

Museus do presente: Rimbaud leitor de Benjamin¹

João Cezar de Castro Rocha

“Perda da aura” [“Perte d’auréole”], um dos “petits poèmes en prose” de Baudelaire, anuncia o problema enfrentado por Walter Benjamin em seu célebre ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. Em seu texto, Baudelaire tematiza a contradição entre as rimas ordenadas de um poema clássico e o ritmo aleatório da cidade moderna. Constrangido pelo tráfego caótico das cidades – “meu pavor dos cavalos e dos carros”^{*} –, o poeta só pode preservar sua individualidade caminhando pelas ruas com toda a indiferença que lhe é possível. Afinal, quanto mais afastado permanecer do “caos em movimento”^{**}, mais “puro” será o seu poema. Tal atitude supõe que o contexto urbano é definido pela falta de correspondências, ou seja, é como se toda metrópole recordasse uma perversa “florestas de símbolos”^{**}, que tornasse a interpretação uma tarefa improvável, pois a arbitrariedade da vida urbana parece hostil à atividade hermenêutica. Um dia, a defasagem entre o flandar do poeta e o ritmo acelerado das ruas provocou um acidente; talvez inevitável: sua “aura, em um movimento brusco, deslizou de [sua] cabeça para a lama do macadame”^{**}. Reconhecendo-se em um “lugar de má reputação”^{**} – obviamente um lugar insalubre para qualquer comedor de ambrosia^{**} –, privado de sua aura, o poeta descobre, contudo, uma surpreendente consolação: “Posso agora passear incógnito”^{**}.

Neste ensaio, proponho que se leia o revés do poeta como a expressão da metamorfose do conceito clássico de arte. É preciso, entretanto, assinalar que poucos artistas aceitaram tal mudança com o desembaraço que caracteriza a modernidade de Baudelaire. Mais: os artistas ligados a uma concepção clássica

^{*} “ma terreur des chevaux et des voitures”

^{**} “chaos mouvant”

^{**} “forêts de symboles”

^{**} “auréole, dans un mouvement brusque, a glissé de [s]a tête dans la fange du macadam”.

^{**} “dans un mauvais lieu”

^{**} “mangeur d’ambrosie”

^{**} “Je puis maintenant me promener incognito”. (Baudelaire, Charles. “Perte d’auréole”. Em: *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1954: 351-2).

¹ Ensaio publicado originalmente em inglês: “Museums of the Present: Rimbaud reads Benjamin”. Em: Hans Ulrich Gumbrecht & Michael Marrinan (orgs.). *Mapping Benjamin. The work of art in the Digital Age*. Stanford: Stanford University Press, 2003: 249-255. Tradução: Marcus De Martini. A revisão da tradução realizada por Marcus di Martini foi feita sob os auspícios de Bolsa de Pesquisa, concedida pela Fundação Alexander von Humboldt.

* (Benjamin, Walter. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica". Em: *Obras escolhidas. Magia, técnica, arte e política. Organização e tradução de Sergio Paulo Rouanet*. São Paulo: Brasiliense, 1981: 170).

de arte viam qualquer aproximação às circunstâncias da vida diária como uma ameaça ao conceito de aura que os distinguiu desse mesmo mundo. Refiro-me, como o leitor já sabe, à célebre definição benjaminiana de *aura*: "a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja". De um lado, o artista, privado de aura, não é mais reconhecido como tal; de outro, privado dessa identidade, como manter uma presença singular em meio à cópia e à simultaneidade de impressões oferecidas pelas novas condições do cotidiano nas grandes cidades?

O fetichismo dos museus, característico do século XIX, tentou fornecer uma resposta a essa questão, ao criar um lugar diametralmente oposto ao dia-a-dia das metrópoles. O museu: espaço idílico, dominado pelo ruidoso silêncio das inumeráveis galerias. Observe-se: galerias freqüentadas por corpos etéreos, que se movem como se não tocassem o chão; por mãos inúteis, que poderiam ser esquecidas na entrada (uma vez que tocar as peças oferecidas à contemplação abstrata seria um sacrilégio); por vozes que sussurram respeitosamente; por olhos ansiosos para serem iluminados por incontáveis obras-primas. A rígida disciplina desse espaço se justifica pela promessa de exibir as realizações do "Belo". O museu, portanto, deveria oferecer um abrigo contra a homogeneização crescente da vida diária.

Paul Valéry expressou uma atitude quanto a esse conceito de arte que não deixa de ecoar as palavras e o comportamento do poeta baudelairiano. Em ensaio dedicado ao "problema dos museus", Valéry identificou o desejo secreto que inspira a reunião de objetos cuja única característica em comum, na maioria dos casos, é o fato de pertencerem à instituição em que se encontram expostos: "Trata-se de objetos raros que seus autores gostariam que fossem únicos". Trata-se de uma aguda observação, que revive o dilema platônico, necessariamente enfrentado por qualquer museu – por qualquer impulso colecionador, bem entendido. Se existe alguma essência constitutiva do "Belo", por que expor uma miríade de objetos? Aliás, por que expor qualquer objeto? O ideal do "Belo" não seria mais bem ilustrado se nunca fosse "visto"? Afinal, não se trata principalmente de uma idéia? Nesse horizonte, a materialidade concreta dos objetos somente contribui com a incoerente aglomeração de diferentes peças que, em tese, deveriam expressar um único conceito de arte. Se a produção da obra-prima única e definitiva é improvável, por que não substituir os objetos pela apreensão

* "le problème des musées"

* "Elles sont des objets rares dont les auteurs auraient bien voulu qu'ils fussent uniques". (Valéry, Paul. "Le problème des musées". *Oeuvres*, tome II. Paris: Gallimard, 1972: 1292).

mental da “idéia”? Como na estética hegeliana, uma vez que o Espírito desenvolva formas superiores de auto-realização, a arte perde a razão de ser, pois o ser, agora, já é, ou voltou a ser – pois o Espírito ter-se-ia reencontrado por intermédio do conceito.

Em uma resposta sintomática, Valéry resiste à abstração exigida por esse conceito de arte com o próprio corpo: “Que cansaço, pensei, que barbaridade! Tudo isso é inumano”^{*}. Valéry zomba da pretensão à nobreza de espírito do projeto de museu, opondo à abstração subjacente a toda coleção – que pretende reduzir a pluralidade das impressões sensoriais à determinação de um sentido – o caráter imediato dos sentidos: “Não gosto muito de museus. Há muitos que são *admiráveis* e poucos que sejam *deliciosos*”^{*}. A reação de Valéry substitui a observação intelectual e a admiração silenciosa por um imperativo para recompor a questão “o que é arte?”, expandindo o campo de significados possíveis postos em jogo por qualquer objeto em particular. Uma obra “deliciosa” deve ser simplesmente contemplada ou, ao contrário, devorada (com os olhos)?

O cinema – a “sétima arte” – colaborou para aumentar a complexidade do problema, pois redesenhou fronteiras e remodelou conceitos. Daí a importância concedida por Benjamin ao cinema como forma de expressão das metrópoles: seu público foi, em um primeiro momento, composto prioritariamente pelo proletariado urbano e pelas classes menos favorecidas. Siegfried Kracauer caracterizou esse público de forma pioneira em um texto de 1926, que oferece um paralelo instigante com o ensaio de Benjamin. Leia-se, por exemplo, a seguinte descrição: “Nos centros industriais, onde aparecem compactas, essas massas, constituídas por operários, são muito solicitadas para realizar sua própria forma de vida. A elas são oferecidos o lixo e as antiquadas diversões da classe superior [...]”^{*}. Portanto, entre o duvidoso luxo do teatro convencional ou de formas fossilizadas de ópera, e a superficial profundidade de códigos “sofisticados” repetidos à exaustão, o cinema surgia como o espetáculo do “cuidadoso *esplendor da superfície*”^{*}, cuja força dependia da própria despretenção: pela primeira vez, a superfície podia bastar-se em sua superficialidade, por assim dizer. Em tom deliberadamente polêmico, Kracauer pretendia estudar um fenômeno contemporâneo, a fim de renovar os critérios de análise. Uma década após, não era outro o propósito de Ben-

^{*} “Quelle fatigue, me dis-je, quelle barbarie! Tout ceci est inhumain” (: 1291).

^{*} “Je n’aime pas trop le musées. Il y en a beaucoup d’*admirables*, il n’en est point de *délicieux*” (: 1290, grifos meus).

^{*} (Kracauer, Siegfried. “Culto do divertimento” (1926), *Presença. Revista de Política e Cultura*, n. 14, nov. 1989: 102).

^{*} (: 101, grifos do autor)

jamin. No meio do caminho, uma constelação cinematográfica ilumina a relevância do problema.

Em 1931, René Clair produziu *A nous la liberté*, uma crítica sutil à sociedade industrializada, mediante a apresentação irônica das dinâmicas de reificação tanto da linha de montagem quanto dos relacionamentos humanos. Cinco anos mais tarde, portanto no ano que Benjamin publicou seu ensaio, Charlie Chaplin trabalhou os mesmos temas em *Tempos modernos*, seu último filme mudo. Chaplin sem dúvida se inspirou em René Clair para compor a cena que se tornou uma das mais conhecidas do filme: aquela em que o “Vagabundo” se transforma em simples engrenagem da máquina com a qual não consegue interagir, em uma bem-humorada apresentação do processo reificador. Ora, cena praticamente idêntica há em *A nous la liberté*. Ao que parece, Chaplin não hesitou em prestar uma peculiar homenagem ao diretor francês, apropriando-se da cena. A recepção de *Tempos modernos* imediatamente levantou a questão “decisiva”: Chaplin conhecia *A nous la liberté*? Previsivelmente, os críticos franceses denunciaram o nascente imperialismo cultural norte-americano; afinal, Chaplin era provavelmente mais conhecido na França do que o próprio Clair, e muitos franceses talvez não reconhecessem a “origem” da notável seqüência. Os mesmos críticos, contudo, preferiram esquecer que o tema não tinha sido “inventado” por René Clair. Em *Metrópolis*, filme lançado em 1926, portanto no mesmo ano que Kracauer publicou seu texto, Fritz Lang havia capturado com forte impacto visual o consumo (literal) de trabalhadores pela sociedade industrializada, representada como um organismo vivo e insaciável que se alimentava do corpo dos operários.

A questão “Quem fez o que primeiro?”, no entanto, é, por si só, sintomática de um conceito de arte fora de sintonia com a materialidade do cinema, estimulada pelo próprio processo de produzir um filme. Benjamin compreendeu a situação perfeitamente: “A realização de um filme, principalmente de um filme sonoro, oferece um espetáculo jamais visto em outras épocas”*. Como se sabe, o conceito clássico de aura demandava o *hic et nunc* da obra de arte original, uma obra cuja originalidade está inextricavelmente ligada à autenticidade de sua presença: “sua existência única, no lugar em que ela se encontra”*. O caráter religioso dessa noção é evidente: o esteta é um anacrônico peregrino do “Belo”, sempre disposto a deslocar-se, a fim

* (Benjamin, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. Ob. cit: 186).

† (: 167).

de contemplar o objeto único, em seu lugar de origem ou de destino. O conceito de aura constitui uma metonímia para o paradigma predominante desde o Romantismo, uma vez que a “necessária” individualidade da obra de arte evoca a presença do sujeito transformado em “autor”. A noção de “autoria”, por sua vez, sugere a intencionalidade do gesto criador, cuja decifração, aliás, permitiu a institucionalização da hermenêutica como disciplina acadêmica, vale dizer, disciplinadora do sentido.

O cinema desafia a base desse paradigma. De um lado, a produção de um filme contrapõe à noção de autor as condições empíricas da realização, características dos grandes estúdios. Isso é especialmente válido no caso do cinema norte-americano, em que o produtor sempre teve papel mais importante que o próprio diretor. Por exemplo, o impasse enfrentado por David Wark Griffith e por Erich von Stroheim em suas respectivas carreiras é sintomático da nova situação: eles não podiam fazer os filmes que haviam imaginado porque nunca desejaram conciliar suas concepções visionárias com os orçamentos “realistas”, controlados por produtores atentos. Griffith e Stroheim se comportavam como se supõe que autores devam se comportar, sem perceber que o processo coletivo de fazer filmes reduz drasticamente a própria idéia de autoria. Na intuição de Kra-cauer, “eles são feitos para a massa”*. E também são realizados coletivamente. Por assim dizer, a massificação se dissemina em todas as direções: do pólo da recepção para o da produção, e deste para aquele. O círculo se fecha e se retroalimenta.

Por outro lado, o espectador é confrontado por uma nova ordem de percepção que produz uma “intensa frustração de nunca possuir, nem ao menos tocar, aqueles corpos que estavam tão próximos”*. A frustração, porém, é “compensada” pela transformação da “estrela” do espetáculo cinematográfico em mais uma forma acessível de mercadoria. Assim como o desejo de adquirir produtos é fomentado pela publicidade e tornado possível pelo sistema de crédito, o “star system” e a cobertura da imprensa permitem que o cinéfilo se sinta “familiarizado” com os seus atores e atrizes preferidos muito antes que veja seus últimos filmes. Eles são retratados como amigos próximos, o que deveria compensar o fato de que nunca serão vistos próximos o bastante para serem tocados. Esse corolário é um anátema para os proponentes do tradicional paradigma hermenêutico, para quem a interpretação pressupõe uma atenção concentrada: o

* (Kracauer, Siegfried. “Culto do divertimento”. Ob. cit.: 102).

* (Gumbrecht, Hans Ulrich. “It’s just a game: on the history of media, sport, and the public”. Em: *Making sense in life and literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992: 284).

seu leitor ideal é o intérprete solitário e silencioso da intenção do autor, vale dizer, do significado oculto dos textos, e opõe a profundidade do sentido à superfície dos tipos impressos. Benjamin sugere que os espectadores de filmes (aos quais podemos acrescentar os telespectadores de hoje) procuram tão-somente a imediata satisfação proporcionada pela acelerada sucessão de imagens. Kracauer já o dissera, com calculada brutalidade: “Os aparatos dos grandes cine-teatros têm um único fim: manter o público amarrado à periferia para que não se precipite no vazio. Nestes espetáculos a excitação dos sentidos se sucede sem interrupção, de modo que não haja espaço para a mínima reflexão”*. Trata-se, no agudo jogo de palavras do autor, de *uma obra de arte total dos efeitos*. A *Gesamtkunstwerk* almejada por Richard Wagner, obra cuja completude se relaciona à apreensão da totalidade do sentido, transforma-se na pura fruição dos sentidos, que esgota a si mesma na própria performance. Com a acidez característica de seu pensamento, Theodor Adorno observou a transposição do mesmo fenômeno para a esfera da música: “O princípio do ‘estrelato’ é totalitário. [...] As ‘estrelas’ não são apenas os nomes célebres de determinadas pessoas. As próprias produções já começam a assumir esta denominação”*. Nas décadas de 1930 e 1940, as verdadeiras produções totalitárias eram as manifestações de massa organizadas pelo fascismo italiano e pelo nacional-socialismo alemão.

Por isso mesmo, Benjamin, preocupado com a conturbada cena política que lhe era contemporânea, viu-se constrangido a buscar a potência “revolucionária” nesse novo tipo de recepção: “Seria, portanto, falso subestimar o valor dessas teses [as teses apresentadas em seu ensaio] para o combate político. Elas põem de lado numerosos conceitos tradicionais [...]”*. Somos, então, tentados a distinguir a autoproclamada utilidade das teses de Benjamin de uma análise crítica desses conceitos. Embora possível, tal distinção não permite que se valorize a originalidade de seu pensamento em meio à complexidade das décadas de 1920 e 1930; originalidade que se forja em meio às tensões políticas e ao radicalismo das opções culturais da época: o tempo de partidos, de homens partidos, na perfeita caracterização de Carlos Drummond de Andrade. O crescimento constante do fascismo, na Itália, e do nacional-socialismo, na Alemanha, e sobretudo sua extraordinária habilidade em estabelecer uma ligação direta com as massas desafiaram as interpretações ortodoxas sobre o

* (Kracauer, Siegfried. “Culto do divertimento”. Ob. cit.: 103).

* (Adorno, Theodor. “O fetichismo na música”. Em: *Os Pensadores*. Horkheimer & Adorno. São Paulo: Nova Cultural, 1989: 84-5).

* (Benjamin, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. Ob. cit.: 166).

futuro das sociedades industrializadas. Já era bem claro que a Revolução não havia começado na Alemanha (como Karl Marx imaginara), mas que, em vez disso, o nazismo adquirira ali um poder sem precedentes. Em seu ensaio, Benjamin rejeita a posição predominante dos intelectuais europeus que acreditavam que a principal tarefa da esquerda era preservar a tradição européia “autêntica” diante das distorções conscientes dos nazistas, como a “exegese” de Nietzsche empreendida pelo nacional-socialismo. Benjamin, ao lado de Bertold Brecht, propôs que o domínio das novas técnicas de comunicação – as mesmas ferramentas empregadas com sucesso por Mussolini e Hitler – seria uma resposta política muito mais efetiva. O uso sistemático dessas técnicas havia sido o fator decisivo pelo qual o fascismo estabelecera um contato privilegiado com as massas e não a distorção de uma tradição intelectual “autêntica” que fora largamente o domínio de intelectuais e de pouco (muito pouco) interesse para as massas. Mais uma vez, Kracauer tocou o dedo na ferida: “As camadas médias burguesas continuam separadas [das massas] e a se iludirem de que são guardiãs de uma cultura superior”^{*}. Ora, com o ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, Benjamin procurava produzir um ponto de virada no pensamento de esquerda, assim como em sua ação política. Por isso, assumiu um engajamento político que tanto esclarece os limites do texto quanto possibilita sua abordagem crítica em relação às teses dominantes entre os intelectuais de esquerda.

O apelo de Benjamin visava despertar uma nova atenção às técnicas de comunicação da emergente sociedade de massas, mantendo uma distância crítica que não se encontra no texto e nas provocações de Kracauer. Benjamin desejava inaugurar uma nova perspectiva, substituindo a concepção clássica de obra de arte pelo conceito de arte como um discurso específico em meio às demais construções sociais de sentido. Essa pode ser uma razão pela qual ele se sentiu tão atraído por Baudelaire, cuja poesia não lamenta a perda da aura, pois não ele não é reconhecido entre pessoas comuns; a “massa” do texto de Kracauer sugere que sua arte é apenas uma estratégia em meio a muitas formas possíveis de organização discursiva. Para as artes visuais, isso deveria significar o abandono do santuário dos museus e o reconhecimento de sua complicitade na composição de uma nova agoridade² (*Jetztzeit*).

² *Agoridade*, na tradução proposta por Haroldo de Campos.

^{*} (Kracauer, Siegfried. “Culto do divertimento”. Ob. cit.: 102).

A seu modo, Benjamin trazia para o campo da reflexão crítica o projeto vanguardista de fundir vida e arte.

A *agoridade* benjaminiana, contudo, impôs um limite que não pode ser negligenciado. O ensaísta se viu obrigado a insistir sobre o papel da arte no movimento proletário e, por extensão, na futura revolução – aliás, a difícil relação com Adorno em suas discussões acerca da primeira versão de “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” desempenhou papel importante na forma final da abordagem de Benjamin. Daí a sugestão acerca do potencial “revolucionário” de suas teses. Talvez, ao justapor a primeira e a última proposições do ensaio, o problema se torne mais claro: “em sua essência, a obra de arte *sempre* foi reprodutível”; “o comunismo responde com a politização da arte”¹ Quando lidas ao mesmo tempo, como se fossem imagens projetadas na página, repentinamente percebemos que o raciocínio sobre a reprodutibilidade – que parece delinear a emergência e a difusão de novas tecnologias de comunicação como limiares de formas de vida inovadoras –, é também limitado pela ambição de servir à “formulação de exigências revolucionárias na política artística”². O “sempre” de sua primeira proposição se revela o marcador de uma continuidade inesperada, comprometendo o alcance da perspectiva benjaminiana e revelando, enfim, um resíduo do mesmo paradigma criticado em seu ensaio. Afinal, trata-se de um processo histórico dominado pela continuidade ou pela ruptura? Por efeito de contraste, o aparente descompromisso de Kracauer se mostra mais produtivo e talvez esclareça a atualidade de sua análise: “A tendência ao divertimento, que exige uma resposta, encontra-se nas manifestações da pura exterioridade. [...] Aqui, na pura exterioridade o público encontra a si mesmo, a seqüência fragmentada das esplêndidas impressões sensoriais traz à luz a sua própria realidade”³.

Um teórico contemporâneo ofereceu uma alternativa instigante, mais próxima à abordagem de Kracauer. Penso na crítica de Friedrich Kittler ao sincronismo proposto por Benjamin entre psicanálise e filme: “As tecnologias e ciências de transposição de mídia não ampliam simplesmente as capacidades humanas; elas determinam fronteiras sem precedentes. Na *fisiologia dos sentidos*, essas fronteiras *não podem ser determinadas com muita exatidão*”⁴. Essa citação sugere uma *agoridade* muito diversa, uma vez que a característica mais proeminente do

¹ (Benjamin, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. Ob. cit.: 166 e 196, grifo meu).

² (166).

³ (Kracauer, Siegfried. “Culto do divertimento”. Ob. cit.: 103-4).

⁴ (Kittler, Friedrich. *Discourse networks, 1800/1900*. Stanford: Stanford University Press, 1990: 284, grifos meus).

meio tecnológico, cultural e social do mundo contemporâneo é a sua pluralidade. A ênfase de Kittler quanto a uma *fisiologia dos sentidos*, que recorda a estratégia de Paul Valéry contra a experiência incorpórea da arte, tenta dar conta de uma nova constelação no mundo da arte, de uma constelação que pode ser expressa por um conjunto de noções: a centralidade da performance; as práticas de arte corporal; programas educacionais promovidos por museus para encorajar o toque físico de objetos à mostra. Manifestações desse tipo são sintomáticas de um momento histórico muito diferente, no qual os limites não podem ser determinados exatamente porque não há *telos* para guiar o fluxo de eventos imprevistos. A continuidade idealizada entre épocas não mais encontra abrigo na universalidade de um princípio, seja a razão, seja a revolução. Por isso, a cadeia onisciente da causalidade não pode superar a aleatoriedade das relações cujo desfecho não pode ser antecipado. No fim das contas, o poeta baudelariano foi mais ousado que o ensaísta, devendo-se considerar, nesse contexto, o interesse contemporâneo sobre o corpo como um sintoma da *agoridade* que nos cabe: trata-se do retorno do recalcado, ou seja, do próprio corpo, que foi obliterado durante a hegemonia do paradigma das “Ciências do espírito” (*Geisteswissenschaften*), cuja denominação é mais a expressão de um desejo que a caracterização de uma atividade científica.

Finalmente, a falta de *telos* não encerra o fim da história. Reconhecer sua presença, portanto, nada tem a ver com a adoção de políticas hegemônicas, conservadoras do *status quo*. Ao contrário, trata-se de ressaltar o fato de que a história – concebida como um progresso contínuo, na mesma direção – é simplesmente uma narrativa sem imaginação. Erich Auerbach identificou o paradoxo dessa situação ao sugerir que “a noção de *Weltliteratur* realizar-se-ia e, ao mesmo tempo, seria destruída”*. A noção utópica da difusão mundial de uma literatura originalmente européia ilustra o absurdo da tarefa: estar em todos os lugares é não ser mais europeu, ou “apenas” europeu. As tecnologias de comunicação globalizadas engendram conseqüências similares: não há como fornecer um modelo único a partir do qual se torne possível descrever as diferentes experiências de produção e de recepção. Hoje em dia, na ausência de qualquer modelo conceitual capaz de reduzir a pluralidade a uma matriz interpretativa, precisamos enfrentar a diferença em si mesma.

* (Auerbach, Erich. “Philology and *Weltliteratur*”, *Centennial Review*, 13/1, 1969: 3).

Embora seja verdade que a mesma mídia globalizada divulgue a promessa nostálgica de retorno à absoluta identidade – *we are the world* e seus congêneres –, talvez seja melhor retomar a estrada que Benjamin abre em seu ensaio, ao partir de um novo pressuposto, como se Rimbaud fosse o leitor mais apropriado de “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” e concluísse que, na dominância da fisiologia dos sentidos, “*je est un autre*” [“eu é um outro”]. Outra possibilidade: como se Kra-cauer, ao terminar a leitura do ensaio de Benjamin, sintetizasse suas teses, traduzindo Rimbaud: “eu é uma exterioridade” – *uma obra de arte total dos efeitos*.

João Cezar de Castro Rocha

Professor adjunto de Literatura Comparada na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Doutor em Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (1997) e pela Universidade de Stanford (2002). Publicou, entre outros, *Literatura e cordialidade. O público e o privado na cultura brasileira* (Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998), que recebeu o Prêmio Mário de Andrade, concedido pela Biblioteca Nacional, e *O exílio do homem cordial* (Rio de Janeiro: Editora do Museu da República, 2004). É ainda co-autor, com René Girard e Pierpaolo Antonello, de *Les origines de la culture. Entretiens avec Pierpaolo Antonello et João Cezar de Castro Rocha*. (Paris: Éditions Desclée de Brouwer, 2004) e organizador de *Brazil 2001: a revisionary History of Brazilian Literature and Culture* (Massachusetts: University of Massachusetts Dartmouth, 2001).

Resumo

“Perte d’auréole”, um dos “petits poèmes en prose” de Baudelaire, anuncia o problema enfrentado por Walter Benjamin em seu célebre ensaio sobre a reprodutibilidade da obra de arte. O revés do poeta pode expressar a metamorfose do conceito clássico de arte. É preciso, entretanto, assinalar que poucos artistas aceitaram tal mudança com o desembaraço que caracteriza a modernidade de Baudelaire. Neste ensaio, propõe-se uma leitura comparativa dos dois autores.

Abstract

“Perte d’auréole”, one of Baudelaire’s “petits poèmes en prose”, touches the heart of the problem faced by Walter Benjamin in his always quoted essay on the “work of art.” If we read the vicissitude of Baudelaire’s poet as representing the metamorphosis of a classical concept of art, we should keep in mind that few artists accepted such morphing with the witty ease that characterizes the modernity of Baudelaire’s insight. In this essay, it is attempted a comparative reading of both authors.

Résumé

“Perte d’auréole”, l’un des “petits poèmes en prose” de Baudelaire, annonce le défi relevé par Walter Benjamin dans son essai célèbre sur “l’oeuvre d’art”. Le revers subi par le poète peut exprimer la métamorphose du concept classique d’art. Il faut pourtant remarquer que peu d’artistes ont accepté ce changement avec la désinvolture qui caractérise la modernité baudelairienne. Cet essai propose une lecture comparée de ces auteurs.

Palavras-chave

aura, obra de arte, modernidade

Key words

aura, work of art, modernity

Mots-clé

aureole, oeuvre d’art, modernité

Recebido em
31/05/2005

Aprovado em
30/06/2005