

# Literatura e aura – apontamentos sobre “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”, de Walter Benjamin

Alcmeno Bastos

**Resumo:** O ensaio de Benjamin sobre a reprodutibilidade técnica da obra de arte e a perda da aura tem sido referência constante em toda discussão sobre as relações do objeto artístico com a modernidade. Sendo o conceito de aura ligado à autenticidade da obra de arte, entendida autenticidade como atributo exclusivo do original, não da cópia, discute-se a aplicabilidade do conceito à literatura, na qual a oposição original x cópia não existe.

**Abstract:** The essay of Benjamin on the mechanical reproducibility of the work of art and the loss of the aura has been constant reference in all quarrel on the relations of the artistic object with modernity. Being the concept of on aura to the authenticity of the work of art, understood authenticity as exclusive attribute of the original, not of the copy, argues it applicability of the concept to the literature, in which original opposition x copy does not exist.

Poucos ensaios terão exercido tão grande influência sobre os estudos das relações da obra de arte com a sociedade quanto este “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”, de Walter Benjamin (1994)<sup>1</sup>. Especialmente por causa do conceito de

---

<sup>1</sup> BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: ---. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 165-196. (Obras escolhidas, v. 1). Todas as citações serão feitas com base nesta edição, indicadas entre parênteses as páginas correspondentes. Segundo Sérgio Paulo Rouanet, esta versão era inédita no Brasil, e as anteriores, em traduções de José Lino Grünwald, publicadas em *A idéia do cinema* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969, p. 55-95, com o título “A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução”) e na coleção *Os Pensadores* (Textos escolhidos. São Paulo: Abril Cultural, 1983), corresponderiam à “segunda versão alemã, que Benjamin começou a escrever em 1936 e só foi publicada em 1955”. Rouanet não dá qualquer justificativa para a escolha de uma primeira versão do texto de Benjamin. Supondo que a segunda correspondesse melhor ao pensamento do autor, pois conteria, talvez, as revisões que lhe pareceram necessárias, causa alguma estranheza a opção. Contudo, além dessas duas versões, há uma outra, em tradução de Carlos Nelson Coutinho, publicada em 1968, um ano antes, portanto, da tradução de José Lino Grünwald, com o título de “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (exatamente igual ao título que viria a ser dado por Rouanet), na *Revista Civilização Brasileira* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. Ano IV, n° 19 e 20, maio/agosto de 1968, p. 271-283).

“aura”, e mais especialmente ainda pela conclusão a que chega Benjamin: “o que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é sua aura”. Segundo Benjamin, essa atrofia, ou perda, ocorre porque “ela [a reprodutibilidade técnica] multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial” (p. 168). Assim sendo, a oposição “existência única” x “existência serial” resume o sentido de perda experimentada com as novas técnicas de re-produção da obra de arte, pois a singularidade *sagrada* cede a vez à vulgaridade *profana*.

A idéia tem sido repetida à exaustão e aplicada a praticamente todos os domínios da arte, inclusive no que diz respeito à literatura. E aí reside, a nosso ver, o problema, pois a leitura atenta do texto de Benjamin não nos leva inevitavelmente à conclusão de que o conceito de aura e, principalmente, o de sua perda em tempos de reprodutibilidade técnica se aplicam ao caso do texto literário<sup>2</sup>. Senão, vejamos.

A primeira afirmação relevante de Benjamin é quanto ao fato de a reprodutibilidade ser algo inerente à natureza da obra de arte, cabendo, no entanto, assinalar a diferença entre os métodos antigos de reprodutibilidade, manuais, e os novos métodos, técnicos.

Em sua essência, a obra de arte sempre foi reprodutível. O que os homens faziam sempre podia ser imitado por outros homens. Essa imitação era praticada por discípulos, em seus exercícios, pelos mestres, para a difusão das obras, e finalmente, por terceiros, meramente interessados no lucro. Em contraste, a reprodução técnica da obra de arte representa um

---

Salvo engano, trata-se da primeira tradução publicada no Brasil. Na nota 1 ao Capítulo 2 de seu *Aura: a crise da arte em Walter Benjamin* (São Paulo: Editora Barracuda, 2006), Taísa Helena Pascale Palhares nos informa: “Os editores das obras completas de Walter Benjamin estabeleceram quatro versões (três alemãs e uma francesa do texto *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*” (p. 116), datadas respectivamente de 1935, 1935-1936, 1936-1939, sendo que a versão francesa é a da segunda versão alemã. Ao estabelecer as correspondências dessas versões com as traduções brasileiras, a autora faz menção apenas às de José Lino Grünnewald e Sérgio Paulo Rouanet, omitindo a de Carlos Nelson Coutinho.

<sup>2</sup> Sem desenvolver a observação, Taísa Helena Pascale Palhares, anota: “No entanto, desde que Benjamin passa a analisar essa questão a partir de *uma forma de arte para a qual o problema da relação entre original e cópia não pode nem mesmo ser colocado, como é o caso da obra poética de Baudelaire*, torna-se possível examinar o que está realmente em jogo nessa forma de recepção aurática.” (p. 100, itálicos nossos). Nesta passagem a autora se refere às “diversas inflexões” que a discussão sobre a aura feita por Benjamin em “Sobre alguns temas em Baudelaire” (p. 99) teria sofrido, a principal delas a mudança de ênfase do “caráter dos objetos nos quais a aura se manifestava” (p. 100) para “o olhar, a forma de percepção” (p. 100), de modo que “a noção de unicidade como atributo característico da obra de arte aurática passa a denotar, fundamentalmente, aquele instante singular e irrepitível de reconhecimento entre o espectador e elementos da obra, momento atemporal mas fugidivo, arrancado do fluxo do tempo; enfim, a ocorrência de uma *experiência* em sentido pleno.” (p. 100)

processo novo, que se vem desenvolvendo na história intermitentemente, através de saltos separados por longos intervalos, mas com intensidade crescente. (p. 166)

Entre parênteses, é possível fazer uma aproximação do postulado benjaminiano, ainda que enviesada, com Aristóteles, quando este, na *Poética*, afirma que a imitação é inata no homem: “Imitar é natural ao homem desde a infância — e nisso difere dos outros animais, em ser o mais capaz de imitar e de adquirir os primeiros conhecimentos por meio da imitação — todos têm prazer em imitar.” (ARISTÓTELES, 1981). Aristóteles, com restringir a faculdade imitativa ao homem, atribuía à imitação artística a dignidade que lhe fora negada por Platão (por se tratar de imitação em terceiro grau, simulacro de um simulacro) e via nela um poderoso instrumento pedagógico, pois propiciava “adquirir os primeiros conhecimentos”; a imitação rendia ainda um ganho suplementar: “todos têm prazer em imitar”. Claro que a imitação artística de que falava Aristóteles tinha por objeto não outra obra de arte, mas a própria natureza, e não quanto aos resultados, mas em relação à potência, à capacidade de criar imitando, ou imitar criando.

De volta ao postulado benjaminiano, deve-se admitir que, em princípio, aquilo que está na competência de um homem fazer, potencialmente poderá ser feito por outro homem. É um princípio “democrático” que retira do fazer artístico a transcendência criadora, legada apenas a uns poucos, e não a todos os homens. Esta transcendência criadora, se por um lado, singularizava o artista, por outro o rebaixava, pois ele, enquanto homem, apartado dos de sua espécie, era tão somente emissário de uma instância superior, divina. Os exercícios dos discípulos, as cópias dos mestres e as falsificações dos negociantes desonestos são, por igual, reproduções, imitações de objetos já existentes, e, exceto no último caso, como tal se apresentam ao receptor. Não carregam consigo a intenção do logro, de fazer passar por verdadeiro, original, o que não é mais que uma cópia. Mesmo no caso da falsificação, a possibilidade de seu desmascaramento demarca a distância entre a obra de arte *original* e suas cópias. O fundamental é que existe um objeto *original* de que todos os outros são apenas cópias. Sendo a obra de arte única, isto é, dela existindo apenas um exemplar, o risco de sua destruição e conseqüente inexistência é sempre uma possibilidade real, e a existência de incontáveis cópias não tem o poder de impedi-lo.

A *autenticidade* da obra de arte, o seu “aqui e agora, sua existência única, no lugar em que ela se encontra” (p. 167), é algo que, segundo Benjamin, mesmo no caso da reprodução perfeita, está ausente da cópia: “O aqui e agora do original constitui o conteúdo da sua autenticidade, e nela se enraíza uma tradição que identifica esse objeto, até os nossos dias, como sendo *aquele* objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo.” (p. 167, *italico no original*). Benjamin demarca os campos com muita clareza, ao afirmar que a autenticidade não diz respeito à reprodução, e não apenas no caso da reprodução técnica: “*A esfera da autenticidade, como um todo, escapa à reprodutibilidade técnica, e naturalmente não apenas à técnica.*” (p. 167, *italicos no original*). A diferença entre as duas formas de reprodutibilidade, a técnica e a manual, é que a primeira enfrenta o original com mais destemor, torna-se quase autônoma. Leva mesmo alguma vantagem sobre ele, quando torna possível, por exemplo, “colocar a cópia do original em situações impossíveis para o próprio original” (p. 168), como no caso de uma fotografia que traga para o espaço reduzido do “estúdio de um amador” a catedral (sua imagem, obviamente) situada em outro lugar; ou, como no caso de um disco, que acomoda na exigüidade de um quarto “o coro, executado numa sala ou ar livre” (p. 167). Nestes casos há um “ganho” da cópia em relação ao original, como hoje é possível ver-se em pormenores os lances de uma partida de futebol, pela televisão, o que é, obviamente, impossível de acontecer na recepção presencial, “ao vivo”, no estádio. Por outro lado, a cópia manual não põe em cheque a autoridade do original, sendo usualmente vista como mera falsificação. Ambas as formas, porém, igualam-se naquilo que lhes falta, a autenticidade, que é uma qualidade privativa do original. Indo além, pode-se entender, das palavras de Benjamin, que essa *autenticidade*, isto é, a afirmação de que algo de inalienável permanece no objeto original, algo que não é transferível para a cópia, seja ela obtida por meios técnicos ou manualmente, é um conceito que só se aplica aos objetos artísticos dotados de materialidade<sup>3</sup>. De fato, Benjamin afirma:

A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até

---

<sup>3</sup> “. . .) Por sua vez, a autenticidade de uma coisa compreende tudo o que ela contém de transmissível desde sua origem: tanto ‘sua duração material quanto seu testemunho histórico’. No entanto, essa qualidade de testemunho depende fundamentalmente da primeira, da ‘materialidade da obra’.” (PALHARES, Tânia Helena Pascale, 2006, p. 49)

o seu testemunho histórico. Como este **depende da materialidade da obra**, quando ela se esquivava do homem através da reprodução, também o testemunho se perde. (p. 168, negritos nossos)

Em outros termos, como já citado, “o que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é a sua aura” (p. 168), pois o processo “substitui a existência única da obra por uma existência serial” (p. 168) e faz com que a reprodução venha “ao encontro do espectador, [e] em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido” (p. 168-169). Significa dizer que a aura, o “aqui e agora” da obra de arte original, perde o sentido, pois não há mais um original a que ela esteja ligada de modo inseparável, todas as cópias se equivalem. No caso extremo, poder-se-ia dizer que há uma aura para cada exemplar da mesma obra de arte, o que é a negação da própria idéia de aura como algo específico de um objeto inconfundível.

E à pergunta inevitável: “Em suma, o que é a aura?” (p. 170), Benjamin responde: “É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja.” (p. 170). E exemplifica: “Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho.” (p. 170)<sup>4</sup> Os termos poéticos da exemplificação não ajudam muito a descrever com precisão o que seja a aura, mas a própria definição benjaminiana – “a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” – deixa clara a exigência fundamental de singularidade do objeto. O que dele emana e nos diz de sua história é inalienável de sua condição de objeto único, não transportável para qualquer uma de suas cópias, por mais bem acabada que seja. Isso fica mais claro ainda quando, um pouco mais à frente, Benjamin observa, a partir do exemplo da fotografia, a “primeira técnica de reprodução verdadeiramente revolucionária” (p. 171), que “com a reprodutibilidade técnica, a obra de arte se emancipa, pela primeira vez na história, de sua existência parasitária, destacando-se do ritual” a que teria servido em seus primeiros tempos, quer se tratasse do ritual mágico, quer religioso. Daí decorre que a obra de arte re-

---

<sup>4</sup> Nos mesmos termos, a definição já aparecera em outro texto de Benjamin, a Pequena história da fotografia, de 1931. (Cf. BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: ---. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas. Volume 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 91-107).

produzida “é cada vez mais a reprodução de uma obra de arte criada para ser reproduzida” (p. 171).

Eis agora uma afirmativa notável. Segundo Benjamin, a reprodutibilidade deixa de ser um processo espúrio, ofensivo à natureza singular da obra de arte, para tornar-se algo inerente à criação artística, pelo menos a um tipo de criação artística que, mais do que apenas admiti-la, exige-a. Ao dizer que “a questão da autenticidade das cópias não tem nenhum sentido” (p. 171), referindo-se à “chapa fotográfica” (p. 171), afirmação que pode ser feita também quanto ao celulóide e, em nossos dias, às fitas HIV, aos CD, aos DVD etc., Benjamin toca no essencial: não mais havendo original, não há mais cópias senão de outras cópias, indefinidamente, mesmo se levarmos em conta a necessidade de uma matriz. A constatação acima leva Benjamin a afirmar que, com a reprodutibilidade técnica, “a função social da arte se transforma” (p. 171), pois ao invés de “fundar-se no ritual, e assim ficar relegada a uma condição suplementar, “parasitária”, ela passa a fundar-se em outra práxis: a política.” (p. 171-172).

Chegamos agora à única referência explícita de Benjamin à literatura, quando compara “a reprodutibilidade técnica do produto” (p. 172) no cinema à reprodutibilidade técnica na literatura e na pintura. Benjamin contrapõe, assim, o cinema simultaneamente à pintura e à literatura. Enquanto para estas últimas a reprodutibilidade técnica é apenas “uma condição externa para sua difusão maciça” (p. 172), não participa do processo de produção do objeto artístico, no caso do cinema dá-se o contrário:

A reprodutibilidade técnica do filme tem seu fundamento imediato na técnica de sua produção. Esta não apenas permite, da forma mais imediata, a difusão em massa da obra cinematográfica, como a torna obrigatória. A difusão se torna obrigatória, porque a produção de um filme é tão cara que um consumidor, que poderia, por exemplo, pagar um quadro, não pode mais pagar um filme. (p. 172 – itálicos no original)

Contudo, não é possível deixar tal paralelo sem algum reparo. Na verdade, não há nada em comum entre a literatura e a pintura no que diz respeito à reprodutibilidade, técnica ou não. A “difusão maciça” de uma obra de arte literária, isto é, a impressão e circulação de centenas, milhares e até milhões de exemplares de um determinado *livro* não afeta essencialmente a *obra*. Não há diferença essencial entre o exemplar de uma edição de luxo da *Divina comédia* de Dante, em tiragem limitadíssima, e o exemplar de

uma edição de bolso da mesma obra, desde que o texto seja mantido na íntegra, e desculpadas as pequenas falhas editoriais, possíveis de acontecer tanto num caso quanto noutro. Nenhum exemplar da mais cuidada edição de uma obra literária, nem mesmo se se tratar da mais rara de todas as edições, tem a prerrogativa de uma *autenticidade* que deva ser negada à outra. A “autenticidade” da obra, nos termos propostos por Benjamin, não reside evidentemente na superfície (papel, tela, muro etc.) sobre a qual se imprimem os caracteres. Sendo assim, é inaplicável a uma obra literária a noção de autenticidade. O mesmo não pode ser dito de um quadro: só há uma *Monalisa*, a que está no Museu do Louvre, em Paris. Todas as cópias, em pintura, desenho, fotografia, filme, vídeo ou qualquer outro processo, *técnico* ou não, não passam de cópias, e nem sempre feitas a partir do original. Por outro lado, nenhum leitor se privará da leitura (e obviamente da fruição do sentido da obra) de *Madame Bovary*, de Flaubert, apenas porque tenha à sua disposição uma humilde brochura, com o argumento de que aquele exemplar da obra de Flaubert não é *autêntico*, não é o *original*. E qualquer pessoa razoavelmente bem informada saberá que, ao emoldurar uma bela reprodução, talvez em tamanho natural, mas não obrigatoriamente, de *Le déjeuner sur l’herbe* (1863), de Edouard Manet, terá colocado na parede de sua sala apenas isso: uma reprodução, não a *autêntica* obra do mestre impressionista. Também não restará dúvida que a bela reprodução não produzirá o mesmo efeito estético no espectador. Menos ainda passará pela cabeça de alguém que, ao comprar um livro, qualquer que seja o preço pago pelo *exemplar*, esteja comprando só para si a obra, tornando-se dela o proprietário, como terá direito de apregoar o feliz possuidor de um *verdadeiro* Picasso. Impressão, aliás, que terá também o comprador de um Picasso falso, desde que o não saiba, evidentemente. “Se *este* Picasso está em minhas mãos, não há *outro* em qualquer lugar do mundo”, pensará consigo o orgulhoso *dono* da obra de arte.

Quanto ao cinema, trata-se realmente de uma “criação da coletividade” (p. 172), como o dirá Benjamin linhas abaixo, na medida em que é impossível não recorrer a uma equipe de artistas e técnicos para a realização de um filme, a um custo naturalmente muito elevado, sobretudo nos tempos em que ainda não se cogitara de “uma idéia na cabeça e uma câmara na mão”, na fórmula do Cinema Novo atribuída a Glauber Rocha. Contudo, a noção de autoria individual não desapareceu de todo, pelo menos na cinematografia de inspiração europeia, que privilegia a figura do diretor sobre a dos atores, dos

roteiristas e dos técnicos, de modo que não causa espécie falar-se de “um filme de Renoir”, “de Almodóvar” etc. E dependendo dos humores do mercado de arte, um quadro pode sair muito mais caro que um filme, tornando inviável a um consumidor “pagar um quadro”. Já o custo de produção da edição de um livro pode até ser superior ao de um filme, hipótese pouco provável, é verdade, mas não impossível, porém isso não tem diretamente a ver com o processo de produção da obra em si, isto é, o trabalho de natureza intrinsecamente intelectual de um poeta, de um romancista, enfim de um *escritor*. Portanto, no caso da literatura, são etapas absolutamente distintas a produção, inicialmente concebida como a *criação* e, a seguir, já na fase industrial, de produção propriamente dita, isto é, de impressão dos exemplares da obra, e a fase da “difusão”. Mais importante ainda é constatar que a obra de arte literária — um poema, um conto, um romance — *existe* antes e depois do livro, fora, portanto, do suporte material (ou mesmo, nos dias de hoje, eletrônico) em que se dá a perceber ao receptor.

A literatura não deixou de entrar nas cogitações de Benjamin sobre a perda da aura na modernidade. Segundo Flávio R. Kothe (1976)<sup>5</sup>, Benjamin, no ensaio “O narrador”, mesmo não citando a palavra aura, vê os dois tipos de narradores que teriam desaparecido com o surgimento do romance — o “marinheiro” e o “camponês” — como autores de relatos que, por aproximarem do ouvinte algo dele distanciado no espaço e no tempo, permitiriam “a aparição única de algo distante”, isto é, sua aura. Como o romance não propicia essa aproximação entre o receptor do relato e o narrador: “Quem escuta uma história está em companhia do narrador; mesmo quem a lê partilha dessa companhia. Mas o leitor de um romance é solitário.”<sup>6</sup> (BENJAMIN, 1994, p. 213), a literatura, aqui representada pelo romance, seria justamente a destruidora da aura.

Pelas razões acima expostas, e pelo fato de o próprio Benjamin não explicitar tal conclusão, pode-se argumentar que a substituição do narrador presente no ato da narração por um narrador virtual não seria motivo suficiente para a decretação da perda da aura. Afinal, o narrador de um romance também seria capaz de trazer para a proximida-

---

<sup>5</sup> KOTHE, Flávio R. *Para ler Benjamin*. Rio de Janeiro. Francisco Alves, 1976. p. 39. Todas as citações serão feitas com base nesta edição, indicadas entre parênteses as páginas correspondentes.

<sup>6</sup> BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: ---. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 213. Obras Escolhidas. Volume 1.



de do receptor, agora o leitor, não mais o ouvinte, “a aparição única de algo distante”, o fato suposto, ficcionalizado.

Mas para Benjamin o escritor mais diretamente ligado à questão da perda da aura foi, sem dúvida, Charles Baudelaire. A ele Benjamin dedicou um ensaio – Sobre alguns temas de Baudelaire (BENJAMIN, 1994)<sup>7</sup> – e a ele ainda se referiu em inúmeras outras passagens de sua obra. Segundo Benjamin, e de forma inequívoca, Baudelaire “Mostrou a que preço se conquista a sensação da modernidade: a dissolução da aura através da ‘experiência’ do choque” (p. 70). O “choque” a que se refere Baudelaire seria aquele experimentado por quem se defronta com “uma multidão vivaz e em movimento” (p. 70), antes apenas objeto de contemplação do *flâneur*. O sentido de *aura* neste trecho parece bem diferente do sentido atribuído à mesma palavra em outros momentos, naqueles em que Benjamin trata objetivamente da reprodutibilidade técnica, ainda que conserve o fundo comum da idéia de perda. Neste mesmo texto, pouco antes, Benjamin afirmara: “O poeta lírico *com auréola* é para Baudelaire antiquado”, e ilustrara sua opinião com a transcrição de um fragmento de Perte d’Aureole<sup>8</sup>, poema em prosa de Baudelaire, no qual alguém interpela um poeta quanto à sua presença num “lugar de má fama”, logo ele, “o bebedor de quintessências”. O poeta explica, com bom humor, ter deixado cair da cabeça sua auréola, por força de um “movimento brusco” que fizera, quando saltava sobre as poças de lama, completando: “Não tive a coragem de apanhá-la. Considerei menos desagradável perder minhas insígnias do que ter estraçalhado todos os meus ossos.” Este poeta, até então aureolado, abominava “cavalos e carruagens”, daí preferir atravessar a rua a pé, correndo o risco de ser atropelado, pois que na rua, o ‘caos em movimento’, “a morte chega a galope de toda a parte, ao mesmo tempo”. Assim, agora ali estava ele, misturado aos comuns mortais, igual a qualquer outra pessoa que não *o poeta*, sem a “dignidade” que, na verdade, já o aborrecia, de uma auréola em torno da cabeça.

---

<sup>7</sup> BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas de Baudelaire. In: ---. *A modernidade e os modernos*. Trad. Arlete de Brito. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975, p. 37-76.

<sup>8</sup> Ver BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa*. Trad. Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. 3. ed. revista. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976, p. 112. Na tradução do artigo de Benjamin em *A modernidade e os modernos*, por Arlete de Brito (ver nota) foi suprimida a referência ao “comedor de ambrosia”, constante nesta tradução e no original francês, que amplia a idéia de um poeta distanciado do comum dos mortais.

Segundo Benjamin, o poeta lírico *com auréola* seria aquele que ainda não tivera a “experiência do choque” de viver na grande cidade, de travar “contato com as grandes massas citadinas” (p. 45-46), não este outro, que preferiu salvar os próprios ossos a tentar resgatar uma auréola que já lhe desagradava, que lhe era um estorvo, o poeta que não se constrange em frequentar um “lugar de má fama” e se diverte pensando que “algum mau poeta recolheu-a [a auréola] e a colocará na cabeça impudicamente”. Este poeta *sem auréola* é, certamente, o poeta da modernidade, o próprio Baudelaire, o poeta que mostrara “a que preço se conquista a sensação de modernidade: a dissolução da aura através da ‘experiência’ do choque.” (p. 70) A auréola – sinônimo de aura, neste caso – é, sem dúvida, alguma coisa externa, ornamental e desnecessária à poesia, com ela não se confunde. Nem mesmo diria respeito a todos os poetas, mas só aos poetas líricos, e entre estes, aos “antiquados”. O modo galhofeiro com que o poeta a ela se refere dá bem idéia de sua condição descartável, incompatível com a modernidade.

A bem da verdade, diz Benjamin que o tema reaparece nos diários de Baudelaire, “mas a conclusão é diferente”, pois o poeta “apressa-se em recolher a auréola; porém sente-se perturbado pela sensação de que se trata de um incidente de mau agouro”<sup>9</sup>. A propósito, comenta Flávio R. Khothe (1976, p. 70):

A oscilação de Baudelaire, entre o gesto de recolher a aura do poeta e o de deixá-la jogada na sarjeta, entre postular a teoria da arte pela arte, propor a teoria das correspondências e lutar nas barricadas, era o indício claro de uma crise da arte que rebentava em seu tempo e da qual ele era a maior expressão.

De qualquer modo, recolhendo a aura (ou auréola) ou deixando-a na sarjeta, ela está longe da idéia elevada de “aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja”. Se a aura (ou auréola) que envolve o poeta lírico do texto de Baudelaire dá-lhe uma distância *religiosa* das coisas profanas, tornando-o reconhecível e distinto dos outros homens, a ponto de causar espanto a quem o vê em “tão mau lugar”, trata-se claramente de uma imagem, de uma metáfora que diz respeito ao modo de o poeta relacionar-se com o mundo objetivo. Não é mais possível refugiar-se em qualquer torre de marfim: e o poeta tem que estar nas ruas, misturado aos homens e suas misérias, sujeito

---

<sup>9</sup> BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas de Baudelaire. In: ---. *A modernidade e os modernos*. Trad. Arlete de Brito. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975, p. 70.

a ser atropelado pelo prosaísmo dos “cavalos e das carruagens”, e se a aura rolou por terra, mesmo que sem intenção por parte do poeta, que fique por lá. O poeta moderno tem que saber extrair beleza de tudo o que repugnava às consciências poéticas *aureoladas*.

#### **Referências bibliográficas:**

ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix; Ed. Da Universidade de São Paulo, 1981, p. 17-52.

BAUDELAIRE, Charles. Pequenos poemas em prosa. Trad. Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. 3. ed. revista. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: ---. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 165-196. (Obras escolhidas, v. 1).

----- . Pequena história da fotografia. In: ---. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 91-107. (Obras escolhidas, v. 1).

----- . A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. Trad. José Lino Grünewald. In: GRÜNEWALD, José Lino. *A idéia do cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969, p. 55-95.

----- . Textos escolhidos. Trad. José Lino Grünewald. São Paulo: Abril Cultural, 1983. Coleção Os Pensadores.

----- . A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Trad. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: *Revista Civilização Brasileira*. Ano IV, nº 19 e 20, maio/agosto de 1968, p. 271-283.

----- . Sobre alguns temas de Baudelaire. In: ---. *A modernidade e os modernos*. Trad. Arlete de Brito. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975, p. 37-76.

----- . O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: ---. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 213. Obras Escolhidas. Volume 1.

KOTHE, Flávio R. *Para ler Benjamin*. Rio de Janeiro. Francisco Alves, 1976.

PALHARES, Taísa Helena Pascale. *Aura: a crise da arte em Walter Benjamin*.

São Paulo: Editora Barracuda, 2006.