idée en

---

<sup>18</sup> idem (p.378)

<sup>19</sup> idem (p.379)

<sup>20</sup> idem (p.379)

questiono Il s'agit, pour lui, de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire.”<sup>21</sup>

(...)La modernité c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable.<sup>22</sup>

(...)Cet élément transitoire, fugitif, dont les métamorphoses sont si fréquentes, vous n'avez pas le droit de le mépriser ou de vous en passer. En le supprimant, vous tombez forcément dans le vide d'une beauté abstraite et indéfinissable, comme celle de l'unique femme avant le premier péché.<sup>23</sup>

(...)En un mot, pour que toute modernité soit digne de devenir antiquité, il faut que la beauté mystérieuse que la vie humaine y met involontairement en ait été extraite.<sup>24</sup>

(...)Malheur à celui qui étudie dans l'antique autre chose que l'art pur, la logique, la méthode générale! Pour s'y trop plonger, il perd la mémoire du présent; il abdique la valeur et les privilèges fournis par la circonstance; car presque toute notre originalité vient de l'estampille que le temps imprime à nos sensations.<sup>25</sup>

Como podemos observar, para Baudelaire, a modernidade está na FORMA, entendida aqui inclusive em sua acepção estética, como este personagem apreende as informações, as novas situações da vida nas grandes cidades. Ou seja, em sua modernidade, o herói e seu contexto são inseparáveis. Utilizando a ideia do *devir* deleuziano, onde duas coisas se fundem formando uma terceira, a modernidade pode ser vista como uma entidade, constituída pela fusão herói / contexto. Cabe, portanto, analisar esta relação, pois nela residem alguns dos aspectos fundamentais presentes no conceito de modernidade ora proposto.

---

<sup>21</sup> idem (p.381)

<sup>22</sup> idem (p.382)

<sup>23</sup> idem (p.383)

<sup>24</sup> idem (p.383)

<sup>25</sup> idem (p.383)

O pensador e literato Walter Benjamin tem uma leitura do *flâneur* e da *modernidade* baudelairianas que é hoje quase tão conceituada quanto o original ao qual se refere. É impossível propor uma leitura de Baudelaire ignorando a interpretação benjaminiana. Talvez pela época em que vive, pelo contexto que o cerca, bem como por sua aproximação com o marxismo, Benjamin faz uma leitura um tanto dura, da modernidade baudelairiana, apontando-lhe constantemente momentos de suposta inconsistência<sup>26</sup>, acusando-a de furtar-se ao embate com a antiguidade,<sup>27</sup> ou criticando o aspecto multifacetado do herói, atribuindo-o a uma suposta ausência de convicções próprias em Baudelaire.<sup>28</sup> Benjamin diz que esta multiplicidade faz com que o herói moderno não seja um herói, e sim um embuste, alguém que representa um papel de herói.<sup>29</sup>

Para ele “a modernidade heróica mostra ser uma tragédia em que o papel do herói está vago.”<sup>30</sup> Na tradução não fica claro se vago está no sentido de vazio ou de pouco claro, ou ainda, se há aí uma espécie de trocadilho. Sejam quais forem os motivos que levem Benjamin a tal leitura, ele parece ignorar um dos aspectos mais positivos da “crise de representabilidade” da qual fala Gumbercht: a liberdade de representações de uma mesma ‘realidade’. Parece, ao contrário, acreditar na existência de uma única e cruel realidade, que estaria descrita nas palavras de Baudelaire, de modo *leve e sedutor*<sup>31</sup>, como se o

---

<sup>26</sup> BENJAMIN, Walter. Coleção Grandes cientistas sociais nº 50; KOTHE, Flávio, org.; Ed. Ática. São Paulo, 1985. (p. 98-99)

<sup>27</sup> idem p. 106

<sup>28</sup> “Ao contrário de Gautier, Baudelaire não gostou de sua época nem pôde, como Leconte de Lisle, enganar-se quanto a ela. Não lhe servia o humanitarismo idealista de um Lamartine ou de um Hugo, nem lhe era dado, como a Verlaine, refugiar-se na devoção. Por não ter convicções próprias, assumia sempre novas figuras. Flâneur, apache, dandy e trapeiro eram, para ele, outros tantos papéis. Pois o herói moderno não é um herói: apenas representa o papel de herói. A modernidade heróica mostra ser uma tragédia em que o papel de herói está vago.” BENJAMIN, Walter. Coleção Grandes cientistas sociais nº 50; KOTHE, Flávio, org.; Ed. Ática. São Paulo, 1985. (p.119)

<sup>29</sup> idem

<sup>30</sup> idem

<sup>31</sup> como se tais características fossem negativas

aspecto lúdico de suas palavras lá estivesse para colocar os “antolhos da fisiologia”<sup>32</sup> no leitor .

Ao contrário do julgamento de Benjamin, ao percorrermos os ‘vários heróis’ parece claro que a natureza multifacetada do herói é reivindicada por Baudelaire como um de seus principais atributos: “o temperamento do pintor dos costumes é um temperamento de natureza mista .” (“*le génie de l'artiste peintre de moeurs est un génie d'une nature mixte.*”). Como é próprio da multiplicidade de representações moderna, esse herói assume várias formas, aparecendo ora na figura do *flâneur*, do *homme du monde*, do *artiste peintre des moeurs* , do *dandy* ou do ‘poeta trapeiro’<sup>33</sup> que recolhe, ao final do dia, as imagens a partir das quais construirá seus poemas. Há, no *artiste peintre des moeurs*, no *homme du monde* características que o aproximam tanto do *dandy*, com sua personalidade cultivada e aristocrática, quanto do ‘poeta trapeiro’, que recolhe ao fim do dia as imagens nas quais trabalhará.

Em ambos os casos não aparece, dentro desta nova estética, como um vagabundo disfarçado de detetive como quer Benjamin:

“*O observador*”, diz Baudelaire, “*é um príncipe que consegue estar incógnito por toda parte.*”

Se, desse modo, o *flâneur* chega a ser um detetive contra a sua própria vontade, trata-se de algo que socialmente lhe cai muito bem. Legítima a sua vagabundagem. A sua indolência é apenas aparente. Atrás dela se esconde a vigilância de um observador que não perde o malfeitor de vista. Assim, o detetive vê se abrirem vastos campos à sua sensibilidade. Ele constitui formas de reação adequadas ao ritmo da cidade grande.

---

<sup>32</sup> BENJAMIN, Walter. Coleção Grandes cientistas sociais nº 50; KOTHE, Flávio, org.; Ed. Ática. São Paulo, 1985. (p.67)

<sup>33</sup> contribuição benjaminiana às muitas faces deste herói.

BENJAMIN, Walter. Coleção Grandes cientistas sociais nº 50; KOTHE, Flávio, org.; Ed. Ática. São Paulo, 1985. (p.103)

Colhe as coisas em pleno vôo; com isso, ele pode se imaginar bem próximo ao artista. Todo mundo louva o rápido lápis do desenhista. Balzac em geral quer ligar a maestria artística à rapidez de percepção.”<sup>34</sup>

A citação à qual recorre Benjamin, bem como a importância que ele dá à influência que Poe exerceria sobre Baudelaire, como veremos, não parecem suficientes para se estabelecer a ponte entre o *flâneur* e o detetive - embora este fosse personagem de um gênero em voga na época, e no qual, Poe era, sem dúvida, um mestre.

Ora, Benjamin coloca o *homme des foules* como alguém que **busca algo** e não que é tomado por uma fascinação repentina por um indivíduo. Ao contrário do que propõe Benjamin, é o *homme des foules* que é *encontrado* pelo indivíduo, é arrebatado pela impressão que este lhe deixa. Seu olhar está solto, apreendendo, como o convalescente todas as sensações e micróbios ao seu redor:

“Vous souvenez-vous d'un tableau ( en vérité, c'est un tableau ! ) écrit par la plus puissante plume de cette époque, et qui a pour titre L' Homme des Foules? Derrière la vitre d'un café, un convalescent, contemplant la foule avec jouissance, se mêle, par la pensée, à toutes les pensées qui s'agitent autour de lui. Revenu récemment des ombres de la mort, il aspire avec délices tous les germes et tous les effluves de la vie; comme il a été sur le point de tout oublier, il se souvient et veut avec ardeur se souvenir de tout. Finalement, il se précipite à travers cette foule à la recherche d'un inconnu dont la physionomie entrevue l'a, en un clin d'oeil, fasciné. La curiosité est devenue une passion fatale, irrésistible!”<sup>35</sup>

Ao contrário do detetive, o *flâneur* não busca algo específico, não está atrás de nenhum malfeitor. Não está aliás, *atrás* de coisa nenhuma. Em seu vôo, ele é sim, permeável às impressões. Não ‘se imagina próximo ao artista’, justamente porque não é

---

<sup>34</sup> BENJAMIN, Walter. Coleção Grandes cientistas sociais nº 50; KOTHE, Flávio, org.; Ed. Ática. São Paulo, 1985. (p. 70)

<sup>35</sup> BAUDELAIRE, Charles. Écrits sur l'Art. Librairie Général Française, Paris: 1992. (p.376)

um detetive amador, não há em sua atitude, uma ação pontual que visa encontrar e resolver algo.

Quando Baudelaire cita Poe e compara a forma de apreensão do mundo de seu *homme du monde* com o estado de um convalescente ou de uma criança dotada de razão, para quem as menores sensações são recebidas com grande surpresa e entusiasmo, ele aguça os sentidos de seu observador munindo-o de uma curiosidade sensorial que gera como que uma hiperestesia. A apreensão do mundo acontece então, numa talvez paradoxal, ‘não-ação’ voluntária. Como se o *artiste peintre des moeurs* fosse uma chapa sensibilizada, que filtrasse determinadas informações, como a fotografia registra a luz em todos os seus matizes. É este caráter *permeável* do estar no mundo que faz do *flâneur* um artista, e não um detetive que queria ser artista. Não precisa de um alibi que justifique seu ócio porque ali não há ócio...

Quando diz que “no *flâneur*, o voyeurismo celebra o seu triunfo. Pode concentrar-se na observação – do que resulta o detetive amador; ou pode estagnar no simples curioso – e então o *flâneur* se transforma num *badaud*”<sup>36</sup>,<sup>37</sup> Benjamin parece não perceber que há, na relação proposta de Baudelaire entre *flâneur* e multidão, um ‘caminho do meio’, uma ‘terceira margem do rio’. Retratar costumes não é nem se diluir nem buscar solucionar algo que não seja sua própria angústia. Benjamin parece incomodado com o aspecto lúdico e livre que percorre a representação baudelairiana, presente inclusive na forma de lidar com a angústia provocada pela nova situação do homem nas grandes cidades .

---

36 "Não se deve confundir o flâneur com o badaud: há aí uma nuance que precisa ser considerada (...) O simples flâneur está sempre de plena posse de sua individualidade; a do badaud, pelo contrário, desaparece. Ela é absorvida pelo mundo exterior (...); este o inebria até o auto-esquecimento. Sob a influência do espetáculo que lhe é oferecido, o badaud se toma um ente impessoal; ele não é mais gente: ele é público, é multidão." (FOURNBL, Victor. Ce qu'on voit dans les rues de Paris. Paris, 1858. p. 263.) in BENJAMIN, Walter. Coleção Grandes cientistas sociais nº 50; KOTHE, Flávio, org.; Ed. Ática. São Paulo, 1985. (p. 94)

37 BENJAMIN, Walter. Coleção Grandes cientistas sociais nº 50; KOTHE, Flávio, org.; Ed. Ática. São Paulo, 1985. (p. 94)

Há ainda uma nuance de desdém quando Benjamin diz que *"Todo mundo louva o rápido lápis do desenhista."* Estaria nesta rapidez, na aparente ausência de dificuldade, a ligação com o vagabundo?

Deixemos que o próprio Baudelaire nos descreva a 'metodologia' de trabalho de seu *flâneur*.

"Mais le soir est venu. C'est l'heure bizarre et douteuse où les rideaux du ciel se ferment, où les cités s'allument. Le gaz fait tache sur la pourpre du couchant. Honnêtes ou déshonnêtes, raisonnables ou fous, les hommes se disent: « Enfin la journée est finie ! " Les sages et les mauvais sujets pensent au plaisir, et chacun court dans l'endroit de son choix boire la coupe de l'oubli. M. G. restera le dernier partout ou peut resplendir la lumière, retentir la poésie, fourmiller la vie, vibrer la musique; partout où une passion peut poser pour son œil, partout où l'homme naturel et l'homme de convention se montrent dans une beauté bizarre, partout où le soleil éclaire les joies rapides de *l'animal dépravé!*

" Voilà, certes, une journée bien employée ", se dit certain lecteur que nous avons tous connu, " chacun de nous a bien assez de génie pour la remplir de la même façon. " Non ! peu d'hommes sont doués de la faculté de voir; il y en a moins encore qui possèdent la puissance d'exprimer. Maintenant, à l'heure où les autres dorment, celui-ci est penché sur sa table, dardant sur une feuille de papier le même regard qu'il attachait tout à l'heure sur les choses, s'escrimant avec son crayon, sa plume, son pinceau, faisant jaillir l'eau du verre au plafond, essuyant sa plume sur sa chemise, pressé, violent, actif, comme s'il craignait que les images ne lui échappent, querelleur quoique seul, et se bousculant lui-même. Et les choses renaissent sur le papier, naturelles et plus que naturelles, belles et plus que belles, singulières et douées d'une vie enthousiaste comme l'âme de l'auteur." <sup>38</sup>

Como poderemos observar, é nítida a semelhança com a analogia que Benjamin faz entre a descrição de Baudelaire dos catadores de trapos e o trabalho do poeta. Sobretudo se poupamos a ela o caráter pejorativo dado pelo autor.

"Os poetas encontram pela rua o lixo da sociedade e, a partir dele, fazem - a sua heróica crítica exatamente contra ele. Parece que, assim, é ao mesmo tempo copiado no seu ilustre tipo um típico bastante comum. Ele é marcado pelos traços do catador de trapos, que tanto preocupava Baudelaire. Um ano antes do "Vin des chiffonniers" apareceu uma representação prosaica dessa figura:

---

<sup>38</sup> BAUDELAIRE, Charles. *Écrits sur l'Art*. Librairie Général Française, Paris: 1992. (p.376)

*"Temos aqui um homem: ele tem de catar pela capital os restos do dia que passou. Tudo o que a grande cidade jogou fora, tudo o que ela perdeu, tudo o que ela desprezou, tudo o que ela espezinhou – ele registra e coleciona. Coleta e coleciona os anais da desordem, a Cafarnaum da devassidão; separa e seleciona as coisas, fazendo uma seleção inteligente; procede como um avaro em relação a um tesouro, aferrando-se ao entulho que, nas maxilas da deusa da indústria, assumirá a forma de objetos úteis ou agradáveis"*

Essa descrição é uma única e longa metáfora para a atividade do poeta segundo a visão de Baudelaire. Trapeiro ou poeta - o lixo importa aos dois; ambos executam solitariamente o seu trabalho nas horas em que os burgueses se entregam ao sono; mesmo o gesto é idêntico em ambos.”<sup>39</sup>

Ao contrário da ação aparentemente ‘não ativa’ do momento diurno, onde *o homme du monde* se deixa impregnar por *inputs* das mais diversas ordens, é quando todos dormem que ele inicia um outro momento de ação, quase que catártica, de trabalho árduo.

Como se vê, o espaço do herói moderno não está vago, uma vez que este herói não é ausente, falso e nem padece de uma descrição vaga. É sim, um herói verdadeiramente *moderno*, na medida em que é construído da mesma matéria e com a mesma estrutura lógica da modernidade. Tantas características em comum são, portanto, facilmente observáveis como manifestações das várias faces de um único herói, multifacetado como se lhe exige seu tempo.

É possível, e mesmo provável, que o leitor ávido por considerações ‘gráficas’ deva, neste momento estar se perguntando o que faz em terras aparentemente tão distantes do objeto mesmo deste trabalho, cabe portanto explicar os motivos deste aparente ‘*detour*’. Como foi dito anteriormente, é deste ‘passeio’ pela modernidade baudelairiana e pela leitura que dela faz Walter Benjamin, que pretendemos extrair alguns dos principais elementos que configurarão o conceito de modernidade a ser aqui, delineado:

---

<sup>39</sup> BENJAMIN, Walter. Coleção Grandes cientistas sociais nº 50; KOTHE, Flávio, org.; Ed. Ática. São Paulo, 1985. (p. 103)

I. A valorização do **presente** contida na idéia de que a modernidade corresponde ao caráter transitório e fugidio, à parcela de *beau relatif* contida na idéia do belo e sua conseqüente aproximação com a idéia do *Zeitgeist*.

Homem de seu tempo, Baudelaire trabalha com a idéia de *Zeitgeist*, espírito do tempo, na qual cada época tem seus hábitos, suas características e sua lógica próprias, ou seja, seu *Zeitgeist*. Isto é bem ilustrado na passagem que antecede sua descrição da dupla natureza do belo.

(...)“et s'il ajoutait à la vignette qui représente chaque époque la pensée philosophique dont celle-ci était le plus occupée ou agitée, pensée dont la vignette suggere inévitablement le souvenir, il verrait quelle profonde harmonie régit tous les membres de l'histoire, et que, même dans les siècles qui nous paraissent les plus monstrueux et les plus fous, l'immortel appétit du beau a toujours trouvé sa satisfaction.”<sup>40</sup>

II. A escolha do *artiste peintre des moeurs* como herói da modernidade **por oposição** à condição de isolamento do artista na modernidade. Isolamento este que, como veremos a seguir, muito contribuirá para o caráter elitista dos Movimentos Modernistas por eles propostos.

“Lorsque, enfin je le trouvai, je vis tout d'abord que je n'avais pas affaire précisément à un artiste, mais plutôt à un homme du monde. Entendez ici, je vous prie, le mot artiste un sens très restreint, et le mot homme du monde dans un sens très étendu. Homme du monde, c'est-à-dire homme du monde entier, homme qui comprend le monde et les raisons mystérieuses et légitimes de tous ses usages; artiste, c'est-à-dire spécialiste, homme attaché à sa palette comme le serf à la glebe.”<sup>41</sup>

(...)L'artiste vit très peu, ou même pas du tout, dans le monde moral et politique. Celui qui habite dans le quartier Bréda ignore ce qui se passe dans le faubourg Saint-Germain. Sauf deux ou trois exceptions qu'il est inutile de nommer, la plupart des artistes sont, il faut bien le dire, des brutes très adroites, de purs manoeuvres, des intelligences de village, des cervelles de hameau.<sup>42</sup>

---

<sup>40</sup> BAUDELAIRE, Charles. *Écrits sur l'Art*. Librairie Général Française, Paris: 1992. (p.371)

<sup>41</sup> idem (p.375)

<sup>42</sup> idem

III. A modernidade enquanto *natureza da relação* entre o herói moderno e o seu contexto. Sua proximidade com a multidão, o não afastamento da sociedade, legitima-o como produtor de uma manifestação na qual estarão *necessariamente* elementos configuradores da identidade de um povo.

IV. A presença da ‘humanidade’, compreendida aqui como imperfeição, assegurando a acessibilidade da experiência estética - ‘Eva pós pecado original’

“Cet élémén transitoire, fugitif, dont les métamorphoses sont si fréquentes, vous n'avez pas le droit de le mépriser ou de vous en passer. En le supprimant, vous tombez forcément dans le vide d'une beauté abstraite et indéfinissable, comme celle de l'unique femme avant le premier péché.”<sup>43</sup>

(...) Observateur, flâneur, philosophe, appelez-le comme vous voudrez; mais vous serez certainement amené, pour caractériser cet artiste, à le gratifier d'une épithète que vous ne sauriez appliquer au peintre des choses éternelles, ou du moins - plus durables, des choses héroïques ou religieuses. (...) il est le peintre de la circonstance et de tout ce qu'elle suggère d'éternel. Chaque pays, pour son plaisir et pour sa gloire, a possédé quelques-uns de ces hommes-là.<sup>44</sup>

Como se vê é o próprio Baudelaire que nos assegura a pertinência da transposição de sua proposta para nosso contexto.

V. Por fim, o aspecto estético/formal da modernidade enquanto modo de representação gráfica: Rapidez e síntese. O caráter rápido e conciso presente na representação do *artiste peintre des moeurs* do mundo que o cerca.

“Ainsi, dans l'exécution de M. G. se montrent deux choses: l'une, une contention de mémoire résurrectionniste, évocatrice, une mémoire qui dit à chaque chose: .. Lazare, leve-toi!,,; l'autre, un feu, une ivresse de crayon, de pinceau, ressemblant presque à une fureur. C'est la peur de n'aller pas assez vite, de laisser échapper le fantôme avant que la synthèse n'en soit extraite et saisie; c'est cette terrible peur qui possède tous les grands artistes et qui leur fait désirer si ardemment de s'approprier tous les moyens d'expression, pour que jamais les ordres de l'esprit ne soient altérés par les hésitations de la main; pour que finalement l'exécution, l'exécution idéale, devienne aussi inconsciente, aussi *coulante* que l'est la digestion pour le cerveau de l'homme bien portant qui a diné.”<sup>45</sup>

---

<sup>43</sup> idem (p.383)

<sup>44</sup> idem (p.373).

<sup>45</sup> idem (p. 386)

## DA MODERNIDADE AOS MODERNISMOS

Como vimos, se antes era na sabedoria do passado que repousava a idade de ouro da humanidade, com o Iluminismo, o futuro passa a ser o lugar da terra prometida. A idéia de aperfeiçoamento do ser humano através do conhecimento que vemos em Rousseau e Diderot entre outros, parece ser o canto de sereia que permeia as diversas fases da modernidade. Surge de modo mais acentuado no momento Iluminista, parece atenuar-se no momento baudelairiano, e é retomada, talvez em sua forma mais radical, no que chamaremos aqui de momento Positivista (fim do séc XIX até os anos 60/70 do séc XX), com a retomada da idéia de progresso linear.

O final do século XIX e as primeiras décadas do século XX foram pontuados por uma espécie de ‘euforia científico- tecnológica’ diante das possibilidades proporcionadas pela invenção/produção de uma série de artefatos que, agindo diretamente sobre a vida cotidiana, pareciam prometer e estimular a cada dia a crença de que a ciência e a tecnologia seriam redentoras da humanidade, liberando paulatinamente o homem do seu fardo presente. Máquinas e medicamentos dariam conta do fardo humano, e aos homens seria finalmente devolvida uma fatia de paraíso, na recuperação de parte de seu tempo para o lazer. Desse modo a modernidade afasta-se pouco a pouco da concepção baudelairiana, que tem na valorização presente seu cerne, para transformar-se novamente em uma meta, num projeto (futuro) – **o projeto moderno**.<sup>46</sup>

---

<sup>46</sup> o termo projeto está entendido aqui em seu sentido mais amplo, como construção de estratégias, ideologias e demais propostas que levem a determinados fins.

Logo após a primeira guerra, parte deste grande ‘projeto moderno’, começa a ser formalizada em muitos países, pelos mais diversos campos da cultura - literatura, música, teatro, arquitetura, design, artes plásticas e aplicadas. Podemos entender o Modernismo como um “grande guarda-chuva”, que abriga uma variadíssima gama de propostas conceituais e estéticas em torno da conceituação do que seria ou não “ser moderno” em determinada área. Pertencem a este imenso guarda-chuva movimentos tão díspares como o Cubismo, o Expressionismo, o Futurismo, o Dadaísmo, e o Surrealismo – e idéias como o abstracionismo, o funcionalismo, a atonalidade e o verso livre. O Modernismo, de fato, afetou todas as artes, engajando poetas, pintores, compositores, escritores, arquitetos, coreógrafos e designers na busca da linguagem que melhor representaria o entusiasmo que sentiam frente aos novos tempos.

“Há tantas modernidades quanto sociedades”<sup>47</sup>, nos diz Octavio Paz . Parafraçando-o, podemos dizer que cada campo em cada país terá um modernismo diferente. O que os une e nos permite chamá-los a todos de modernismos talvez seja, em última instância, a tarefa auto-proposta de legislar em suas áreas o que é ou não “ser moderno”.

---

<sup>47</sup> PAZ, Octavio. “La Quête du Présent”. Ed. Gallimard. Paris, 1990. (p.50)

## BIBLIOGRAFIA:

---

ANDRADE, Mário de. “*O Artista e o Artesão*”, in *O Baile das Quatro Artes*, ?

BAUDELAIRE, Charles. *Écrits sur l’Art*. Librairie Général Française, Paris: 1992.

BENJAMIN, Walter. Coleção Grandes cientistas sociais nº 50; KOTHE, Flávio, org.; Ed. Ática. São Paulo: 1985.

CARDOSO, Rafael Denis. “*História do Design: uma ergonomia do tempo.*” In *Estudos em Design vol 1*. Rio de Janeiro: outubro 1988.

COMPAGNON, Antoine. *Os Cinco Paradoxos da Modernidade*, Ed. UFMG, Belo Horizonte:1999.

GUMBRECHT ,Hans Ulrich - *A Modernização dos Sentidos*, Editora 34. São Paulo:1998.

JARDIM DE MORAES, Eduardo. *O Outro Modernismo*; in *Cadernos do Espaço Brasileiro de Estudos Psicanalíticos nº2*. Rio de Janeiro: maio de 2002

JARDIM DE MORAES, Eduardo. *Limites do Moderno*, Ed. Relume e Dumará, Rio de Janeiro: 1999.

JAUSS, Hans Robert. *Tradição Literária e consciência atual da modernidade*, in *Histórias de Literatura*. OLINTO, Heidrun Krieger org., Editora Ática. São Paulo: 1996.

JOBLING & CROWLEY. *Graphic Design, reproduction and representation since 1800*. Manchester University Press, NY: 1996.

MEGGS, Philip. *A History of Graphic Design*, John Wiley and Sons; USA, 1998.

PAZ, Octavio. “*La Quête du Présent*”. Ed. Gallimard. Paris: 1990.