

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS – FALE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS – PÓS-LIT**

JETZTZEIT: A AURA DA OBRA DINÂMICA
A PARTIR DOS RETRATOS DE POE E WILDE

Belo Horizonte, Maio de 2013

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS – FALE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS – PÓS-LIT**

JETZTZEIT: A AURA DA OBRA DINÂMICA
A PARTIR DOS RETRATOS DE POE E WILDE

Carmen Cristiane Borges Losano

TESE DE DOUTORADO
APRESENTADA AO PROGRAMA
DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
ESTUDOS LITERÁRIOS DA
FACULDADE DE LETRAS –
FALE – DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DE MINAS GERAIS –
UFMG.

Orientador: Georg Otte

Minas Gerais, Maio de 2013

L879j Losano, Carmen Cristiane Borges.
Jetztzeit [manuscrito]: a aura da obra dinâmica a partir dos retratos de Poe e Wilde / Carmen Cristiane Borges Losano. – 2013.

150 f.

Orientador: Georg Otte

Área de concentração: Literatura Comparada.

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 145 – 150

1. Estudos Literários. 2. Literatura Comparada. 3. Aura. 4. Poe, Edgar Allan. 5. Wilde, Oscar. I. Universidade Federal de Minas Gerais II. Título.

CDU: 809

Catálogo: Sandro Alex Batista - Bibliotecário CRB/6 2433

Para meus amores

Álvaro e Átila.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela vida, pelas lutas, pelos fracassos e pelas vitórias.

A Walter Benjamin, por ter deixado suas obras, das quais extraímos sempre e sempre mais. Benjamin inspira pesquisas em todas as áreas das Humanidades.

Ao meu filho Álvaro, pelo amor e pela compreensão; ele sabe que significa tudo para mim. Ao meu namorado Átila, pelo apoio, pela paciência e pela cumplicidade nesse processo árduo. À minha ajudante Luzia, pela dedicação ao meu filho e pelos cuidados dedicados a nós.

Aos meus familiares, principalmente minha mãe Simira (*in memoriam*), minha tia Miriam e minha irmã Luciana.

Aos professores e colegas da Faculdade de Comunicação Social da Universidade Federal de Juiz de Fora – FACOM / UFJF (1991-1995), onde conheci a Teoria Crítica e, em especial, Walter Benjamin.

Aos professores e colegas da Faculdade de Letras da Universidade Federal de São João del-Rei – UFSJ (1998-2002), onde me aprofundi no conhecimento da linguagem e, especialmente, da literatura. Agradeço especialmente à minha amiga-irmã Ana Lúcia Silva Resende Andrade Reis, pela amizade de sempre.

Aos professores e colegas do Mestrado em Teoria Literária e Crítica da Cultura – PROMEL / UFSJ (2003-2005), em especial ao Helder e aos companheiros da linha de pesquisa em Literatura e Memória Cultural. Ao meu *pairientador* Alberto Ferreira da Rocha Júnior – “Alberto Tibaji”.

Aos amigos da UEMG Barbacena, especialmente àqueles que me deram muito apoio, principalmente nos momentos mais difíceis: Adriana Drummond, Ana Belo, Cláudia Bomtempo, Cíntia Lima, Mara Lúcia, Siomara Iatarola, Wanderléa Paiva e Hélio Rodrigues. Ao Renato e aos companheiros do Grupo de Pesquisas em Escola de Frankfurt e Educação – GPEFE, que promoveu os primeiros contatos com Georg Otte.

Aos alunos da UEMG, em especial aos orientandos de trabalho de conclusão de curso – TCC e aos bolsistas de iniciação científica, com os quais compartilhei projetos, certezas, dúvidas, informações, leituras, reflexões, conhecimento – e sabedoria.

Dos orientandos, ressalto o apoio recebido da Ana Carolina Fernandes, principalmente nos momentos de dúvidas. Dos bolsistas, ressalto a qualidade das

leituras e trabalhos realizados pela Rosângela Passos de Oliveira, com quem pesquisei sobre Estética da Recepção, essencialmente útil nesta tese.

Aos professores da UFMG – Reinaldo Marques, Márcia Arbex, Sérgio Peixoto, Lyslei Nascimento, Júlio Jeha, Silvana Pessôa e, especialmente, meu aurático orientador Georg Otte, modelo de pesquisador / professor, com quem dialoguei e aprendi muito. A ele, meu agradecimento especial, por tudo: desde os primeiros contatos, pelo grupo de pesquisas GPEFE (2008), até este momento.

Aos meus colegas da Turma 2009, principalmente os mais próximos: Eduardo Nassif, Gustavo Silveira, Thiago Saltarelli, Karla Cipreste, Márcio Gouvêa, Luiz Carlos Lopes, Luiz Henrique Oliveira, Cláudia Maia, Vívien, Glaura e Glória Mello. Aprendi muito com eles e com todos os nossos colegas de jornada.

Aos meus professores de alemão, Arthur e Lorena, pela dedicação e pela colaboração, pois o trabalho deles foi relevante para a minha compreensão da língua e da cultura alemãs – próprias à vida e à obra de Walter Benjamin. Tal compreensão me ajudou a reler Benjamin, bem como entender melhor a dicotomia estático-dinâmico, presente, inclusive, nas preposições da língua alemã.

Agradeço, ainda, às seguintes pessoas: Eduardo Reis e Rogério (UEMG/PROPPG); Cláudia Esteves (FRA); Anúbia, Lavínia e Professor Mário Neto Borges (Fapemig). A eles, meu agradecimento pelas soluções referentes à concessão e aos pagamentos da bolsa de doutorado pelo PCRH/UEMG/Fapemig.

*Partindo-se do pressuposto de a aura ser, em primeiro lugar,
uma questão da recepção e não da produção da obra,
ela é sempre uma aura para alguém.*

Georg Otte

RESUMO

O presente trabalho objetiva uma nova compreensão do conceito de “aura”, concebido pelo filósofo alemão Walter Benjamin. O conceito de aura se constitui, em Benjamin, a partir dos critérios de autenticidade, originalidade e unicidade da obra de arte. Considerando que tais critérios se observam em obras de arte estático-espaciais, como a pintura e a escultura, então as obras dinâmico-temporais não poderiam ser consideradas auráticas. Para analisar as fronteiras entre obras estáticas e dinâmicas, selecionamos duas narrativas literárias que acumulam traços da literatura (obra dinâmica) e da pintura (obra estática), por meio da descrição pictural. Os textos selecionados são: um conto do escritor norte-americano Edgar Allan Poe, intitulado *O retrato oval*, e o romance do irlandês Oscar Wilde, *O retrato de Dorian Gray*. Nas descrições picturais dessas narrativas, as telas contêm aspectos de vida e/ou mobilidade, o que “transgride” os critérios benjaminianos. Fisicamente, não há mobilidade, mas os escritores – e os leitores – compreendem que sim. Nesse sentido, direcionamos nossos trabalhos para o receptor, com base na “Estética da Recepção”. Compreendemos que a aura não se encontra mais na obra em si, mas na autonomia do olhar do receptor; é o olhar que concede aura à obra. Consideramos a autonomia do olhar nas possibilidades de dinamização do estático (como em Poe e em Wilde) e na paralisação no dinâmico, quando o receptor considera único – e estanque – dado momento da recepção de uma obra dinâmica. Assim, tentamos traduzir os critérios de Benjamin para a obra dinâmica, em especial para a Literatura.

Palavras-chave: Aura – Arte – Walter Benjamin – Estático – Dinâmico

ABSTRACT

This work aims a new understanding on the concept of "aura", designed by German philosopher Walter Benjamin. The concept of aura is built by Benjamin from the criteria of authenticity, originality and uniqueness of the artwork. Whereas these criteria are observed in static-spatial artworks, such as painting and sculpture, the dynamic-timing artworks can't be considered as auratic artworks. In the intention to examine the boundaries between static and dynamic artworks, we selected two literary narratives that accumulate traces of Literature (dynamic artwork) and Painting (static artwork), from the pictorial description. The texts selected are: a tale of the American writer Edgar Allan Poe, entitled *The Oval Portrait*, and the romance by the Irish writer Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*. In the descriptions of these pictorial narratives, the described portraits contain aspects of life and/or mobility, which "violate" the Benjamin's criteria. Physically, there is no mobility, but the writers – and readers – understand that yes. Accordingly, we direct our work to the receptor, based on the "Aesthetics of Reception." We understand that the aura is no longer in the work itself, but it comes from the authority of the receptor, because it is the looking that gives aura to the artwork. We consider the authority of the looking on the possibilities for moving the static artwork (as in Poe and Wilde) and on the standstill the dynamic artwork, when the receptor considers the only one – and immobile – a special moment in a dynamic artwork. So, we try to translate the Benjamin's criteria for the dynamic artwork, especially for Literature.

Keywords: Aura – Art – Walter Benjamin – Static – Dynamic

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1	
POE, WILDE E SEUS RETRATOS NA LITERATURA DA MODERNIDADE	15
1.1 - Da modernidade	15
1.2 - Modernidade e Decadentismo	19
1.3 - Poe e Wilde – modernos decadentes	20
1.4 - Edgar Allan Poe	25
1.4.1 - Poe e seu Retrato Oval	28
1.5 - Oscar Wilde	32
1.5.1 - Oscar Wilde e seu Retrato de Dorian Gray	33
1.6 - Os retratos da era decadente: interfaces	36
CAPÍTULO 2	
POE, WILDE E SUAS DESCRIÇÕES PICTURAIIS: A PINTURA ENTRE O ESTÁTICO E O DINÂMICO	41
2.1 - As relações entre literatura e pintura	41
2.1.1 - A descrição pictural como recurso literário	45
2.1.2 - Nuanças do pictural	47
2.2 - Poe, Wilde e suas descrições picturais	50
2.2.1 - A descrição pictural no conto <i>O retrato oval</i> , de Poe	50
2.2.2 - A descrição pictural no romance <i>O retrato de Dorian Gray</i> , de Wilde	53
2.2.3 - A descrição pictural em Poe e em Wilde – interfaces	56
CAPÍTULO 3	
AURA EM WALTER BENJAMIN: O PRIVILÉGIO DO ESTÁTICO	59
3.1- A aura da obra de arte segundo Walter Benjamin	60
3.1.1- Aura e valores	63
3.2 - Relações espaço-temporais e a aura da obra de arte	68
3.2.1- A aura entre o estático e o dinâmico: o privilégio do estático	73
3.3- “O narrador” e o conceito de vestígio	77
3.3.1 - Vestígio e Aura	82

CAPÍTULO 4	
DA OBRA AO RECEPTOR: O PRIVILÉGIO DO OLHAR	86
4.1 - Recepção para Walter Benjamin	87
4.1.1 - Recepção e técnica para Benjamin	89
4.2 - Estética da Recepção	91
4.2.1 - A recepção implícita: o texto literário e suas estratégias	97
4.2.2 - O “jogo” do texto literário	101
4.3 - Recepção: o privilégio do olhar	103
4.3.1 - O privilégio do olhar em Poe e Wilde	104
CAPÍTULO 5	
JETZTZEIT: A AURA DA OBRA DINÂMICA	108
5.1 - Nos limiares entre o estático e o dinâmico	108
5.1.1 – A dinamização do estático na formação da aura	109
5.1.2 – A paralisação do dinâmico na formação da aura	111
5.2 – Da Aura no Cinema	116
5.3 – Da Aura nas artes Interpretativas	119
5.4 – Da Aura na literatura	122
5.4.1 – Do cânone literário: aura e vestígio na literatura	122
5.4.2 – Eco e Derrida: os (sem) limites da interpretação	132
5.5 – Traduzibilidade da aura	134
5.5.1 – Traduzibilidade da aura em Poe e Wilde	137
CONSIDERAÇÕES FINAIS	139
REFERÊNCIAS	144

INTRODUÇÃO

As noções que deram origem à ideia de “aura” foram analisadas e reunidas por Walter Benjamin em um de seus ensaios mais célebres, intitulado “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica” (1936). No ensaio, o filósofo disserta sobre os possíveis efeitos do advento da reprodutibilidade técnica – basicamente fotografia e cinema – sobre a obra de arte, principalmente no que tange à sacralidade e à autoridade da obra sobre o receptor.

Antes da reprodutibilidade técnica, as obras de arte eram únicas, originais e autênticas; não havia técnica para reproduzi-las em série. Tais obras eram dotadas, pois, de uma autoridade e, por que não dizer, de uma sacralidade, pelo fato de serem únicas e irreproduzíveis. Nesse sentido, a obra, por si só, impunha um distanciamento, respeitado pelo receptor, que a compreendia como algo raro e sagrado. Enfim, as obras de arte, antes da reprodutibilidade técnica, eram dotadas de “aura”.

A possibilidade de se reproduzir obras de arte por meio da técnica tornaria acessíveis, por assim dizer, as obras de arte mais valiosas e sagradas. Porém, com a proximidade permitida pela reprodutibilidade técnica, as reproduções não seriam dotadas de aura, uma vez que não seriam únicas, nem originais, nem autênticas; seriam meras reproduções, acessíveis a todos e, por isso, sem a autoridade da tradição, sem a sacralidade da obra original e sem o devido distanciamento. Segundo Benjamin, eram desprovidas de aura.

O presente trabalho objetiva, pois, uma nova compreensão da noção de “aura”, concebida por Benjamin. Segundo o filósofo, a aura se constitui a partir dos critérios de autenticidade, originalidade e unicidade da obra de arte. Ora, esses critérios têm por base a manutenção da obra em um determinado espaço, por tempo indeterminado, imóvel e imutável, o que manteria sua identidade no decorrer do tempo. Considerando que tais critérios se observam em obras de arte estático-espaciais, como a pintura e a escultura, então as obras dinâmico-temporais – como a dança, a música, a literatura, as artes cênicas e o cinema – nunca poderiam ser consideradas auráticas.

Essa “preferência” de Benjamin pela obra estático-espacial se confirma em Otte: “É significativo que Benjamin privilegiou as artes plásticas nas suas considerações sobre a singularidade e a reprodutibilidade da obra de arte” (Otte, 1994, p. 11). A partir dos critérios benjaminianos de auratização da obra de arte, promoveu-se, portanto, uma

espécie de fronteira entre as “categorias” de arte: as artes estáticas (auráticas) e as artes dinâmicas (sem aura).

Nossa pergunta – e motivação para este trabalho – reside, a princípio, na investigação da existência dessa fronteira, ou se não haveria, apenas, um limiar entre as artes, perfeitamente transponível. A partir dessa hipótese, pensamos na possibilidade de uma possível transição entre o campo das artes estáticas e o das artes dinâmicas, o que colocaria em xeque a ideia primeira de aura, concebida por Benjamin.

Para analisar aquela fronteira entre obras estáticas e dinâmicas, selecionamos duas narrativas literárias que acumulam traços da literatura (obra dinâmica) e da pintura (obra estática), por meio da descrição pictural. Os textos selecionados são: um conto do escritor norte-americano Edgar Allan Poe, intitulado *O retrato oval*, e o romance do irlandês Oscar Wilde, *O retrato de Dorian Gray*.

Ambas as narrativas contêm descrições de telas (descrições picturais), retratos de seus personagens principais, a saber: no conto de Poe, a tela é o retrato da esposa do pintor e, no romance de Wilde, a tela é o retrato da personagem Dorian Gray. No caso da imagem da mulher, trata-se de um retrato com aspecto de vida, o que chama a atenção da personagem do observador, deixando-o impressionado pela força vital da imagem:

Como arte, nada podia ser mais admirável do que aquela pintura. Mas não fora isso que me tocara, estou certo. Não fora a execução da obra, nem a imortal beleza do rosto. Nem o trabalho de minha imaginação, despertada de seu quase adormecimento pela semelhança daquela cabeça com a de uma pessoa viva (POE *apud* LISPECTOR, 1996, p. 124).

No caso de Dorian Gray, a tela se modifica a partir da passagem do tempo e dos sentimentos e ações maléficas de Dorian Gray. Essa mobilidade foi prevista logo no primeiro capítulo do romance, quando o narrador descrevia a cena em que se encontrava Lord Henry Wotton:

[...] de vez em quando, as fantásticas sombras de pássaros fugazes esvoaçavam através das longas cortinas de tussor, que corriam diante da ampla janela, produzindo um momentâneo efeito japonês, e fazendo-o pensar nesses pintores de Tóquio, com caras de jade pálido, que, *por meio de uma arte necessariamente imóvel, buscam dar a sensação da velocidade e do movimento* [grifo nosso] (WILDE, 1995, p. 56).

Já no decorrer da narrativa, apresenta-se o quadro que retrata a personagem Dorian Gray; a imagem descreve um belo jovem, que quer permanecer sempre belo, tal como retratado. O quadro assume, assim, as mudanças que deveriam ser sofridas pelo

rapaz, enquanto este permanece jovem e belo. Em dado momento, o quadro se torna irreconhecível, a ponto de o próprio pintor, Basil Hallward, ficar atemorizado ante sua obra, incrivelmente alterada por uma ação cuja origem desconhecia:

Sim, aquele era Dorian Gray. Mas quem tinha feito aquilo? Reconhecia suas próprias pinceladas e a moldura que ele mesmo havia desenhado. A idéia era monstruosa. Sentiu-se aterrorizado. Apanhou a vela e aproximou-a do retrato. No ângulo esquerdo estava seu próprio nome, traçado em grandes letras de vermelho berrante (WILDE, 1995, p. 172).

Enfim, nas descrições picturais dessas narrativas, as telas contêm aspectos de vida e/ou mobilidade que “transgridem” os critérios benjaminianos. Fisicamente, não há mobilidade, mas os escritores – e os leitores – compreendem que sim. Se colocarmos em xeque os critérios e a ideia benjaminiana sobre a caracterização de obras auráticas, qual seria então a nossa proposta para uma nova noção de aura?

Temos que essa nova aura não poderia ter por base os mesmos critérios, uma vez que eles se estabelecem na obra em si. Novos critérios se fazem necessários – e se deixam encontrar, na experiência estética, na relação obra-recepção, pela consideração do receptor como coprodutor das obras de arte. É o receptor quem pode afirmar ou negar a mobilidade da imagem descrita, ou mesmo as possíveis interrupções da obra móvel, ou dinâmica. Logo, há de se pensar no leitor como agente que define o “acabamento” da obra.

Nesse sentido, direcionamos nossos trabalhos para o receptor, com base na “Estética da Recepção”. Compreendemos que as características de uma obra não se encontram tanto nela mesma, mas também no olhar de quem a recebe e a interpreta. É pelo olhar que se define sua relevância artística, isto é: a obra pode ser única, original e autêntica, ao olhar do receptor.

Consideramos a autonomia do olhar nas possibilidades de dinamização do estático – como na escultura de Laocoonte, que retrata o sacerdote tentando salvar os filhos do ataque de cobras marinhas, ou como nas descrições picturais de Poe e de Wilde. E, ainda, consideramos a paralisação no dinâmico, quando o receptor pode compreender como único – e estanque – dado momento do decorrer de uma obra dinâmica, seja um ato de uma peça, um capítulo de um livro, uma cena de um filme.

Esse olhar que paralisa é subjetivo, podendo ocorrer em qualquer experiência estética: ao se assistir a um espetáculo teatral, musical, de dança, ou até mesmo ao se assistir a uma determinada cena de um filme. Há cenas de filmes

consagrados na história do cinema que se tornam inesquecíveis, sacralizadas. Há filmes do início do século passado e que são atuais, neste século. Enfim, são obras auráticas.

Assim, transferimos a atribuição da aura – que Benjamin considerava como inerente à obra – para a responsabilidade do receptor, que lhe recebe e interpreta. No caso específico deste trabalho, buscamos privilegiar a obra dinâmica, que fora “desconsiderada” por Benjamin. Buscamos “traduzir” os critérios de Benjamin para a obra dinâmica, que pode não ser aurática ao nível da recepção generalizada, mas que assume essa qualidade quando entendemos o receptor como sujeito agente na constituição da obra como tal.

Abordamos as artes dinâmico-temporais do cinema, bem como as artes interpretativas (teatro, dança e música). Em seguida, focamos na análise das condições da literatura, na qualidade de obra dinâmico-temporal. A fruição da obra se desenvolve, principalmente, pelo fato de a obra literária ser uma “obra aberta”, nas palavras de Umberto Eco. Sendo assim, não cabe impor limites à interpretação (ainda que o teórico italiano os preveja). Após a teoria da Desconstrução, de Jacques Derrida, esses possíveis limites da interpretação foram revistos e adaptados ao contexto da recepção.

Além disso, a literatura não se perde no tempo: reconhecemos a relevância do cânone literário, desde as primeiras obras literárias conhecidas mundialmente, até as produzidas na atualidade. O cânone, de certa forma, fixa a obra em determinado nível de relevância, que a torna atemporal. Nesse sentido, a obra canônica adquire um valor de culto, próprio das obras auráticas, não importando o fato de ser reproduzível e de não ser única – até porque precisa da reprodutibilidade para chegar ao receptor, que a lê, interpreta e completa.

Considerando-se o receptor como autoridade no sentido de conceder aura às obras (estáticas ou dinâmicas), entendemos que essa nova aura deveria ser compreendida pelo viés da recepção. Recorrendo ao próprio Benjamin, encontramos, nas teses “Sobre o conceito de História”, uma proposta acerca da temporalidade histórica bem ajustada às nossas pretensões de delinear uma nova aura, envolvendo a obra dinâmica. Desse modo, verificamos que nossas hipóteses se formaram a partir de Benjamin, pelo ensaio sobre a aura da obra de arte – e que nossas pretensões foram atendidas pelo próprio Benjamin, nas suas teses sobre o conceito de História.

CAPÍTULO 1

POE, WILDE E SEUS RETRATOS NA LITERATURA DA MODERNIDADE

Ao observarmos as várias possibilidades de se compreender a modernidade, verificamos que Charles Baudelaire tentou retratar a época e, mais que isso, a “mentalidade moderna”. E, na análise e crítica da obra baudelairiana, vislumbramos o filósofo alemão Walter Benjamin que, em uma de suas análises sobre a obra do poeta francês, apresenta a modernidade a partir de relações que se firmam entre a exuberância e o caos, na época Moderna, particularmente na Inglaterra e na França, onde os efeitos da urbanização se mostraram mais imediatos.

Benjamin chega a denominar Paris como a “capital do século XIX”, um lugar como a capital de um tempo, do século da modernidade. Essa visão é resultado de uma construção, tanto real quanto discursiva, de uma cidade que se constituiu como o centro artístico e cultural do mundo ocidental no século XIX, pois Paris abrigava a arte proveniente de outros países, ao mesmo tempo em que exportava influências, que podiam ser sentidas até aqui, no Brasil. Mesmo no princípio do século XX, a arte e a cultura brasileiras produziam representações da produção europeia, particularmente da francesa.

Nessa função, a cidade se constituía como o berço da tradição e, paradoxalmente, das vanguardas, de forma que as tendências da filosofia e da arte se pautavam nas vozes e nos ecos parisienses, ao mesmo tempo em que o automatismo coletivo conduzia a humanidade ao “progresso”. Por essa perspectiva, a modernidade se constitui, basicamente, como um momento da história em que a sociedade se rende a um dinamismo imposto por uma nova realidade, a realidade do capital.

1.1 - Da modernidade

Thomas Anz, em seu ensaio “Kämpfe um die Moderne”¹ (“Lutas pela modernidade” *apud* Otte, 2009) entende a modernidade como um conflito entre o que denomina “modernidade civilizatória”, marcada pelos processos de transformação social em direção à evolução tecnológica, industrial, urbana, bem como toda a

¹ O título completo é “Kämpfe um die Moderne – Hinweise zu einem nach wie vor umstrittenen Begriff und zu neueren Beiträgen der Forschung” (Lutas pela modernidade - notas sobre um conceito ainda controverso e contribuições recentes à pesquisa).

complexidade social que essa evolução implica e, por outro lado, uma “modernidade estética”, representada pelas mudanças no campo da cultura, da arte, da expressão.

Além dessas descrições acerca do termo *modernidade*, é preciso compreender que há outras possibilidades, mais próximas da modernidade Literária, considerada como contexto e/ou tendência a estilo(s) demarcado(s) de escrita, que “dialoga”, por assim dizer, com a modernidade histórica, anunciadora do progresso. Na literatura, podemos vislumbrar várias modernidades, no plural, oriundas de diferentes nacionalidades, das quais destacamos as de língua inglesa, em virtude do fato de trabalharmos com Edgar Allan Poe e Oscar Wilde.

Irlemar Chiampi (1991) nos fornece as bases para uma análise mais centrada nesse contexto de produção específico, do qual a autora destaca os nomes de Coleridge, Shelley, Poe, Emerson, Arnold, Wilde e Yeats. Poe, em “Carta a B”, já tece algumas relações entre as artes, ainda que de forma ensaística:

[...] Um poema, em minha opinião, está em oposição à obra científica por ter como objetivo imediato o prazer, não a verdade; ao romance, por ter como objetivo um prazer indefinido, em vez de definido, sendo poema apenas na medida em que este objetivo é alcançado: o romance apresentando imagens concretas com sensações definidas e a poesia com sensações indefinidas, sendo que a música lhe é essencial, já que a percepção de sons melódiosos é nossa concepção mais indefinida. A música, quando combinada com uma ideia aprazível, é poesia; sem a ideia, é apenas música; e a ideia sem a música é prosa pela sua própria definibilidade [...] (POE *apud* CHIAMPI, 1991, p. 69-70).

Assim, Poe estabelece tais relações entre as artes dinâmicas da literatura e da pintura, estabelecendo paralelos entre as suas manifestações, já incluindo uma breve teoria acerca do romance, como gênero que se firma no marco da modernidade. Além disso, Poe já relaciona o texto do romance com a imagem, numa pré-teoria dos Estudos Interartes.

Wilde, por sua vez, é representado na obra de Chiampi por seus textos críticos *A decadência da arte de mentir* e o prefácio do romance *O retrato de Dorian Gray*, um dos nossos objetos de pesquisa. Em *A decadência*, Wilde se utiliza da voz de seus personagens para condenar, com veemência, a inserção da realidade (natureza) na produção literária, a qual considera como a arte de mentir. Sua decadência, segundo o escritor-crítico, torna-se evidente quando as tendências da produção cedem a um realismo monótono, enfadonho:

Uma das principais causas do caráter curiosamente banal de quase toda a literatura de nossa época é sem dúvida a decadência da arte, da ciência e do prazer social da mentira. Os historiadores antigos brindaram-nos com encantadora ficção sob a forma de fatos, enquanto o romancista moderno nos presenteia com fatos enfadonhos com aparência de ficção. O relatório do parlamento rapidamente transformou-se em ideal de método e de estilo do romancista [...]. O autor [descrevendo *Germinal*, de Zola] é inteiramente fiel ao descrever as coisas exatamente como elas o são. [...] Da literatura queremos qualidade, encantamento, beleza e força criadora (WILDE apud CHIAMPI, 1991, p. 89-90).

A indignação de Oscar Wilde é manifesta, ainda, no prefácio de *Dorian Gray*, onde o escritor defende a concepção da arte pela arte, desconsiderando sua possível utilidade, em um mundo mais pragmático que sensível:

O artista é o criador de coisas belas. Revelar a arte e ocultar o artista é a finalidade da arte. [...] O artista jamais é mórbido. O artista tudo pode exprimir. Pensamento e linguagem são para o artista instrumento de uma arte. Vício e virtude são para o artista materiais para uma arte [...]. Podemos perdoar a um homem por haver feito uma coisa útil, contanto que não a admire. A única desculpa de haver feito uma coisa inútil é admirá-la intensamente. Toda arte é completamente inútil (WILDE, 1995, p. 55-56).

Talvez esse desabafo do escritor possa explicar, ao menos superficialmente, o fato de o retrato da personagem *Dorian Gray* ter retomado seu formato original, após os golpes sofridos pela tela. A arte, nesse sentido, recupera-se de toda a conturbada trajetória da personagem e, assim revigorada, impõe ao homem a sua superioridade. Esteticismo ou constatação? O fato é que a arte supera o tempo, inclusive o tempo de vida do artista que a concebeu.

Hans Robert Jauss (1996) estabelece diálogos entre “os antigos” e “os modernos”, afirmando que os adeptos da modernidade seriam, sempre, ultrapassados por novos adeptos, a cada geração literária. “O que caracteriza esta consciência da modernidade que se separa, no século XIX, da visão de mundo do romantismo é que ela aprendeu que o romântico de hoje tornava-se rapidamente o romantismo de ontem e adquiria, ele próprio, o aspecto de *clássico*” (Jauss, 1996, p. 75-76; grifo do autor). O filósofo alemão ainda reforça a importância da figura de Baudelaire como o poeta da modernidade:

Vemos agora que é justa a afirmação inicial de que nossa pré-compreensão do moderno remonta, historicamente, à autoconsciência estética e histórica de Baudelaire e seus contemporâneos, e que o aparecimento do neologismo *la modernité*, após 1848, pode ser considerado como um marco na fronteira que separa, em nossa consciência de época, o mundo passado daquele que nos é familiar (JAUSS, 1996, p. 79).

Outro teórico que retoma Baudelaire em suas produções é Antoine Compagnon (2003), através de sua obra *Os cinco paradoxos da modernidade*. Na obra, o teórico francês analisa a modernidade a partir do que denomina de paradoxos, verificados, principalmente, nas vanguardas artísticas, vindo a afirmar que algumas aporias da estética do novo seriam motivos de sua grandeza e de sua decadência. Compagnon afirma que

A modernidade, compreendida como sentido do presente, anula toda relação com o passado, concebido simplesmente como uma sucessão de modernidades singulares, sem utilidade para discernir o “caráter da beleza presente”. [...] A modernidade é, assim, consciência do presente como presente, sem passado nem futuro; ela só tem relação com a eternidade (COMPAGNON, 2003, p. 25).

Compagnon se refere a Baudelaire como o pai da modernidade; cita outros escritores, tais como Mallarmé, Wilde, Proust, Joyce, Beckett. Menciona, ainda, o crítico americano Clement Greenberg, “que propôs uma teoria geral do modernismo, visando apresentar a evolução da pintura desde Manet até o expressionismo abstrato, em particular até Jackson Pollock” (Compagnon, 2003, p. 50). Greenberg é descrito como um defensor da autocrítica como fundamento da arte moderna. Compagnon finaliza a obra com um tom saudosista; sua conclusão se intitula *Retorno a Baudelaire* – talvez como uma tentativa de retomar o nome-referência da modernidade, após a verificação de tantos paradoxos.

Descritas algumas ideias do que se denomina modernidade, chegamos a um ponto em que podemos identificar mais um elo entre essas ideias e a dinamização da vida do homem em sociedade. Teixeira Coelho (2001)² assim aponta algumas linhas gerais que traçam o perfil da sociedade moderna:

[...] As descobertas técnicas que logo entram para o cotidiano (a eletricidade, o carro, o avião) contribuem para a alteração radical do modo de vida daquilo que será a modernidade. A partir desse momento simbólico [...] podem ser esboçadas algumas linhas gerais ao redor das quais se move a sociedade moderna:

a) A *mobilidade*. Tudo está em movimento e tudo está em mutação. Tudo, sob todos os aspectos. A mobilidade é técnica: de início os avanços se medem por décadas, depois por anos e finalmente são quase diários, o que exacerba o processo de especialização a que deu início o projeto iluminista. E, naturalmente, a mobilidade técnica provoca uma mobilidade do modo de vida [...] o que significa que é o moderno que vive as pessoas, ou que vive as pessoas que não detêm a modernidade, essa reflexão crítica e autocrítica (TEIXEIRA COELHO, 2001, p. 29-31; [grifo do autor]).

² O autor aponta, ainda, outras linhas, tais como a *descontinuidade*, o *cientificismo*, o *esteticismo* e a predominância da *representação* sobre o *real*.

Essa mobilidade altera a concepção de tempo; até então, o ritmo do trabalho era ditado pelo homem, porém, a partir das mudanças descritas, o ritmo do trabalho, bem como do cotidiano social, passou a ser ditado pela máquina. O tempo se torna referência na rotina do trabalho nas indústrias, na dinâmica da modernidade. Também no campo das artes é possível se investigar a utilização da noção de tempo, com sua função classificatória, que descreve o decorrer da obra artística, sua duração.

Dessa forma, podemos considerar a classificação de algumas manifestações de arte como “temporais” e outras, como “espaciais”. Entre as temporais, encontramos a música e a literatura; entre as espaciais, a pintura e a escultura. Podemos verificar, ainda, que as artes temporais possuem um caráter dinâmico, ao passo que as espaciais possuem um caráter estático. Essas caracterizações se confirmam (e se fundem) na recepção: para ouvir música ou assistir a uma peça teatral, o receptor precisa de alguns minutos ou mesmo de horas, ao passo que uma pintura se apresenta como formação simultânea.

É justamente na contemplação (Benjamin vai condenar a postura contemplativa), pelo fato de o receptor também passar um tempo na frente da obra, que ela é temporalizada; a obra temporal é dinâmica (possui movimento) pelas mudanças que ocorrem na execução da obra. No caso da obra espacial, esta é dinamizada, a princípio, porque o receptor se movimenta fisicamente ante a obra, ou a complementa, imaginando um antes ou um depois, ou preenchendo, com sua interpretação, as lacunas deixadas pelo artista.

1.2 - Modernidade e Decadentismo

Ao abordarmos qualquer temática que envolva a era decadente, temos a modernidade como cenário. Não há passagem pelo Decadentismo, ou mesmo pelo simbolismo, que dispense alguma descrição do que seria essa época tão conturbada e, ao mesmo tempo, tão produtiva, quanto foi o final do século XIX – principalmente na França, então considerada como o centro cultural do mundo.

Não há dúvida alguma: a noção moderna de Decadentismo como fenômeno artístico, e em particular literário, nasceu na França, na segunda metade do século XIX. Entretanto, também não há dúvida, como constata um bom número de pesquisadores, que o Decadentismo escapa a toda definição, a toda

fórmula, ao menos na França e na historiografia francesa, como temos visto nas mais recentes pesquisas sobre o assunto (HEISTEIN, 1987, p. 7).

O Decadentismo não admite fórmulas, mas recebe algumas descrições, demonstradas por Josef Heistein. A primeira descrição diz respeito ao termo como um período de declínio de uma época artística; devido a essa relação com o declínio, o termo adquiriu um sentido negativo, pejorativo. A segunda descrição para o termo se restringe aos períodos da história de certas literaturas, quando os traços de decadência são destacados como fenômeno relevante no processo histórico-literário. Ainda segundo Heistein, a apreciação do termo, nesse sentido, é variável.

A terceira descrição é a que mais se aproxima do nosso objeto de estudos; trata-se do Decadentismo como uma corrente espiritual que “se traduz por uma atitude pessimista e individualista, por um sentimento de fraqueza e de refinamento espiritual, de inadaptação à situação político-social e econômica instável e às relações inter-humanas que delas resultam” (Heistein, 1987, p.9). Por fim, a quarta descrição, pela qual se compreende a noção de decadente como referência a autores e obras que representam um universo afastado da realidade, expressando o mundo íntimo do indivíduo, geralmente retratando traços patológicos.

Das quatro descrições, podemos começar a compreender o Decadentismo como um espírito, um estilo, e não somente como uma tendência de época. E quais seriam as principais características desse “espírito”? Basicamente, o sentimento de pessimismo e depressão, geralmente caracterizado pela frustração em relação à ciência, à técnica e ao progresso, o que gerava uma predileção pela descrição da derrota e da desilusão – enfim, o que Baudelaire denominava como *spleen*.

Portanto, tais sentimentos se expressam pelas obras produzidas a partir de um mergulho do poeta em seu mundo individual, psicológico; como em *As Flores do Mal*, de Charles Baudelaire, ou mesmo em outras obras literárias afins, temos uma arte constituída a partir de um caráter essencialmente subjetivo, que se destaca pelo mal-estar do homem em relação à sociedade.

1.3 - Poe e Wilde – modernos decadentes

Apesar de o Decadentismo ter tido maior respaldo na França, nossa análise se concentra no Decadentismo inglês, em função dos nossos objetos de análise: duas obras de escritores em língua inglesa, Oscar Wilde e Edgar Allan Poe, os quais

produziram narrativas bem semelhantes pela temática, a saber: *O retrato de Dorian Gray* e *O retrato oval*, respectivamente.

Tais obras abordam histórias de personagens que “cedem” suas vidas às obras de arte que os representam. Essa temática, apresentada em duas obras diferentes, de autores diferentes, é ponto de interseção, dentro de um universo decadente, o que as torna, portanto, objetos de nossa análise passíveis de comparação. Dessa forma, cabe-nos contemplar uma exposição de cada um dos autores, na qualidade de teóricos e artistas da era decadente.

Oscar Wilde, irlandês, escrevia em inglês e francês. Gostava que falassem a seu respeito; tudo o que escrevia provocava comentários e polêmicas. Essa popularidade colaborou para encorajá-lo a desafiar a sociedade a partir de seus textos. Assim, publicou *O retrato de Dorian Gray* no “Lippincott’s Magazine”. Essa publicação bastou para que fosse severamente atacado pelo “The Daily Chronicle”.

Segundo Harris (1956), o “The Daily Chronicle” era um jornal liberal reconhecido por certa simpatia pelos artistas e homens de letras. Porém, no caso de Wilde, o jornal lhe criticou o livro, dizendo que era uma “história gerada da literatura leprosa dos decadentes franceses – livro venenoso, cujo ambiente é repassado pelos odores mefíticos da putrefação moral e espiritual” (Harris, 1956, p. 106).

O escritor respondeu às críticas, fundamentado em absoluta autoconfiança: “será venenoso, se o quiser, mas não poderá negar que também é perfeito, e a perfeição é aquilo que os artistas visam” (Harris, 1956, p. 106). Wilde escreveu histórias e contos, peças teatrais, e poemas, além de artigos, conferências e ensaios. Mas nenhuma de suas obras deu a Oscar Wilde prazer tão grande ao ser escrita. “Era como um homem que, durante anos, fora obrigado a formular teorias sobre decoração de interiores e que, afinal, entra na posse de uma casa que ele mesmo pode decorar” (Wilde, 1995, 26).

O poeta americano Edgar Allan Poe, como não poderia deixar de ser, também obteve sucesso na França, principalmente em função dos esforços do poeta Stéphane Mallarmé e de uma espécie de “apropriação” de seu estilo por Charles Baudelaire, que assim descreveu o amigo Poe:

Edgar Allan Poe, na mocidade se sobressaía em todos os exercícios de agilidade e força. De acordo com o seu talento: cálculos e problemas. De estatura um pouco abaixo da média, era, apesar disso, dessas pessoas que num grupo, em qualquer lugar, atraem o olhar do observador. Não que fosse belo, mas impressionava. Toda a sua figura refletia inteligência, o sentido da idealidade e do belo absoluto. Era um conjunto agradável e harmonioso. Maneiras perfeitas, polidas e cheias de segurança. Não era um bom

conversador, mas sua conversa era essencialmente nutritiva. Diante de outras pessoas, falava quase sozinho. Tinha muito a dizer. O vasto saber, o conhecimento de várias línguas, os sólidos estudos, as idéias colhidas em várias viagens por outros países faziam de sua palavra um ensinamento incomparável (BAUDELAIRE apud LISPECTOR, 1996, p. 7).

Observamos que o poeta era reconhecido pelo amigo francês; suas qualidades intelectuais e artísticas eram notórias. Não era exatamente um moderno, se considerarmos o dado temporal. Porém, seu estilo e suas temáticas, em geral sombrias, deram margem a um novo momento literário, do qual se originou a modernidade, propriamente dita. Desse modo, ainda que haja contradições e polêmicas na condição “moderna” de Poe, entendemos que seu pioneirismo na escrita gótica influenciou diretamente na formação da literatura Moderna. Poe é, portanto, um escritor moderno.

Podemos, então, observar quais são os pontos de interseção entre a obra de Poe e de Wilde, o que preferimos denominar como “interfaces” (ou “inter-faces”, considerando-se os retratos, ou mesmo as relações texto-imagem), em função de trabalharmos com as obras numa perspectiva comparatista, sobre as bases teóricas da Literatura Comparada.

Essas interfaces nos permitem chegar a deduções (e mesmo a conclusões) que nos amparam no estabelecimento de características da narrativa literária moderna, as quais só podem ser traçadas por meio da análise de dados implícitos nos textos de seus autores – no caso deste trabalho, Poe *and* Wilde.

Vejamos a questão da contextualização espaço-temporal da estética decadente. Apesar de alguns teóricos se darem o trabalho de localizar o Decadentismo no final do século XIX, tal estética não se restringe a apenas um período de tempo, ou mesmo a um lugar no espaço. A rigor, pode ser considerada mais como um espírito, que define um estilo, do que como um período literário, o que viria a definir uma “escola”. Assim, entendemos que existe, sim, uma espécie de esboço de delimitação temporal para o Decadentismo – e não uma delimitação propriamente dita.

Talvez o trabalho mais árduo da teoria não seja o de localizar o Decadentismo em uma dimensão espaço-temporal, mas o de definir um perfil da estética, com as características que a constituam como um espírito, ou mesmo como um estilo. Na descrição de Jean Pierrot (1981), verificamos uma série de concepções que, em conjunto, formariam a estética decadente:

Baseia-se ela, primeiramente, em uma espécie de concepção pessimista da existência humana, submetida a necessidades impiedosas de um determinismo físico, fisiológico e social que condena o homem às leis da

hereditariedade, ao evolucionismo [...]. A crença religiosa se transforma em nostálgica memória; o amor é meramente uma sujeição inconsciente a um instinto cujo objetivo principal é a preservação da espécie. A Natureza [...] é agora um mecanismo impiedoso. Envolvidos em angústia e tristeza [...], restou aos decadentes tentarem escapar desta Natureza, rejeitar as leis biológicas de nossa espécie tanto quanto possível e fugir da sociedade (PIERROT, 1981, p. 9-10).

A enumeração, apesar de ainda não constituir, necessariamente, o perfil de uma estética, já nos conduz a uma ideia do que seja o espírito decadente: uma compreensão do humano a partir de um determinismo, o qual conduz o artista a uma angústia existencial. Essa angústia o impulsiona a um movimento de interiorização; assim, o sujeito-artista produz obras cuja inspiração e fundamento são, portanto, subjetivos e melancólicos. Pierrot esclarece esse movimento:

Influenciados por essa concepção de vida, os artistas fecharam-se dentro de si mesmos, tentando perceber os mais ínfimos tremores de suas secretas profundezas, quase sempre aterrorizados pelos sentimentos estranhos ou monstruosos que poderiam, repentinamente, emergir; e, nessa busca angustiada, muitos descobriram, mesmo antes de Freud, as realidades do inconsciente (PIERROT, 1981, p. 10).

Dessa forma, podemos compreender como a estética decadente se formou: a partir da fuga do real; nesse sentido, o artista tende a trocar o universo material por uma intensificação do trabalho da imaginação, estimulado pelas sensações, pelos sonhos, pelas ilusões; a fuga do presente (tempo mais próximo do “real”) se faz notar pela retomada de épocas passadas, ou mesmo pela tendência a se descrever o futuro, já transformado pelos efeitos da industrialização. Pierrot conclui:

Por terem lançado coração e alma nesta busca desesperada pelo novo, pelo raro, pelo estranho, pelo refinado, pela quintessência de tudo e pela exceção – termos que aparecem freqüentemente [*sic*] nas obras desta época – sentiram que tinham levado a literatura a seu máximo limite, que tinham destronado a vida e colocado a arte em seu lugar, mesmo que isso pudesse prejudicar-lhes a saúde física e mental. [...] Não obstante, por dissociarem a arte de uma vez por todas de uma mera reprodução da realidade, o período decadente constitui-se uma linha divisória entre a estética clássica e a moderna. Seus maiores representantes foram Paul Bourget e Oscar Wilde (PIERROT, 1981, p. 10-11).

Pelo exposto, entendemos a estética decadente como uma construção realizada em dois momentos: o primeiro, constituído de angústia existencial, ante as determinações da Natureza (e do contexto histórico) sobre o ser humano, cujas forças são insuficientes para se libertar das amarras (naturais) da hereditariedade, da evolução, da reprodução e (por que não?) da morte. Nesse momento, o homem é compreendido como um mero servo das determinações naturais (e sociais).

Por outro lado, o segundo momento pode ser entendido como uma reação a essa angústia, uma reação que se dá pela fuga da realidade simultânea à busca da subjetividade, que abrange as sensações, o refinamento sensorial, a imaginação, os sonhos, o inconsciente. Tal reação levou os escritores a demonstrarem, na literatura, a escala de valores da estética decadente, a saber: uma subvalorização da vida (pessimismo), em prol de uma supervalorização da arte (como superação da vida): “tinham destronado a vida e colocado a arte em seu lugar” (Pierrot, 1981, p. 10).

Compreendemos que a realidade da vida, para o decadente, deveria ser substituída por uma realidade maior. É por essa porta que entra a (super)valorização da arte – a arte como superação da vida. Essa característica, muito própria da estética decadente, não é descrita, necessariamente, pela teoria, mas sim pelos textos literários. São os textos, que na sutileza e no refinamento próprio dos escritores decadentes, os reveladores das estranhas características que traçam, com maior precisão, o perfil da estética decadente, seja a do século XIX, ou a de qualquer tempo.

Ao abordarmos a questão do Decadentismo na Inglaterra – que, ironicamente, não é o país de nascimento de nenhum dos dois autores mencionados – deparamo-nos com a resistência inglesa a essa estética, com base nas tradições e em certo conservadorismo. Vejamos a observação de Josef Heistein acerca da (falta de) receptividade da cultura inglesa à estética decadente:

Na literatura inglesa, nota-se, também, a existência de ideias que se aproximam do decadentismo e ao simbolismo³. Mas, para caracterizar as novas tendências na arte inglesa, utilizou-se de preferência o termo modernismo. Entretanto, não é fácil definir com precisão este último termo, principalmente por ele ter servido para a arte feita até o último cartel do século XX. O modernismo inglês compreendeu, então, um certo número de traços decadentistas e simbolistas, mas também aqueles da arte impressionista em que a sinestesia e a interpenetração mútua da literatura e das artes plásticas foram traços importantes [...] (HEISTEIN, 1987, p. 29).

A estética decadente, para ser aceita na Inglaterra, precisou de um disfarce, de uma relação híbrida com outras tendências de vanguarda, tornando o Decadentismo uma estética ofuscada por tendências, por modismos ou por outras estéticas, não necessariamente relacionados à angústia e à subjetividade do escritor propriamente decadente. Segundo Heistein, a hostilidade contra a estética decadente poderia ser explicada, também, pelo fato de certos autores de obras simbolistas inglesas terem

³ Neste trabalho, não temos a pretensão de abordar o simbolismo, apesar da nítida aproximação entre o Decadentismo e a estética simbolista, até porque os autores e as obras ora analisadas pertencem à estética decadente, não tendo alcançado o momento simbolista.

afirmado que eram discípulos da “escola francesa”, o que feria o orgulho da nacionalidade inglesa.

Convém lembrar que o irlandês Oscar Wilde transitava entre Inglaterra e França com absoluta facilidade, o que poderia lhe conferir alguma antipatia por parte da elite cultural inglesa. Ainda assim, o escritor foi e é considerado como o protagonista do Decadentismo inglês – digo, do “modernismo” inglês. Essa relação modernismo-decadentismo é assim descrita por Georg Otte (2009), sobre colocações do professor Tomaz Anz, acerca da tentativa de diversos grupos adotarem o conceito de “modernidade”:

Anz mostra que até mesmo em círculos fascistas e afins não faltava o esforço de pelo menos se dar ares de modernidade [...]. Uma vez que os nazistas também se consideravam modernos, a rejeição da vanguarda não passava pela condenação da modernidade, mas pela tentativa de qualificá-la como ‘degenerada’ ou então como ‘decadente’[...]. Se o adjetivo ‘moderno’ era disputado pelas mais diversas correntes para ser aplicado às próprias aspirações, o adjetivo ‘decadente’ também passou por um certo esvaziamento, pois serviu como arma para atingir os mais diversos adversários (OTTE, 2009).

Observamos essa tendência a se relacionar os conceitos de “modernidade” e de “decadência”, muito mais no sentido de se projetar uma ideologia vinculada a determinados grupos (culturais, políticos) do que para se estabelecer uma postura cultural e/ou política propriamente dita, pois as “mais diversas correntes”, uma vez diversas, não se assemelhavam simplesmente pelo uso de um adjetivo – moderno ou decadente – como conceito-chave. As semelhanças estariam, na verdade, muito mais na necessidade do uso de um conceito e/ou de uma ideologia, do que na proposta mobilizadora da ação dessas correntes.

1.4 - Edgar Allan Poe

Edgar Allan Poe, norte-americano considerado um dos precursores do Decadentismo, obteve considerável sucesso na França, devido às traduções de suas obras, realizadas pelos poetas Charles Baudelaire e Stéphane Mallarmé. Poe se apresenta sob vários aspectos: crítico, poeta, romancista e filósofo. Segundo Lispector (1996):

Nenhum homem jamais contou com maior magia as exceções da vida humana e da natureza – o absurdo se instalando na inteligência e governando-a com uma lógica espantosa. A alucinação, a histeria, o homem

descontrolado a ponto de rir quando sofre. Tudo, contado de maneira vertiginosa, obriga o leitor a seguir o autor em suas arrebatadoras deduções (LISPECTOR, 1996, p. 8).

Nos contos de Poe, não era somente o aspecto macabro que fascinava os críticos, mas sim a perfeição técnica de sua obra, de forma que foi descrito como “um matemático do sobrenatural, uma mente imperturbavelmente lógica nos limites do racional” (Hennequin *apud* Pierrot, 1981, p. 30).

Dessa forma, reconhecemos em Poe um escritor de duplo talento: aquele que traça o macabro – cuja maior representação é a imagem do corvo – é o mesmo que se dedica à técnica da poesia com precisão matemática. Melhor descrevendo: “Ele [Poe] não nos retira do mundo; ao contrário, ele nos mostra o mistério que não víamos nele... O fantástico é essencialmente psicológico em Poe” (Mauclair *apud* Pierrot, 1981, p. 31).

Tais características se mostram mais esclarecedoras quando verificamos, nas obras do escritor, um gênero muito particular: o das histórias de detetive. Suas narrativas exigem do leitor uma perspicácia de investigador, de modo a tentar descobrir os enigmas criados por sua mente genial. Nesse sentido, Walter Benjamin (1985) esclarece:

A história de detetive, cujo interesse reside em uma construção lógica que, enquanto tal, não precisa ser excluída da novela criminal, aparece na França pela primeira vez com as traduções das narrativas de Poe: O segredo de Marie Roget, Os crimes na Rua Morgue, A carta roubada. Ao traduzir esses textos modelares, Baudelaire adotou o gênero. A obra de Poe penetrou completamente em sua própria obra; e Baudelaire enfatiza esse estado de coisas ao se tornar solidário com o método em que coincidem todos os gêneros a que Poe se dedicou. Poe foi um dos maiores técnicos da nova literatura. Como observa Valery, ele foi o primeiro a tentar a narrativa científica, a cosmogonia moderna, a exposição de fenômenos patológicos. Esses gêneros eram considerados por ele como produtos exatos de um método para o qual ele reclamava uma validade universal. Exatamente por isso é que Baudelaire ficou com ele, escrevendo no sentido de Poe (BENJAMIN, 1985, p. 71-72).

A história de detetive que Benjamin trata é o gênero literário que, de certa forma, consagrou Edgar Allan Poe. Sua tática era a da persuasão por meio do mistério; seu personagem, o detetive Auguste Dupin, era a representação da inteligência contra a força bruta, apesar de não ter sido descrito por Poe como um detetive profissional. Segundo Benjamin, “a história de detetive é a mais exitosa das criações técnicas de Poe, pertencendo a uma escritura que atendia ao postulado baudelaireano” (Benjamin, 1985, p. 72). Portanto, para compreender a proposta literária de Poe, é preciso compreender a composição da literatura policial.

A partir dessa consideração, temos que reconhecer outra: ora, se a arte é produção humana e, de certa forma, reflete algo da realidade humana, seja sob manifestações evidentes (realistas) ou não, ela pode compreender a manifestação de características próprias do humano, seja no seu caráter individual, seja no social. Desse modo, a arte e a cultura podem se constituir como manifestações do que há de sublime no homem, bem como do que o ser humano pode refletir de mais grotesco, de mais “impuro” ou amoral: sua violência, sua ânsia pelo sofrimento e pela dor do outro.

O sucesso do elemento trágico, no decorrer da história da arte (cênica, principalmente) é prova desse fenômeno. Onde se encontra o crime, encontra-se a curiosidade e a piedade humanas, não necessariamente simultâneas. Na literatura policial, especificamente, que traz o crime como seu elemento primordial, a vítima suscita essas características no leitor, o que o torna, de certa forma, cúmplice de todas as personagens, uma vez que acompanha, “de fora”, os passos de cada um – inclusive do criminoso, o perseguido pelo detetive. O crime pode suscitar, ainda, a curiosidade de quem lê a obra, em busca de uma solução para os casos ou enigmas descritos.

Então, o que a literatura policial poderia apresentar como diferencial, em relação, por exemplo, às matérias policiais dos jornais, da TV e da mídia eletrônica, como um todo? O fato é que a literatura policial, mais reconhecida pelo gênero “romance policial”, é constituída por determinada estrutura, pela qual o leitor é seduzido a acompanhar detalhes da história, que não são meros sinais, mas pistas, as quais se combinam em uma espécie de quebra-cabeça curioso, que dá sempre a impressão de estar faltando uma peça. A ânsia pela solução – que só se apresenta ao final da obra e, em algumas delas, não se apresentam nitidamente (!) – é que torna a narrativa um material literário, distinto do produto midiático, que entrega tudo pronto ao leitor.

É na literatura policial que percebemos, com maior nitidez, a “preciosidade dos farrapos”, nas palavras de Georg Otte (2009). Os farrapos são “a recomposição dos restos palpáveis, visíveis e audíveis que transformam as ruínas e os ecos em vestígios preciosos na reconstituição desse crime chamado progresso” (Otte, 2009).

A descrição do progresso como um crime nos remete à modernidade de Benjamin, em que o progresso é a tempestade que impele o anjo da história para o futuro, enquanto um amontoado de ruínas cresce até o céu. Ora, na literatura policial, as ruínas são elementos essenciais para a reconstituição e o desvendamento dos crimes, sejam do passado ou mesmo os da atualidade:

Não é por acaso que tanto Baudelaire (via E. A. Poe) quanto Benjamin (via Baudelaire) se interessaram pelo romance policial, pois a solução do crime parte de vestígios ínfimos como um fio de cabelo ou uma guimba deixados como provas materiais do crime. A arma de Sherlock Holmes é a lupa que investiga os resíduos do crime e que ajudam a esclarecê-lo, da mesma maneira que o microscópio do laboratório médico encontra nos excrementos do corpo humano a verdade sobre esse corpo (OTTE, 2009).

Isto é, a literatura policial nos conduz pelas veredas da “transvaloração dos valores”, da desconstrução de conceitos que pareciam sólidos, em nome de um novo olhar sobre a realidade, na modernidade: o olhar que observa e analisa a sociedade por meio dos detritos e resíduos que dela advêm. Talvez por isso, o gênero seja considerado, desde seu início – com Edgar Allan Poe – até a atualidade, como um gênero “menor”, como literatura dita “marginal”.

Discordamos dessa consideração, tendo em vista a qualidade de alguns desses textos e o estilo de escritores renomados, como Poe, Conan Doyle, Agatha Christie (entre outros), os quais se tornaram, no decorrer da história da literatura ocidental, ícones do gênero. Edgar Allan Poe, inaugurou a literatura policial, com seu imortal detetive Auguste Dupin, já mencionado anteriormente; Conan Doyle, criou Sherlock Holmes e seu assistente Dr. Watson, dupla imortalizada pela célebre frase de Holmes: “elementar, meu caro Watson”; mencionamos, ainda, a “rainha” do crime, Agatha Christie, criadora de Hercule Poirot.

Esses escritores, entre outros, estabeleceram e construíram as estruturas da literatura policial, de forma que, até nos dias atuais, temos notícias, estudos e pesquisas sobre suas produções. Sherlock Holmes, por exemplo, é personagem de jogos infantojuvenis e, neste ano de 2010, figura como protagonista da produção cinematográfica “Sherlock Holmes”. Tais produções alcançam sucesso de público; contudo, nem sempre agradam à crítica, devido ao seu caráter “marginal”.

Esse caráter “marginal” da literatura policial dialoga com o que Benjamin entende por aura. Segundo o filósofo, a obra aurática deve ser um todo coeso – tal como a escultura grega, feita em um só bloco – de modo que obras organizadas sobre fragmentos – tal como o cinema, que requer a montagem de cenas em sequências – não poderiam ser auráticas. O fragmento, para Benjamin, é incompatível com a noção de aura.

Se considerarmos que a literatura policial é uma narrativa composta por fragmentos, tais como pistas, vestígios e rastros (*Spuren*) os quais conduzem o leitor na história (geralmente não linear) do crime, então esse gênero, por sua própria

constituição, já estaria fadado a uma classificação menor. Isso vale a partir dos critérios benjaminianos de aura, como vale também para a crítica literária tradicional, cuja referência é o cânone literário.

Porém, se considerarmos a experiência estética e, por conseguinte, a autoridade da recepção, a aura do gênero poderá ser reconsiderada: a começar pela lista dos escritores consagrados no gênero, passando por suas célebres personagens, até chegar ao gosto do público leitor, que relê e traduz as narrativas policiais para outros sistemas semióticos, tais como os quadrinhos e o cinema.

1.4.1 – Poe e seu Retrato Oval

A princípio, o conto datado de 1842 contém um enredo relativamente simples, que se inicia pela descrição de um castelo, onde o personagem-narrador acabara de chegar, a fim de se hospedar. Ao descrever em detalhes a decoração suntuosa do castelo, a personagem destaca a presença de quadros, cujas descrições encontravam-se num livrinho, sobre um travesseiro. Em um dado momento, a personagem resolve mudar a posição do candelabro, para que pudesse ler o conteúdo do livro.

Com esse ato, os raios das velas do candelabro iluminam um canto da sala onde se encontra a personagem; é quando fica perceptível uma pintura (retrato), até então oculta pela sombra. Trata-se do retrato de uma jovem, envolto por uma moldura oval, formando um conjunto admirável. O retrato revela uma aparência de vida, de forma a lhe incitar a curiosidade de conhecer a descrição daquela obra, que poderia ser conhecida através dos dados contidos no livro.

Quando a personagem localiza os dados do retrato oval no livro, compreende a tal aparência de vida, expressa pela imagem da jovem no quadro: tratava-se de uma donzela que, após se casar com um pintor, teve sua imagem retratada pelo esposo, naquele quadro. No entanto, à medida que o artista desenvolvia sua obra, a esposa ficava cada vez mais fraca e mais triste. Até o momento em que o artista finalizou o retrato, expressando a própria vida da esposa. “Voltou-se, então, para ver o modelo, sua esposa. Estava morta” (Poe *apud* Lispector, 1996, p. 126).

De posse desse breve resumo do conto *O retrato oval*, de Poe, podemos nos direcionar para as descrições mais detalhadas de trechos do conto, nas quais iremos verificar os traços do estilo literário que faria de Poe um dos precursores do Decadentismo. É o que observamos desde o título; para o leitor desavisado, o título do

conto parece simples, indicando apenas que o texto poderá abordar uma temática referente a um retrato oval.

Porém, no caso do leitor iniciado, principalmente o leitor de Poe, o título se constitui como pista para indicar que o retrato, por si só, já contém um tom de suspense. Essa prerrogativa do leitor iniciado ocorre em função de sua experiência de leitura; ele sabe que, no caso das narrativas policiais, os mínimos detalhes podem ser pistas relevantes para se desvendar um mistério – inclusive o título do texto.

O retrato é, justamente, o suporte do mistério que o conto descreve, mas não desvenda. De certa forma, o título aponta para algo misterioso – não necessariamente para o retrato, mas para o que ele oculta: o mistério da vida e da morte, representado na figura da mulher. Logo no início da narrativa, há várias indicações do ambiente lúgubre em que o personagem-narrador e seu criado se encontravam. Segue a primeira descrição do castelo:

O castelo, cuja entrada meu criado se aventurara a forçar, para não deixar que eu passasse a noite ao relento, gravemente ferido como estava, era um desses monumentos, ao mesmo tempo grandiosos e sombrios, que por tanto tempo se ergueram, carrancudos, entre os Apeninos, tanto na realidade como na imaginação da Sra. Radcliffe⁴. Segundo todas as aparências, tinha sido temporária e muito recentemente abandonado (POE, 1960, p. 38).

Pelo exposto, verificamos uma série de elementos que sugerem um ambiente misterioso, tais como a descrição do castelo como um monumento grandioso e sombrio, que ainda era carrancudo, ou seja, de aparência austera. A referência à Sra. Radcliffe também não se fez por acaso; ao mencionar a escritora de obras de mistério, Poe deixou a pista: o ambiente tinha o mesmo clima dessas obras.

Para completar, as aparências davam a impressão de que o local tinha sido abandonado – provavelmente não havia sinais de movimento humano naquele espaço; apenas o mobiliário e a decoração, desgastados pelo tempo, tomados de poeira. No decorrer do conto, o personagem-narrador vai descobrindo aquele ambiente sombrio, o que se percebe pela descrição da suntuosa decoração:

Eram ricas, embora estragadas e antigas, suas decorações. Tapeçarias pendiam das paredes, adornadas com vários e multiformes troféus de armas, de mistura com um número insólito de quadros de estilo bem moderno, em molduras de ricos arabescos de ouro. Por esses quadros, que enchiam não só as paredes, mas ainda os numerosos ângulos que a exquisita [*sic*] arquitetura do castelo formava, meu delírio incipiente me fizera talvez tomar profundo interesse. Assim é que mandei Pedro fechar os pesados postigos da sala pois

⁴ Ann Radcliffe, romancista inglesa, famosa por suas obras de mistério (1764-1823). Nota dos tradutores.

já era noite, acender as velas de um enorme candelabro, que se achava à cabeceira de minha cama, e abrir completamente as franjadas cortinas de veludo preto, que envolviam o leito (POE, 1960, p. 38).

O trecho retrata a decoração do ambiente, ao mesmo tempo em que complementa a aura de mistério que o escritor procura descrever: variados objetos de luxo, aliados à aparência de abandono, acabam sugerindo um passado glorioso, mas que, por algum motivo, deixou para o tempo presente a impressão de ausência – os que viviam ali, não vivem mais. Morreram, ou simplesmente foram embora? E por que teriam abandonado um lugar tão magnífico? Deixar algumas dúvidas “no ar” parece ser, pois, a estratégia do autor, no sentido de manter (ou até aumentar) o clima de mistério, já presente no conto, desde o início.

Além disso, o uso de certos elementos e cores sugere mais impressões, tais como a noite e a presença de um candelabro, insinuando que o escuro da noite seria (mal) iluminado por velas; as franjadas cortinas eram de veludo preto, cor predominante na noite, nas cavernas, nos túneis escuros, onde não se enxerga bem – e por isso se imagina mais. O autor de “O corvo” certamente não daria outra cor ao cortinado, senão o preto, a cor do mistério, da imaginação.

Após ter lido por longo tempo, a personagem teve a ideia de mudar a posição do candelabro, ato que surtiu um efeito surpreendente: os raios da luz das velas permitiram que ele visse um nicho da sala, até então mergulhado na penumbra:

E assim vi, em plena luz, um retrato até então despercebido. Era o retrato de uma jovem, no alvorecer da feminilidade. Olhei rapidamente para o retrato e depois fechei os olhos. Porque isso fizera, eu mesmo não percebi a princípio. Mas, enquanto minhas pálpebras permaneciam fechadas, resolvi na mente a razão de assim ter feito. Era um movimento impulsivo, para ganhar tempo de pensar, para certificar-me de que minha vista não me iludira, *para acalmar e dominar a fantasia*⁵ [grifo nosso], forçando a uma contemplação mais serena e mais segura (POE, 1960, p. 39).

O ato de fechar os olhos, para o personagem, foi uma forma de se dar um tempo para compreender o que vira. Naquele ambiente de escuridão iluminada por velas, o que não era visto poderia ser facilmente imaginado. O detalhe é que, na falta de uma “contemplação serena e segura”, nós costumamos direcionar a imaginação para a pior das possibilidades. Nesse sentido, Poe explora a capacidade humana de imaginar, de fantasiar, de criar situações de medo e pavor, ante o que não pode visualizar.

⁵ Mais um indício de que aquele ambiente, sob pouca iluminação, poderia favorecer a imaginação, a fantasia – tanto do leitor de Poe, quanto da própria personagem.

O conto é, pois, carregado de um viés psicológico um tanto sombrio, característica que já delimita um traço de seu estilo, bem como do que viria a ser o espírito decadente. Na continuidade do texto – após a descrição do ambiente, a mudança de posição do candelabro e o ligeiro mal-estar da personagem – mais detalhes são observados no retrato, que é descrito pelo atento observador:

O retrato, como já disse, era de uma jovem. [...] Os braços, o colo e mesmo as pontas do cabelo luminoso, perdiam-se imperceptivelmente na vaga porém profunda sombra, formada pelo fundo do conjunto. A moldura era oval, ricamente dourada e filigranada à mourisca. [...] Mas aquela comoção, tão súbita e tão intensa, não me viera, nem da execução da obra, nem da imortal beleza do semblante. Menos do que tudo poderia ter sido a minha imaginação que despertada de seu semi-torpor, teria tomado aquela cabeça pela de uma pessoa viva. [...] Descobriria que o encanto do retrato estava na expressão de uma absoluta *aparência de vida* [grifo do autor], que a princípio me espantou, para afinal confundir-me, dominar-me e aterrorizar-me (POE, 1960, p. 39-40).

A confusão e o medo experimentados pela personagem viriam de uma “aparência de vida”, demonstrada pela imagem da mulher do retrato. Estava diante de um objeto inanimado que, ao mesmo tempo, retratava a vida com assustadora nitidez. Era um objeto estático, com um toque de dinamismo vital. Diante dessa aterradora imagem, a personagem procurou conhecer a história daquele estranho quadro, a qual certamente estaria descrita no livrinho:

“Era uma donzela da mais rara beleza e não só amável como cheia de alegria. E, maldita foi a hora em que ela viu, amou e desposou o pintor. Ele era apaixonado, estudioso, austero e já tinha na arte a sua desposada. Ela, uma donzela da mais rara beleza e não só amável como cheia de alegria [...]; odiando somente a arte, que era sua rival [...]. Era pois terrível coisa para essa mulher ouvir o pintor exprimir o desejo de pintar o próprio retrato de sua jovem esposa. Ela era porém, humilde e obediente, e sentava-se submissa durante semanas, no escuro e alto quarto do torreão, onde a luz vinha apenas de cima projetar-se escassa, sobre a alva tela. [...] E quando já se haviam passado várias semanas e muito pouco restava a fazer, exceto uma pincelada sobre a boca e um colorido nos olhos, a alegria da mulher de novo bruxoleou, como a chama dentro de uma lâmpada. E então foi dada a pincelada e completado o colorido. E durante um instante o pintor ficou extasiado, diante da obra que tinha realizado, mas em seguida, enquanto ainda contemplava, pôs-se a tremer e, pálido, horrorizado, exclamou em voz alta: 'Isto é na verdade a própria Vida!' Voltou-se, subitamente, para ver a sua bem-amada: estava morta!” (POE, 1960, p.40-41).

Era um instante absurdo e mórbido, no qual a vida deixava o humano, direcionando-se à arte. A imagem retratada no quadro “roubara” a vida da mulher. Ou teria sido a donzela que cedera sua vida à imagem? O humano como a morada da morte e a arte como a morada da vida, formam, assim, um quadro que expressa a mentalidade do escritor pré-decadente.

Observamos nessa inversão um princípio do que viria a ser o espírito decadente: o pessimismo em relação à vida, que leva o artista a depositá-la, por assim dizer, na sua subjetividade – a arte, que entendemos como uma espécie de “válvula de escape” para a desilusão e o mal-estar gerados pelas mudanças, pelo progresso⁶. A arte recebia a vida e a dinamicidade que o artista não via mais na natureza, nem na humanidade.

1.5 - Oscar Wilde

Wilde se mostra como um célebre e polêmico escritor, que enfrentou a sociedade inglesa do fim do século XIX, vindo a pagar um alto preço pelas suas ácidas críticas àquela sociedade. Quando jovem, já contava com uma brilhante cultura clássica; pagão convicto, para ele existia apenas o mundo visível, dotado de toda a sensualidade grega e amor à beleza plástica. Hoje em dia, Oscar Wilde é um dos grandes nomes da literatura de língua inglesa.

Vejam, pois, as características que fizeram de Oscar Wilde o principal teórico do Decadentismo na França: além de ter criado e mantido uma considerável rede de contatos, particularmente entre artistas (poetas e pintores), Wilde assumiu uma mentalidade – e uma produção artística – baseadas na contradição entre arte e Natureza, já como um traço do espírito decadente.

O que advém disso, é que a arte deve repudiar a doutrina da imitação da Natureza, pedra fundamental da estética clássica e afastar-se da realidade o mais que puder [...]. Deste modo, Wilde condena completamente os traços realistas que caracterizaram o século XIX [...]. Wilde expressa, paradoxalmente, que, longe de imitar a Natureza, a verdadeira arte passa a ser imitada por ela (PIERROT, 1981, p. 21).

Através de sua capacidade de observação e de crítica, havia outras razões que incitavam os jovens escritores da época a considerar Oscar Wilde como um gênio da teoria e da literatura. Suas ideias, expressas (e publicadas como “aforismos”), tinham um caráter irônico e/ou amargo, geralmente paradoxais, sempre marcantes.

Wilde criticava desde os mais simples costumes e relações interpessoais, até instituições sociais consolidadas, tais como o casamento, a família, a autoridade, a religião e a moral. Dessa forma, além de rejeitar a imitação da Natureza pela arte, o escritor irlandês também não se prendia aos valores impostos pela sociedade da época.

⁶ Discutido por Walter Benjamin, nas suas *Teses sobre o conceito de História* (1993).

1.5.1 – Oscar Wilde e seu retrato de Dorian Gray

Se a ideia era a de libertar a arte dos vínculos impostos pela sociedade, então os retratos ora estudados, em Poe e em Wilde, são uma forma de concretização desse ideal, ainda que seja somente no nível da literatura; o desejo de criar formas novas e dar-lhes vida está, direta ou indiretamente, inscrito nas obras desses escritores. Uma delas é *O retrato de Dorian Gray*:

Quando Oscar publicou em livro “O retrato de Dorian Gray”, em abril de 1891, enviou-me um exemplar em papel encorpado, e com ele uma pequena carta, na qual me perguntava que achava de seu trabalho. Recebi o volume e o bilhete em uma manhã e li aquele até o meio-dia. Mandei-lhe então uma carta por um portador, carta em que lhe dizia: “Outros homens nos deram vinho; alguns, clarete, outros, borgonha, outros, mosele; você foi o primeiro a dar-nos puro champanhe. Muito deste livro tem mais espírito do que Congreve, e o mais fica em seu nível intelectual: afinal, segundo me parece, você justificou a sua fama” (HARRIS, 1956, p. 106-107).

Wilde obteve a apreciação de seu primeiro e único romance, constituído, basicamente, sobre a história de um rapaz belo e jovem, chamado Dorian Gray, o qual teve sua imagem retratada (em pintura), por um amigo, o pintor Basil Hallward. Dorian Gray, ao deparar-se com a pintura de seu próprio retrato, fica muito admirado diante da própria beleza, oferecendo a sua própria alma, em troca de permanecer sempre jovem, igual à obra de arte.

O rapaz é atendido em seu desejo. Porém, ao cometer erros e crimes, seu retrato vai sofrendo todas as modificações do passar do tempo, refletindo seus desvios morais, enquanto sua aparência física permanece inalterada, estática. Assim, Dorian Gray esconde o retrato e passa a contemplá-lo com orgulho e vaidade, sempre que realiza seus delitos.

Ao final do romance, a personagem tenta destruir a obra a facadas; porém, cai morto, enquanto o quadro assume sua forma original, tornando-se belo e estático como antes, demonstrando a superioridade da arte (o quadro, que retoma sua forma e sua beleza originais) sobre a Natureza (a personagem envelhece e morre).

Tal movimento está em acordo com o pensamento de Wilde e com as obras da era decadente, nas quais se pode observar uma intensificação do poder da arte sobre a Natureza e sobre o humano, como representante da Natureza⁷:

⁷ A nota introdutória ao romance (edição da Nova Aguilar, RJ, 1995) traz informações referentes à obra de Wilde, bem como às possíveis relações comparatistas entre Wilde e outros escritores.

O Retrato de Dorian Gray constitui o único romance na obra de Wilde, se bem que, a rigor, não lhe caiba muito adequadamente a denominação, dada a sua falta de composição e de unidade. Há nele uma mistura, como na maior parte da obra de ficção de Wilde, de real e de sobrenatural, pois ao lado de uma estória de vícios e de crimes, temos um conto fantástico, à maneira de “*Peau de Chagrin*”, de Balzac, ou do “*O Retrato Oval*”, de Edgar Poe, esteticismo rusquiano e decadentismo à Huysmans. [...] A visão da vida e as concepções wildeanas da arte, sua crítica à sociedade e sua paixão pelo paradoxo e pelo escandaloso são transmitidas através dos três personagens principais, Dorian Gray, Lorde Henry Wotton e o pintor Basil Hallward. [...] Apesar de toda a sua heterogeneidade, mistura de ensaio, melodrama, conto filosófico, conto fantástico, sátira social, novela criminal, é um dos livros mais conhecidos e mais lidos de Wilde, talvez, em grande parte, devido à sua fantasia algo mórbida, mas principalmente ao seu diálogo vivo, cintilante, repleto de paradoxos, de conceitos raros e escandalosos, de sátira ferina à sociedade aristocrática (WILDE, 1995, p. 49-50).

A obra é denominada como romance, porém, sua heterogeneidade permite outras denominações, tais como novela, ensaio ou conto, de forma que, em termos de gênero, podemos considerar *Dorian Gray* como uma obra híbrida; o estilo “fantástico” da obra pode ser resultado de influências de outras narrativas e, entre elas, o conto *O retrato oval*, de Poe – texto que adotamos para relacionar com o de Wilde, exatamente pelas características semelhantes entre ambos.

Relevante a descrição das características do romance (fantasia algo mórbida, diálogo vivo, cintilante, repleto de paradoxos, de conceitos raros e escandalosos, de sátira ferina à sociedade aristocrática), formando um conjunto que, de certa forma, traduz o espírito decadente, devido aos indícios de pessimismo em relação à sociedade, à utilização da ironia e da morbidez como recursos e, acima de tudo, à supremacia da arte sobre a vida, que percorre o romance do início ao fim.

Vejamus a estratégia de Wilde para estabelecer esse diferencial da arte em relação à vida, através de *Dorian Gray*. O que se pode observar na obra é o fato de *Dorian* ter permanecido jovem durante toda a sua vida, enquanto o retrato passava por mudanças, a cada delito cometido pelo jovem. Por esse prisma, percebemos que a pintura, antes uma obra estática, adquire uma dinâmica própria, através das alterações substanciais sofridas pela imagem, que vai tomando a expressão da velhice, da maldade, da monstruosidade.

Observamos, no caso de *Dorian Gray*, uma desconstrução do que se poderia entender por uma espécie de fronteira entre as artes consideradas espaciais e as temporais, tal como determinou G. E. Lessing (2011):

Eu argumento assim: Se é verdade que a pintura utiliza nas suas imitações um meio ou signos totalmente diferentes dos da poesia; aquela, a saber, figuras e cores no espaço, já esta sons articulados no tempo [...].

Consequentemente são os corpos com as suas qualidades visíveis que constituem o objeto próprio da pintura. [...] Consequentemente as ações constituem o objeto próprio da poesia (LESSING, 2011, p. 195).

Concluimos que a pintura, tal como a arte dos “corpos com as suas qualidades visíveis” caracteriza-se, portanto, como obra do espaço; por outro lado, a poesia (e, por extensão, a literatura) caracteriza-se pela articulação de signos em sequência, constituindo-se como obra temporal. A pintura, portanto, seria uma arte “estática”; a literatura, por sua vez, uma arte essencialmente “dinâmica”. Sobre essa diferenciação entre o estático e o dinâmico na arte, Otte (1994) afirma:

É significativo que Benjamin privilegiou as artes plásticas nas suas considerações sobre a singularidade e a reprodutibilidade da obra de arte. Trata-se de ‘artes do espaço’ que, ao contrário das ‘artes do tempo’, como a música e a literatura, não possuem um dinamismo interno (OTTE, 1994, p. 11).

Não foi o que aconteceu em Dorian Gray. No romance, a pintura, dada como obra estática, adquire uma “mobilidade” própria – a arte não imita a vida, mas adquire vida. Por outro lado, o jovem Dorian mantinha sua beleza e jovialidade intactas, enquanto as pessoas ao seu redor envelheciam e morriam. Wilde explora a oposição entre o estático e o dinâmico, que na obra é utilizada e reconhecida como um recurso dramático. A vida, dinâmica, cede seu movimento, sua vitalidade, à pintura, até então uma obra considerada estática, inanimada. Ou seja, existe um jogo entre arte (Vida) e vida (inércia, morte). Talvez seja esse o retrato da vida, na estética decadente.

Segundo a teoria de Benjamin sobre a aura, podemos inferir que, nesse caso, aconteceria a perda da aura do retrato de Dorian Gray (à medida que a pintura torna-se dinâmica, a obra perderia sua beleza original e seu valor de culto, em consequência da mobilidade). Esse movimento dissolveria o valor da obra, porque modificaria sua essência. Assim, ocorreria uma desconstrução do objeto que, graças a esse dinamismo⁸, supera o isolamento temporal e espacial.

Da mesma forma, o caráter enigmático e superior da pintura se dissolveria, justamente pela equiparação com o “mundo biológico”, no qual o tempo desfigura toda a beleza do retrato. Porém, a nosso ver, o mistério contido na tela, que mudaria seu

⁸ Segundo Otte, Benjamin fala em – pelo menos – dois tipos de dinamização – a da reprodutibilidade técnica e a da própria obra – a palavra “cinema” tem a ver com o cinético = movimento, dinamismo.

aspecto a cada momento de contemplação, seria, tanto para o receptor Dorian Gray, quanto para o leitor, um momento aurático.

Como vimos no romance *O retrato de Dorian Gray*, o próprio objeto da estética foi posto em revisão: a arte. Ao final da obra, verificamos que o humano representa a decadência imposta pela Natureza, já que Dorian Gray morre, com a aparência monstruosa que era a da sua imagem no quadro. Por outro lado, o retrato recupera sua forma original, a bela imagem do jovem, pintada por Basil Hallward. Vitória da arte sobre a natureza e sobre a vida.

1.6 - Os retratos da era decadente: interfaces

Edgar Allan Poe e Oscar Wilde, com seus respectivos “retratos”, demonstram que é possível se estabelecer um diálogo entre eles, que vai além da mera representação da vida na arte. Vejamos, pois, quais as possibilidades que vislumbramos a partir da observação da obra desses escritores decadentes.

Em primeiro lugar, precisamos compreender que Poe era considerado como autor “gótico” (uma ramificação do romantismo), tendo apresentado sinais dessa tendência em sua obra, particularmente pelo fato de utilizar temáticas e descrições de caráter sombrio, mórbido, aterrador. Os ambientes sinistros prenunciavam, de certa forma, uma desgraça, uma tragédia. Nesse sentido, causam uma impressão deprimente, ou mesmo uma tendência ao recolhimento.

Cerca de meio século depois, Oscar Wilde, pela estética decadente, oficializou, por assim dizer, a consolidação dessa mentalidade pessimista, pautada nas frustrações da humanidade em relação à ciência, à evolução da técnica e ao progresso, que não traziam as respostas para questões inerentes à vida humana, em sociedade.

Um dado evidente em ambos os escritores é a descrição detalhada de ambientes. Poe e Wilde não mediam esforços em descrever os espaços em que a narrativa iria acontecer. No caso de Poe, tais descrições criam uma expectativa de mistério, de suspense, de que o espaço oculta algo de aterrador:

Segundo todas as aparências, (o castelo) tinha sido temporária e muito recentemente abandonado [...]. Eram ricas, embora estragadas e antigas, suas decorações. Tapeçarias pendiam das paredes, adornadas com vários e multiformes troféus de armas, de mistura com um número insólito de quadros de estilo bem moderno, em molduras de ricos arabescos de ouro. Por esses quadros, que enchiam não só as paredes, mas ainda os numerosos ângulos que

a exqu岸ita [sic] arquitetura do castelo formava, meu delírio incipiente me fizera talvez tomar profundo interesse (POE, 1960, p. 38).

Já no caso de Wilde, os ambientes são uma forma de demonstrar o luxo, a riqueza e a pompa da elite social inglesa, do que se pode depreender que havia, nessas descrições, uma crítica às aparências, à ostentação e até mesmo à hipocrisia das relações sociais (uma vez que todo o luxo não garantia uma verdadeira estabilidade relacional e/ou financeira das pessoas):

Recostado a um canto do divã, guarneado de tapeçarias persas, Lorde Henry Wotton, enquanto fumava inumeráveis cigarros, conforme o seu costume, contemplava a cintilação das suaves flores cor de mel de um laburno, cujos ramos trêmulos pareciam poder suportar o peso de tão magnífico esplendor; e, de vez em quando, as fantásticas sombras de pássaros fugazes esvoaçavam através das longas cortinas de tussor, que corriam diante da ampla janela, produzindo um momentâneo efeito japonês, e fazendo-o pensar nesses pintores de Tóquio, com caras de jade pálido, que, *por meio de uma arte necessariamente imóvel, buscam dar a sensação da velocidade e do movimento* [grifo nosso]⁹. [...] O confuso ruído de Londres parecia os acordes graves de um órgão longínquo (WILDE, 1995, p. 56).

Em *O retrato oval*, Poe utiliza uma narrativa aparentemente linear; porém, no momento em que o personagem-narrador inicia a leitura da história do retrato, inscrita no livro, temos a nítida impressão de que a narrativa assume uma retomada do passado à maneira do *flashback* cinematográfico, quebrando, assim, a suposta linearidade do tempo no conto.

Em *Dorian Gray*, por outro lado, há outra estratégia de evolução temporal. No romance, verificamos que a personagem de Dorian passa por fases distintas, de forma que o tempo destinado à sua velhice – e, no entanto, ainda é a sua juventude – nos direciona a pensar em uma espécie de sobrevida da personagem e, portanto, em um sobretempo, que se estabelece a partir da prorrogação de sua juventude, terminando no momento de sua morte, ante o próprio retrato.

A linguagem dos escritores não revela muitas coincidências – Poe é marcadamente sombrio e Wilde é marcadamente crítico. Porém, tal fato não é suficiente para abordarmos os escritores sob critérios diferenciados. Os estilos bem específicos desses escritores são representações de um mesmo jogo – um jogo que traz à tona a relação entre a vida e a morte, passando, necessariamente, pela arte.

⁹ Grifamos o trecho em função da marcação do autor na direção de classificar a pintura como arte necessariamente imóvel e, na mesma obra, demonstrar o contrário; os paradoxos são articulações propositais e frequentes na obra de Wilde.

O primeiro a se aventurar nessa direção foi Poe: em *O retrato oval*, o narrador inicia a narrativa em primeira pessoa, mudando a terceira pessoa, no momento da leitura da história do retrato. Na história, a personagem morre, assim que a pintura de seu retrato é finalizada. Ou seja, sua vida foi toda convertida para a obra, o que se observa quando a personagem do narrador tem a impressão de estar vendo o retrato de uma pessoa viva.

Já no final do século XIX (1891), Wilde escreve *O retrato de Dorian Gray*, com narrador em terceira pessoa, um romance que retoma a ideia da transferência de vida para a obra, com o detalhe que, em Dorian Gray, a pintura passa por alterações (a imagem do jovem rapaz se transforma, aos poucos, até se tornar monstruosa). Ao final da obra, a pintura retoma sua forma original.

Assim, podemos afirmar que o “dinâmico” retrato do “estático” Dorian Gray representa uma inversão que reflete bem o espírito decadente: a arte adquire a vida para a qual a humanidade não apresenta soluções definitivas. Teria Oscar Wilde sido influenciado pelo espírito sombrio de Poe? Essa questão da influência já não é tão relevante para a Literatura Comparada, mais direcionada para outras temáticas, como a diferença, a identidade, a tradução cultural, entre outras.

Porém, entendemos que há pontos de interseção bastante nítidos entre esses autores, principalmente no que tange à abordagem temática, tal como os retratos “vivos” em contextos misteriosos, cujos enigmas não apresentam soluções. Importa-nos compreender que os autores se valeram de recursos semelhantes – mas cada um o fez à sua maneira, preservando, cada um, a sua própria identidade.

Ao analisarmos a obra dos dois escritores, observamos, ainda, demonstrações da banalização da morte, do ato humano como resultado dos instintos; dos impulsos instintivos como parte da natureza humana, os quais a cultura tenta camuflar. Em ambos, está contida uma tradução da ideia da vida assumida pela arte (uma mulher que morre por ter cedido sua vida ao seu retrato; um homem que morre após ter desejado a beleza de seu retrato). Ao observarmos a morte na literatura de Poe e na de Wilde – que afirmou que “a morte e a vulgaridade são os dois únicos fatos inexplicáveis do século XIX” (Wilde, 1995, p. 215) – entendemos que essa observação se estende até o presente século.

Essas interfaces denotam, portanto, que, apesar das diferenças observadas, em ambos os escritores existe uma espécie de supremacia da arte na era decadente: a arte é dotada de vida, enquanto a vida humana se apresenta morta. Essa inversão se

constitui, basicamente, pela vitalidade concedida às obras e pela consequente morte das personagens; as obras ficam dinâmicas pela vida, enquanto as personagens ficam estáticas, pela morte.

Dado o exposto, é possível se pensar nas relações entre a estética decadente e a aura delineada por Benjamin. No contexto do espírito decadente, os escritores priorizavam a arte, estabelecendo sua preponderância sobre a vida. Essa dominância da arte sobre a vida dialoga, de certa forma, com a condição de superioridade da obra de arte aurática ante o receptor. A obra aurática exerce uma autoridade que lhe é dada pela tradição, agregada aos critérios de Benjamin para a constituição da aura. Nesse contexto, o posicionamento da recepção se restringe ao culto, ante a autoridade da obra.

Pensamos nos posicionamentos que Benjamin adotaria ante a dinamização do retrato de Dorian Gray, ou mesmo ante a aparente vitalidade da imagem da mulher, no retrato oval de Poe. Nesse conto, o retrato não passa por alterações, mas possui uma “aparência de vida” (Poe, 1960, p. 40), que é tomada da personagem. A contar pelas características das telas, nenhuma das duas poderia ser considerada estática. Desse modo, nenhuma das duas poderia ser considerada aurática.

Contudo, considerando-se a abordagem da recepção das telas, observamos a constituição de uma nova aura, a partir do caráter de mistério que essas obras sugerem, o que é notório para os receptores das telas – o visitante do castelo e Dorian Gray – bem como para o leitor. Para os receptores, tal caráter faz dessas telas obras únicas, originais, autênticas e, portanto, auráticas.

Iniciamos esse primeiro capítulo pela contextualização da modernidade e as relações entre a modernidade e o Decadentismo. Apresentamos nossos autores Edgar Allan Poe e Oscar Wilde como modernos decadentes, uma vez que Poe, na primeira metade do século XIX, inspirou o espírito decadente, e Wilde, na segunda metade do século XIX, foi um representante dessa estética na Europa.

Fizemos uma breve abordagem da obra de ambos, a saber: Poe, autor do conto *O retrato oval*, e Wilde, autor do romance *O retrato de Dorian Gray*. Por último, abordamos as interfaces possíveis entre esses textos literários, que nos contemplam com descrições picturais das belas imagens de suas personagens principais. Relacionamos a estética decadente à aura delineada por Benjamin: no Decadentismo, a arte supera a vida; na aura benjaminiana, a obra aurática é autoridade ante o receptor.

No próximo capítulo, iremos abordar os diálogos possíveis entre a literatura e a pintura: uma tela pode traduzir um poema, assim como a escrita de um poema pode ter por inspiração uma tela. Uma pintura pode ilustrar um romance, assim como um romance pode descrever pinturas. Enfim, são várias as relações entre literatura e pintura, como verificamos nas descrições picturais, tanto no conto *O retrato oval*, quanto no romance *O retrato de Dorian Gray*.

Para tal, iremos abordar os Estudos Interartes / Intermidialidade, mais particularmente as relações entre literatura e pintura, detalhadas por meio da descrição pictural como recurso literário, inclusive pelas análises das nuances do pictural na narrativa literária. A partir de então, veremos como cada autor – Poe e Wilde – trabalhou a descrição pictural em seus textos, de modo a “dinamizar” a pintura, o que será percebido pela recepção das telas, tanto na narrativa em si, quanto na recepção da narrativa, pelo leitor.

CAPÍTULO 2

POE, WILDE E SUAS DESCRIÇÕES PICTURAIS: A PINTURA ENTRE O ESTÁTICO E O DINÂMICO

Considerando as artes em sua diversidade, não podemos, a princípio, perceber semelhanças entre elas, pois cada uma possui particularidades muito nítidas: a música é a arte do som, a dança é a arte do movimento; a pintura, a arte da cor; a escultura, a do volume. O teatro é a arte da representação, enquanto a literatura é a arte da palavra. O cinema, considerado a “sétima arte”, congrega som, imagem e movimento. E, atualmente, contamos com outras artes advindas da tecnologia; da fotografia (que precedeu o cinema) às artes digitais, temos uma série de modalidades de manifestações, que se confundem entre a arte como talento ou como domínio da técnica.

Apesar das distinções, podemos observar semelhanças entre as obras, seja entre obras de arte de mesma categoria (duas telas, por exemplo), ou de categorias diferentes (uma tela e um poema). De uma forma ou de outra, o que se pode observar é a possibilidade de interação entre as artes, uma correspondência das artes. Desse modo, podemos entender a Estética Comparada como uma vertente teórica, pela qual se compreendem e se realizam os procedimentos de composição das diferentes modalidades de arte, relacionando-as entre si.

Assim, é pela Estética Comparada que estudamos as relações entre obras literárias (pela Literatura Comparada), ou entre artes distintas, tal como a literatura e a pintura, como nos propusemos. Os estudos comparatistas se pautam, pois, nas relações entre as artes e, por que não, nas relações entre obras e receptores. As análises sobre essas relações se fundamentam nas teorias da Estética, na Literatura Comparada e na Estética da Recepção, pela qual o receptor “participa” da constituição da obra de arte como tal.

2.1 – As relações entre literatura e pintura

Ao tratarmos da literatura em si, como a arte da palavra, é preciso reconhecer como se estabelece uma possível relação entre a palavra e a imagem. Sobre essas relações, G. E. Lessing (2011) afirma que

Spence¹⁰ possui o conceito mais raro acerca da semelhança que a poesia e a pintura têm entre si. Ele crê que as duas artes eram tão exatamente ligadas que sempre caminhavam de mãos dadas e o poeta nunca perdia o pintor de vista e o pintor o poeta. Que a poesia é a arte mais ampla; que belezas estão à sua disposição que a pintura não é capaz de atingir; que ela possa mais frequentemente ter motivos para preferir as belezas não pictóricas às pictóricas: nisso aparentemente ele não pensou em absoluto e, por isso, a cada mínima diferença que ele percebe entre os poetas e artistas antigos, cai num embaraço que o leva às saídas mais esquisitas do mundo (LESSING, 2011, p. 149).

Ou seja, não é tão simples tecer afirmativas categóricas, quando se trata de se relacionar as chamadas “artes-irmãs”, uma vez que cada uma contém suas peculiaridades – a começar pela forma de apresentação texto-imagem – não permitindo uma aproximação tão “exata” quanto pensava Spence, conforme o relato de Lessing.

Da mesma maneira pode-se questionar a condição da poesia como arte “mais ampla”; primeiro, porque seria preciso compreender o que Spence entenderia pelo conceito de amplitude; segundo, porque essa amplitude, na poesia, deveria ser atingida pelo nível da palavra, que é representação, e não a coisa em si. Nesse sentido, a amplitude que a pintura não seria capaz de atingir, a poesia também não atingiria.

Desse modo, a crítica de Lessing sobre Spence é pertinente, à medida que demonstra as tendências de atração e repulsão entre as “artes-irmãs”: em dado momento, literatura e pintura estão ligadas, caminhando de mãos dadas; em outro momento, forçar relações de semelhança entre ambas “leva às saídas mais esquisitas do mundo”.

Por essas contradições, entendemos que literatura e pintura têm em comum a recorrência (direta ou indireta) à palavra e à imagem: a literatura, como a arte da palavra, sugere ou descreve imagens, enquanto a pintura pode ser descrita pela palavra. Porém, o texto nunca poderia substituir a imagem, da mesma forma que uma tela nunca substituiria um romance.

Michel Foucault (1999) afirma que “a relação da linguagem com a pintura é uma relação infinita” (Foucault, 1999, p. 12). Mais que admitir a infinitude dessa relação, Foucault demonstra como se descrevem seus limites. Entre a infinitude e os limites, tentamos compreender essa descrição paradoxal; a relação entre as artes é infinita, pelo fato de poder se constituir por infinitas combinações, no tempo e no espaço. Porém, é limitada no sentido de que a palavra, por mais que detalhe a imagem descrita, não chega a se igualar à imagem em si:

¹⁰ Joseph Spence, historiador e estudioso de literatura do século XVIII.

Não que a palavra seja imperfeita e esteja, em face do visível, num déficit que em vão se esforçaria por recuperar. São irreduzíveis uma ao outro: por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz, e por mais que se faça ver o que se está dizendo por imagens, metáforas, comparações, o lugar onde estas resplandecem não é aquele que os olhos descortinam, mas aquele que as sucessões da sintaxe definem (FOUCAULT, 1999, p. 12).

Moser (2006) retomou as teorias de Lessing. Segundo Moser, a relação mais conhecida e documentada é a que se estabelece entre pintura e literatura, ou seja, entre as artes da imagem e as artes da palavra:

Dois tipos de relações estão implicados nesses *topoi*, bem como nos debates sobre a relação entre pintura e poesia: poderia tratar-se de uma relação de igualdade-reciprocidade, de reflexos cruzados, como parece sugerir a expressão inglesa *sister arts*? As duas artes pertenceriam, portanto, a uma mesma família e o ar de família seria fornecido por seu pertencimento comum a uma estética da imitação que se tornaria o *tertium comparationis*. Elas – as irmãs – se encontrariam então sob uma base de igualdade e poderiam efetuar trocas livremente nos dois sentidos, como também sugere o título de Oskar Walzel *Wechselseitige Erhellung der Künste*: a iluminação mútua das artes (MOSER, 2006, p. 44).

A abordagem comparatista entre a literatura e a pintura se constitui como uma relação ao mesmo tempo simples e complexa. Simples, pela natureza das trocas entre essas artes irmãs – a pintura inspira a literatura, enquanto a literatura inspira a produção de telas. E complexa, porque cada arte possui sua própria linguagem, o que requer algum esforço para se elaborar qualquer trabalho comparatista (o que seria um trabalho de “tradução” entre as diferentes linguagens).

Literatura e pintura, na qualidade de artes irmãs, estão em constante envolvimento, a partir de frequentes trocas, que podem formar relações de afinidade ou de dominação, de forma que se cria uma “confusão”, nas palavras de Moser, que requer novos estudos. Nesse sentido, Lessing traça fronteiras entre a pintura e a poesia (que podemos estender para “literatura”). Para tal se utiliza da estética do efeito, do conteúdo e da maneira de representar. Moser (2006) afirma que o tratado de Lessing é muito complexo e que, portanto, reduziu essa complexidade a um nível mais claro e nítido.

Vejamos o resultado da elaboração de Moser, distribuída em três grupos de marcações de diferenças, a saber: pela realização, pelo objeto, pelos meios. No primeiro grupo, o da realização, há cinco distinções entre poesia (a qual reconhecemos como literatura) e pintura: a literatura como arte do tempo e a pintura como arte do espaço; a

literatura como arte que se constitui pela consecução no tempo e a pintura, pela justaposição no espaço. A literatura é decodificada por partes e a pintura, em seu conjunto.

Na literatura, os dados apresentados são transitórios (substituídos pelos subsequentes); na pintura, os dados apresentados são coexistentes. Na literatura, existe, portanto, uma sequência temporal; na pintura, temos a simultaneidade. Em síntese, a realização da obra literária se constitui por uma trajetória no tempo, enquanto a da pintura, por uma apresentação no espaço.

O segundo grupo de Lessing-Moser, o do objeto, é o que trata da obra em si. Nesse grupo, Moser apresenta apenas duas distinções: a literatura é o desenvolvimento de uma ação, enquanto a pintura é um corpo dentro do espaço; o objeto da literatura se segue dentro do discurso, enquanto o da pintura coexiste nos corpos. Mais uma vez, as distinções reforçam a categorização maior que rege as artes irmãs: a dimensão espaço-temporal.

Por fim, o terceiro grupo, o dos meios. Na literatura, os meios são artificiais (a palavra como representação); na pintura, os meios são naturais (a imagem como representação). Na literatura, trabalha-se com signos arbitrários da linguagem, que formam os sons, articulados no tempo; na pintura, trabalha-se com meios naturais: cores e figuras, dentro do espaço. Ratifica-se, pois, a categorização da literatura como arte do tempo e da pintura, como arte do espaço.

No diário de Eugène Delacroix (2008), mais especificamente da data de 23 de setembro de 1854, um dos mais importantes representantes do romantismo francês estabelece mais uma diferenciação entre literatura e pintura. No trecho, Delacroix defende as artes “silenciosas”, grupo em que inclui a pintura, em prejuízo das artes da palavra (e do som):

Confesso minha preferência pelas artes silenciosas, pelas coisas mudas de que Poussin dizia que se orgulhava. A palavra é indiscreta; ela nos procura, solicita nossa atenção e, ao mesmo tempo, provoca a discussão. A pintura e a escultura parecem mais sérias. É preciso ir até elas. O livro, ao contrário, é inconveniente; ele nos segue, nós o encontramos por toda parte. É preciso virar as páginas, acompanhar o raciocínio do autor e chegar ao final da obra para poder julgá-la... A obra do pintor e do escultor é uma peça exclusiva, como são as obras da natureza. O autor não está presente, não se relaciona conosco como o escritor ou o orador. Ele oferece uma realidade de algum modo tangível, mas cheia de mistério. Nossa atenção não é ludibriada, pois as boas qualidades saltam aos olhos de imediato; se a mediocridade da obra é insuportável, desviamos os olhos rapidamente, ao passo que a visão de uma obra-prima nos prende involuntariamente, nos mantém numa contemplação para a qual somente um encanto irresistível nos convida. Esse

encanto age com a mesma força e parece aumentar cada vez que lançamos o olhar sobre ela. [...]. (DELACROIX *apud* LICHTENSTEIN, 2008, p. 100-101).

Delacroix demonstra um nítido incômodo diante das artes da palavra, chegando a afirmar que o livro é inconveniente. Para nós, estudiosos da literatura, o pensamento do pintor francês nos parece incoerente, uma vez que, na qualidade de artista, seria sensato que o mesmo reconhecesse o valor das artes, e não somente o de *uma* arte. Por outro lado, compreendemos que tal pensamento vem de um pintor, um mestre da imagem, de forma que a palavra, para ele, poderia ser considerada como um instrumento com o qual não teria “intimidade”.

A citação, porém, menciona pontos interessantes para as nossas análises; realiza uma comparação entre duas formas de arte que estão contidas no romance *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde. Particularmente na citação do encantamento pela obra-prima, Delacroix descreve justamente o efeito do retrato de Dorian Gray sobre a personagem – efeito que lhe gerou o desejo de permanecer eternamente jovem. Ou seja, Delacroix expõe, para nós, a força da pintura – força que Wilde utiliza, na produção de literatura.

2.1.1 - A descrição pictural como recurso literário

Ao tratarmos da descrição pictural como recurso literário, torna-se necessário compreender o que seria um elemento pictural. Reconhecemos a dificuldade de identificá-lo, já que se trata de um dado, ou de um conjunto de dados, implícito no texto. Vejamos a definição de Liliane Louvel:

O pictural, como o figural, impõe seus modos e compõe um sistema, um modo de ser do texto, a ‘picturalidade’. No que concerne à presença explícita da pintura no texto, sob forma de uma visão, de uma comparação, de uma atividade de criação, *in praesentia*, não nos faltarão critérios para identificar e estudar estes modos de funcionamento ekfrásticos. No que concerne à indistinção da figura pictural, *in absentia*, as coisas serão mais delicadas. O crítico deverá se esforçar para recuperar no texto os indicadores que assinalarão sua picturalidade (LOUVEL, 2006, p. 198).

Em síntese: podemos entender o elemento pictural como a descrição de uma obra de arte presente, ou seja, da obra imagética (pintura), assim como tal apresentada ou, ainda, podemos inferir que a descrição literária sugere a constituição de uma imagem, ou mesmo uma tela. Nos dois casos, o escritor deve apresentar indícios de que sua descrição pode ser imaginada e compreendida como pintura.

Pelo exposto, prosseguimos para outra definição. É a descrição pictural em si, sobre a qual Louvel apresenta duas definições que se complementam. Unindo as definições apresentadas, podemos entender a descrição pictural como uma técnica que aborda a descrição de quadros, ou de um conjunto de elementos que podem lembrar quadros, ou ainda, de um conjunto de elementos que apenas sugerem uma imagem, que poderia ser concretizada em uma tela.

Em suma, a descrição pictural passa por diferentes níveis de exposição de dados, no sentido da descrição de uma pintura; trata-se da “saturação”, de forma que a simples sugestão de dados tem pouca saturação, ao passo que a descrição explícita de uma tela tem o maior nível de saturação.

Nesse sentido, podemos compreender que a saturação no texto se faz a partir de um estilo do autor, de sua escolha estética; há escritores que preferem apenas sugerir a imagem, deixando a imaginação da “tela” a cargo do leitor, da mesma forma que existem aqueles que preferem a descrição do quadro, assim apresentado no texto literário.

É o caso de Oscar Wilde e *O retrato de Dorian Gray*, em que muitas descrições – as que se referem às mudanças sofridas pela imagem de Dorian no retrato – são, declaradamente, de um quadro. Louvel alerta aos escritores (e aos leitores) sobre o uso da descrição pictural. Afirma que seu uso deve ser controlado, visto que, caso contrário,

Ela pode ser nociva à unidade, e mesmo à coesão da narrativa e do conteúdo. Daí a natureza subversiva da descrição, que ameaça a narrativa com um golpe de Estado, correndo o risco de, por sua extensão, prejudicar ‘todo o conjunto’, de retardar a narrativa e, por fim, cansar o leitor. Seria melhor, então, se se pudesse ligar agradavelmente os dois, *a descrição pictural se tornando uma aliada da narrativa* [grifo nosso], mas sem renunciar à sua estética de suspensão (LOUVEL, 2006, p. 201-202).

Em outros termos: a descrição pictural deve ser dosada, para não entrar em conflito com a narrativa, ou mesmo superá-la. Mais que isso: a descrição pictural deve ser uma aliada da narrativa, conforme grifamos na citação acima. Nesse sentido, Dorian Gray é um exemplo dessa aliança. No romance, as descrições, desde as menos saturadas, até as descrições da pintura (o retrato de Dorian), conformam-se à narrativa, trazendo-lhe sentidos e, como pretendemos analisar neste trabalho, funcionando como recurso dramático.

2.1.2 – Nuanças do pictural

Como já foi mencionado anteriormente, a descrição pictural permite vários níveis de saturação, de acordo com a quantidade, ou mesmo a precisão, dos dados apresentados nas descrições. Liliane Louvel apresenta uma classificação das descrições, uma *tipologia*, a partir desses níveis de saturação, a saber (do menos saturado ao mais saturado): efeito-quadro, hipotipose, quadros-vivos, arranjo estético, descrição pictural (como uma das tipologias) e, por fim, a *ekphrasis*. Assim, temos na *ekphrasis* o nível mais saturado de dados e indícios de descrição pictural, ou seja, a descrição de um quadro, necessariamente.

As nuanças do pictural se constituem a partir das três características principais de constituição e apresentação dessas descrições, a saber: referência direta à pintura (se há ou não, no texto, uma indicação de que a descrição se refere a um quadro); efeito (de onde vem o efeito da descrição, que a assemelha a um quadro; se viria da produção, ou da recepção); suspensão do tempo (se há, ou não, a suspensão do tempo no ato descritivo).

O primeiro nível apresentado pela autora é o efeito-quadro. Trata-se de uma sugestão de imagem, a partir de indícios deixados no texto. A descrição funciona como uma evocação, que dá ao leitor uma vaga impressão de estar vendo um quadro. Segundo Louvel (2001), o efeito-quadro é a forma mais subjetiva de inscrição pictural no texto, já que as impressões, inspiradas por sugestões, têm composições diferentes, de leitor para leitor.

Vejam os seguintes trechos, do capítulo I de *O retrato de Dorian Gray*: “[...] e os dois jovens saíram juntos para o jardim, sentando-se num grande banco de bambu, à sombra de uma alta touceira de loureiros. O sol deslizava sobre as folhas reluzentes. Brancas margaridas tremiam sobre a grama” (Wilde, 1995, p. 59). Aqui observamos uma descrição que sugere uma imagem, dando a impressão de um quadro; a idealização de uma tela, nesse caso, dependerá da interpretação de cada leitor.

O segundo nível é a hipotipose. Trata-se de uma narração descritiva, sugerindo movimento; assim, a hipotipose está ligada à pintura de história, mais do que a qualquer outro gênero de pintura. Apesar disso, no caso da hipotipose, no texto literário ainda não aparecem referências diretas à pintura. E, como no caso anterior, o efeito se realiza pela leitura, não exatamente pela produção do texto literário. Em

Dorian Gray, há vários trechos em que a hipotipose pode ser observada. Vejamos o seguinte:

Recostado a um canto do divã, guarnecido de tapeçarias persas, Lorde Henry Wotton, enquanto fumava inumeráveis cigarros, conforme o seu costume, contemplava a cintilação das suaves flores cor de mel de um laburno, cujos ramos trêmulos pareciam não poder suportar o peso de tão magnífico esplendor; e, de vez em quando, as fantásticas sombras de pássaros fugazes esvoaçavam através das longas cortinas de tussor, que corriam diante da ampla janela, produzindo um momentâneo efeito japonês, e fazendo-o pensar nesses pintores de Tóquio, com caras de jade pálido, que, por meio de uma arte necessariamente imóvel, buscam dar a sensação da velocidade e do movimento (WILDE, 1995, p. 56).

Na citação, podemos imaginar a cena, que se assemelha a um quadro; porém, há indícios de movimento, tais como os ramos trêmulos, ou as sombras de pássaros fugazes, que esvoaçavam através das cortinas. No final da citação, o autor descreve, justamente, o efeito da hipotipose: “por meio de uma arte necessariamente imóvel, buscam dar a sensação da velocidade e do movimento” (WILDE, 1995, p. 56)¹¹.

O terceiro nível é o dos quadros-vivos, nos quais as personagens são dispostas em posições tais que reproduzem um quadro ou uma cena histórica. Nesse nível, o texto literário já contém os dados necessários para que o leitor faça a correspondência com o quadro de referência. O efeito, portanto, parte da produção do texto (e não mais da recepção, como nos casos anteriores). Ainda assim, não é no nível dos quadros-vivos que se processa a descrição detalhada de uma tela; essa descrição é apenas sugerida.

Como exemplo desse nível de descrição, Liliane Louvel (2001) menciona uma cena melodramática entre Sibyl Vane e sua mãe, no camarim do teatro em que trabalhavam. Considerando-se que Sibyl Vane era a noiva de Dorian Gray, personagem principal do romance analisado neste trabalho, coube a nós procurar, na obra, a referência dada: trata-se de cena narrada / descrita no capítulo V do romance, na qual a atriz confessa à mãe e ao irmão sua paixão por Dorian Gray.

O quarto nível é o arranjo estético (ou arranjo artístico). Aqui, o efeito também parte da produção: o escritor deixa para o narrador e/ou personagem a tarefa de organizar a descrição, sob um toque de refinamento artístico. Nesse nível, os termos próprios do pictural já são, por assim dizer, mais “visíveis”. Apesar desses traços e da

¹¹É essa ideia que nos impele a tratar a pintura como uma obra não necessariamente imóvel (ou estática), mas sim como obra que pode, sim, sugerir mobilidade e, desse modo, esbarrar na fronteira que separa – ou une – a arte estático-espacial da arte dinâmico-temporal.

busca de uma estética de conjunto, ainda não há referências diretas a quadros. No romance *O retrato de Dorian Gray*, há vários arranjos estéticos; reproduzimos, abaixo, o do início do capítulo IV do romance:

O aposento era, no seu gênero, bastante encantador, com seus altos lambris apainelados de carvalho cor de oliva, seu friso cor de creme, seu forro de estuque em relevo e sua alcatifa de feltro cor de tijolo, semeada de tapetes da Pérsia, de seda, de longas franjas. Sobre uma mesinha de pau-cetim, erguia-se uma estatueta de Clodion, ao lado de um exemplar de *Les Cent Nouvelles* encadernado para Margarida de Valois por Clovis Ève e adornado de margaridas de ouro que aquela rainha havia escolhido por emblema. Grandes jarras de porcelana azul e tulipas furta-cores alinhavam-se ao longo da cornija da lareira e, através dos vidros chumbados da janela, jorrava a luz cor de damasco de um dia de verão londrino (WILDE, 1995, p. 88).

Como vimos, o narrador parece estar à vontade para descrever, em detalhes, o ambiente em questão (biblioteca da casa de Lorde Henry, em Mayfair). Verificamos o uso (quase exaustivo) de termos indicativos de nomes dos materiais ali observáveis, bem como de suas respectivas cores – caracterizando e reforçando os elementos picturais dessa descrição.

O quinto nível é o da descrição pictural, como categoria – distinta da descrição pictural, em termos gerais – onde os marcadores (dos níveis descritos anteriormente) devem estar incluídos, de forma a se perceber, nitidamente, no texto, a intenção de se produzir um quadro, a partir da descrição. Desse modo, na descrição pictural faz-se referência direta à pintura, o que parte da produção (do escritor ao narrador e do narrador ao leitor), de forma que a imagem pode ser construída e compreendida pelo leitor.

O sexto e último item é a *ekphrasis*, o nível mais saturado de elementos picturais. Trata-se da descrição de uma obra de arte, citando-se a obra, descrevendo-se a tela a partir de termos específicos da pintura, jogando-se com os marcadores da descrição pictural de forma explícita. A *ekphrasis* é, pois, a tradução da imagem sob a forma de texto, num exercício literário de alto nível, para se descrever uma obra de arte. Talvez seja, por isso, a interface mais próxima entre as artes-irmãs.

Essa tentativa, por assim dizer, de se traduzir uma arte pela outra, não se satisfaz, de todo. Louvel afirma: “Como em toda tradução, haverá um resto, donde uma frustração do tradutor/narrador, incapaz de restituir totalmente o sabor do original” (Louvel, 2006, p. 196). No caso da *ekphrasis*, o sabor do original (tela), é traduzido pelo escritor, que se pauta no próprio estilo (vestígios) para realizar seu processo de tradução.

2.2 - Poe, Wilde e suas descrições picturais

2.2.1 - A descrição pictural no conto *O retrato oval*, de Edgar Allan Poe

No conto *O retrato oval*, de Poe, o recurso da descrição pictural passa pelas categorias menos saturadas até a *ekphrasis*, a descrição da tela, propriamente. Logo no início do conto, a descrição do ambiente se estabelece sobre um arranjo estético:

Acomodamo-nos num dos quartos menores e menos suntuosamente mobiliados, que ficava num remoto torreão do edifício. Sua decoração era rica, porém esfarrapada e antiga. As paredes estavam forradas com tapeçarias e ornadas com diversos e multiformes troféus heráldicos, juntamente com um número inusual de espirituosas pinturas modernas em molduras de ricos arabescos dourados. Por essas pinturas, que pendiam das paredes não só de suas principais superfícies, mas de muitos recessos que a arquitetura bizarra do chateau fez necessários; por essas pinturas meu delírio incipiente, talvez, fizera-me tomar interesse profundo; de modo que ordenei a Pedro fechar os pesados postigos do quarto – visto que já era noite – acender as chamas de um alto candelabro que se encontrava à cabeceira de minha cama e abrir amplamente as cortinas franjadas de veludo negro que a envolviam (POE, 2012. In: <http://www.arquivors.com/eapoe1.htm>).

Observamos que o narrador se ocupa da descrição do ambiente, de modo a constituir o espaço em que se desenvolveria a narrativa. Essa descrição é fundamental para se criar, na mente do leitor, a sensação de suspense – proposta típica dos contos de Poe. Criado o suspense, o narrador deslocou sua atenção a um quadro que se encontrava em um canto do quarto:

O retrato, já o disse, era o de uma jovem. Uma mera cabeça e ombros, feitos à maneira denominada tecnicamente de vinheta, muito ao estilo das cabeças favoritas de Sully. Os braços, o busto e as pontas dos radiantes cabelos se dissolviam imperceptivelmente na vaga mas profunda sombra que formava o fundo do conjunto. A moldura era oval, ricamente dourada e filigranada à mourisca. Como objeto artístico, nada poderia ser mais admirável do que aquela pintura em si (POE, 2012. In: <http://www.arquivors.com/eapoe1.htm>).

Na descrição da tela, encontramos a *ekphrasis*, a categoria de maior nível de saturação das descrições picturais. Nesse nível, a tela é detalhadamente descrita e, a partir disso, a narrativa é direcionada a um novo momento, a novas ações. No caso deste conto, a tela descrita motivou o narrador a procurar, no livrinho de cabeceira, informações acerca daquela pintura.

Foi então que soube da história do quadro: uma donzela de raríssima beleza, casada com um pintor. Ele resolveu pintar o rosto da esposa; enquanto ele prosseguia

em sua obra, ela continuava a sorrir imóvel, docilmente. Depois de algumas semanas, pouco restava a fazer, salvo uma pincelada na boca e um tom nos olhos:

Então, a pincelada foi dada e o tom aplicado, e, por um momento, o pintor se deteve extasiado diante da obra em que trabalhara. Porém, em seguida, enquanto ainda a contemplava, ficou trêmulo, muito pálido e espantado, exclamando em voz alta: ‘Isto é de fato a própria Vida!’ Voltou-se repentinamente para olhar a amada: – Estava morta!’”(POE, 2012. In: <http://www.arquivors.com/eapoe1.htm>).

A descrição pictural no conto foi fundamental para a narrativa, em dois sentidos. Primeiramente, para se criar um ambiente de suspense, como era típico na obra do autor. Em segundo lugar, para se criar a curiosidade sobre a história do retrato, a qual foi revelada em função da curiosidade do narrador.

Cria-se, desse modo, uma questão: o que teria transferido a vida da mulher para o quadro? Podemos pensar na hipótese de se tratar de um conto de enigma (que não precisa, necessariamente, ser desvendado); ou podemos pensar, a partir das descrições, em hipóteses mais realistas, tais como a seguinte:

O pintor passava horas com seus quadros, fazendo seus trabalhos e adorando a própria arte; isso deixou a esposa com ciúmes, pois ela entendia que a pintura era uma rival pior do que qualquer outra mulher seria. Cansada de perder espaço no coração do marido para a arte da pintura, a jovem esposa resolve oferecer-se como modelo para um de seus quadros. Ela pensava que desta forma iria ter todas as atenções voltadas para si. Perfeccionista que era com seu trabalho, o marido pintor desejava que o retrato da esposa fosse a obra perfeita e por isso, procurou o melhor lugar e a melhor luz para sua modelo tão amada. Havia numa região do castelo uma fenda no teto, que traria uma ótima luz para a pintura; este foi o local escolhido para o trabalho. A bela jovem permaneceu durante meses por horas e mais horas naquele lugar, enquanto o marido transferia para o quadro feições de seu rosto. O que ele não notava, entretido no seu trabalho, era que por aquela fenda, além de luz, entrava também ar frio e a esposa ficava a cada dia mais doente. O amor pela pintura e pela confecção do retrato perfeito era tão grande que não permitia ao artista notar que a cada dia sua esposa definhava vítima de uma doença em consequência do frio que entrava pelo mesmo lugar de onde vinha a luz perfeita. Chegou o tão esperado dia. O trabalho de muito tempo teria a graça de ser admirado tanto pela modelo quando pelo pintor. Enquanto finalizava seu quadro, o marido não tinha olhos para mais nada. Quando deu a última pincelada, ele voltou suas atenções para a esposa que estava caída morta, vencida pela moléstia que a acometera (<http://licrisdevaneiosliterarios.blogspot.com.br/2009/09/o-retrato-oval-edgar-allan-poe.html>).

Interessante a ideia de observar as descrições para se reconstituir os fatos de modo racional. O primeiro momento que permitiu tais conclusões talvez tenha sido a descrição sobre o pintor:

Ele, apaixonado, estudioso, austero, e tendo já em sua arte uma esposa; ela, uma donzela de raríssima beleza, não mais encantadora do que cheia de alegria; toda luz e sorrisos, e travessa como uma corça nova; amando e acarinhando todas as coisas; odiando apenas a arte, sua rival; temendo só a paleta, os pincéis e outros desfavoráveis instrumentos que a privavam do rosto do amado. Era, portanto, uma coisa terrível para essa dama ouvir o pintor falar de seu desejo de retratar justo sua jovem esposa (POE, 2012. In: <http://www.arquivors.com/eapoe1.htm>).

Pela citação, podemos observar que havia uma rivalidade entre a arte e a mulher, pois ele já considerava a arte como esposa. Essa descrição, bem como a posterior, caracterizando a mulher que amava todas as coisas, “odiando apenas a arte, sua rival”, já indicam que poderia haver, entre as “rivais”, uma “disputa” pelo pintor. Ele deveria decidir entre a obsessão pela arte ou o amor pela esposa.

Porém, as interpretações nem sempre se baseiam no texto, ou nas pistas deixadas pelo autor e/ou narrador. Ao afirmar que a mulher tinha ciúmes, ou que, ao posar, pensava que iria atrair as atenções para si, a autora da resenha ultrapassou as hipóteses contidas no texto, nas descrições da mulher:

Era, portanto, uma coisa terrível para essa dama ouvir o pintor falar de seu desejo de retratar justo sua jovem esposa. No entanto, ela era humilde e obediente, e posou submissa por muitas semanas na escura e alta câmara do torreão, onde a luz caía somente do teto sobre a pálida tela (POE, 2012. In: <http://www.arquivors.com/eapoe1.htm>).

Ou seja, não podemos afirmar, com certeza, que a mulher posara para o pintor a fim de ter atenções sobre si; segundo a descrição, seu temperamento era bem outro: ela era “humilde” e “obediente”; ela posou “submissa” por muitas semanas. Tais adjetivos denotam um caráter mais passivo, talvez melancólico, e não uma atitude motivada por ciúmes, o que denotaria um temperamento mais ativo.

Quanto à entrada de frio pela fenda da qual viria a luz sobre a tela, temos outras ressalvas. A região dos Apeninos poderia ser fria; porém, nada no texto remete o leitor à noção de clima, ou mesmo às condições de fragilidade física da mulher. Pelo contrário, ela era travessa como uma corça nova. Seria essa mulher tão frágil como afirma a resenhista? Talvez não.

No caso desse texto de Poe, a resenhista deixou a desejar, tanto na análise das descrições de ambiente, quanto na do perfil das personagens: o ambiente já anunciava uma história de suspense, em que caberia se pensar em um fato sinistro; na

caracterização das personagens, houve um engano, principalmente no caso da observação do perfil da mulher que, ao posar para o pintor, parecia muito mais estar atendendo a um desejo dele, do que aos possíveis caprichos de uma mulher ciumenta.

Desse modo, apesar de podermos contar com as descrições – as picturais, ou mesmo a das personagens – para interpretar as narrativas literárias (principalmente as narrativas que contêm muitas delas, tais como as de Poe e de Wilde), é necessário um apuro na interpretação dos detalhes, dos vestígios, dos “farrapos” do texto.

É relevante confirmar que as imagens sugeridas ou descritas nos textos, em quaisquer dos níveis de descrição que conhecemos, requerem uma interpretação a partir daquilo que realmente sugerem, e não a partir de hipóteses de ordem subjetiva, para se manter o sentido do texto.

2.2.2 - A descrição pictural no romance *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde

Neste tópico, iremos abordar a *ekphrasis* na qualidade de recurso dramático no romance *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde. Desse modo, convém esclarecer em que sentido utilizamos a expressão “recurso dramático” e quais as possibilidades de trabalho com recursos dramáticos nas narrativas.

Se entendermos o drama como peça literária que se constitui por diálogos e ações, então compreendemos que, tanto os diálogos, quanto as ações, são encadeados a partir de recursos de linguagem (marcadores de tempo, de espaço, de mudanças de estado, de características das personagens, dadas por descrições e ações; marcadores de narração, o que se faz, inclusive, pela pontuação; diversidade de tipos e gêneros textuais; diversidade de estilos literários e outros recursos). Enfim, a linguagem nos oferece uma vasta gama de recursos que podem ser utilizados na literatura. E a descrição é um deles.

Já tendo reconhecido a descrição como um recurso de linguagem, então vejamos a descrição pictural. Como já foi tratado no tópico anterior, a descrição pictural permite ao leitor uma sugestão de imagem e, até mesmo, a “visualização” de uma tela, a partir da palavra, dependendo do grau de saturação, conforme foi exposto pela escala de Liliane Louvel.

À exceção da descrição no nível da hipotipose (narração descritiva), as outras categorias se encontram mais voltadas para a descrição como recurso de visualização de uma imagem. Geralmente, no processo de elaboração da imagem, o

leitor chega a “visualizar” uma tela, ou seja, um produto pictural (ainda que imaginário) e, portanto, estático – tal como as pinturas tangíveis, que são admiradas nas galerias de arte e nos museus, mundo afora.

Em “Dorian Gray”, Oscar Wilde simplesmente perturba toda essa “ordem”. Em primeiro lugar, das inúmeras descrições picturais contidas no romance, podemos destacar algumas descrições na tipologia de *ekphrasis*, que deveriam, a rigor, descrever o quadro, como tal, inserido na obra literária.

Entretanto, Wilde vai além: o escritor irlandês se utiliza da *ekphrasis* como recurso dramático, isto é, transforma o que seria mera descrição, em uma forma muito peculiar de narrativa. Wilde vai tecendo a trajetória de vida do personagem, entrelaçada à história de vida do quadro, de forma que, a cada novo momento da vida de Dorian Gray correspondia a uma alteração na pintura, seu retrato.

Dado o exposto, vejamos o que acontece em segundo lugar, a segunda “perturbação da ordem”, o entrelaçamento das descrições à própria vida da personagem, inclusive dando à obra o direito de sofrer modificações substanciais¹². Tais modificações sugerem uma dinamicidade, ou mesmo uma vitalidade da pintura. Logo, já não podemos mais entender a pintura como obra meramente estática.

Vejamos algumas das descrições contidas no romance, as quais selecionamos para demonstrar a *ekphrasis* como recurso dramático. A citação representa a primeira vez em que Dorian se depara com as alterações do próprio retrato, após a crueldade com que tratara a (não) amada Sibyl Vane:

Finalmente, voltou sobre seus passos, parou diante do retrato e examinou-o. À escassa luz detida que lutava por atravessar as cortinas de seda creme, o rosto lhe pareceu ligeiramente alterado. A expressão era diferente. Dir-se-ia que havia um laivo de crueldade na boca. Era realmente estranho. [...] Mas a estranha expressão que havia notado no rosto do retrato, permanecia nele, mais nítida ainda. A luz ardente e vibrante mostrava traços de crueldade nos cantos da boca, tão claramente como se fosse ele próprio que se olhasse num espelho, depois de haver praticado algum ato repugnante [...]. Esfregou os olhos, aproximou-se ainda mais do quadro e examinou-o de novo. Olhando-o atentamente, não notara sinal algum de alteração, e entretanto, era evidente que a expressão inteira havia mudado. Não era imaginação sua. A coisa era horrivelmente visível [...]. E, não obstante, o retrato ali estava, com aquele laivo de crueldade na boca (WILDE, 1995, p. 123-124).

A *ekphrasis*, nesse caso, descreve o quadro – o retrato de Dorian Gray, em seus primeiros sinais de alteração. Trata-se de um momento intrigante da trama, pois é

¹² Não se trata das mudanças sofridas pelo desgaste do tempo, o que é muito natural, mas sim de alterações na própria imagem da personagem retratado na tela – um retrato de um belo rapaz se torna o de um homem envelhecido, embrutecido, monstruoso.

justamente nesse trecho que Dorian Gray começa a acreditar que foi atendido em seu desejo de permanecer jovem, enquanto o retrato assumia suas culpas, suas emoções e sua velhice. A partir desse momento, Dorian Gray já não se surpreenderia mais, caso outras mudanças viessem a distorcer sua imagem na tela. Essa descrição funciona, portanto, como um marco de mudança de estado na narrativa.

A próxima citação representa a segunda vez que Dorian Gray se depara com o retrato; desta vez, precisava ter certeza de que as mudanças observadas anteriormente haviam, realmente, acontecido: “Afastou, então, o biombo e contemplou-se cara a cara. Era verdade. *O retrato havia mudado.*” (Wilde, 1995, p. 126; grifo nosso).

A brevíssima descrição acima só veio a confirmar as impressões de Dorian Gray. Sim, o quadro havia mudado e, então, deveria ocultá-lo em algum lugar da casa, para não ser visto por outras pessoas. A descrição determina, portanto, o momento da certeza das mudanças e, ainda, da posterior decisão de Dorian Gray: deveria esconder o quadro, para que não fosse visto pelos criados, nem por seus amigos, nem pelo pintor, nem por ninguém. Dessa forma, a descrição nos direciona a compreender as ações que Dorian Gray realizaria daquele momento em diante.

Vamos à terceira citação, que descreve o momento em que Dorian Gray esconde o retrato; no ato de cobrir a tela com uma “pesada colcha de púrpura e ouro” (Wilde, 1995, p. 145), Dorian a observa atentamente, em detalhes:

O rosto do retrato parecia mais envilecido que antes? Teve a impressão de que não havia mudado, entretanto, sua aversão em relação a ele aumentou. Os cabelos de ouro, os olhos azuis, e as rosas rubras dos lábios, tudo continuava ali. O que tinha mudado era simplesmente a expressão do rosto. Parecia horrível em sua crueldade (WILDE, 1995, p. 145).

Na descrição acima, percebemos as mudanças de estado¹³ da personagem Dorian Gray, ante o quadro: Dorian, antes, admirado pela própria beleza – um verdadeiro Narciso¹⁴ – assumia uma aversão pelo próprio retrato. Dorian Gray poderia, até então, ser considerado como um Narciso moderno; porém, ante as mudanças que viu na tela, sua aversão aumentou, como uma representação da recusa do homem moderno, ante as mazelas sociais advindas do progresso.

¹³ No texto, a mudança de estado, um recurso narrativo, é mesclada à descrição, de tal forma que não caberia separar uma da outra.

¹⁴ Segundo a mitologia grega, Narciso debruçou-se sobre uma fonte para banhar-se e viu, surpreso, uma bela figura que o olhava de dentro da fonte. (...) Apaixonou-se pelo aspecto saudável e pela beleza daquele ser que, de dentro da fonte, retribuía o seu olhar. (...) Assim Narciso ficou por dias a admirar sua própria imagem na fonte, esquecido de alimento e de água, seu corpo definhando. As cores e o vigor deixaram seu corpo, e quando ele gritava "Ai, ai", Eco respondia com as mesmas palavras. Assim o jovem morreu (<http://praelitteras.blogspot.com.br/2012/05/o-mito-de-narciso-em-oscar-wilde-e.html>).

A quarta citação que selecionamos parte das fantasias de Dorian; o personagem, impressionado pelas transformações observadas no retrato, começa a imaginar o futuro da tela. Vemos, nesta descrição, uma suposta *ekphrasis*, ou seja, uma descrição hipotética de uma tela:

A cada hora, a cada semana, a imagem reproduzida sobre a tela envelheceria. Poderia escapar à fealdade do pecado, mas a fealdade da idade a espreitava. As faces se encovariam e se enrugariam. Vincos amarelados orlariam os olhos emurchecidos e os tornariam horríveis. Os cabelos perderiam seu brilho, a boca encovada e descaída tomaria essa expressão grosseira ou estúpida que tem a boca dos velhos (WILDE, 1995, p. 147).

A descrição apresenta mais uma “perturbação da ordem”, proposta por Oscar Wilde. Até então, entendíamos a pintura como obra decididamente estática. Para Wilde, porém, o retrato de Dorian é dinâmico, mesmo que esse dinamismo se deva à imaginação do escritor. Antes, entendíamos a pintura como obra decididamente espacial. Para Wilde, o retrato de Dorian se constitui e se altera no decorrer do tempo, assumindo, portanto, um caráter temporal. Assim, a suposta *ekphrasis* demonstra, mais uma vez, a aliança entre narrativa e descrição.

2.2.3 - A descrição pictural em Poe e em Wilde: interfaces

Poe, Wilde e seus retratos são representações significativas da literatura da modernidade. Apesar de Poe não ser considerado como um escritor tipicamente moderno, seus textos foram inspiração para muitos poetas do fim de século XIX. Um deles é Oscar Wilde que, de certa forma, retoma Poe, principalmente pela adoção de elementos enigmáticos em seu texto, *O retrato de Dorian Gray*, em relação ao conto *O retrato oval*.

A primeira interface que podemos observar nas descrições adotadas pelos autores é o detalhamento do espaço, no sentido de se apresentar o ambiente, a devida climatização que precede os fatos. Sem essas descrições, as personagens iriam transitar por um espaço descontextualizado, e os fatos poderiam não ser compreendidos a contento. Foi o que observamos na análise das resenhistas do conto de Poe; ao analisar somente os fatos em si, sem observar a descrição do ambiente, suas conclusões escaparam para uma racionalização um tanto excessiva, ao menos em relação aos enigmas e mistérios propostos nos textos de Poe.

Observamos, também, que a utilização do elemento “retrato” sob a forma de pintura estabelece uma relação de nítida proximidade entre os textos. Se fosse somente a narração da história de retratos, talvez essa proximidade não fosse tão intrigante; o que os aproxima é o mistério em torno desses retratos, é a inversão entre arte e vida, proposta por ambos os escritores. Nos dois textos, a *ekphrasis* como descrição é parte integrante da narrativa; também nos dois textos, as personagens retratadas perdem a vida, enquanto a tela (a arte) prevalece:

Então, a pincelada foi dada e o tom aplicado, e, por um momento, o pintor se deteve extasiado diante da obra em que trabalhara. Porém, em seguida, enquanto ainda a contemplava, ficou trêmulo, muito pálido e espantado, exclamando em voz alta: ‘Isto é de fato a própria Vida!’ Voltou-se repentinamente para olhar a amada: – Estava morta!’”(POE, 2012. In: <http://www.arquivors.com/eapoe1.htm>).

Ao entrar, encontraram pendurado na parede um esplêndido retrato de seu patrão, que o representava como estavam acostumados a vê-lo, em toda a pujança de sua rara juventude e beleza. Estendido no solo, encontrava-se um homem morto, em traje de cerimônia, com uma faca cravada no coração. Era velho, cheio de rugas e seu rosto inspirava repugnância. Só o reconheceram, quando examinaram os anéis que usava (WILDE, 1995, p. 224).

Outra questão presente nessas descrições é o enigma não resolvido. Após as descrições de ambiente (arranjos estéticos), após as descrições de personagens, e mesmo após a nítida descrição de telas (*ekphrasis*), o leitor até poderia aguardar que, ao menos no final dos textos, viessem explicações e/ou soluções para os enigmas ali contidos. Contudo, isso não se concretiza.

Na mulher do retrato oval, não há como esclarecer as razões de sua morte. Em Dorian Gray, não há explicação para a inversão do envelhecimento entre a personagem e seu retrato. Nos dois casos, apesar de todas as descrições, os enigmas permanecem. Talvez seja devido aos enigmas, ambos deixados sem resposta, que esses retratos tenham provocado tanto culto, seja do observador de cada narrativa, seja dos leitores de Poe e de Wilde.

No capítulo 2, buscamos compreender as narrativas de Poe e Wilde, particularmente no que tange aos aspectos que abrangem relações entre literatura e pintura, uma vez que ambos os escritores se valeram de descrições picturais no trato das imagens de suas personagens. As descrições picturais não são, portanto, meros adereços do texto literário, mas sim elementos fundamentais para a compreensão da narrativa.

Foi por meio das descrições picturais que abrimos espaço para a discussão acerca das fronteiras entre as artes estático-espaciais, como é o caso da pintura e da escultura, e as artes dinâmico-temporais, como é caso da literatura e do cinema. Verificamos que, nas relações entre as artes, há um trânsito possível, o que nos permite repensar as fronteiras entre o estático e o dinâmico na arte.

Repensar as fronteiras entre as artes significa repensar a aura. Considerando que a aura benjaminiana se constitui sobre critérios que privilegiam a arte estático-espacial, então esses critérios se declinam, ante a possibilidade de se rever aquelas fronteiras. Desse modo, abre-se uma hipótese de revisão desses critérios, o que será realizado a partir da análise da aura, tal como é descrita por Benjamin, para que possamos atingir outro viés para nossa análise: a recepção.

No próximo capítulo, iremos abordar a noção de “aura” da obra de arte, elaborada por Walter Benjamin. Segundo o filósofo, para que uma obra pudesse ser considerada aurática, deveria dispor de unicidade, autenticidade e originalidade. Além disso, há de se pensar na autoridade (advinda da tradição) da obra sobre o receptor, bem como a coesão interna da obra (que a torna um todo indissociável).

Segundo esses critérios, somente as artes estático-espaciais poderiam ser auráticas; para a arte dinâmica (e fragmentada) como o cinema, não haveria a possibilidade de aura. Abordaremos, assim, a aura em relação aos valores: valor de culto/valor de exposição; eternidade/perfectibilidade; a aura em relação às grandezas espaço-temporais; a aura entre o estático e o dinâmico. Abordaremos, ainda, a noção de vestígio, que Benjamin entende como um contraponto para a aura.

CAPÍTULO 3

A AURA EM WALTER BENJAMIN – O PRIVILÉGIO DO ESTÁTICO

Em seu ensaio “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica” (1935/1936), Walter Benjamin se deu à tarefa de detectar as mudanças na concepção (e recepção) das obras de arte que estavam se delineando naquele momento. Benjamin analisava, assim, a evolução da história da arte, com base no advento da reprodutibilidade técnica. Suas análises envolviam as possíveis alterações que já estavam ocorrendo na aceção da arte, sua divulgação e recepção.

No universo da arte, as obras eram únicas, singulares, autênticas, originais. Monumentos arquitetônicos, esculturas, pinturas, eram produzidos para superar o passar do tempo, levando a tradição às futuras gerações. Esculturas e telas valiosas eram mantidas em lugares seguros, protegidas dos possíveis efeitos do tempo e dos olhares humanos. Aproximar-se de uma obra dessas era privilégio para poucos, apenas para pessoas da elite (em geral, nobres e clérigos). Essa autoridade das obras as tornava dotadas de “aura”, portanto.

Por outro lado, a evolução da técnica modificou o modo de vida das pessoas; no mundo inteiro, promoveu alterações na produção artístico-cultural. Até então, as artes conhecidas eram a arquitetura, a escultura, a pintura, a música, a dança, a literatura e o teatro. Posteriormente, desenvolveu-se a técnica da fotografia e, pouco depois, a do cinema, um “derivado” da fotografia, em que a imagem adquiriu movimento.

Segundo Georg Otte (2006), Benjamin se baseia no pressuposto de que o mundo técnico é tão desconhecido e hostil para o homem moderno quanto a natureza o era para o homem primitivo: “Como o homem pré-histórico, o homem contemporâneo do século XX recorrerá à arte para enfrentar o mundo técnico que guarda todas as ameaças de uma ‘segunda natureza’” (p. 22). Enfim, quase que da mesma forma que nossos ancestrais tiveram que sobreviver ante os desafios impostos pela natureza, a humanidade do século XX se viu obrigada a enfrentar o mundo da técnica, na qualidade de uma “segunda natureza”:

Mas essa técnica emancipada se confronta com a sociedade moderna sob a forma de uma segunda natureza, não menos elementar que a da sociedade primitiva, como provam as guerras e as crises econômicas. Diante dessa segunda natureza, que o homem inventou mas há muito não controla, somos obrigados a aprender, como outrora diante da primeira. Mais uma vez, a arte

põe-se a serviço desse aprendizado. Isso se aplica, em primeira instância, ao cinema. O filme serve para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana (BENJAMIN, 1994, p. 174).

Benjamin reconhece a necessidade do cinema para a sociedade da técnica; de fato, esclarece que se trata de uma forma de “exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas [...] em sua vida cotidiana”. O cinema, de certa forma, seria uma demonstração das “estratégias de sobrevivência” do homem moderno, no contexto imposto pela segunda natureza: “Fazer do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das inervações humanas – é essa a tarefa histórica cuja realização dá ao cinema o seu verdadeiro sentido” (Benjamin, 1994, p. 174).

Segundo Otte (2006), o uso do “termo da ‘segunda natureza’, portanto, faz parte do projeto benjaminiano não apenas de reintegrar a arte no mundo presente, mas de o ser humano assimilar seu mundo por meio dela” (p. 23). Porém, essa função evitava a formação da aura do cinema; para Benjamin, a técnica pela qual se tornava possível a reprodução de obras de arte (via fotografia e cinema) era a mesma que eliminava o *hic et nunc* (“aqui e agora”) das obras originais.

Segundo Walter Benjamin, a reprodutibilidade técnica viria para tornar as obras mais acessíveis à sociedade e, assim, menos distantes, menos sagradas – e sem a autoridade das obras únicas, originais e autênticas, mantidas pela tradição como objetos “sagrados”. Enfim, a reprodutibilidade técnica eliminaria o que ele denominou de “aura” da obra de arte. E, assim, nem a fotografia, nem o cinema, poderiam ser considerados obras auráticas.

3.1 – A aura da obra de arte segundo Walter Benjamin

Nas palavras de Benjamin: “Em suma, o que é aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (Benjamin, 1994, p. 170). Aura não é, pois, um conceito fechado, nem uma estrutura rígida, nem um objeto tangível, que possa ser descrito com clareza. Nem mesmo a aura que figura sobre a cabeça dos santos nas imagens (pinturas e esculturas) das catedrais, nem mesmo essa aura/auréola poderia ser tocada por nossas mãos de mortais.

Talvez por essa distância – e autoridade – é que o filósofo alemão Walter Benjamin tenha escolhido esse nome para abrigar as várias noções que pretendia

determinar para descrever obras de arte dotadas de aura. Benjamin escolheu esse termo para formar o conjunto de características dessas obras que, com base na tradição, constituiriam o perfil de obras ditas *auráticas*.

A primeira noção que se abriga sob o conceito de aura é a unicidade; a obra aurática é única. É nessa existência única que reside a história da obra, desde sua produção e sua composição, até suas alterações e desgastes, resultantes do decorrer do tempo. Em suma, no caso da obra única, sua constituição é singular; em nenhuma outra obra essa constituição se repete.

Porém, com a reprodutibilidade técnica, as obras de arte que até então eram únicas puderam ser copiadas, em um sem-número de cópias que, de certa forma, tornavam-na, por assim dizer, “múltipla”. Com a possibilidade da produção de cópias, foi possível se fazer a diferença entre a obra primeira – única – e as cópias. Nesse caso, a *Mona Lisa* de Da Vinci era uma tela única, ao passo que fotografias e possíveis filmagens da tela seriam cópias, ou reproduções.

A unicidade da obra está relacionada a outra noção: a de autenticidade, compreendida como o *hic et nunc* (aqui e agora) da obra, o que caracteriza “*aquele* objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo” (Benjamin, 1994, p. 167; grifo do autor). Segundo o filósofo, para que um objeto permaneça sempre idêntico a si mesmo, é preciso que ultrapasse os vestígios do tempo, ainda que seja por meio dos cuidados de conservação e preservação da obra. O detalhe que o mesmo desconsidera é que certos vestígios podem até corroborar essa identidade, promovendo uma espécie de materialização da aura.

Essa identidade é que torna o objeto singular e, mais que isso, “superior” ao tempo: “o objeto é singular (‘outro’) por ser diferente dos objetos restantes; ele é o mesmo por ser igual em dois momentos diferentes” (Otte, 2007, p. 239). A obra autêntica é, portanto, a única e verdadeira, ante os desgastes do tempo e as possibilidades de reprodução técnica (gerando maior visibilidade da obra).

Mesmo que as possibilidades geradas pela técnica tornem a obra um objeto com maior visibilidade, as cópias não terão, de modo algum, a autenticidade, característica própria da obra original. A originalidade é característica da obra autêntica. É da obra original que são feitas as cópias, as quais reproduzem o conteúdo da primeira, mas não sua aura. Sendo assim, as principais características da obra aurática são: a unicidade, a autenticidade e a originalidade. Enfim:

O conceito de aura permite resumir essas características: o que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é sua aura. Esse processo é sintomático, e sua significação vai muito além da esfera da arte. *Generalizando, podemos dizer que a técnica da reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido* [grifo do autor]. Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial. E, na medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido (BENJAMIN, 1994, p. 168-169).

Os processos descritos acima alteram substancialmente o sentido inicial de produção e exposição da obra; enfim, alteram o sentido da tradição, desde sua origem, passando pela sua materialidade, até sua história. Ao se “extrair” a obra de seu contexto tradicional, temos que ela se perde de suas origens e de sua própria história – e, enfim, perde sua autoridade, na condição de obra única, autêntica e original. Mesmo considerando a composição da aura por elementos espaciais e temporais, Walter Benjamin se restringe apenas aos aspectos espaciais – e sociais – dessa noção:

Apesar de considerar a aura como “composta de elementos espaciais e temporais”, Benjamin praticamente se limita aos aspectos espaciais e sociais do problema: à singularidade e à distância se contrapõem a multiplicação e a aproximação. À reprodutibilidade industrial da obra de arte corresponde uma massificação generalizada que, por si só, representaria um progresso por levar automaticamente a uma maior participação da sociedade na vida cultural (OTTE, 1994, p.68-69).

Essa participação da sociedade na vida cultural se procede a partir da reprodutibilidade técnica, uma vez que a proximidade entre obra e receptor, proporcionada pela técnica, elimina, por assim dizer, o distanciamento que havia anteriormente, quando a obra ainda se encontrava em condições de difícil acesso. Uma tela ou uma escultura que, até então, eram preservadas em uma igreja ou em um museu, não poderiam ser vistas tão facilmente por quem vivesse longe das cidades. Com a reprodutibilidade, qualquer obra de arte poderia se tornar conhecida.

O acesso à obra quebra a autoridade que a mesma detinha em seu contexto tradicional, tornando-a objeto deslocado da tradição e absorvido pela cultura de massa. *Mona Lisa* pode ser estampada nas camisetas; sua face é figura do cotidiano, podendo ter sua imagem ampliada, reduzida ou até mesmo alterada pela inserção de bigodes, maquilagem, enfeites ou acessórios quaisquer. A autoridade da obra de arte é relativizada ante o poder da técnica do século XX, e o da tecnologia do século XXI.

Em suma, as noções referentes à aura e à composição da obra aurática se constituem sobre valores abstratos; porém, são essas abstrações (unicidade, autenticidade, originalidade) que caracterizam as obras de arte como auráticas ou não.

Além disso, é o conjunto dessas características que determina, de certa forma, a manutenção da obra em seu contexto tradicional e, por fim, sua autoridade ante o receptor. Segundo Benjamin, essa autoridade se perde após a reprodutibilidade técnica.

3.1.1 - Aura e valores

As primeiras obras de representação do real, tais como as pinturas rupestres, não tinham, necessariamente, um caráter estético, mas sim mágico. Seu valor era pautado, basicamente, em função do rito: a cena ali representada não se dirigia aos seres humanos das cavernas, mas aos seres espirituais, responsáveis pelo êxito das caçadas. Nesse sentido, o valor de culto era preponderante, não havendo necessidade de exposição dessas obras.

Do mesmo modo, no período medieval, certas obras de arte eram consideradas como obras “secretas”, por vezes inacessíveis a possíveis receptores. Apenas os sacerdotes tinham acesso a certas esculturas – estátuas de divindades – fixas no interior dos templos. Nesses casos, as obras permaneciam mais ocultas que expostas, mais voltadas para sua condição de existência poderosa e/ou enigmática, do que de produções artísticas propriamente ditas. Nesse contexto, tais obras, em geral pinturas e esculturas, eram dotadas de “valor de culto”, em função da sacralidade que lhes era atribuída.

No decorrer do tempo, algumas obras de arte foram perdendo esse caráter ritualístico, passando a ser mais expostas. “À medida que as obras de arte se emancipam do seu uso ritual, aumentam as ocasiões para que elas sejam expostas” (Benjamin, 1994, p. 173). Obras que poderiam ser transportadas eram deslocadas de um espaço a outro, o que favorecia sua exposição: um busto poderia ser deslocado com mais facilidade que uma estátua; um quadro também poderia ser facilmente transportado, o que já não se afirma sobre um mosaico ou afresco.

Conforme os níveis de dificuldade de deslocamento foram diminuindo, a facilidade de exposição de certas obras foi aumentando. Isso permitiu que muitas peças, antes ocultas e fixas em locais determinados, pudessem ser transportadas e vistas por novos receptores. Assim, concebeu-se um novo valor para tais obras, o que Benjamin denomina “valor de exposição”.

Tanto a fotografia quanto o cinema tornaram possível o acesso de muitas pessoas a obras nunca vistas antes, ao menos não pela grande massa. Tal efeito se

vislumbra, por exemplo, quando temos em mãos cartões postais de várias partes do mundo. Ali, nos cartões, deparamo-nos com grandes monumentos, os quais se tornam “acessíveis” por meio da técnica:

A tese central deste ensaio [*A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*] pode ser resumida da seguinte forma: a singularidade física da obra de arte tradicional causou uma atitude de culto em torno dela, ou seja, é responsável pela formação de uma “aura” distanciadora. Uma vez que a singularidade está na raiz do problema, a solução é a multiplicação da obra de arte. São as novas artes como a fotografia e o cinema que, por serem tecnicamente “reprodutíveis”, não têm como se transformar em objeto de culto. O “valor de culto” das artes tradicionais é substituído pelo “valor de exposição” no sentido de as obras reprodutíveis serem mais “expostas” ao público e, conseqüentemente, mais acessíveis (OTTE, 1994, p. 68).

Reconhecemos, nesse caso, a valiosa colaboração da fotografia, seja como técnica, ou mesmo como arte. A imagem do ente querido poderia ser registrada e guardada como lembrança; assim se preservava a presença humana, que tinha valor de culto (principalmente as fotografias de parentes falecidos). Era o “culto da saudade”, permitido pela técnica.

Além de preservar a figura humana, a fotografia também favorecia na divulgação de paisagens, pontos turísticos e marcos históricos do mundo inteiro e, enfim, de qualquer imagem que se quisesse registrar – inclusive obras de arte. Assim, a técnica tornou possível esse trânsito entre o valor de culto e o de exposição. Mesmo que por meio dessa técnica o valor de culto resistisse – tal como se observa no caso da fotografia do rosto humano, com o direito ao “culto da saudade” – o valor de exposição se expandiu, uma vez que arte se tornou acessível a todos e, ainda, abriu caminho para o cinema, que viria a se consolidar mais tarde como a “sétima arte”.

Tendo por base esses valores discutidos pelo teórico, torna-se imperioso rever as discussões acerca da aceção da fotografia como arte. Entre os inúmeros conceitos de arte e os de técnica, muito pouco se definiu a respeito dessa categorização.

Muito se escreveu, no passado, de modo tão sutil como estéril, sobre a questão de saber se a fotografia era ou não uma arte, sem que se colocasse sequer a questão prévia de saber *se a invenção da fotografia não havia alterado a própria natureza da arte* (BENJAMIN, 1994, p. 176; grifo do autor).

Sabemos que a fotografia envolve uma técnica – isso é inegável, uma vez que a câmera é um aparato técnico, que exige do operador um conhecimento mínimo acerca de seu funcionamento. Ao manusear uma câmera, temos que reconhecer as

funções de cada peça, de cada botão, de cada “comando”. Isso é técnica. Quem domina a técnica, trabalha bem com máquina fotográfica.

Porém, cada operador busca diferentes imagens para fotografar, selecionando objetos, pessoas, planos e ângulos, distância e iluminação – enfim, elementos que são definidos por escolhas pessoais, com base na sensibilidade de cada um. Nesse sentido, entramos na esfera da arte. Benjamin, por não levar esses aspectos em consideração, acabou por tratar a fotografia como mera técnica. Porém, entendemos que nem toda fotografia é pura técnica, ou pura arte, mas que seja possível a produção de verdadeiras obras artísticas por meio da técnica da fotografia.

Em suma, quando Benjamin afirma que a fotografia teria alterado a própria natureza da arte, isso se fundamenta, provavelmente, na então novíssima interface entre arte e técnica, o que promove a produção de arte por meio de aparatos técnicos. Essa nova forma de fazer arte não deveria se consolidar como um “problema” a ser discutido, mas como um novo estágio evolutivo da arte.

O mesmo se aplica ao cinema. A produção de um filme envolve processos de ordem técnica. Porém, a seleção de cenários, planos e ângulos, figurino, fotografia (do filme), trilha sonora e outros detalhes da montagem envolvem conhecimento aliado à sensibilidade estética. Desde o início da produção, a filmagem das primeiras cenas, até a montagem e finalização do filme, o trabalho dos profissionais se pauta, basicamente, na interface arte e técnica. Um filme pronto se torna, portanto, um produto resultante do trabalho de muitas pessoas; é uma obra coletiva, que envolve conhecimento técnico e sensibilidade estética – fator que Benjamin não menciona – o que concede um caráter artístico ao produto final. Contudo, Benjamin não se atém a essas questões, considerando o cinema apenas como técnica.

Além disso, a possível coesão interna do filme não se constitui de imediato, uma vez que os componentes dessa obra não obedecem a uma ordem inalterável, como é o caso da pintura, ou da escultura. A descontinuidade do filme (que implica o trabalho da montagem) vai de encontro ao que Benjamin entende como obra aurática, portanto. Porém, esse caráter perfectível do cinema é muito relativo, principalmente depois de concluída a montagem. Uma vez que o filme se encontra finalizado, ele “se torna uma obra tão singular quanto uma escultura grega, que, segundo Benjamin, seria o exemplo oposto ao cinema por não ser ‘perfectível’(‘aprimorável’)” (Otte, 1994, p. 71).

O filósofo alemão não se dedicou a discutir mais sobre a questão da perfectibilidade da obra cinematográfica. Isso não significa, necessariamente, que o

assunto tenha sido encerrado; ao contrário, marca o início de uma nova concepção, simplesmente porque o filme pronto (montado) pode ser considerado obra acabada – ou seja, singular.

Diante dessas duas possibilidades (filme alterável e filme pronto, “singular”), torna-se possível abrir uma nova questão acerca da condição do cinema: entre técnica e arte, o que vemos é uma possível auratização do cinema, pela condição de singularidade que atinge (apesar de ser reprodutível). Nesse sentido, é possível se rever o posicionamento de Benjamin e, assim, pensar em alguma possibilidade de se considerar o filme como obra aurática.

Além da revisão das noções de arte e técnica, bem como algumas interfaces possíveis entre ambas, a reprodutibilidade técnica permitiu uma reformulação da postura do receptor ante a obra de arte; do culto à exposição, percebemos a mudança de uma postura submissa e servil (tal como a dos sacerdotes ante as estátuas divinas) para outra, mais esclarecida e até mais democrática, no que tange ao conhecimento de mundo, via fotografia e cinema.

Benjamin demonstra algum entusiasmo quando aborda certas alterações na postura do receptor, afirmando que o valor de exposição confere à arte “funções inteiramente novas, entre as quais a ‘artística’, a única de que temos consciência, talvez se revele mais tarde como secundária” (Benjamin, 1994, p. 173). Acreditamos que, nessa afirmativa, o filósofo já previa uma possível função política da arte, seja como opressão, ou como emancipação.

Contudo, o teórico alemão deixa claro que a reprodutibilidade técnica – que permitiu a exposição das obras de arte – elimina a aura das obras. Ou seja, enquanto as obras não eram reprodutíveis, elas conservavam um valor de culto e, portanto, eram auráticas. A partir do momento em que a reprodução se tornou possível, e as obras passaram a ter valor de exposição, a aura se perdeu. Não fica claro, porém, se Benjamin considerava positiva essa mudança gerada pela técnica.

Essas alterações na concepção, produção e recepção da arte não se restringiram ao nível do culto ou da exposição. Outros valores foram observados no decorrer do tempo. Na Antiguidade Clássica, por exemplo, os gregos concebiam suas obras para serem únicas e duráveis, com o chamado “valor de eternidade”. Com esse propósito (que Benjamin atribui aos gregos), as obras de arte gregas eram feitas em mármore, e cultuadas como objetos sagrados.

Esse valor de eternidade se opõe ao que chamamos de perfectibilidade, valor que se define pela obra suscetível a aperfeiçoar-se. É o que se observa, então, na concepção da montagem cinematográfica. O filme não é montado de uma só vez, mas sim a partir de imagens isoladas, cenas e sequências sobre as quais o montador (editor) exerce sua atividade, inserindo ou excluindo as imagens, conforme sua percepção lhe conduz. O filme montado e finalizado é fruto de uma conexão entre fragmentos, realizada sob a égide da perfectibilidade.

Em que sentido o valor de eternidade e a perfectibilidade se opõem? No caso da estátua grega, temos que se tratava de obra feita para a eternidade, a partir de matéria-prima durável, propícia ao culto e à devoção, por parte dos receptores. Já no caso do cinema, o objetivo não se pauta tanto pela durabilidade, mas pela conexão perfeita entre as partes que compõem o filme. Benjamin esclarece que

O filme é, pois, a mais perfectível das obras de arte. O fato de que essa perfectibilidade se relaciona com a renúncia radical aos valores eternos pode ser demonstrado por uma contraprova. Para os gregos, cuja arte visava à produção de valores eternos, a mais alta das artes era a menos perfectível, a escultura, cujas criações se fazem literalmente a partir de um só bloco. Daí o declínio inevitável da escultura, na era da obra de arte montável (BENJAMIN, 1994, p. 175-176).

Entre a escultura grega e o filme, verificamos que no decorrer do tempo foi se desenvolvendo uma tendência à fragmentação do produto artístico; a escultura, produzida a partir de um só bloco, era uma obra inteira – e estática. Sua presença se fixa em um espaço determinado. O filme, produzido a partir de fragmentos, é uma obra montada – e dinâmica. Assistir a um filme demanda o tempo de sua duração. O cinema, portanto, é uma obra temporal.

No caso da estátua grega, tal obra era única, autêntica, original. Investida em seu contexto histórico, carregava o peso da tradição. Logo, tinha valor de culto; tinha “aura”. Já no caso do cinema, trata-se de obra produzida a partir de fragmentos montados, segundo a lógica da perfectibilidade. O filme precisa ser reproduzido para ser exposto às massas, de forma que não se constitui sobre uma obra única, mas múltipla, sem a autoridade da tradição, mas com valor de exposição.

Além da reprodutibilidade técnica, outras possíveis formas de destruição da aura foram discutidas pelo filósofo em seu ensaio. Tomando por base o Dadaísmo, Benjamin mencionou as “obras” dadaístas, as quais mais proporcionavam distração que recolhimento: “o comportamento social provocado pelo Dadaísmo foi o escândalo” (Benjamin, 1994, p. 191).

Os dadaístas estavam menos interessados em assegurar a utilização mercantil de suas obras de arte que em torná-las impróprias para qualquer utilização contemplativa. Tentavam atingir esse objetivo, entre outros métodos, pela desvalorização sistemática do seu material. Seus poemas são “saladas de palavras”, contêm interpelações obscenas e todos os detritos verbais concebíveis. O mesmo se dava com seus quadros, nos quais colocavam botões e bilhetes de trânsito. Com esses meios, aniquilavam impiedosamente a aura de suas criações, que eles estigmatizavam como reprodução, com os instrumentos de produção (BENJAMIN, 1994, p. 191).

O resultado dessa tendência, segundo Benjamin, foi uma distração intensa, de forma a transformar a obra de arte no centro de um escândalo, considerando-se que tinha que suscitar a indignação pública. “De espetáculo atraente para o olhar e sedutor para o ouvido, a obra convertia-se num tiro. Atingia, pela agressão, o espectador”. (Benjamin, 1994, p. 191). Em resumo, não foi somente pela reprodutibilidade técnica que a concepção sobre a aura da obra de arte sofreu alterações (conceituais e concretas); mas também pelas novas formas de expressão que o século XX passou a produzir e a assistir.

3.2 - Relações espaço-temporais e a aura da obra de arte

Atualmente, contamos com diversas formas de manifestação artística, desde as tradicionais, até as mais recentes, advindas da tecnologia. Da fotografia (que precedeu o cinema) às artes digitais, temos uma série de modalidades de manifestações, que se confundem entre a arte como talento e/ou como domínio da técnica, ou ainda, como interface arte e técnica, conforme já mencionamos. Nos estudos teóricos sobre as distinções entre as artes, a categorização mais comum é a que as distingue entre “artes espaciais” e “artes temporais”.

Nesse sentido, G. E. Lessing estabelece diálogos entre a pintura e a poesia. Em sua obra de 1766, “Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia”, o teórico alemão descreve as artes da imagem (pintura) e da palavra (poesia), relacionando-as como “artes irmãs”. Para tal, Lessing (2011) se utiliza da estética do efeito, do conteúdo e da maneira de representar.

As artes espaciais requerem um espaço onde sejam fixadas; é o caso das galerias, onde são expostos quadros e esculturas; é o caso dos museus, onde as obras de artes originais são preservadas sob cuidados e muita segurança. Nesses espaços, as

obras permanecem imóveis, ocupando o espaço que lhes foi determinado; enfim, são estáticas.

No caso das artes temporais, sua exibição requer uma duração, tal como acontece com a música, a dança, o teatro e a literatura. O elemento primordial é o tempo (cronológico ou psicológico) que a obra requer para ser executada. Ainda assim, o tempo cronológico, que controla a vida prática, não atende às pretensões das artes temporais. Literatura, dança e música são manifestações artísticas e, como tais, ultrapassam os limites da praticidade, da linearidade, do pragmatismo advindo da modernidade e do progresso.

Assim, as artes se constituem, necessariamente, sobre as relações entre espaço e tempo. E a constituição da aura de uma obra de arte, com toda a complexidade que lhe é conferida por Walter Benjamin, depende diretamente dessas noções. Desse modo, a compreensão da arte requer uma contextualização espaço-temporal da produção e da exibição das obras, sejam as tradicionais pinturas e esculturas, sejam as “revolucionárias” artes resultantes da técnica, como é o caso da fotografia e do cinema.

Segundo Kant (1781), o tempo é considerado como “a forma pura das intuições sensíveis” (Kant, 1989, p. 62), enquanto o espaço é “a condição de possibilidade dos fenômenos, não uma determinação que dependa deles” (Kant, 1989, p. 65). Considerando que tais conceitos se pautam na percepção, tanto do tempo quanto do espaço, é dessas noções que partimos para compreensões posteriores acerca dessas duas grandezas, direcionando-as para o âmbito da estética. Otte (2007) afirma que

As considerações kantianas sobre tempo e espaço, reunidas no capítulo “Estética transcendental”, ocupam uma parte relativamente pequena da *Crítica da razão pura*, dedicada à Teoria do conhecimento. Numa nota de rodapé, Kant faz questão de frisar que está fazendo uso do termo “estética” em um sentido próximo da origem grega de *aisthesis*, ou seja, tempo e espaço determinam a *percepção* da realidade enquanto estágio preliminar no desenvolvimento de conceitos (OTTE, 2007, p. 231; grifo do autor).

Considerando que nossa atenção se propõe ao estudo do objeto “obra de arte” (e não ciência), é possível compreender que as noções elaboradas pelo filósofo podem ser observadas em nosso objeto, pelo fato de cuidarem da percepção como motivo dos conceitos. Ao conceituar o tempo como “a forma pura das intuições sensíveis”, Kant nos oferece uma espécie de “oportunidade” de associar o tempo à música, ou à dança ou, ainda, às artes cênicas.

Do mesmo modo, ao tratar do espaço, parece compreender os fenômenos como obras de arte espaciais (as quais dependem necessariamente do espaço para serem expostas). Porém, há controvérsias geradas por essa distinção. Segundo Etienne Souriau, tal distinção parece simplista, ou mesmo “perigosa”:

Nada é mais perigoso para a compreensão exata e delicada das artes plásticas (desenho, pintura, escultura, arquitetura e artes menores) do que a descrição banal "artes do espaço", em contraste com as artes fonéticas e a cinematográfica (a música, a poesia, a dança, e a este grupo, devemos agora acrescentar o cinema), caracterizadas como "artes do tempo". Esse contraste, já discutido por um grande número de estetas, de Hegel a Max Dessoir, tem sua origem histórica na filosofia de Kant, especialmente no contraste que ele faz entre os sentidos externos, para o qual a forma do espaço seria inerente, e os sentidos internos, cuja forma seria o tempo (SOURIAU, 1949, p. 294)¹⁵.

É justamente essa descrição banal que nos incomoda, no trato das artes, quando inseridas em categorias estanques. Não há contrastes, e sim limiares, uma vez que as grandezas compreendidas como espaço e tempo dialogam entre si, mesmo antes da polêmica categorização das artes. As definições de Kant são direcionadas, assim, para outro plano de compreensão: o dos sentidos externos – aos quais a forma de espaço seria inerente – e o sentido interno, cuja forma seria o tempo.

A partir dessa proposta, temos que a grandeza compreendida como espaço possui um caráter mais palpável e, portanto, mais objetivo. As dimensões de uma tela não variam, e o espaço que ocupa é o mesmo. A obra “dita” espacial mantém-se a mesma no decorrer do tempo. Talvez seja nessa identidade que Benjamin tenha se firmado para chegar aos critérios de concepção da aura.

Já no caso da grandeza temporal, parece-nos que o tempo transcorre de forma diferente para cada receptor, conforme sua interação com o meio. Apesar de o tempo do relógio ser objetivo, o sentido de tempo é de ordem subjetiva, podendo sofrer variações. Nas relações entre as duas grandezas reside a interação dos sentidos: da percepção externa para a mobilização do sentido interno. É nessa interação que reside a compreensão da obra de arte – e não somente na obra em si.

¹⁵ Nothing is more dangerous for the exact and delicate understanding of the plastic arts (design, painting, sculpture, architecture, and minor arts) than the rather banal description, “arts of space”, in contrast to the phonetic and cinematic arts (music, poetry, the dance, and to this group we must now add the cinema), characterized as “art of time”. This contrast, subscribed to a great number of aestheticians from Hegel to Max Dessoir, has its historic origin in the philosophy of Kant, particularly in the contrast he makes between the external senses, to which the form of space would be inherent, and the internal sense whose form would be time (Souriau, 1949, p. 294, tradução nossa).

Já em G. E. Lessing (2011), as grandezas tempo e espaço se emancipam da tradição. Ele segue direto ao campo das artes para tecer suas considerações, que se pautam nas relações espaço-temporais, pelo exemplo dos “corpos” e das “ações”:

Objetos que existem um ao lado do outro ou cujas partes existem uma ao lado da outra chamam-se corpos. Consequentemente são os corpos com as suas qualidades visíveis que constituem o objeto próprio da pintura.
Objetos que se seguem um ao outro ou cujas partes se seguem uma à outra chamam-se em geral ações. Consequentemente as ações constituem o objeto próprio da poesia (LESSING, 2011, p. 195).

A comparação de Lessing nos remete às artes do espaço, quando descreve os corpos, no sentido puramente físico, bem como às artes do tempo, quando descreve as ações. Na elaboração de Lessing, as relações espaço-temporais e a arte se tornam mais evidentes: os corpos, na qualidade de imagens estáticas, são objetos próprios da pintura (e das artes estáticas); as ações, como processos dinâmicos, são próprias à poesia (e às artes dinâmicas).

O diferencial das considerações de Lessing reside na possibilidade que apresenta para as formas híbridas; um exemplo clássico que cita é a estátua de Laocoonte, obra a princípio estática, mas que representa uma ação, mais especificamente um conflito, no qual Laocoonte defende os filhos dos ataques de cobras marinhas. A estátua é, portanto, considerada dinâmica – sendo assim reconhecida, ao menos ao olhar do receptor.

Esse fenômeno se revela devido ao momento da ação que fora apreendido pelo artista, ao produzir sua obra, o chamado “momento fecundo”. Trata-se do momento captado pelo artista para melhor demonstrar as possíveis ações que aconteceram antes e depois da imagem “congelada”. É da sensibilidade do artista – e da interpretação do receptor – que a escultura ganha temporalidade e “vida”.

Esculturas “móveis” e telas com imagens dinâmicas (como as de Poe e Wilde) relativizam, por assim dizer, as fronteiras entre as artes estáticas e dinâmicas. Tal possibilidade nos remete a uma discussão sobre a questão da classificação da obra de arte entre estático-espacial e dinâmico-temporal. Essas fronteiras, bem definidas e estanques até a “descoberta” do receptor (por Benjamin, Foucault, Gadamer e Jauss), passam a ser relativizadas, uma vez que se vislumbram possibilidades de se observar elementos dinâmicos em obras estáticas e, ainda, elementos estáticos em obras dinâmicas. Os antigos limites entre essas categorias se tornam, portanto, apenas limiares.

Na obra “As palavras e as coisas”, Michel Foucault conduz as relações espaço-temporais para o pensamento sobre a linguagem, descrevendo-a como “análise do pensamento: não simples repartição, mas instauração profunda da ordem no espaço” (Foucault, 1999, p. 114). Georg Otte (2007) esclarece:

As reflexões sobre a linguagem em *As palavras e as coisas* mostram não apenas que Foucault recorre à oposição entre tempo e espaço como paradigmas para analisar a passagem de uma idade clássica estática à modernidade dinâmica, mas que a mesma dicotomia, usada para o macrocosmo da história, serve para analisar o microcosmo da linguagem (OTTE, 2007, p. 237).

Esse “microcosmo da linguagem” se constitui pela oposição entre o caráter simultâneo das ideias e o caráter sucessivo da linguagem; desse modo, os signos participam, por assim dizer, de um sistema em que espaço e tempo são as grandezas determinantes de seu pleno funcionamento.

A oposição entre espaço e tempo é uma das questões mais relevantes também na obra de Walter Benjamin. Ao estabelecer as noções que viriam a constituir a aura da obra de arte, ele requer da obra mais qualidades do que as que descreve em seu ensaio sobre a perda da aura. Ao reunir as noções de unicidade, originalidade e autenticidade, Benjamin estabelece critérios de ordem temporal, os quais determinam que a obra permaneça a mesma, no passado e no presente (o que implica uma resistência ao tempo, em determinado espaço):

O caráter estático de uma escultura sugere que se trata de um objeto que se mantém, em sua substância, inalterado durante séculos e até milênios. A degradação física, principalmente das pinturas, é um fato incontestável, mas os esforços de conservação e restauração evidenciam que há pelo menos o ideal da preservação e a proteção dos ‘vestígios do tempo’ (OTTE, 2007, p. 239).

A obra de arte, para que seja considerada aurática, deve ser sempre idêntica e igual a si mesma, ou seja, manter sua identidade. Desde sua produção (escolha da matéria-prima, instrumentos, acabamento), até a recepção (particularmente em templos e museus), a obra de arte aurática é produzida e mantida para resistir aos vestígios do tempo. Além disso, essa obra ainda carrega o peso da tradição, o que lhe concede “autoridade”. O que é a tradição, senão a permanência dos costumes do passado em um contexto atual e, portanto, presente?

A obra aurática se constitui, portanto, como uma materialidade que congrega, em si, as vicissitudes de todos os tempos, visto que retoma o passado, quando

“aponta para uma ausência preenchida por mistificações, muitas vezes projetadas no passado” (Otte, 2007, p. 240), o que se revela também pelo peso da tradição; visto que mantém seu valor de culto (e de exposição) no presente e, ainda, requer os cuidados devidos, sob total vigilância, no sentido de se preservá-la para o futuro.

É o processo histórico que identifica a obra aurática; ela perpassa o tempo. Com o decorrer do tempo, sua identidade se confirma; ela é a mesma, no passado e no presente, o que se prova por sua própria materialidade. Nesse sentido, é preciso que seja alocada em determinado espaço (geralmente espaços “nobres”, como templos, igrejas e museus), onde receberá cuidados, em nome de sua preservação.

Esse espaço, adequado à permanência da obra, acaba se tornando sagrado, uma vez que abriga a tradição. Na esteira de Kant, o espaço vazio existe sem nenhum elemento que o ocupe, mas a obra estática não “existiria”, sem o plano espacial. Enfim, Lessing e Kant não pensam no espaço que abriga um objeto, mas na espacialidade do próprio objeto, no fato de ser composto por elementos justapostos no espaço. O espaço é, portanto, elemento fundamental na composição da obra estática.

Tal constatação evidencia que o homem, em sua relação com a arte, não pode se considerar autossuficiente como produtor, nem como receptor. O que se verifica é uma espécie de submissão do homem a forças e dimensões bem maiores que ele. As relações que envolvem homem e arte requerem grandezas mais plenas, tais como espaço e tempo, as quais a Filosofia tenta explicar, conceituar e controlar. A arte, nesse caso, figura como um intermédio entre essas grandezas “imortais” e o homem “mortal”; mais que isso: a arte figura como prova da existência do artista, bem como da aura de sua arte.

3.2.1 - A aura entre o estático e o dinâmico – o privilégio do estático

Ao nos pautarmos pelos critérios definidos por Benjamin para a constituição da aura – unicidade, autenticidade e originalidade – depreende-se que as obras estáticas são as que melhor atendem a esses critérios: tanto os quadros quanto as esculturas são produzidos uma vez (são únicos); os autênticos são os originais – e os originais são as únicas peças autênticas. Essas noções se misturam e se confirmam quando a referência é a obra estática. Além desses critérios básicos, é preciso considerar que a obra estática carrega em si o peso da tradição, de onde advém sua autoridade.

A arquitetura é prova disso, principalmente quando nos referimos a edificações célebres, que serviram de cenário para fatos que marcaram a história da humanidade. O Coliseu Romano, as Muralhas da China, o Arco do Triunfo e outras obras monumentais pelo mundo afora são, em sua essência, únicas, autênticas, originais, tradicionais e, ainda, carregam uma autoridade que lhes foi concedida pelo homem, no decorrer da História. A mesma tradição – e a mesma autoridade – identificam obras renomadas (quadros, mosaicos, afrescos, esculturas) de artistas reconhecidos até os dias atuais.

Todavia, quando se trata de obras dinâmicas, Walter Benjamin estabelece uma espécie de “resistência”, uma vez que tais obras não se constituem sobre a unicidade (as apresentações de dança ou de música são, em geral, em temporadas), nem se distinguem pela autenticidade (não há uma apresentação “autêntica” e outras “falsas”), nem pela originalidade (não há uma apresentação “original” e outras que sejam “cópias”). Decerto que tais colocações são discutíveis, mas não deixam de ser relevantes nessa temática que envolve, diretamente, a aura da obra de arte – seja a obra estática ou dinâmica.

Os critérios benjaminianos de constituição de aura não caberiam para a obra dinâmica, que é produzida e divulgada pela multiplicação de suas execuções, ou por meio das cópias, como é o caso do romance, da fotografia e do filme. O fato é que, mesmo sendo singulares, as obras dinâmicas não se mantêm no espaço. Essas fronteiras – aparentemente nítidas – entre as obras estáticas e as dinâmicas, de certa forma determinam quais obras são auráticas e quais não são.

A contar pelos critérios benjaminianos de categorização, apenas as obras espaciais e estáticas podem ser auráticas. É como se o caráter dinâmico relegasse a obra dinâmico-temporal a uma categoria à parte, na qual o tempo e o espaço agissem de um modo diferenciado, talvez com menos rigor e mais flexibilidade. No que tange, por exemplo, à pintura e ao cinema, Benjamin discorre:

Compare-se a tela em que se projeta o filme com a tela em que se encontra o quadro. Na primeira, a imagem se move, mas na segunda, não. Esta convida o espectador à contemplação; diante dela, ele pode abandonar-se às suas associações. Diante do filme, isso não é mais possível. Mas [*sic*] o espectador percebe uma imagem, ela não é mais a mesma. Ela não pode ser fixada, nem como um quadro, nem como algo de real. A associação de ideias do espectador é interrompida imediatamente, com a mudança da imagem (BENJAMIN, 1994, p. 192).

Benjamin compara uma pintura e um filme; a pintura, obra essencialmente estática, permite “associações” por parte do receptor, que conta com a aparente paralisia do momento da contemplação, bem como com o caráter estático da tela, no espaço. Suas associações são favorecidas por esse contexto. Já no caso do cinema, o autor afirma que a imagem “não pode mais ser fixada”, e que “a associação de ideias do espectador é interrompida imediatamente, com a mudança da imagem” (p. 192).

Entendemos que é nessa constatação que reside um impasse na teoria benjaminiana. Primeiro, porque o contexto de contemplação da arte estática pode permitir tanto as “associações”, quanto uma série de divagações por parte do receptor; ou seja, nada assegura que do contexto favorável surja, de fato, um momento de contemplação real, ou de recolhimento.

Em suma, estar diante da obra não significa, necessariamente, um estado de contemplação; e ainda que haja um real estado de contemplação, não há como garantir que o receptor esteja, realmente, realizando “associações” e vivenciando uma experiência estética propriamente dita, por vezes “evidente” (mas nem tanto), por uma simples expressão de enlevo.

Outro detalhe está na convicção de Benjamin, quando afirma que “diante do filme, isso não é mais possível” (p. 192). Isso tanto é possível, que o espectador do cinema realiza associações o tempo todo, até mesmo sem perceber; caso contrário, não compreenderia o filme e, muito menos, emitiria seu parecer sobre a obra, em seu todo: roteiro, personagens, fotografia, trilha sonora e outros elementos do filme. O espectador pode, portanto, realizar associações entre elementos do filme e/ou entre elementos do filme e do mundo real, até mesmo de sua própria história, sua memória, suas experiências.

Enfim, as associações são realizadas pelo receptor de obras estáticas e/ou dinâmicas; porém, em condições diferentes: diante de um quadro, há uma disponibilidade de tempo maior e maiores possibilidades de observação visual; diante do filme, há menor disponibilidade de tempo ante cada imagem – porém, há mais associações sendo realizadas, dada a quantidade de imagens e a velocidade com que essas imagens são transmitidas.

Dessa forma, seria incômodo afirmar que o valor de eternidade, atribuído às estátuas gregas (e, de certa forma, às artes do espaço), seria “melhor” ou “pior” do que o valor da perfectibilidade, a característica mais própria ao cinema (e às artes temporais). Seriam os valores eternos mais significativos que a conexão perfectível entre os

fragmentos de uma obra? Essa hierarquia é descabida na esfera da arte, uma vez que cada modalidade possui suas peculiaridades, que devem analisadas caso a caso, contexto a contexto.

No contexto da Antiguidade Clássica, as obras eram produzidas para durar (não era em vão o uso do mármore como matéria-prima); já no contexto do século XX, a técnica permitiu uma revisão no modo de se conduzir a produção da cultura, já voltada para a produção em série, destinada à grande massa, que requeria novidades com frequência absoluta – de forma a se desvalorizar o que parecia durável, ou mesmo “eterno”. Enfim, não se trata de uma hierarquia de valores, mas sim de uma contextualização desses valores.

Essa contextualização deve ser considerada no ato da leitura dos textos de Benjamin. Quando o teórico destaca os critérios de auratização da obra de arte, de forma a privilegiar as artes estático-espaciais, o mesmo não considerava a possibilidade de a arte dinâmico-temporal também poder se constituir sobre alguma tradição, sobre alguma história, seja coletiva ou individual. Benjamin também não cogitou a possibilidade de um trânsito fluido entre as duas categorias de obras de arte.

Em síntese, é preciso reconhecer que os limites pré-estabelecidos entre artes estático-espaciais e dinâmico-temporais não devem ser estanques, mas sim considerados como *limiares*. É preciso, ainda, considerar as particularidades de cada modalidade de arte, desde sua produção, até a recepção de cada obra, pois, em ambos os momentos, temos elementos subjetivos: na produção, os vestígios; na recepção, a experiência estética.

Dado o exposto, entendemos que o privilégio do estático não foi, necessariamente, uma escolha consciente de Benjamin; de fato, a construção desse discurso não foi mais desenvolvida porque Benjamin não sobreviveu o suficiente para compreender que o cinema formaria sua recepção, constituiria sua história e sua tradição (assim como as outras artes dinâmico-temporais).

O mesmo discurso “interrompido” ocorre no ensaio sobre o narrador, em que o filósofo trata da queda da (aura da) narrativa oral, devido à técnica, que permitiu a ascensão do romance e da divulgação da informação, no início do século XX. A compreensão do conceito de vestígio, que Benjamin articulou com a aura – na verdade, em oposição à aura – também requer um “desenvolvimento”, por assim dizer.

3.3 - “O narrador” e o conceito de vestígio

“O narrador” (1936), de Walter Benjamin, com suas dezenove teses, argumenta acerca do declínio da narrativa oral, em função da ascensão do romance e da informação, na modernidade. Três anos antes, Benjamin publicara “Experiência e pobreza” (1933), um breve texto em que comentava acerca da pobreza de experiências na sociedade do pós-guerra, tendo chegado a “decretar”, por assim dizer, o surgimento de uma nova barbárie. Jeanne Marie Gagnebin (2007) assim diferencia esses dois ensaios:

Enquanto “Experiência e Pobreza” descrevia primeiro o esfacelamento da narração tradicional numa multiplicidade de narrativas independentes, ao mesmo tempo objetivas e irreverentes, “O Narrador” coloca alguns marcos tímidos para definir uma atividade narrativa que saberia rememorar e recolher o passado esparso sem, no entanto, assumir a forma obsoleta da narração mítica universal, aquilo que Lyotard chamará de as grandes narrativas legitimantes (GAGNEBIN, 2007, p. 56).

Assim, cada geração que ultrapassa a anterior realiza sua evolução a partir de uma espécie de “marco zero”; constrói, portanto, apenas sua vivência, sem se apropriar do aprendizado e da sabedoria de gerações anteriores (experiência). O resultado, em ambos os textos, é a consciência do autor acerca da formação de gerações pobres em experiência e, portanto, pobres em sabedoria. Em “O narrador” de Benjamin, o autor descreve essa decadência, explica o fenômeno e o contrapõe ao romance e à informação, na qualidade de produtos da modernidade. Na primeira tese, afirma

[...] que a arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. Quando se pede num grupo que alguém narre alguma coisa, o embaraço se generaliza. É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências (BENJAMIN, 1994, p. 197-198).

O autor aponta as causas do fenômeno: afirma que “as ações da experiência estão em baixa” (Benjamin, 1994, p. 198). Tomamos a liberdade de complementar essa justificativa: não só as ações da experiência estão em baixa, mas também as possibilidades de se reunir pessoas com interesse em apreender tais experiências, dado que a modernidade não permite mais ao ser humano a administração do próprio tempo. Com o advento da(s) máquina(s), são esses equipamentos, aliados ao relógio, que direcionam a ação humana. No capitalismo, é o tempo que administra o homem.

Junte-se ao capitalismo o processo que se formou durante e após a primeira guerra mundial: “no final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável” (Benjamin, 1994, p. 198). Onde o trauma bloqueia, não há como comunicar. Não havendo essa comunicação – a narrativa oral – não há transmissão de experiência. Em suma, a guerra calou os homens.

Benjamin afirma que o narrador é o homem que sabe dar conselhos. Compreendendo o conselho mais como uma forma de continuar uma história do que, propriamente, como uma resposta a uma pergunta, o filósofo relaciona-o à sabedoria:

Aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada. Para obter essa sugestão, é necessário primeiro saber narrar a história [...]. O conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria. A arte de narrar está definindo porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção (BENJAMIN, 1994, p. 200-201).

Segundo Benjamin, o processo descrito relaciona-se, diretamente, a uma evolução secular das forças produtivas. Afirma, ainda, que seria tolice ver nesse processo um “sintoma de decadência” ou de uma característica “moderna”. Não acreditamos que seja assim; ante a tese de Benjamin, entendemos que esse processo tenha se desenvolvido principalmente a partir da substituição gradual da figura do artífice pela figura do operário, no contexto social e econômico da modernidade, principalmente a partir da implantação e consolidação do *modus vivendi* do capitalismo. Na oitava tese (Benjamin, 1994, p. 204-205), é o filósofo quem afirma:

Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. Quando o ritmo do trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las. Assim se teceu a rede em que está guardado o dom narrativo. E assim essa rede se desfaz hoje por todos os lados, depois de ter sido tecida, há milênios, em torno das mais antigas formas de trabalho manual (BENJAMIN, 1994, p. 205).

Essa rede que “hoje” se desfaz é o próprio conjunto de narrativas orais que “hoje” (na modernidade) se perde. Desse modo, podemos ver, sim, nesse processo, “um ‘sintoma de decadência’ ou de uma característica ‘moderna’” (Benjamin, 1994, p. 201). Em outros termos, isso significa que é na modernidade que se observa o declínio da narrativa oral; e mais: o fator que impulsiona esse declínio é a transformação do processo de produção artesanal (atemporal) em produção em série (temporal).

Entendemos que foi essa transformação que impediu a continuidade da transmissão de experiência entre os trabalhadores, em função de dois fatores: da necessidade de maior concentração no trabalho, exigida no sistema de produção em série; e da fragmentação da produção, própria desse sistema. O fragmento é elemento de descontinuidade, incompatível com a compreensão do todo, diferentemente da produção artesanal e, por analogia, da narrativa oral.

Com a invenção da imprensa, o livro e o jornal são os produtos de mais amplo alcance; difunde-se o hábito da leitura de romance e de periódicos, particularmente na Europa. Segundo Benjamin, é esse “o primeiro indício da evolução que vai culminar na morte da narrativa” (Benjamin, 1994, p. 201). Mas o que o advento do romance poderia trazer de tão fatal à permanência da narrativa oral? Em que sentido o livro e o jornal colaboraram para essa decadência?

Ora, com a imprensa, promoveu-se a difusão do romance, uma novidade que proporcionava cultura e entretenimento, disponível sob as mais diversas aparências, cores e emoções, conforme o gosto do receptor. No caso dos jornais, não foi muito diferente; as informações sobre os fatos (reais!?) do mundo estavam todas lá. Em meio a essa profusão de textos, na sociedade moderna, a tradição oral foi ficando restrita a poucos locutores e interlocutores.

Como consequência dessas transformações, tanto na fonte quanto na recepção de histórias (fictícias e/ou reais), observou-se uma tendência do indivíduo ao isolamento: o narrador, que antes transmitia experiências em meio à coletividade, cede lugar ao romancista, que se isola para escrever; o ouvinte, que antes participava da recepção de histórias em meio familiar, ou mesmo no ambiente de trabalho (artesanal), cede lugar ao trabalhador da era moderna, que se isola para ler, fora do convívio social, no tempo que lhe resta, ante a rotina diária.

Assim, na era moderna, cada indivíduo decide o que lê, como e quando ler. A experiência da participação coletiva no ato de ouvir histórias se fragmenta na leitura de textos de forma isolada – e solitária. Verificamos, nessa transformação, uma primeira grande perda: a da interação, promovida pela experiência coletiva de narrar e de ouvir histórias.

Outra perda se observa a partir do romance e da informação: a dos vestígios. Trata-se da inserção de marcas pessoais na história, próprias de quem as conta, no ato de contar. O ato de narrar permitia ao narrador a aplicação de seus próprios gestos, de tons de voz diferenciados, que cada um podia alterar a seu modo, a inclusão e/ou a

exclusão de dados, e até mesmo um ritmo próprio, que poderia acentuar ou desprezar dados da história. Essas impressões da marca pessoal são o que Benjamin chama de *vestígios*:

A experiência coletiva, que forma a base da narrativa, sempre é uma experiência do passado. A atualização desta experiência através desta narrativa é uma reconstrução do passado na qual o narrador deixa seus vestígios [...]. Ao contrário do romance impresso, que se torna inalterável por ser graficamente fixado, a narrativa sofre um processo de readaptação cada vez que passa pelas “mãos” do narrador artesanal (OTTE, 1999, p. 14).

Tanto no caso do romance, quanto no caso da informação, não existe a possibilidade de inserção de vestígios na história, dado que são textos impressos. A marca do humano cede lugar à marca – sem vestígios – da máquina. Assim, a mesma história chega para todos os receptores (ex-ouvintes e atuais leitores) da mesma forma. A padronização dos produtos advindos do sistema de produção em série chega, portanto, à arte de narrar; uma padronização “democrática”, visto que os livros e jornais alcançam a sociedade, de uma forma geral. Porém, é uma produção sem os vestígios, as marcas específicas da narrativa oral e, portanto, pobres em experiência.

Há mais detalhes a serem observados na decadência da narrativa oral. Um detalhe que não podemos desprezar é a intervenção interpretativa do ouvinte da narrativa oral e, até mesmo, a interpretação passiva do leitor de romance. Nos dois casos, o leitor participa, de alguma forma, do processo de recepção dos textos, diferentemente da recepção das notícias dos jornais, na sociedade da informação.

“Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações” (Benjamin, 1994, p. 203). No caso do ouvinte da narrativa, ou mesmo no caso do leitor de romance, Benjamin afirma que ele “é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação” (Benjamin, 1994, p. 203). É dessa forma que Benjamin lamenta a vitória da imprensa sobre a tradição oral.

Ou seja, seu lamento se pauta na perda da intervenção do receptor sobre o que ouve/lê, de forma a assumir uma postura de passividade ante a informação, talvez a mesma passividade maquinal, ante a produção em série. O sistema capitalista acelerou a produção e, ao mesmo tempo, paralisou o pensamento. O que resta ao homem moderno, senão produzir para receber seu pagamento e receber para consumir o que foi

produzido? Esse homem é um objeto intermediário de trocas, cujo poder criador (o poder do artesão e o do narrador) se resume a vagas recordações do passado.

Nesse contexto, até mesmo a memória do homem moderno se enfraquece, em relação à memória do narrador. O narrador se assegurava na memória para contar histórias, enquanto o homem moderno não precisa, necessariamente, da memória, para realizar seu trabalho e conduzir sua vida prática, uma vez que trabalha com máquinas, e cada arranque da máquina é único, sem relação com o anterior. Não há por que se recorrer à memória nesse processo; o problema é que, sem a memória, não há experiência.

É preciso, pois, cultivar a memória, não somente a coletiva – o que se faz pelas políticas públicas de apoio ao patrimônio histórico, e por comunidades que se esforçam por manter suas tradições – mas também a individual, pela recuperação das narrativas específicas de nosso contexto de formação e de convivência social. É pela memória que se mantém algo da tradição, algo da identidade local, como marco histórico-cultural, ante a globalização que, neste início de século, instaura-se no cotidiano de cada um de nós. Poderíamos, assim, tentar recuperar, na sociedade de nosso tempo, a figura do narrador, aquele que

[...] figura entre os mestres e os sábios. Ele sabe dar conselhos: não para alguns casos, como o provérbio, mas para muitos casos, como o sábio. Pois pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia. O narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer). Seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la inteira. O narrador é o homem que poderia deixar a luz tênue de sua narração consumir completamente a mecha de sua vida. Daí a atmosfera incomparável que circunda o narrador, em Leskov como em Hauff, em Poe como em Stevenson. O narrador é a figura na qual o justo se encontra consigo mesmo (BENJAMIN, 1994, p. 221).

A partir do exposto, podemos compreender que o narrador descrito por Benjamin deve reunir algumas características, que se pautem, basicamente, em conhecimento e experiência. Deve ser uma pessoa que busque o conhecimento, e que saiba escutar com receptividade; que não se deixe impressionar pelo que sabe, mas pelo que pode vir a saber. Que saiba dar conselhos, não com base na própria opinião, e sim com base na sabedoria que a vida lhe permitiu adquirir.

Desse modo, se tentarmos encontrar, em nossos dias, pessoas que incorporem o narrador benjaminiano, teremos que buscá-las na figura do idoso, daquele que, tendo muito o que contar, geralmente não tem ouvinte; daquele que, tendo muito a

oferecer, geralmente não recebe muito da sociedade; daquele que, de uma forma muito sutil, concentra em si o tesouro da sabedoria, o qual as novas gerações poderão se arrepender de ter deixado escapar.

3.3.1- Vestígio e aura

Como tentaremos mostrar, o termo vestígio (*Spur*) é utilizado em contraposição à noção de aura. Conforme descrito por Walter Benjamin,

Rastro e aura. O rastro é a aparição de uma proximidade, por mais longínquo esteja aquilo que o deixou. A aura é a aparição de algo longínquo, por mais próximo esteja aquilo que a evoca. No rastro, apoderamo-nos da coisa; na aura, ela se apodera de nós (BENJAMIN, 2006, p. 490; M 16 a, 4).

Em Benjamin – mais precisamente no ensaio “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” – representa-se, justamente, a inserção de elementos de ordem pessoal (o rastro, o vestígio) na transmissão da narrativa oral. O ato de se apoderar da narrativa se verifica, justamente, na inserção de rastros, por parte de cada narrador.

O narrador é aquele que recebe e transmite as narrativas; ao transmiti-las, insere sua forma própria de contar, sua gestualidade, suas pausas, seus tons. Tais inserções alteram a narrativa que recebeu, gerando uma nova narrativa. Nesse sentido, fica impedida a formação de aura, pois a obra “narrativa oral”, não se fixa no tempo (por ser alterada continuamente pelos vestígios de cada narrador) e nem no espaço (por não possuir materialidade).

Ou seja, a narrativa oral não é fruto de uma narrativa “original”, não tem uma identidade que lhe permita identificar a “autêntica” da “falsa” e, muito menos, não se pode afirmar que cada história é única, pois os narradores multiplicam, cada um com seus vestígios, uma história que lhes é contada. A presença do vestígio na obra, o qual lhe modifica continuamente, impede que a mesma se constitua como aurática (até porque a narrativa oral não tem materialidade).

Mas, o que é um vestígio? Podemos arriscar uma definição: vestígio é uma manifestação do tempo no espaço. A impressão digital [*Fingerabdruck*], o vestígio “clássico” dos romances policiais, é um resíduo permanente no “local do crime”, que aponta para um acontecimento que já passou. Em outras palavras, tudo passa, menos os vestígios. Enquanto fenômeno físico-espacial, o vestígio é o elemento estático que testemunha um acontecimento que se perdeu no dinamismo do tempo. O vestígio é um coágulo do tempo (OTTE, 2001, 408).

Em suma, o vestígio é uma pista, um resquício de algo que já existiu; na narrativa oral, ele se constitui na fala do narrador e, portanto, possui caráter temporal, não espacial – sem materialidade. Mas o que impede a formação de uma aura na narrativa oral não é só a ausência de uma materialidade, de um caráter espacial.

O narrador, de uma forma geral, tende a contextualizar o momento em que ouviu certa história; trata-se de uma forma de incorporação da história à sua própria experiência, o que dá uma ideia de proximidade, em contraposição ao distanciamento imposto pela obra aurática. Nessa oposição entre a proximidade (incorporação da narrativa à própria experiência) e o distanciamento (autoridade da obra aurática) é que reside, por assim dizer, a oposição entre aura e vestígio:

A narrativa é parte de uma “experiência” que pode ser “incorporada” à experiência coletiva, como o marceneiro incorpora uma peça no todo do seu objeto artesanal. [...] É esta facilidade de “incorporação” ou de integração que impede um tratamento distanciado da narrativa e o surgimento de uma aura distanciadora (OTTE, 1994, p. 131).

Sendo assim, não é difícil concordar com Benjamin, quando encontra no conceito de vestígio uma oposição à noção de aura, pois é pelo vestígio que se percebe a “incorporação” da narrativa pelo narrador, e é também pelo vestígio que a narrativa se transforma, no decorrer do tempo. Ao ser transformada, a narrativa oral perde o que Benjamin define como singularidade, ou seja, sua identidade no passado e no presente.

Nessa análise, foram consideradas somente as relações entre obra e narrador, sem se considerar a recepção. Essa perspectiva requer uma revisão, uma vez que o narrador precisa de ouvintes, os quais se constituem como parte da concretização da obra como tal; sua participação é decisiva, desde a formação de um ambiente propício à narração, passando pelo ato de narrar em si, até a finalização da história narrada.

A incorporação da narrativa pelo narrador (e pelos ouvintes – futuros narradores) remete ao valor da perfectibilidade, já comentado anteriormente, quando tratamos da montagem cinematográfica. No caso do cinema, isso poderia dar a entender que não haveria uma versão definitiva para o filme, pois as condições técnicas permitiriam alterações posteriores (hoje, sabemos que esta manipulação posterior não acontece).

Diferentemente do caso do cinema, o da narrativa oral, tal como um vaso nas mãos do oleiro, carrega as marcas de seu narrador, seus vestígios – não se atingindo, em momento algum, uma versão “definitiva”. A narrativa oral, portanto, é mais

“perfectível” que o cinema. No cinema, a montagem definitiva acaba distanciando a obra do espectador, que não tem condições de interferir no processo da montagem, nem no produto final; porém, no caso da narrativa oral, podemos estar certos de que, enquanto houver narradores, haverá um constante diálogo entre o passado e o presente – seja esse passado uma história de aventura, ou um drama da vida real.

Dessa forma, ainda que a narrativa oral não tenha um caráter aurático – pela própria dinamicidade de sua transmissão, ou pela ausência de um plano material onde possa se fixar – não podemos deixar de reconhecer a importância da inserção de vestígios nessas narrativas, que é a marca pessoal de cada narrador. O vestígio, portanto, é a identidade de cada artista-narrador, uma espécie de “assinatura” na tela do tempo, onde inscreve a história a seu modo. Enfim, o vestígio é uma aura às avessas.

Nesse sentido, é possível entender que o artista deixa seu vestígio em cada obra produzida. Nos textos de Edgar Allan Poe, por exemplo, percebemos a descrição de pistas que o autor deixa para o leitor construir, por sua interpretação, o clima da narrativa, geralmente envolvendo algum mistério ou enigma. Esse é o estilo de Poe, estilo que se consolidou ao ponto de ser identificado simplesmente pela figura do corvo, uma metonímia da obra do escritor norte-americano.

No caso de Oscar Wilde não é diferente. Em seus textos, percebemos a descrição dos costumes burgueses da Europa do fim do século XIX, sob uma crítica ácida e, muitas vezes, irônica. O leitor de Wilde constrói a imagem da sociedade da época (e talvez a de hoje), a partir de pistas deixadas pelo autor, as quais nos chegam por meio das falas de seus personagens. No caso das peças teatrais, esse perfil fica ainda mais definido, pelo apoio da imagem (situações, cenários, figurinos, maquiagem). Esse é o estilo de Wilde, o excêntrico escritor irlandês, que trazia um girassol na lapela.

No romance *O retrato de Dorian Gray*, observamos que Dorian se reconhece na tela (já transformada, desfigurada), a partir de detalhes que ainda o identificavam. O pintor Basil Hallward só compreendeu que a imagem desfigurada na tela era uma obra sua depois que reconheceu seus traços, bem como sua assinatura: “Reconhecia suas próprias pinceladas e a moldura que ele mesmo havia desenhado. [...] No ângulo esquerdo estava seu próprio nome, traçado em grandes letras de vermelho berrante” (Wilde, 1995, p. 172). E, por fim, quando Dorian Gray foi encontrado morto no sótão, “só o reconheceram quando examinaram os anéis que usava” (Wilde, 1995, p. 224). Assim termina o romance, deixando em suspenso o enigma da estranha pintura dinâmica.

O interessante dessas constatações é que os vestígios do escritor acabam por identificar seus textos, sua obra como um todo. Essa identificação de estilo é que lhe concede, por assim dizer, uma condição canônica, que se enquadra na noção de aura de Benjamin. Desse modo, podemos afirmar, não sem um tom irônico, que é pelo vestígio que o escritor eleva sua obra à condição aurática.

É pelo vestígio que a identificação do artista (não só do escritor) demonstra a autenticidade da obra: o estilo do escritor, a assinatura do pintor, o traçado do arquiteto. Portanto, encontramos mais uma fragilidade da teoria benjaminiana. Na teoria, a aura se opõe ao vestígio; na prática, é o vestígio que demarca a autenticidade da obra, uma das condições para torná-la aurática.

Segundo Benjamin, “No rastro, apoderamo-nos da coisa; na aura, ela se apodera de nós”. Na vida, se algum vestígio identifica a passagem ou a presença de algo ou alguém distante – uma roupa ou mesmo um objeto utilizado por alguém que já se foi, cujas marcas são perceptíveis – esse vestígio se torna “sagrado”, significativo para nós; o objeto adquire, pois, a condição aurática. E se apodera de nós, ainda que seja, para outros, um mero vestígio.

Nesse capítulo, vimos como o filósofo alemão Walter Benjamin analisava, no início do século XX, as mudanças estéticas e culturais da sociedade, resultantes da reprodutibilidade técnica. Vimos como Benjamin interpretou tais mudanças, vindo a elaborar as noções e mesmo um conceito de “aura” da obra de arte.

Entendemos como as relações espaço-temporais interferiram nas interpretações de Benjamin sobre a arte; o filósofo chegou a privilegiar o aspecto estático da arte, na consideração da aura. E compreendemos como Benjamin relacionou o conceito de aura e o de vestígio, caráter próprio das narrativas orais.

No próximo capítulo, nossa abordagem será direcionada para o receptor, para o privilégio do olhar. Ou seja, vamos refletir sobre a importância da recepção para a consolidação da obra de arte, bem como de sua aura. Veremos como a Estética da Recepção influenciou no reconhecimento do receptor como agente constituinte da obra de arte. E ainda: como que tal reconhecimento pode alterar o lugar da aura: da obra para o olhar do receptor.

CAPÍTULO 4

DA OBRA AO RECEPTOR: O PRIVILÉGIO DO OLHAR

A estética da recepção, tal como é concebida hoje, não se originou somente em meados do século XX, como se pode imaginar. Antes da proposta de Jauss, Benjamin já mencionava o receptor, em trechos isolados de seus textos, inclusive no ensaio sobre a obra de arte. Antes de Benjamin, porém, há outros registros acerca da consideração do receptor no processo de constituição da obra de arte. Lessing (2011), no final do século XVIII, previu a possibilidade de se implicar o receptor, nas suas considerações sobre as fronteiras da pintura e da poesia:

O primeiro que comparou pintura e poesia entre si era um homem de sentimento fino, que notava em si um efeito semelhante de ambas as artes. Ambas, ele percebeu, representam para nós coisas ausentes como presentes, a aparência como efetividade; ambas iludem e a ilusão de ambas gera prazer (LESSING, 2011, p. 77).

Além de se remeter à existência de um observador, Lessing o traz como alguém que compara, que percebe e que sente os efeitos das obras, principalmente quando afirma que “a ilusão de ambas gera prazer”. Ou seja, o autor, de certa forma, esboçou a figura do receptor e, mais que isso, a do comparatista. Esboçou, ainda, uma teoria da recepção – mais especificamente uma teoria do efeito, segundo W. Iser. Em continuidade, afirma que

Um segundo procurou penetrar no interior desse prazer e descobriu que em ambas as artes ele fluía da mesma fonte. A beleza, cujo conceito nós primeiramente derivamos de objetos corpóreos, possui regras gerais, que podem ser aplicadas a muitas coisas; a ações, a pensamentos, bem como a formas. Um terceiro, que refletiu sobre o valor e sobre a repartição dessas regras gerais, notou que umas dominavam mais na pintura, outras mais na poesia; que, portanto, aqui a poesia poderia ajudar a pintura com esclarecimentos e exemplos, ali a pintura faria o mesmo com relação à poesia. O primeiro era o amador; o segundo o filósofo; o terceiro o crítico de arte (LESSING, 2011, p. 77).

Sobre o segundo (o filósofo) e o terceiro (o crítico), as descrições são mais detalhadas, porque o trabalho deles seria mais complexo. De todo modo, tanto o amador, quanto o filósofo, quanto o crítico são figuras que representam diferentes olhares sobre a arte, comparando-a ou não, analisando-a ou não, criticando-a ou não; enfim, no século XVIII, a recepção já estava sendo considerada e teorizada por Lessing.

Apesar de algumas referências de Walter Benjamin nos estudos e textos acerca da recepção, seu nome não está, necessariamente, relacionado a essa temática. No ensaio “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica” datado de 1935/1936, o autor abordou os possíveis efeitos das obras tradicionais sobre o receptor, a autoridade dessas obras, o distanciamento causado por essa autoridade.

Benjamin descreveu, principalmente, os efeitos da reprodutibilidade técnica sobre a obra de arte e, entre eles, a perda da aura das obras tradicionais, uma vez que haveria maior acesso da imagem dessas obras à sociedade como um todo:

A reprodutibilidade técnica da obra de arte modifica a relação da massa com a arte. Retrógrada diante de Picasso, ela se torna progressista diante de Chaplin. O comportamento progressista se caracteriza pela ligação direta e interna entre o prazer de ver e sentir, por um lado, e a atitude do especialista, por outro. Esse vínculo constitui um valioso índice social. Quanto mais se reduz a significação social de uma arte, maior fica a distância, no público, entre a atitude de fruição e a atitude crítica, como se evidencia com o exemplo da pintura. Desfruta-se o que é convencional, sem criticá-lo; critica-se o que é novo, sem desfrutá-lo (BENJAMIN, 1994, p. 187-188).

Nos anos 30 do século XX, o filósofo já utilizava o termo “recepção”; além disso, discutia sobre a divisão entre o que seria o gosto e o usufruto da arte pelo senso comum (usufruto sem crítica) e pelos críticos de arte (crítica sem usufruto). Podemos considerar que com Benjamin já se formava uma teoria da recepção, propriamente. Até porque suas análises sobre os valores da obra de arte (valor de culto e valor de exposição) já implicam, necessariamente, o contato do receptor com a obra, pela experiência estética.

Assim, o que apresentamos neste tópico são trechos que tratam de suas breves colocações acerca da experiência de recepção, seja de uma forma mais ampla, seja da recepção em meio à técnica. Até porque, mesmo que o teórico tenha chegado a se colocar “contrário à recepção”, por assim dizer, ele mesmo foi uma espécie de modelo de receptor ideal, tanto pelas suas análises, quanto pela sua crítica de arte.

4.1 - Recepção para Walter Benjamin

Benjamin reconhecia a figura do receptor; porém, não lhe deu um foco particular, deixando em segundo plano essa possibilidade. Ao contrário, Benjamin parece provocar seus leitores, no prefácio da obra “As flores do mal”, de Charles

Baudelaire, prefácio que ganhou fama sob o título “A tarefa do tradutor”. Bem no começo do prefácio, o filósofo alemão desafia o leitor:

Em lugar algum, a consideração com o receptor se evidencia como fecunda para o conhecimento de uma obra ou de uma forma de arte. Não apenas o direcionamento para um determinado público ou seus representantes é um *desvio* [grifo nosso], mas também um conceito de um receptor “ideal” é um dos males de todos os trabalhos de teoria da arte, pois a obrigação desses trabalhos se restringe a pressupor a existência e a essência do homem como tal. [...] Pois não há poema que se dirige ao leitor, não há quadro que se dirige ao espectador, nem sinfonia que se dirige ao auditório (BENJAMIN, 1985).

Apesar desse breve manifesto contra a recepção, nítido nesse prefácio (um tanto “desencantado”, talvez na tentativa de “reencantar” a palavra), o filósofo continua atento à recepção. Além de tratar do assunto em “A obra de arte...”, também contempla o receptor em “O narrador...”, principalmente no que tange às mudanças ocorridas com o advento da imprensa (tipografia), em que o narrador “perde” sua função para o escritor de romance, cujo receptor é um leitor solitário.

Consciente ou inconscientemente, Walter Benjamin era um estudioso da recepção. Quando analisa o quadro de Klee, Benjamin trabalha na condição de um receptor não só da arte, mas também da história. Suas descrições acerca da tela, bem como suas análises (de cunho artístico-histórico) são o resultado de uma recepção atenta, crítica:

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos de progresso (BENJAMIN, 1994, p. 226).

Ante a imagem do *Angelus Novus* e sua descrição por Benjamin, podemos concluir que uma considerável porcentagem do que o filósofo descreve não está evidente na tela: não vemos nenhuma “catástrofe”, nem ruínas, nem mortos. Também não vemos a tempestade, como também não se evidencia nenhuma diferenciação entre passado, presente e futuro.

Toda essa “parte da obra” se refere, portanto, a uma “cocriação” dele, na qualidade de um receptor “ideal” – que vê a obra não só com os olhos, mas também com a criatividade, a sensibilidade e a imaginação. Diante de um quadro, é o receptor

que determina sua história; diante de uma escultura, idem; diante de uma peça teatral, de um espetáculo de dança, de uma fotografia ou de um filme, também.

Toda obra de arte, aparentemente pronta e acabada, só tem seu fundamento maior quando o receptor se apropria de sua essência e conta sua “verdadeira” história, seja para si mesmo, seja para os outros – como fez Benjamin, ao nos contar a história que criou para o anjo de Klee. Ou seja, Benjamin fez o acabamento do anjo de Klee. Desse modo, apresentando-se “contra” a recepção no prefácio de “As flores do mal”, Benjamin entra em contradição consigo mesmo, uma vez que se apresenta como um receptor (ainda que tenha tratado da tela como pretexto para discussões teóricas).

Assim também acontece com o receptor comum, cuja função é exercer o que Benjamin realizou: completar o que “falta” na obra, a partir do próprio olhar. Nem sempre é simples realizar essa interação, principalmente em um contexto que nos exige agilidade constante em nossas ações diárias; porém, se conseguirmos nos ater à leitura, ou à observação do que nos cerca, nem que seja por instantes, já estaremos caminhando nessa direção.

4.1.1 - Recepção e técnica para Benjamin

A imprensa possibilitou a redução do tempo de produção e o custo, facilitando a disseminação dos livros, mesmo enfrentando resistências do poder. Como ilustração desse fato, uma passagem do célebre ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1936), de Benjamin, é bastante reveladora:

Durante séculos, houve uma separação rígida entre um pequeno número de escritores e um grande número de leitores. No fim do século passado, a situação começou a modificar-se. Com a ampliação gigantesca da imprensa, colocando à disposição dos leitores uma quantidade cada vez maior de órgãos políticos, religiosos, científicos, profissionais e regionais, um número crescente de leitores começou a escrever, a princípio esporadicamente. No início, essa possibilidade limitou-se à publicação de sua correspondência na seção “Cartas dos leitores”. Hoje em dia, raros são os europeus inseridos no processo de trabalho que em princípio não tenham uma ocasião qualquer para publicar um episódio de sua vida profissional, uma reclamação ou uma reportagem. Com isso a diferença essencial entre autor e público está a ponto de desaparecer. Ela se transforma numa diferença funcional e contingente. A cada instante, o leitor está pronto a converter-se num escritor (BENJAMIN, 1994, p. 184).

O surgimento da imprensa (tanto a tipografia, quanto a imprensa na qualidade de sistema de comunicação de massa) mudou a realidade das sociedades, nos âmbitos sociais, culturais, políticos e religiosos. À medida que o número de textos

impressos vai aumentando, o livro se torna um alvo de massa e o velho método de propagação oral dos conhecimentos começa a dar espaço a um leitor diferente.

A industrialização do livro facilitou a propagação da cultura e assim, o aumento da produção reduziu os preços, tornando-o mais acessível. A partir daí, cresceu a importância das bibliotecas públicas, tornando a leitura mais democrática. Apesar dessa facilidade de acesso a obras literárias, perdeu-se a flexibilidade da narrativa, uma vez que, graficamente fixado, o texto de um romance será o mesmo, em todos os exemplares da obra.

Porém, a obra literária mantém-se aberta¹⁶ à interpretação do leitor. Esse caráter aberto demonstra que, apesar da queda da narrativa oral pelo advento do romance impresso (como compreendeu Benjamin), a técnica não excluiu a possibilidade de inserção do receptor na consolidação da obra como tal. No caso da obra impressa, a marca gráfica não pode ser alterada, mas as interpretações da obra podem ser múltiplas.

Isso nos conduz a uma inferência muito simples, mas pouco explorada até aquele momento: o leitor (no caso da literatura) ou o receptor (termo mais abrangente, que diz respeito à recepção de arte de forma geral) é um elemento de fundamental relevância na consolidação da obra de arte como tal.

Benjamin (1994) também ressalta as particularidades do processo da recepção, através das novas tecnologias da época (a fotografia e o cinema), que modificaram a relação do público com a arte. Primeiramente, aponta que as novas tecnologias fizeram com que a arte perdesse o caráter de singularidade e de unicidade de outrora, abalando, assim, o valor de culto, intrínseco à obra de arte original – transformando-o em valor de exposição. “O conceito de aura permite resumir essas características: o que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é sua aura” (Benjamin, 1994, p. 168).

Embora seja possível demarcar o período em que se processou a perda da aura, dada na época da reprodução técnica, Benjamin afirma que a reprodução da arte sempre ocorreu; porém, passa a ser diferenciada a partir do advento da fotografia, principal marco da nova lógica de reprodutibilidade. Isso porque, segundo ele, é nesse momento em que as obras passam a ser pensadas e concebidas para as massas.

Ao abordar a questão das massas, Benjamin ressalta que é por meio da reprodutibilidade técnica que a obra de arte torna-se um fenômeno de massa, podendo

¹⁶Sobre a obra aberta, expressão cunhada pelo escritor, filósofo e linguista italiano Umberto Eco, iremos tratar no capítulo 5.

ser observada em qualquer espaço e a qualquer tempo, por um número ilimitado de pessoas. Dessa forma, a reprodução retira a obra de seu local tradicional e de sua historicidade e, ao mesmo tempo, atualiza o objeto reproduzido.

Para o autor, a reprodutibilidade técnica é capaz de celebrar a possibilidade de uma maior divulgação da criação artística entre as pessoas (Benjamin, 1994). Ou seja, o pensador reviu a condição da obra de arte, que foi transferida de um conforto aurático para uma acessibilidade “democrática”, proporcionada pela técnica.

Ainda segundo Benjamin, tais condições interferiram diretamente sobre o posicionamento do receptor, que também foi transferido de um distanciamento sagrado diante da obra, para o acesso possível à produção artística e cultural, ainda que fosse por meio da cópia. Enfim, Walter Benjamin, de certa forma, antecipava, por seus textos, as bases da “Estética da Recepção”.

4.2 - Estética da Recepção

Apesar de o leitor estar contido no universo literário, de maneira direta ou indireta, não figurava como parte determinante na análise das obras no século XIX. No século XIX, a análise extrínseca das obras literárias era a base da crítica; o crítico só completaria seu trabalho se considerasse todo o contexto de surgimento da obra em análise.

Os critérios de avaliação eram abordados por um sentido fechado, único; centravam-se na figura do autor (vida particular, contexto histórico e geográfico de sua produção) ou obra (análise da linguagem, ou da técnica da pintura) e por questões culturais que, acreditava-se, serviriam como critérios básicos de análise. Fazia-se, assim, uma historiografia da obra. O imortal Afrânio Coutinho¹⁷, em sua obra “Da Crítica e da Nova Crítica”, comenta sobre a crítica literária no século XIX:

Era, em sua maioria, de cunho histórico, sociológico e biográfico, encarando a obra literária de fora, de sua periferia, de sua moldura histórica, ambiente, causas externas e elementos exteriores. A obra literária era vista como uma instituição social, um documento - de uma raça, uma época, uma sociedade, uma personalidade. As relações entre a literatura e a vida se resolviam em favor da vida, de que a literatura tinha que ser um espelho (COUTINHO, 1975, p. XII).

¹⁷ Afrânio Coutinho, professor, crítico literário e ensaísta, nasceu em Salvador, BA, em 15 de março de 1911. Eleito em 17 de abril de 1962 para a Cadeira n. 33, na sucessão de Luís Edmundo, foi recebido em 20 de julho de 1962, pelo acadêmico Levi Carneiro. Fonte: www.academia.org.br.

Dessa forma, o papel do leitor sempre foi o menos privilegiado na tríade autor/obra/público, como observa Eagleton (2001):

O leitor sempre foi o menos privilegiado desse trio - estranhamente, já que sem ele não haveria textos literários. Estes textos não existem nas prateleiras das estantes: são processos de significação que só se materializam na prática da leitura. Para que a literatura aconteça, o leitor é tão vital quanto o autor (EAGLETON, 2001, p. 102).

Uma revisão de conceitos foi acontecendo a partir do início do século XX, quando novas tendências de análise das obras começaram a despontar. Assim, logo nos primeiros anos do século, o mundo da crítica literária abraçou novas tendências de pensamento, o que favoreceu o desenvolvimento de novas teorias, como é o caso da Teoria da Recepção.

A teoria veio a receber um título e uma qualificação na qualidade de movimento “oficial” da crítica somente no final dos anos sessenta, quando Hans-Georg Gadamer e Hans Robert Jauss, da Universidade de Konstanz (Alemanha), desenvolveram estudos acerca da participação do leitor no processo de produção literária. Os pesquisadores alemães transformaram a antiga relação binária autor/obra no triângulo autor/obra/leitor, na qual o olhar do leitor é que valoriza o texto ou a obra de arte. Desse modo, o receptor se torna um novo elemento nos estudos literários, bem como na teoria da arte.

Vemos uma ligação bem estreita entre as teorias benjaminianas – particularmente seus textos sobre a autoridade da aura – e a Estética da Recepção. Esse paradoxo não minimiza, em momento algum, a efervescência dos valores em pauta naquele momento histórico (final dos anos 60): a luta dos jovens universitários contra o autoritarismo vigente naquele momento, tanto em nível acadêmico, quanto político e social. Segundo Georg Otte,

É curioso observar que o interesse por Benjamin e o surgimento da Estética da Recepção coincidiram geográfica e historicamente, ambos vinculados ao movimento de 68, na Alemanha. Se a destruição da aura vinha ao encontro da tentativa dos estudantes de acabar com o autoritarismo dos catedráticos alemães – ou de definitivamente não confiar em mais ninguém “acima de 30” –, a Estética da Recepção, desenvolvida por Jauss e Iser na então recém-fundada Universidade de Constança, trabalhava na emancipação do leitor, procurando acabar com a posição privilegiada do autor e sua suposta autoridade (OTTE, 2006, p. 72-73).

Tanto as discussões em torno da perda da aura frente à reprodutibilidade técnica, quanto as discussões acerca da queda da autoridade do autor (aliada ao

fortalecimento do receptor) – aparentemente teorias voltadas para as artes, principalmente a literatura – colaboraram para fortalecer os movimentos estudantis, pois lhes davam argumentos que poderiam ser utilizados em questões sociais e políticas.

As Ciências Humanas (a Filosofia, a História, a Sociologia e outras), bem como as artes, forneciam as bases teórico-históricas para o fortalecimento dessas lutas, que eclodiam por vários países da Europa, nos Estados Unidos e até mesmo no Brasil, no auge da ditadura militar. Esse era o contexto de surgimento e evolução de novas mentalidades, novas formas de viver (como o movimento *Black-power* e o movimento *Hippie*), novas alternativas de sobrevivência – pacífica ou não – em um mundo já bombardeado por duas grandes guerras.

Foi nesse contexto que a Estética da Recepção¹⁸ surgiu em 1967, como um modelo teórico, com a publicação da “Aula Inaugural” de Hans Robert Jauss – “A história da literatura como provocação à teoria literária”, na Universidade de Konstanz, alcançando repercussão mundial. “Numa época de revoltas estudantis, ele profere este texto em tom liberal, capaz de agradar aos estudantes sem incomodar as autoridades” (Lima, 2002, p. 15).

Nesse pronunciamento, o teórico tinha a intenção de polemizar com as vigentes abordagens da história da literatura e propor novos caminhos, por onde o texto fosse considerado como algo que muda com as leituras, as quais seriam constituídas no diálogo do leitor com a obra. Jauss aparece como um dos mais significativos teóricos entre os que colocam o leitor como elemento privilegiado dos estudos literários.

O estudo da Estética da Recepção, postulada por Jauss, valoriza a maneira como o leitor recebe o texto ou a obra de arte; portanto, dois aspectos são merecedores de discussão para o nosso estudo: o papel social da arte dentro de um contexto histórico e o caráter estético em que o autor qualifica as categorias fundamentais da fruição estética (questão do prazer e do valor, na Estética da Recepção).

Jauss (1994) considera que ambos os aspectos se concretizam na relação da obra com o leitor. Afinal, é o leitor o único receptor da obra literária, ou seja, nenhuma análise alcança efeito se a obra não for lida. Segundo Jauss, no que se refere ao primeiro aspecto mencionado, uma obra literária tem um sentido para um grupo social, numa determinada época, vindo a ter outro sentido, em um momento posterior.

¹⁸ No Brasil, a Estética da Recepção chegou em 1979, através de uma coletânea organizada por Luiz Costa Lima no livro *A literatura e o Leitor: textos da Estética da Recepção* (2002), a qual contém alguns dos mais importantes ensaios da Escola de Konstanz.

Na época em que foi desenvolvida, a Estética da Recepção vinha para atender não somente a uma demanda de ordem teórico-literária, mas também como alternativa a um contexto pouco interessante, tanto na academia quanto na política:

A estética da recepção se apresentava como alternativa a um imanentismo burocratizante. Mas não só. Do outro lado, na Alemanha Oriental, apesar da influência intelectual de um ex-discípulo de Auerbach, Werner Krauss, dominava um marxismo reflexológico [sic]. A estética da recepção aparecia pois como opção contra o torpor filológico e o mecanicismo a que, malgrado o esforço de Krauss e de alguns de seus discípulos, o marxismo fora reduzido. Era uma opção intelectual e política (LIMA, 2002, p. 13).

Assim, no tocante ao contexto da emergência de uma nova proposta metodológica de pesquisa histórica, Jauss (1994) assevera sobre o processo receptivo, a fim de refazer a história da literatura:

A obra literária não é um objeto que exista por si só, oferecendo a cada observador em cada época um mesmo aspecto. Não se trata de um monumento a revelar monologicamente seu Ser atemporal. Ela é, antes, como uma partitura voltada para a ressonância sempre renovada da leitura, libertando o texto da matéria das palavras e conferindo-lhe existência atual (Jauss, 1994, p. 25).

Segundo Jauss, a obra literária é comunicativa desde sua estrutura, de modo que depende do leitor para a constituição do sentido, que, entretanto, pode variar de acordo com o público, a sociedade e a época. Isso significa que leituras diferentes, feitas em épocas diferentes, fazem com que a obra seja lida e experienciada de formas diferentes: “o leitor é o responsável pela atualização dos textos, garantindo a historicidade das obras literárias” (Jauss, 1994, p. 44).

Tal historicidade não diz respeito à data em que o texto foi produzido, mas ao momento em que o leitor lê e aprecia a obra. Para o autor, a permanência de uma obra literária através do tempo se concretiza em função da atuação do público sobre essa obra, decidindo, assim, o próprio significado do produto artístico e tornando visível sua qualidade estética.

Nessa medida, o leitor é o que assegura a permanência e a imortalidade da obra literária, na proporção em que a obra não se esgota em seus sentidos, pois permite diversas interpretações em cada leitura. Graças a essa perspectiva, é que uma obra literária escrita no século XVIII pode ser lida, entendida e apreciada por um leitor do século XXI, o que mostra que a recepção de uma obra se insere no tempo. O leitor é, então, uma figura histórica, que respeita o momento do texto que lê, mas que ao mesmo

tempo promove uma ruptura com as leituras feitas até o seu momento, empreendendo sua própria interpretação, sua marca pessoal, na recepção da obra que lhe é apresentada.

Há, portanto, uma cadeia de recepções, o que faz com que o sentido de uma obra literária seja histórico, pois o fato literário passa a ser descrito a partir da história das sucessivas leituras por que passam as obras, as quais se realizam de um modo diferenciado através dos tempos. A Estética da Recepção, assim compreendida, concebe a obra literária como objeto histórico.

O segundo aspecto acerca do estudo da Estética da Recepção está relacionado ao caráter estético da obra literária. Jauss qualifica categorias que são fundamentais para se compreender a experiência estética, fruto da interação do leitor com a obra literária. Convém ressaltar que o valor de uma obra está diretamente ligado ao fato de que, independente do momento ou circunstância de sua produção, novos leitores podem envolver-se por ela e apreciá-la, reproduzi-la, superá-la e rebatê-la.

É sob a ação do leitor que a obra literária deixa de ser um simples objeto para ser um objeto estético, que pode ser contemplado, entendido e interpretado. “Admitamos que a experiência estética, de fato, contém um espectro assim variado de possibilidades. [...] Na verdade, para o êxito ou fracasso de uma obra ou de uma corrente interferem inúmeras mediações [...]” (Lima, 2002, p. 43-44).

Desse modo, no ato da leitura, há uma permuta de sentidos, pois o leitor traz o texto para seu mundo, como também leva sua visão de mundo para interferir no texto. Ou seja, quando experimentamos o significado de um texto literário, entramos na dimensão virtual da obra e vivenciamos uma experiência estética.

Nesse sentido, podemos entender o prazer estético como um gozo ou fruição, advindo de uma experiência estética, ou seja, o prazer resultante da contemplação ou mesmo do culto do observador ante um objeto estético, uma obra de arte. Sendo o objeto estético uma peça teatral, por exemplo, podemos considerar que o prazer vivido pelo espectador, ao contemplar o espetáculo, pode ser considerado um prazer estético. Assim, é importante destacar o que afirma Jauss (1979) sobre a experiência estética:

A experiência estética não se inicia pela compreensão e interpretação do significado de uma obra; menos ainda, pela reconstrução da intenção de seu autor. A experiência primária de uma obra de arte realiza-se na sintonia com seu efeito estético, i.e., na compreensão fruidora e na fruição compreensiva (Jauss, 1979, p. 46).

É a partir dos processos simultâneos de fruição compreensiva e de compreensão fruidora que o significado de uma obra artística é alcançado, pois os mesmos “indicam como só se pode gostar do que se entende e compreender o que se aprecia” (Zilberman, 1989, p. 53). É por meio da experiência estética que o texto se torna o campo em que o receptor pode identificar-se ou estranhar-se, visto que o texto, ou seja, a arte literária, poderá promover experiências familiares ou acentuar outras latentes, demonstradas na variedade das reações do público e dos juízos da crítica, como desprezo, provocação, aprovação, compreensão crescente.

Mesmo sem chegarmos a uma definição propriamente dita do que se denomina “prazer estético”, podemos tratar das categorias fundamentais da fruição estética, desenvolvidas por Jauss, na condição de experiências importantes, complementares e simultâneas – *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis*. Assim, examinaremos, a partir daqui, sempre o “mesmo” prazer, como ele se configura para aquele que produz, para aquele que recebe e, finalmente, como se apresenta na função comunicativa da arte.

Na *poiesis*, o leitor vivencia uma fruição compreensiva, ou seja, é a participação do leitor na construção dos sentidos da obra, que gera o prazer de sentir-se co-autor da obra. Sendo assim, a primeira categoria de experiência estética estaria relacionada à possibilidade de se trazer à obra a realidade externa por meio do processo de criação (Jauss, 2002).

Pela *aisthesis*, evidencia-se o efeito da obra de criação estética sobre o leitor, ou seja, é a relação de percepção e reconhecimento do observador ante a obra; porém, o prazer vivenciado pelo observador se dá como uma contemplação, numa relação mais distanciada da obra. Podemos dizer que *aisthesis* é o efeito de renovação da percepção cotidiana, decorrente do estranhamento provocado pela obra de arte (Jauss, 2002).

Por fim, a *katharsis* é o resultado de um processo de identificação e de libertação do indivíduo das amarras sociais às quais se encontra atrelado, fazendo-o assumir as próprias normas de comportamento no interior da sociedade. Pela percepção do sujeito artístico se dá a suspensão da vida prática e a libertação do sujeito leitor-autor. É, portanto, nessa categoria, que a fruição estética torna-se um prazer efetivo, resultante da identificação com o objeto estético que suscita tanto a transformação das convicções do leitor, quanto a liberação de sua mente (Jauss, 2002).

Tanto na *poiesis*, quanto na *aisthesis* e na *katharsis*, a relação do processo de criação e recepção acontece em interação com o mundo interior da obra e com o

mundo exterior daquele sujeito que constrói o texto pelo processo da escrita (o autor) e daquele que o reconstrói pelo processo de recepção (o leitor). Esse processo de comunicação entre a obra e o leitor caracteriza-se pelas diferentes formas de prazer que a recepção da obra proporciona ao observador, de forma a torná-lo um participante do processo da criação.

Em outras palavras, é nessa confrontação – que pode acontecer pelo jogo entre as três categorias de experiência estética – que se conclui o processo de criação da obra de arte. Desse modo, o prazer da leitura somente se efetivará quando for experiência estética, ou seja, quando levar o leitor a tomar certa atitude sobre a obra. Ao interagir com o texto, o leitor dá continuidade ao processo que o artista deixou por terminar.

Em suma: ao estabelecer relações entre a literatura e o leitor, a Estética da Recepção ressaltou o caráter histórico da literatura, além de associá-la à experiência estética. Assim, direcionamos o nosso olhar para as características da obra literária, na interação leitor-texto, observando, numa análise reflexiva, qual o espaço do leitor, que assume a função de coprodutor na concretização da leitura (principalmente no caso da leitura literária), em diversos contextos históricos.

4.2.1- A recepção implícita: o texto literário e suas estratégias

A “teoria do efeito estético” é outro tópico que complementa os princípios centrais da Estética da Recepção, esboçada anteriormente. O teórico alemão Wolfgang Iser, assim como Jauss, desenvolveu uma nova orientação para as análises literárias. Suas investigações concentram-se no processo de leitura, no leitor e na sua reação estética, não podendo ser o texto considerado senão através de seus resultados. Toda percepção é, então, uma leitura, sendo o texto uma produção de sentido, através de uma linguagem.

Assim, Iser (1999), por sua teoria do efeito estético, destaca que a leitura é pensada sob dois pólos: o do leitor (estético) e o artístico (estrutura do texto). Para o teórico, a situação comunicativa só é possível pela união da estrutura do texto (o mundo constituído pela visão do autor) com a estrutura do ato da leitura (feito pelo leitor e pela construção do sentido).

O estudo proposto por Iser (1999) acerca do efeito estético da obra literária mostra-se, então, primordial para tal reconhecimento. Entendendo “efeito” como o

processo e o resultado da interação entre texto e leitor, a Teoria do Efeito Estético vem ocupar o lugar de uma teoria que foca o texto literário e seus possíveis efeitos. Os efeitos causados pela obra literária são essenciais para a descrição de seu significado, já que a obra não tem existência efetiva fora da consciência do leitor. Talvez seja importante frisar que a literatura, para Iser (1999), destaca-se dos outros discursos fictícios, por possuir constituições muito peculiares. A arte literária, além do entrelaçamento linguístico, tem a capacidade de se desnudar, de se mostrar fictícia, de se apresentar descompromissada com qualquer representação do real.

A literatura, talvez mais do que qualquer outra forma de arte, assume o caráter de jogo entre a obra e o leitor, em que, durante o ato da leitura, somos conduzidos a atribuir significados em sentido amplo ao mundo, e em sentido específico ao texto lido. Contudo, para esboçarmos nosso estudo em torno das especificidades da recepção de um texto literário, é importante ressaltar que toda obra literária, em certa medida, é uma obra aberta: o texto literário, depois de gerado pelo autor, é entregue a uma variedade de atos de interpretação.

Esses atos de interpretação se ocupam do preenchimento das lacunas deixadas pelos dados implícitos, colocados no texto pelo autor, de maneira intencional ou não. O autor do texto literário pode, é claro, exercer muita influência na imaginação do leitor – porém, não deixará todos os dados expostos aos seus olhos. Desse modo, o não dito deverá ser interpretado.

Todavia, ao fazer uma escolha de um determinado aspecto do mundo de que irá tratar em sua obra, o autor escolhe também o seu leitor, agregando à obra não apenas a sua própria imagem, mas a imagem de seus leitores. O leitor é, pois, esse sujeito desejado na e pela obra; compete ao escritor considerá-lo numa instância da alteridade, procurando conquistá-lo ou seduzi-lo, de um modo ou de outro. Assim, na própria estrutura do texto o receptor já está previsto, compreendido como leitor implícito, a ser explicitado no ato da leitura.

Desse modo, o leitor implícito não tem existência real, mas é, antes, uma estrutura do texto. Por meio das representações antecipadas do leitor implícito, o leitor real dá coerência ao universo das representações do texto. Ao construir um sentido para a obra, o leitor real busca uma reciprocidade entre o seu ponto de vista e o da estrutura da obra e, assim, acontece a recepção da obra literária (Lima, 2002). Ao mesmo tempo em que a obra define seu público, o público define a obra.

Na leitura de um texto literário, há uma subjetividade muito complexa, envolvida na própria estrutura textual, pois

Diante do texto ficcional, o leitor é forçosamente convidado a se comportar como um estrangeiro, que a todo instante se pergunta se a formação de sentido que está fazendo é adequada à leitura que está cumprindo. [...] O texto ficcional possibilita uma multiplicidade de comunicações (LIMA, 2002, p. 51-52).

Portanto, o autor de uma obra literária não terá controle total sobre a comunicação permitida pelo seu texto, e é a falta de controle que dá origem à criatividade da recepção. Isso leva a concluir que a leitura só se torna um prazer no momento em que a interpretação do leitor entra em jogo, isto é, quando os textos literários oferecem-lhe o poder de exercer suas capacidades leitoras.

O leitor, através de suas “disposições individuais”, estabelece suas próprias conexões e cria seus próprios sentidos, orientado pelas possibilidades presentes na estrutura da obra literária. Dessa maneira, não compete ao leitor, simplesmente, absorver um texto de modo passivo, pois a narrativa literária demanda a entrada do destinatário.

Por isso, o texto literário é mais aberto e, ao mesmo tempo, voltado para si mesmo, exigindo uma leitura diferente daquela exercida no texto não literário. No texto não literário, as conexões são dadas, não havendo espaços a serem preenchidos pelo leitor. Como por exemplo, o texto jornalístico, que é escrito de forma técnica, para informar o leitor, já trazendo a informação pronta.

Por outro lado, no texto literário, o leitor é ativo; há sempre lacunas para que ele imagine as personagens e interprete acontecimentos; ou seja, o texto literário é composto por um universo que ainda há de ser identificado – e que é esboçado de modo a incitar o leitor a imaginá-lo e, por fim, interpretá-lo. Dessa forma, os textos literários, distintos dos não literários, apresentam "lugares vazios" na estrutura narrativa:

Estes podem ser definidos como relações não-formuladas entre as diversas camadas do texto e suas várias possibilidades de conexão. [...] Caberá ao leitor suplementar o(s) vazio(s) assim criado(s) pois, do contrário, o enredo não fluirá. Diz-se suplementá-lo(s) e não o(s) complementar pois, ao contrário de um quebra-cabeças, não há uma única maneira correta de fazê-lo. Os lugares vazios, em suma, apresentam a estrutura do texto literário como uma articulação com furos, que exige do leitor mais do que a capacidade de decodificação. A decodificação diz respeito ao domínio da língua. O vazio exige do leitor uma participação ativa (LIMA, 2002, p. 26).

O autor ressalta que os lugares vazios estão necessariamente abertos para que ocorra o diálogo do leitor com o texto literário. Os lugares vazios, que resultam, portanto, da indeterminação do texto, exigem suplementos que indicam uma demanda de trabalho, e desse modo estimulam o leitor. Através do suplemento, o texto literário admite diferentes desempenhos, por diferentes leitores, no ato da recepção. Os vazios do texto literário designam a possibilidade de uma construção do leitor, a qual ocupa um determinado lugar no texto:

Quando isso acontece, inicia-se a atividade de constituição do leitor, razão pela qual esses enclaves representam um relé importante onde se articula a interação entre texto e leitor. Os lugares vazios regulam a formação de representações do leitor, atividade agora empregada sob as condições estabelecidas pelo texto. [...] Em outras palavras, eles fazem com que o leitor aja dentro do texto, sendo que sua atividade é ao mesmo tempo controlada pelo texto (ISER, 1999, p. 107).

A obra literária, na qualidade de objeto de percepção, adquire significado no momento em que o leitor, por meio de sua atividade imaginativa, experimentadora e atribuidora de sentido, atualiza o mundo presente no texto. No processo de leitura, ele é chamado a estabelecer conexões implícitas, fazer deduções sucessivas e retrospectivas, comprovar suposições, em suma, avançar no texto na medida em que preenche lacunas de sentido constitutivos da obra.

Além disso, Iser (1999) afirma que, de alguma forma, a atividade do leitor é controlada pelo texto. Então, o sucesso resultará da constituição de sentido em relação às experiências anteriores, como também da imaginação, do não dito presente na obra literária, oferecendo ao leitor um impulso de criar e de recriar o texto. “Neste sentido, a literatura oferece a oportunidade de formularmo-nos a nós mesmos, formulando o não-dito” (Iser, 1999, p. 92).

Os lugares vazios dos textos literários forçam o leitor a se desfazer de parte de suas expectativas habituais, ou seja, ele precisa reformular o texto formulado, para poder incorporá-lo. Considerando que os lugares vazios interrompem as possibilidades de conexão de segmentos textuais, o percurso da leitura só se realiza com a produção do leitor. Isso comprova que os vazios são condições elementares no processo de leitura, especialmente a literária, pois são eles as matrizes básicas para a interação entre aquele que escreve e aquele que lê o texto. Só mediante essa situação que a assimetria entre texto e leitor poderá ser comunicativa (Lima, 2002).

Com base no exposto, podemos dizer que o texto literário apresenta uma função estética, enquanto o texto não literário tem uma função utilitária (informar,

convencer, explicar, responder, ordenar). Essa diferenciação se relaciona diretamente com a questão da recepção na atividade do tradutor (descrita por Benjamin, em seu ensaio “A tarefa do tradutor”): o uso instrumental da linguagem, seja para informar, convencer – e para se *comunicar*, principalmente – visando à recepção. Um texto literário, no ato da leitura, deve ser capaz de ativar as potencialidades estéticas da linguagem, exigindo do leitor uma posição, no jogo do texto.

Da mesma forma, podemos compreender que outras produções, além da literatura, podem ter objetivos distintos. No caso da fotografia, por exemplo, existem as que servem como lembrança de uma pessoa querida, ou mesmo da família completa. E há as fotos comerciais, que se prestam, simplesmente, a descrever um produto comercial. No caso do cinema, há magníficas produções acerca de fatos históricos que mudaram os rumos da humanidade. E há os filmes comerciais, que se prestam, apenas, ao lucro advindo do mero entretenimento do espectador.

4.2.2 - O “jogo do texto” literário

Baseado, fundamentalmente, nos textos literários, Iser (2002), no ensaio “O jogo do texto”, utiliza uma metáfora – o jogo – para descrever o processo da leitura literária. Para o autor, como em um jogo, o texto distribui “papéis” aos seus participantes e prevê um desempenho do leitor nesses “papéis”. Além disso, a metáfora do jogo resgata uma dimensão essencial no processo de leitura, dada pelo prazer de ler, pelo exercício que se requer do leitor nesse jogo. Assim, Iser (1999) esclarece:

O autor e leitor participam, portanto, de um jogo de fantasia; jogo que sequer se iniciaria se o texto pretendesse ser algo mais do que uma regra de jogo. É que a leitura só se torna um prazer no momento em que nossa produtividade entra em jogo, ou seja, quando os textos nos oferecem a possibilidade de exercer as nossas capacidades (ISER, 1999, p. 10).

A ideia de leitura enquanto jogo, sustentada por Iser, além de trazer a compreensão do texto literário como um campo de elaboração e produção de efeitos, resultantes da interação com o leitor, instiga-o a ocupar posições e efetuar “lances” no processo de leitura. “Os autores jogam com os leitores e o texto é o campo do jogo, havendo sempre espaço vazio no texto, que põe o jogo em movimento” (Iser, 2002, p. 107).

O conceito de jogo consiste, basicamente, na ideia de que o leitor, frente às disposições materiais da obra, concretiza o objeto estético a partir de seu conhecimento

prévio. O leitor, jogando com o texto, preenche os vazios, o que lhe permite uma experiência estética. O preenchimento desses vazios do texto exige do leitor um papel ativo, já previsto pela obra. “Os jogos visam a resultados e, se as diferenças não são transpostas ou mesmo removidas, o jogo chega ao fim” (Iser, 2002, p. 108).

A legitimidade da leitura, como espécie de jogo, tem um sentido próprio; por isso, no jogo da arte, nem o sujeito (autor ou leitor), nem o objeto (texto) se mantêm os mesmos, mas são transformados pela reconstrução lúdica do texto. A relação entre o leitor e o texto é, portanto, basicamente dialógica. Ao ler, o leitor focaliza algo diferente no texto, ainda que seja temporariamente, vivenciando, assim, a alteridade da obra.

No entanto, ao ler, pensamos os pensamentos de um outro (o autor) que representam, em princípio, uma experiência estranha. Logo, o sujeito-leitor tende a ligar as experiências estranhas mobilizadas pelo texto ao seu próprio conhecimento prévio, fazendo, assim, novas formulações a respeito do texto que lê:

Cada momento da leitura representa uma dialética de protensão e retenção, entre um futuro horizonte que foi anteriormente estabelecido e satisfeito, mas que se esvazia continuamente; desse modo, o ponto de vista em movimento do leitor não cessa de abrir os dois horizontes interiores do texto, para fundi-los depois (ISER, 1999, p. 17).

A cada momento da leitura, o leitor se depara com experiências de leitura do passado, que não são relegadas a segundo plano, mas passam a ser reestruturadas, como num processo de assimilação e acomodação de experiências, num movimento contínuo. É, portanto, através de cada momento da leitura, que o leitor faz um movimento dialético de “protensão” (confronto com suas estruturas pré-formadas) e “retenção” (confronto com novas estruturas a partir do texto).

Podemos dizer que esse processo é necessário, visto que somos incapazes de captar um texto num só momento. A partir desse processo, podemos reafirmar a importância das releituras (Iser, 2002). Em suma, o texto literário não é algo pronto, fechado e acabado: é um jogo. A interação, que é o movimento do jogo, só se faz quando o leitor compreende o texto.

O sucesso dessa interação acontece pelo preenchimento das lacunas deixadas pelo autor, no texto. Sendo assim, a relevância da participação do leitor no jogo do texto literário pode ser desdobrada para outras formas de arte, além da literatura. Para cada obra de arte, há um receptor implícito, que a interpreta, por meio da experiência estética, atribuindo-lhe significados e, ainda, a condição de arte.

4.3 - Recepção: o privilégio do olhar

É com base no privilégio do olhar do receptor que pensamos em rever a noção de “aura”, elaborada por Walter Benjamin. Segundo o teórico, a aura era uma característica da obra autêntica, original, única. Era uma espécie de caráter mágico (e autoritário), conferido à obra, pela tradição. Nesse sentido, o receptor era apenas um ser “menor”, que se colocava em condição de culto, ante a grandiosidade da obra aurática.

Porém, depois da Estética da Recepção, pela qual o receptor é trazido à responsabilidade da cocriação da obra, por meio da experiência estética, essa relação de domínio e submissão sofreu significativas alterações. A passividade do receptor cede lugar a uma participação muito mais ativa na concretização e na divulgação da obra de arte. Na qualidade de coautor, parte da tríplice “autor-obra-receptor”, seu olhar interpreta, analisa, critica e vivifica a obra – que, em si mesma, em seu caráter mais absoluto, não seria uma obra plena. Uma tela guardada no sótão não se consolida enquanto arte.

Tais alterações abriram um novo espaço, não só para o receptor, mas para a própria arte. Considerando que Benjamin privilegiava a obra espacial (por se manter a mesma, conservada através do tempo) e, portanto, estática, o caráter aurático da obra se prendia à sua estaticidade: para ele, somente as obras estáticas poderiam adquirir aura. Porém, com a “transferência” do privilégio do estático para o privilégio do olhar (receptor), por meio dos estudos e considerações sobre a Estética da Recepção, podemos afirmar que o caráter aurático da obra se desloca para o olhar do receptor. É ele quem define, por assim dizer, se a obra é aurática ou não.

Esse deslocamento não é simples, nem imediato. Essa mudança, lenta e gradual, vem se desenvolvendo no decorrer do tempo, à medida que o receptor se torna mais cômico de sua importância, de seu papel e de seu poder de analisar, avaliar, julgar, vivificar ou menosprezar as obras às quais tem acesso.

Para tal, não há necessidade que se trate de uma obra estática, uma vez que a aura não se concretiza somente pela obra em si, mas é “concedida” pelo olhar do receptor. Ora, se o receptor é quem detém a autoridade para afirmar se uma obra é aurática ou não, essa autoridade poderá se estender à obra dinâmica, pois as obras dinâmicas também contam com uma recepção – e, portanto, com um olhar dotado de autoridade para afirmar se são auráticas ou não.

Em suma, o pensamento que se pautava na categorização das obras de arte (entre estáticas ou dinâmicas) não considerava a recepção dessas obras, apenas as características próprias das mesmas, em si mesmas. Depois da inclusão do receptor na constituição da obra de arte como tal, por meio da experiência estética, podemos afirmar que o olhar que interpreta a arte é o mesmo que a compreende como estática e/ou dinâmica. O olhar define, ainda, se uma obra é estática e dinâmica ao mesmo tempo, tal como o Laocoonte, ou as telas descritas nas obras de Poe e Wilde.

Além de definir se uma obra de arte é estática ou dinâmica, o receptor poderá entendê-la como aurática ou não. Será aurática a obra (estática ou dinâmica) que remeter o receptor a uma experiência estética que, para ele, seja relevante – que lhe traga lembranças, ou lhe proporcione sentimentos e pensamentos significativos, atingindo-lhe a sensibilidade.

Essa possibilidade advém das três categorias de fruição estética, mencionadas anteriormente (*poiesis, aisthesis e katharsis*). Partindo do pressuposto que a fruição estética se desenvolve na experiência estética, podemos inferir que tal experiência permite e, mais que isso, promove uma alteração no estado de espírito do receptor. Essa mudança lhe favorece uma melhor compreensão da obra, e também de si mesmo, no tempo e no espaço em que se encontra.

4.3.1 – O privilégio do olhar em Poe e Wilde

O privilégio do olhar pode ser constatado nos textos de Poe e de Wilde. Esse olhar se manifesta tanto nas narrativas desses autores, quanto na interpretação de seus leitores. Em Poe, observamos que o visitante do castelo descobriu o retrato oval a partir do olhar atento sobre o retrato, após mudar a posição do candelabro:

Por longo, longo tempo li, e com devoção e dedicação contemplei-as. Rápidas e gloriosas, as horas voaram e a meia-noite profunda veio. A posição do candelabro me desagradava, e estendendo a mão com dificuldade, em vez de perturbar meu criado adormecido, ajeitei-o a fim de lançar seus raios de luz mais em cheio sobre o livro. Mas a ação produziu um efeito completamente imprevisto. Os raios das numerosas velas (pois eram muitas) agora caíam num nicho do quarto que até o momento estivera mergulhado em profunda sombra por uma das colunas da cama. Assim, vi sob a luz vívida um quadro não notado antes. Era o retrato de uma jovem, quase mulher feita. Olhei a pintura apressadamente e fechei os olhos. Não foi a princípio claro para minha própria percepção por que fiz isso. Todavia, enquanto minhas pálpebras permaneciam dessa forma fechadas, revi na mente a reação de fechá-las. Foi um movimento impulsivo para ganhar tempo para pensar – para me certificar de que minha vista não me

enganara – para acalmar e dominar minha fantasia para uma observação mais calma e segura. Momentos depois, novamente olhei fixamente a pintura. O que agora eu via, certamente não podia e não queria duvidar, pois o primeiro clarão das velas sobre a tela dissipara o estupor de sonho que me roubava os sentidos, despertando-me imediatamente à realidade.

O retrato, já o disse, era o de uma jovem. (POE, 2012, In: <http://www.arquivors.com/eapoe1.htm>).

A ação de ver /olhar se repete e se confirma, por várias vezes, nesse trecho da narrativa. Não poderia ser diferente, uma vez que o retrato chamara a atenção do observador, pelo tom de mistério que continha. Foi a autonomia do olhar desse observador que concedeu ao retrato oval sua magnitude, antes desprezada em meio à escuridão do ambiente. Enfim, o visitante concedeu aura ao retrato, pelo olhar.

Do mesmo modo, Poe ativa o olhar do leitor para a imagem criada na descrição. O olhar do leitor é que precisa ficar atento aos relatos; nesse sentido, não se trata somente do olhar que lê o texto, mas também, e principalmente, do olhar que vê a imagem descrita no texto. É então que o autor reforça a relevância da descrição pictural (capítulo 2) – as descrições picturais de Poe direcionam nossas reflexões para a autonomia do olhar do leitor, que lê, sente e interpreta o mundo, a partir de seus sentidos.

O retrato de Dorian Gray, de Oscar Wilde, também direciona o leitor para o olhar. A princípio, é o olhar de Dorian Gray para sua imagem que lhe inspira a vaidade e o desejo de permanecer jovem. É pelo olhar que Dorian se deixa encantar pela tela:

Dorian [...] passou displicentemente por diante do retrato e depois voltou-se para ele. Ao vê-lo, recuou e, por um momento, as suas faces se enrubesceram de prazer. Uma centelha de alegria brilhou nos seus olhos, como se se tivesse reconhecido pela primeira vez. Permaneceu imóvel por algum tempo, maravilhado, percebendo confusamente que Hallward lhe falava, mas sem compreender o significado das suas palavras. A sensação da sua própria beleza surgiu no seu íntimo como uma revelação. Até então, nunca tivera plena consciência dela (WILDE, 1995, p. 74).

O encantamento pela própria beleza dominou Dorian Gray a partir do olhar. E foi pelo mesmo olhar que ele, Dorian, concedeu aura à tela de seu retrato. No momento em que “permaneceu imóvel”, ali se concretizou a fruição estética da personagem em relação ao quadro. Nesse caso, a imobilidade da tela se refletiu na personagem – e, posteriormente, essa imobilidade se transformaria em uma paralisação dos efeitos do tempo para Dorian Gray, ao mesmo tempo em que a tela se tornaria dinâmica.

Esse processo se efetivou no decorrer da narrativa, a partir do olhar. Em todos os momentos posteriores em que Dorian contemplou sua imagem na tela, foi pelo olhar que cada contemplação se procedeu. Foi assim por várias passagens: Dorian e o retrato, com suas alterações. E, para cada alteração, um espanto. As descrições picturais presentes nessa narrativa mostram as alterações do retrato, a cada momento de contemplação. Foi pela descrição pictural que a narrativa se realizou, portanto.

Considerando-se esse fato, entendemos que Wilde concedeu autoridade não somente ao olhar de Dorian, mas também ao do leitor. É por meio da descrição pictural de todos os detalhes (dinâmicos) da tela que o autor se comunica com seu leitor, pedindo-lhe, por assim dizer, para imaginar a tela, para realizá-la, por meio do olhar – ainda que seja pelo olhar da imaginação. Com tantas descrições picturais (e leituras dessas descrições), o resultado não poderia ser diferente; o romance foi transposto para a linguagem cinematográfica.

A autonomia do olhar não se procede somente a partir desses autores, ou somente por meio da descrição pictural. A descrição facilita o processo, mas não é seu elemento primordial. Independentemente da descrição pictural, o leitor, no ato da leitura, tende a imaginar os cenários, as personagens, as situações. Essa imaginação se torna mais atenta e perspicaz à medida que o leitor se exercita na leitura das obras e do mundo. Quanto melhor sua capacidade de leitura do mundo, mais conexões irá fazer entre o que lê/vê e o mundo que o cerca, seu espaço e seu tempo, em relação a outros espaços e tempos.

Ao participar do “jogo do texto”, o leitor de Poe, bem como o de Wilde, surpreendem-se efetuando conexões de ordem objetiva, racional, e outras, de ordem mais subjetiva, emocional. Em ambos os casos, a experiência estética irá lhe transformar, aguçar sua percepção; em contato com outras obras, esse leitor terá incrementado o seu conhecimento prévio, tanto de mundo, quanto dos textos, de modo a se firmar como leitor iniciado, com plenas condições de interpretar o não dito com maior eficácia. Assim, ficará o receptor em condições de escolher entre as obras que lhe proporcionam uma experiência estética significativa (por alcançarem sua razão e/ou emoção) e aquelas que simplesmente lhe trazem algum entretenimento, sem estabelecer um diálogo significativo com sua subjetividade.

Nesse capítulo, partimos da análise das obras de arte e nos dirigimos ao receptor da arte. Perpassamos a compreensão de Walter Benjamin acerca da recepção, principalmente em meio à técnica, para chegarmos aos teóricos da recepção, propriamente: os alemães Hans Robert Jauss – que, junto a seu mestre Hans-Georg Gadamer, elaborou a “Teoria da Recepção” – e Wolfgang Iser que, tendo partido dessa base, desenvolveu a “Teoria do Efeito Estético”. A partir dessas teorias, voltadas ao receptor e suas experiências estéticas, passamos à compreensão acerca da recepção implícita, do texto literário e das estratégias para se constituir o “jogo do texto”.

Em seguida, fizemos uma espécie de “elogio à recepção”, pois entendemos que, a partir do momento em que o receptor é reconhecido como aquele que interpreta – e, por isso, “vivifica” a obra – não se pode mais ignorar a importância da recepção para a constituição da obra de arte como tal. Com isso, compreendemos que a aura da obra de arte não se estabelece somente sobre a obra (principalmente a estática), mas é concedida pelo olhar do receptor – e, desse modo, a aura poderá ser atribuída tanto a obras estáticas, quanto a obras dinâmicas.

No próximo capítulo faremos uma revisão das noções de aura, a partir da visão de Benjamin para a atualidade, tentando manter uma essência do pensamento benjaminiano, em um ambiente totalmente novo e diversificado. Tentaremos “traduzir” as noções sobre a aura, como um tradutor benjaminiano, que se pauta pela “traduzibilidade”, pelo vínculo entre os dois textos (e não por uma imposição autoritária de sentido), o que permite que algumas traduções superem o sentido do original.

Assim sendo, é possível traduzir as noções, ou mesmo o conceito de “aura” para a atualidade, “traduzindo-se”, por assim dizer, os critérios benjaminianos de arte aurática, considerando-se o privilégio do olhar do receptor, que interpreta, analisa e concede aura – a obras estáticas e dinâmicas. No caso específico das obras de arte dinâmicas, as quais foram desconsideradas por Benjamin (no que tange à aura), faremos uma análise de suas características, de seus efeitos e de suas possibilidades de serem consideradas auráticas. É da própria teoria benjaminiana que nos vêm as respostas.

CAPÍTULO 5

JETZTZEIT: A AURA DA OBRA DINÂMICA

Neste capítulo, os limiões entre o estático e o dinâmico, mencionados anteriormente, servem de base para a compreensão da aura, tanto na dinamização do estático, quanto na paralisação do dinâmico, sempre a partir do receptor. No segundo caso, expandimos a paralisação do dinâmico para discutir acerca da aura nas obras de arte dinâmicas (cinema, artes interpretativas, literatura).

Por fim, trazemos a questão dos limites da interpretação, a qual toca na condição do leitor como receptor com alguma autonomia para interpretar (segundo Eco), ou mesmo como toda a autonomia para recriar. Apesar das polêmicas, em ambos os casos verificamos a condição do receptor como autoridade na cocriação da obra literária e, por que não, na cocriação da obra de arte de qualquer natureza.

5.1 - Nos limiões entre o estático e o dinâmico

Nos Estudos Interartes, principalmente no que tange às relações entre literatura e pintura, não cabe uma determinação muito nítida de limites entre as artes do tempo, consideradas dinâmicas, e as do espaço, consideradas estáticas. No máximo, podemos tocar em uma espécie de *limiar* entre as artes, no campo da Estética Comparada, ou mesmo da Literatura Comparada.

Já mencionamos anteriormente essas possibilidades. Uma delas foi o grupo de Laocoonte com seus dois filhos, o qual traduz toda uma movimentação, um tanto densa e expressiva, de todos os elementos do conjunto. Laocoonte é uma escultura que representa o momento fecundo da ação de sua defesa contra as cobras marinhas, dando ao receptor a nítida sensação de dinamicidade.

Essa perspectiva pode ser vislumbrada para as mais diversas obras estático-espaciais – esculturas, pinturas e outras – principalmente no caso de obras idealizadas e produzidas com tal intenção. De todo modo, é a autonomia do olhar do receptor, na condição de coautor, que irá interpretar e revelar a dinamicidade, ou mesmo a paralisação na/pela obra, na experiência estética.

5.1.1 - A dinamização do estático na formação da aura

Assim como em Laocoonte, as telas de Poe e de Wilde causam, tanto nas personagens das narrativas quanto nos leitores, uma espécie de deslumbramento, ou mesmo de terror, ante as condições vitais e/ou dinâmicas das personagens retratadas. Ambos os autores direcionam o leitor para a compreensão das telas como portadoras de um enigma que se expressa pela lógica da vitalidade, do movimento, da dinamicidade.

Os estudos sobre texto e imagem, a partir das descrições picturais, são demonstrações dessa lógica. Nas descrições picturais, as telas descritas podem adquirir mobilidade, tal como o Laocoonte que, na qualidade de escultura, contém um caráter dinâmico evidente. Enfim, telas com imagens dinâmicas e esculturas “móveis” relativizam, por assim dizer, as possíveis fronteiras entre as artes estáticas e dinâmicas. Foucault, ao analisar a tela “Las Meninas” (1656), do pintor espanhol Diego Velázquez, chega a afirmar que

O quadro como um todo olha para a cena para a qual ele é, por sua vez, uma cena. Pura reciprocidade que manifesta o espelho que olha e é olhado, e cujos dois momentos são desprendidos nos dois ângulos do quadro: à esquerda a tela virada, pela qual o ponto exterior se torna puro espetáculo; à direita o cão estirado, único elemento do quadro que não olha e não se mexe, porque ele, com seus fortes relevos e a luz que brinca em seus pêlos sedosos, só é feito para ser um objeto a ser olhado (FOUCAULT, 1999, p. 17).

Verificamos, nessa descrição da tela, dois momentos relevantes para nossas colocações. No primeiro caso, a confirmação da presença de elementos dinâmicos (que geram a impressão de movimento) na pintura, principalmente quando, depois de descrever grupos de personagens da tela, Foucault aponta para a figura do cão, “único elemento do quadro que não olha e não se mexe” (Foucault, 1999, p. 17).

Ora, o filósofo descrevia uma pintura, de modo que poderíamos esperar a presença de elementos estáticos. Porém, ao afirmar que o cão era o único elemento que não se mexia, isso nos leva a inferir que os outros elementos do quadro se mexiam; eram, portanto, dinâmicos. No caso, temos que considerar que esse dinamismo não estava, necessariamente, na pintura em si, mas na visão do observador da tela: “o quadro como um todo olha para a cena para a qual ele é, por sua vez, uma cena” (Foucault, 1999, p. 17).

Desse modo, Foucault admite uma recepção e, mais que isso, a autonomia dessa recepção, do olhar que observa e, assim, detém o controle da obra, dinamizando, por assim dizer, os elementos do quadro. Foi dessa dinamicidade que o filósofo

selecionou tais elementos, distribuindo-os entre os dinâmicos e o estático – o cão. Foucault admite, assim, a autonomia do olhar do receptor sobre a obra de arte – é o olhar que interpreta o caráter estático ou dinâmico do produto artístico.

Outra tela que contém caráter dinâmico – e talvez por isso seja aurática, principalmente para os historiadores – é o *Angelus Novus*, de Paul Klee. A obra, produzida em 1920, foi adquirida por Walter Benjamin em 1921. A partir da interpretação de Benjamin para o anjo de Klee, passamos a ver na tela um anjo dinâmico, que transita entre três tempos distintos (o passado, o presente e o futuro):

O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso (BENJAMIN, 1994, p. 226).

Quase que da mesma forma que Laocoonte (ao menos com a mesma intenção de enfrentamento), o *Angelus Novus* é uma tela que, ao olhar de Benjamin, é extremamente forte, pelo dinamismo com que atua, em meio a uma densa disputa entre o passado, o presente e o futuro. A descrição de Benjamin acerca da tela descreve ações que se processam no tempo e no espaço.

Os verbos utilizados pelo filósofo demonstram isso: “[...] Onde nós *vemos* uma cadeia de acontecimentos, ele *vê* uma catástrofe única, que *acumula* incansavelmente ruína sobre ruína e as *dispersa* a nossos pés. Ele gostaria de *deter-se* para *acordar* os mortos e *juntar* os fragmentos [...]” (Benjamin, 1994, p. 226; grifo nosso). Como vemos, Benjamin descreve ações, a partir do que ele compreende acerca do anjo. “Mas uma tempestade *sopra* do paraíso e *prende-se* em suas asas com tanta força que ele não pode mais *fechá-las*” (Benjamin, 1994, p. 226; grifo nosso).

A força da tempestade é absolutamente dinâmica, de modo que o anjo não consegue fechar as próprias asas, o que denota que há essa tentativa, o que também demonstra uma ação do anjo. “Essa tempestade o *impele* irresistivelmente para o futuro, ao qual ele *vira* as costas, enquanto o amontoado de ruínas *cresce* até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso” (Benjamin, 1994, p. 226; grifo nosso).

O amontoado de ruínas *cresce* até o céu; trata-se de um verbo no presente, que retrata uma ação referente ao tempo passado. O anjo é a figura do conflito entre os

tempos, empurrado pela tempestade do progresso. E foi a partir da dinamicidade da imagem do anjo que Benjamin o transformou no anjo da história. Verificamos, assim, uma contradição da teoria benjaminiana. O próprio filósofo, que elaborou o conceito de aura a partir de critérios que privilegiavam as artes estáticas, acabou por tornar dinâmico – e aurático! – o *Angelus Novus* de Klee, a partir de um olhar histórico-filosófico sobre a imagem do anjo.

Tal como a mulher do retrato oval ou a imagem de Dorian Gray: foi o aspecto vivo e/ou dinâmico desses retratos que os tornou tão enigmáticos para seus observadores – tanto para as próprias personagens dessas narrativas, quanto para os leitores. Paradoxalmente, esses retratos se tornaram auráticos – originais, autênticos e únicos – justamente em função do aspecto dinâmico apresentado.

Com base nessas análises, podemos compreender que as artes consideradas estáticas podem se tornar obras dinâmicas – e, por isso mesmo, auráticas – seja pela mobilidade que despertam, seja pela confirmação dessa mobilidade, nas impressões e nas certezas do receptor. O grupo de Laocoonte, a tela “Las Meninas”, o “Angelus Novus”, bem como os retratos de Poe e de Wilde são apenas amostras dessa constatação.

5.1.2 – A paralisação do dinâmico na formação da aura

Para tratarmos da paralisação do dinâmico, torna-se imperativo buscar uma ideia de interrupção (suspensão) do que se entende por continuidade, ou linearidade. E é na teoria benjaminiana que encontramos essa proposta, particularmente no ensaio intitulado “Sobre o conceito de História”, no qual o autor reflete sobre a necessidade de se pensar a História como um todo não linear, cuja descontinuidade se revela na constante retomada do passado no presente e nas constantes interferências do presente sobre o passado, como se verifica pela rememoração e, mais que isso, pela redenção.

Nas conhecidas teses, Benjamin estabelece uma interface entre os tempos históricos, de forma a promover um diálogo entre o presente e o passado. Ou seja, a relação entre presente e passado não se constitui de forma linear, mas dialética: o presente ilumina o passado – e o passado, iluminado, torna-se uma força no presente. Se essa ideia se constitui sobre a (falsa) linearidade histórica, por se tratar de uma continuidade apenas aparente, o mesmo pode ser observado na decorrência da obra dinâmica, com sua continuidade também aparente.

Especificamente na tese VI, Benjamin afirma que articular historicamente o passado não significa conhecê-lo como ele foi de fato, mas sim apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo¹⁹. Com esse pensamento, o filósofo despreza a tendência ao factual, demonstrando a relevância do aspecto da lembrança, como um momento que, apesar de ser fragmento do passado, pode ser mais significativo do que as demarcações dos fatos em sequência.

Dessa forma, a obra dinâmica dialoga com as teses benjaminianas: vestígios e reminiscências são índices relevantes de significados, que remetem ao passado e retornam dele, que descobrem e redescobrem sentidos, podendo superar, sem impasses, os significados contidos na suposta linearidade da História e das obras dinâmicas.

Na tese IX do ensaio podemos compreender, através da figura do anjo da História – o *Angelus Novus*, de Paul Klee – a imagem que Benjamin descreve acerca do tempo, envolvendo o passado, o presente e o futuro em um mesmo plano:

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés (...) (Benjamin, 1994, p. 226).

Enquanto isso, uma tempestade impele o anjo para o futuro – a essa tempestade, Benjamin chama de “progresso”. Podemos nos basear nessa descrição para compreender outro diálogo possível com a obra dinâmica: o anjo representa a totalidade – ele comporta em si três tempos, em um mesmo espaço. A obra dinâmica também pode se revelar totalizante, pelo fato de poder abrigar as variantes do tempo: o presente, demarcado pela apresentação da obra, e o passado, demarcado pelos significados (lembranças, memórias, sentimentos e reflexões) acionados pelo receptor, de forma consciente ou inconsciente.

Outro momento em que o teórico aborda diretamente a questão do tempo é a tese XIV, que se inicia com a seguinte frase: “A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de agoras” (Benjamin, 1994, p. 229). Nesse sentido, o tempo se constrói a partir do retorno permanente de instantes do passado.

¹⁹ Para Benjamin, o perigo ameaça tanto a tradição quanto os que a recebem. Nos dois casos, o perigo seria o mesmo: entregar-se às classes dominantes, tornando-se seu instrumento.

Esses retornos são construídos pelo receptor na experiência estética. Enquanto assiste a um espetáculo teatral, a uma apresentação musical, ou a um filme, sua aparente quietude externa pouco expressa acerca de suas inúmeras conexões com o passado, não com o passado histórico, como entendia Benjamin, mas com seu passado individual, de onde emergem significados de caráter subjetivo.

Nas teses XIV, XV e XVI o autor propõe o que denomina “explosão do *continuum*”, um rompimento da suposta continuidade da História. Segundo Melo:

Na crítica estética e literária, bem como na apreensão do passado, Benjamin construiu, a partir da semântica do seu tempo histórico, um horizonte emancipador da consciência, tendo em vista a dialética na interrupção. Benjamin procurou entender como, na modernidade, o horizonte de expectativa²⁰ em que historiadores estavam apoiados num conceito de progresso, cada vez mais se distanciou da genuinidade da experiência humana (MELO, 2011, p. 30).

Essa dialética na interrupção não se aplica somente à ideia de se explodir o *continuum* da História. A interrupção perpassa a obra de Benjamin em outros momentos e, nessa perspectiva, adotamos a proposta para o campo das artes, especialmente para a obra dinâmica, devido à semelhança entre sua continuidade e a continuidade histórica. Em ambos os casos, estamos diante de continuidades aparentes, uma vez que a história se constitui sobre um emaranhado de fatos, ao mesmo tempo em que a arte dinâmica se desenvolve, ante o receptor, como um despertar para um emaranhado de significados que lhe são suscitados pela obra. Isto é, a continuidade apenas encobre uma espécie de rede de fatos e significados, que formam uma “constelação” – e não uma linha contínua.

A partir do pressuposto de que as teses se constituem como uma crítica ao continuísmo na História, adotamos esse posicionamento crítico ante o aparente continuísmo da obra dinâmico-temporal. O fato de a obra dinâmica ser desenvolvida e recebida no decorrer de um período de tempo gera a falsa impressão de continuidade. Porém, a experiência estética não é construída na continuidade; de fato, a partir do que a obra apresenta, o receptor cria uma relação de significados com sua experiência particular, sendo que tais relações se perfazem em uma rede de significados, escapando da estrutura linear.

Essa rede de relações é subjetiva, uma vez que cada sujeito possui uma história distinta, com pensamentos, sentimentos e lembranças também distintos de

²⁰ KOSELLECK, Reinhart. Espaço de experiência e horizonte de expectativa: duas categorias históricas. In: *Futuro Passado*. Contribuição à semântica dos tempos históricos. Trad. de Wilma Patrícia Maas e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: contraponto/Ed PUC-Rio, 2006. N. A.

outros sujeitos. Ao interpretar os significantes da obra, o receptor aciona significados de ordem individual, relacionando-os entre si; essas relações se perfazem entre o presente – execução da obra – e o passado – experiências anteriores do receptor.

Sendo assim, partes da execução da obra, ou mesmo sua completude, podem remeter o receptor a momentos do passado que, nas palavras de Benjamin, “iluminam o presente”. Nesse ínterim, a obra continua em desenvolvimento; porém, para o receptor, os momentos que lhe permitem rememorar ou citar o passado tornam-se estanques – por serem únicos, originais e autênticos. Ainda que a obra se repita em outras oportunidades, aqueles momentos não se repetem da mesma forma; apenas se criam outros, com novas possibilidades.

Todo esse processo de paralisação do dinâmico envolve significantes e significados²¹, acionados pelo receptor. Os significantes são dados na/pela execução da obra dinâmica, seja uma apresentação de uma orquestra, uma apresentação de dança, uma peça teatral, um filme ou uma narrativa literária. Já os significados, acionados pelo receptor, são recebidos a partir de imagens. Para Benjamin, são as imagens dialéticas:

As imagens dialéticas buscam arrancar os momentos significativos do passado, e que foram solapados pela historiografia dominante, para representá-los no presente. Os momentos pretéritos são significativos quando se associam com o presente, na imagem. Temos, dessa forma, o postulado de não diferenciar entre os eventos grandes e pequenos, pois o pequeno pode se revelar grande em conjunção com o presente, como por exemplo, na representação literária do romance policial (MELO, 2011, p. 83).

Renato Melo (2011) esclarece o sentido de imagem dialética, tal como é concebida por Walter Benjamin, nas teses sobre o conceito de História. No caso da recepção, tais imagens são recortadas para o âmbito individual, ou mesmo social, mantendo-se o sentido das associações entre passado e presente. Na experiência estética com a obra dinâmica, é o receptor quem busca os momentos significativos do passado (solapados pelo cotidiano), para representá-los no presente.

Além disso, é o receptor quem estabelece (de forma consciente ou inconsciente) a associação dos momentos significativos que emergem do passado com a experiência presente – o “aqui e agora” da obra dinâmica, no presente, no momento em que é executada. O evento pequeno, aparentemente sem importância para uns, pode se revelar grande para outros, conforme sua memória (racional ou emocional) o permitir.

²¹Nos termos criados pelo linguista Ferdinand de Saussure, extraídos do livro *Curso de linguística geral*, no qual diversas dicotomias são estabelecidas, no sentido de se constituir uma ciência da linguagem, a Linguística.

A paralisação da obra dinâmico-temporal, por parte do receptor, constitui-se pela dialética da suspensão, necessária para a formação da imagem dialética. Assim, essa paralisação não interfere na compreensão do todo da obra; ainda que uma cena de um filme conduza o espectador a uma imagem dialética, interpondo passado e presente, esse processo se realiza de forma significativa – e instantânea:

A “imagem do passado”, por ser imagem, tem que se apresentar como *imobilização instantânea* [grifo nosso] de um movimento; por outro lado, ela mesma é passageira por ser parte deste movimento e só pode ser fixada graças à intervenção do historiador que, a partir do registro dessas imagens, pode passar para o trabalho da “construção” da história. [...] As “imagens dialéticas” [...] são formações intermitentes, ‘pequenas totalidades’ à maneira das “mônadas” [Tese 17^a], que interrompem e paralisam momentaneamente o movimento da história (OTTE, 1994, p. 83-84).

A explicação de Otte para a imagem dialética benjaminiana favorece a compreensão da nossa proposta, na adaptação da ideia de Benjamin sobre a descontinuidade histórica à descontinuidade da obra dinâmico-temporal, na experiência estética. A imobilização instantânea do movimento corresponde ao tempo da imagem que se forma nas relações de sentido acionadas pelo receptor. As imagens dialéticas que, segundo Otte, paralisam momentaneamente o movimento da história, paralisam também o movimento da obra dinâmico-temporal, aos olhos do receptor.

Não que a imagem dialética seja estática. O fato é que, “devido a uma ‘tensão’ interna [Tese 17^a], a ‘imagem dialética’ apresenta uma síntese do dinâmico e do estático” (Otte, 1994, p. 99). Ou seja, a imagem dialética implica significados e “tensões”, pois apesar de sua natureza estático-espacial de imagem, tal formação se consolida a partir “de uma materialização do tempo” (Otte, 1994, p. 100).

Segundo Palhares (2006), Benjamin não defenderia a recuperação da experiência aurática pura e simples, “mas, antes, que também sua reflexão sobre a aura se guie pelo movimento da imagem dialética” (Palhares, 2006, p.107). Visto que a autora parece concordar com Benjamin no que se refere ao declínio da aura, a mesma não considerou a possibilidade de se delinear um novo conceito de aura que se pautasse pela imagem dialética, na execução da obra dinâmico-temporal.

Enfim, diante dos significantes expostos na execução da obra dinâmico-temporal, o “objeto” (pessoas, situações, experiências) perdido no passado (memória) se aproxima (é acionado), e é confrontado com o presente. O “tempo preenchido de agoras” das teses pode ser compreendido, na recepção, como esse tempo preenchido de significados, resgatados da história pessoal de cada receptor.

No decorrer da experiência estética, a obra, além de proporcionar a aproximação do objeto, aponta para sua ausência (espaço-temporal). Temos a presença do passado no presente. A imagem dialética se constitui e, assim, o receptor vivencia o *Jetztzeit*²², ou seja, um “tempo de agoras”. Nesse caso, não há materialidade, mas o *Jetztzeit* retoma e preenche, por assim dizer, a ausência do objeto distante. As obras dinâmico-temporais, ao promoverem o *Jetztzeit*, podem ser consideradas auráticas – mesmo que não sejam, como as obras estáticas, únicas, originais e autênticas – mas por permitirem, ao receptor, a experiência de momentos únicos, originais e autênticos.

Ante a possibilidade de aura da obra dinâmica pelo *Jetztzeit*, fica a possibilidade de não ocorrer essa aura, na experiência estética. Considerando-se que é preciso um envolvimento do receptor com a obra, para se formar a imagem dialética, então a falta de envolvimento evitaria essa formação. Entendemos que as obras ditas comerciais, que propiciam um entretenimento descomprometido, de certa forma evitam o envolvimento do receptor; apenas mantêm-no em estado de distração.

Nesses casos, estamos nos referindo a produtos da indústria cultural, os quais são produzidos e transmitidos em prol de uma alienação das massas²³. O tempo dedicado a essas obras seria, portanto, um tempo vazio (em oposição ao tempo preenchido, próprio da aura). Nesses casos, podemos entender que não há elementos para a formação da aura – a não ser, é claro, que o receptor se deixe envolver por alguma produção dessa categoria, o que é até passível de ocorrer.

Nesse sentido, não podemos determinar quais as obras dinâmico-temporais são ou serão auráticas, ao considerarmos a recepção individual, já que o envolvimento do receptor na experiência estética ocorre de maneira particular. Mas podemos, por outro lado, identificar obras dinâmico-temporais auráticas para a recepção coletiva: são aquelas que, pelo fato de conduzirem a sociedade (local, nacional ou mundial) a uma espécie de *Jetztzeit* coletivo, tornam-se marcos históricos na sua categoria artística.

5.2 – Da aura no cinema

No ensaio de Benjamin sobre a perda da aura da obra de arte, a técnica cinematográfica é apontada pelo filósofo como uma ferramenta de reprodutibilidade, o que faria do cinema uma técnica / arte desprovida de aura. Benjamin parecia um tanto

²² Jetzt = agora; Zeit = tempo.

²³ Conforme pressupostos da Teoria Crítica, da Escola de Frankfurt.

incomodado pela hipótese de o cinema obter um valor de culto: “É revelador como o esforço de conferir ao cinema a dignidade da ‘arte’ obriga esses teóricos, com uma inexcusável brutalidade, a introduzir na obra elementos vinculados ao culto” (Benjamin, 1994, p. 177). Ora, o culto era devido a obras auráticas. Não caberia, segundo o filósofo, a uma técnica recém-inaugurada que, além disso, servia aos interesses nacionais.

Benjamin esclarece que, quanto ao filme, “o objeto reproduzido não é mais uma obra de arte, e a reprodução não o é tampouco [...]. Na melhor das hipóteses, a obra de arte surge através da montagem [...]” (Benjamin, 1994, p. 177-178). O fato é que o cinema, tal como fora concebido e utilizado no início do século XX, parecia ter por prioridade a satisfação dos interesses do sistema capitalista; foi essa a realidade do cinema para Benjamin. Porém, segundo Otte, “o culto em torno de determinadas obras do cinema evidencia que a reprodutibilidade técnica não impede a formação da aura” (Otte, 1994, p. 11).

Hoje, o cinema é considerado como a sétima arte – já se constituiu como tal, pela trajetória da indústria cinematográfica no decorrer do século. Neste século XXI, podemos afirmar que o cinema se consolidou como arte, pela trajetória dessa indústria pelo mundo, bem como pelas produções de belos – e tradicionais – filmes de que temos notícia no mundo ocidental, desde os lentos filmes de arte europeus, até as superproduções norte-americanas. Ou seja, excluindo-se as produções ditas comerciais, temos algo a dizer sobre o valor de culto do cinema, o que se comprova pela realização da célebre festa do *Oscar*, a cada ano de produções.

Dado o exposto acerca da aura da obra dinâmica, pelo *Jetztzeit*, e acerca do cinema como arte, podemos citar alguns filmes que contêm uma aura concedida pela recepção coletiva. ...*E o vento levou* (*Gone with the Wind*) é um exemplo de filme aurático: data de 1939 e hoje, quase um século depois, ainda é transmitido pelas emissoras de televisão contemporâneas.

Há outros, como *Cidadão Kane* (1941), *Casablanca* (1942), *Cantando na Chuva* (1952), *2001, Uma odisséia no espaço* (1968), *O poderoso chefão* (1972), *ET – O extraterrestre* (1982), *A lista de Schindler* (1993), *Titanic* (1997) e tantos outros exemplos de um sem número de filmes que se consagraram no decorrer do século XX, seja pelo significado histórico, seja pelo tratamento artístico, ou pelo desempenho dos atores. Do mesmo modo, os artistas, as trilhas sonoras, os cenários (entendidos como “fotografia”), o figurino utilizado em produções de época, podem tornar um filme aurático, tanto para um sujeito, quanto para o todo social.

No caso do cinema, a arte do movimento por excelência, reconhecemos que há cenas memoráveis de filmes que se tornaram verdadeiros marcos da história do cinema mundial – desde a cena da escadaria de Odessa, no filme *O Encouraçado Potemkin* (1925), dirigido por Sergei Eisenstein (ainda em preto e branco), até a passagem das bicicletas ante o reflexo da lua, no filme *ET – O extraterrestre*, do consagrado (e também criticado) diretor Steven Spielberg.

Mas é na famosa cena da escadaria, homenageada por Brian de Palma em “Os Intocáveis”, que Eisenstein mostra todo seu talento. Toda a sequência da escadaria de Odessa é marcante, começando pela câmera lenta do diretor que em certo momento acompanha as pessoas, realçando o desespero de homens, mulheres e crianças caídos no chão, sendo pisoteados e buscando fugir dos tiros dos oficiais. Quando as autoridades começam a atirar, num massacre repugnante que não poupa mulheres e crianças, é difícil conter a revolta, o que motiva a reação dos marinheiros do Potemkin contra as autoridades logo em seguida (SIQUEIRA, 2011, In: <http://cinemaedebate.com/2011/02/15/o-encouracado-potemkin-1925/>).

A cena da escadaria, como se pode observar, é muito dinâmica; no decorrer do filme, destaca-se por ser uma cena marcante, chocante e, acima de tudo, revoltante. É um marco de *O Encouraçado Potemkin*; e este, no seu todo, é um marco do cinema mundial. Esses marcos funcionam, por assim dizer, como paralisações da continuidade, porque se destacam em meio ao fluxo contínuo e dinâmico da produção cinematográfica e da própria história do cinema. São, portanto, auráticos, apesar de serem fruto da reprodutibilidade – fato que era problemático para Benjamin mas que, para a humanidade pós-técnica, faz parte do contexto.

Outra dificuldade tratada por Benjamin para a consideração da aura do cinema é seu caráter perfectível, em oposição à obra aurática, feita em um só bloco. Entendendo o filme como produto de uma montagem de fragmentos, o valor da perfectibilidade (ou aprimorabilidade) é claro. Ou seja, consideramos que o filme possui uma “alterabilidade interna” (Otte, 1994, p. 138). Porém, uma vez finalizada a montagem e divulgado o filme, não se altera mais a sua constituição, de modo que se torna uma obra singular, tal como as esculturas gregas.

A nosso ver, porém, essa questão é secundária. Conforme já discutimos anteriormente, no caso da obra dinâmico-temporal, cabe ao receptor a interpretação da obra, bem com a definição de sua condição aurática, o que se confirma pela dialética da interrupção, promovendo uma imagem dialética (o encontro do passado e do presente), o *Jetztzeit*. Este momento é único; é aura da obra dinâmico-temporal.

Assim, a recepção decide pela auratização de um filme – que pode ser único, já não importando se é “original” ou “autêntico” – bem como pela rejeição de outro, conforme sua experiência estética, demonstrando que duas obras distintas, da mesma categoria de arte, podem assumir condições diferenciadas (com aura ou sem aura).

5.3 – Da Aura nas artes interpretativas

As práticas interpretativas têm como objetivo o desenvolvimento das potencialidades psicofísicas do ator / intérprete, visando ao refinamento poético de sua expressão artística²⁴. Trata-se do exercício de habilidades específicas (interpretações vocais e/ou corporais), por meio de recursos físicos, a saber: a voz, a expressividade das feições e do corpo, a incorporação de uma personagem a ser interpretada. Considerando-se como artes interpretativas aquelas que requerem o intermédio de um intérprete (ou mais), chegamos ao teatro, à dança e à música.

No caso do teatro, reconhecemos, antes mesmo de tocar na imagem dialética, que essa forma de arte congrega plenas condições para ser uma obra aurática, “apesar de” ser dinâmico-temporal. A contar pelo aspecto da unicidade, entendemos que o teatro atende a esse critério, já que cada apresentação (ainda que seja da mesma peça) é única; com uma peça em cartaz, seja por um curto período ou mesmo por uma longa temporada, o elenco desenvolve seu trabalho de uma forma diferente, dia após dia.

Walter Benjamin reconhecia, no teatro, a unicidade de cada representação: “Pois nada contrasta mais radicalmente com a obra de arte sujeita ao processo de reprodução técnica [...] que a obra teatral, caracterizada pela atuação sempre nova e originária do ator” (Benjamin, 1994, p. 180-181). Assim, cada apresentação é original, uma vez que é única; e cada apresentação é autêntica, uma vez que é a original. Nesse sentido, o teatro consegue reunir os critérios de Benjamin para uma obra aurática.

O filósofo ainda afirma que “O ator de teatro, ao aparecer no palco, entra no interior de um papel. Essa possibilidade é muitas vezes negada ao ator de cinema” (Benjamin, 1994, p. 181). Apesar da comparação do teatro com o cinema, do qual desconsiderava a possibilidade de aura, o filósofo não abordava a arte teatral como aurática; simplesmente se restringia a comparar.

²⁴ Trata-se de definição extraída da ementa da disciplina “Práticas Interpretativas”, do curso de Artes Cênicas da Unicamp. Fonte: http://www.iar.unicamp.br/cenicas/cen_curriculonovo.php.

Observamos, nessa postura, certo receio dele em abrigar uma arte dinâmico-temporal sob os critérios de formação da aura – o teatro, como arte dinâmica, não contava com uma materialização que pudesse conservá-lo, por assim dizer, em algum espaço, pelo decorrer do tempo. Além disso, as artes cênicas não se pautam pela manutenção de uma “identidade” que se conserve do passado para o presente; ao contrário, adaptações e releituras de peças são, invariavelmente, renovações à proposta “inicial” do autor, a partir do tratamento dado ao texto.

Contudo, segundo os nossos critérios de auratização da obra dinâmica (que têm por base a dialética da suspensão), entendemos que as peças de teatro são apresentadas sob gêneros diversos (drama, comédia, crítica social, infantil e outros), os quais nos remetem aos mais diversos significados. Além disso, as peças são apresentadas por pessoas e para pessoas, de modo a permitir uma circulação intensa de significantes e de significados, lembranças, pensamentos e sentimentos.

Em suma, afirmamos que o teatro se constitui como uma das formas de arte mais propensas a promover o *Jetztzeit*, pelo fato de ser realizada na interação entre artistas e público. Nessa interação, circulam significados de toda ordem, em mão dupla: dos atores para o público e do público para os atores, que ficam livres para inserir “cacós” e alterar outros elementos da peça, no decorrer da apresentação.

Por essa circulação de significados, que se processa ao vivo, facilitando as trocas ação-reação, torna-se muito certa a possibilidade da suspensão e, por conseguinte, a formação da imagem dialética e o *Jetztzeit*, que já consideramos como a aura da obra dinâmica. Desse modo, podemos observar que a aura já reside no espaço do teatro – antes, durante e após as peças.

No caso da música e da dança, não é muito diferente. A interpretação da música (instrumental ou canção) é uma particularidade do intérprete, que tem autonomia para criar e recriar a partir das indicações do compositor. Na dança, quase como que no teatro, há uma previsão de desempenho, mas a execução envolve a sensibilidade, o talento e as improvisações do artista (coreógrafos, dançarinos). Segundo Umberto Eco (2001):

As novas obras musicais, ao contrário [das produções clássicas], não consistem numa mensagem acabada e definida, numa forma univocamente organizada, mas sim numa possibilidade de várias organizações confiadas à iniciativa do intérprete, apresentando-se, portanto, não como obras concluídas, que pedem para ser revividas e compreendidas numa direção estrutural dada, mas como “obras abertas”, que serão finalizadas pelo intérprete, no momento em que as fruir esteticamente (ECO, 2001, p. 39).

Desse modo, cabe-nos a ideia de que, no caso das artes interpretativas, a obra é duplamente subordinada: em um primeiro momento, ao intérprete, que a detém sob sua própria sensibilidade, executando-a conforme seu próprio estilo e talento. Em um segundo momento, a obra é subordinada à recepção do público que, ao assistir à interpretação (do cantor, do músico, do ator), pode usufruí-la a partir de experiências estéticas diversas.

No que se refere à formação da aura, na execução das artes interpretativas, podemos vislumbrar a possibilidade de uma “dupla aura”: a primeira, que se instaura para o intérprete, na condição de receptor primeiro da obra. É o intérprete quem digere, por assim dizer, a obra na sua fonte, para transmiti-la posteriormente. É ele que, a partir dos significados acionados, estabelece os sentidos da obra e, então, (re)cria sua execução, considerando o público e o contexto que o aguardam.

Em um segundo momento, a segunda aura, que advém no momento da execução da obra para o público. Essa aura pode ocorrer para o próprio intérprete, dado que é receptor de si mesmo e, além dele, para o público, que se encontra presente para apreciar a apresentação. “Como no caso da história, a obra musical ou literária não passa simplesmente pelos ouvidos ou pelos olhos do receptor, mas as impressões sonoras e os dados da leitura são retidos pela memória” (Otte, 1994, p. 11).

Mais que apenas retidas, essas impressões e dados suscitam significados, que afloram de modo particular, em cada receptor. Ou seja, apesar de a memória não conter um registro material, o receptor a preserva de maneira abstrata e subjetiva, retomando-a pela rememoração, sempre que algum significante externo o exija. Assim se processa a fruição dessas obras: “Cada fruição é, assim, uma interpretação e uma execução, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original” (ECO, 2001, p. 40). A obra revive – e esse fato se processa pela recepção.

Enfim, ainda que o autor tenha produzido uma obra, conhecida em sua forma originária, a interpretação do artista, bem como a fruição dele e do público poderão extrapolar os significantes da primeira concepção da obra, estabelecida pelo autor. Isso ocorre porque cada receptor se porta diante da obra a partir de uma condição particular – vivências, gostos, conhecimentos e sentimentos – que condicionam a recepção, o que implica a predisposição para usufruir a apresentação, com as diversas possibilidades de experiência estética que o intérprete e a obra poderão suscitar.

5.4 – Da aura na literatura

No ensaio sobre a obra de arte, Benjamin menciona a literatura quatro vezes; em todas, apresenta essa modalidade de arte apenas como exemplo para expressar suas ideias acerca de outras modalidades. No tópico “Ritual e política”, quando comenta acerca da arte pura, que rejeita as determinações objetivas, o filósofo afirma que o poeta francês Mallarmé foi o primeiro a alcançar esse estágio. Ainda nesse tópico, compara a reprodutibilidade técnica na utilização da difusão maciça da pintura e da literatura, em relação à técnica utilizada na produção de cinema.

Já no tópico sobre o “Dadaísmo”, Benjamin afirma que o “o dadaísmo tentou produzir através da pintura (ou da literatura) os efeitos que o público procura hoje no cinema” (Benjamin, 1994, p. 191). Apenas isso. E, por fim, a última menção à arte da palavra se encontra no tópico da “Estética da guerra”, sobre o manifesto de Marinetti. Benjamin afirma que “esse manifesto tem o mérito da clareza. Sua maneira de colocar o problema merece ser transportada da literatura para a dialética” (Benjamin, 1994, p. 196).

Na observação dessas quatro citações da literatura, verificamos que Benjamin não abordou o problema da aura da obra literária, muito menos na possível aura criada em torno dos escritores canônicos. Ora, na literatura de início de século, o cânone literário já havia se consolidado, ao menos no que tange à literatura ocidental (da qual temos algum conhecimento).

Longe de se preocupar com essa arte dinâmico-temporal – até porque a mesma se consolida sobre a reprodutibilidade técnica do produto “livro” – o filósofo “escapou pela tangente”, tendo se poupado do trabalho de discutir a possível aura da literatura. Nesta tese, em que abrimos a noção de aura para a obra dinâmico-temporal, cabe realizar este trabalho. É justamente isso o que vamos realizar agora.

5.4.1 – Do cânone literário – aura e vestígio na literatura

“As ações da experiência estão em baixa”, afirma Benjamin, em seu brevíssimo ensaio “Experiência e Pobreza” (1933). Benjamin afirma, ainda, que os combatentes tinham voltado da guerra “mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos” (p. 115). E, um tanto mais drástico: “Sim, é preferível confessar que

essa pobreza de experiência não é mais privada, mas de toda a humanidade. Surge assim uma nova barbárie” (p. 115).

A perspectiva de Walter Benjamin ante a pobreza de experiência nos direciona à revisão dos conceitos de aura e vestígio, principalmente no que tange à narrativa oral e à literatura, especificamente. O contexto descrito pelo filósofo no referido ensaio, bem como em “O Narrador”, é um tanto pessimista, no que se refere à preservação da arte narrada – seja da narrativa oral, ou da literatura propriamente – uma vez que, não havendo o que narrar, perde-se a essência dessa arte, já tão evanescente, por sua própria natureza.

É preciso considerar, primeiramente, a questão da pobreza de experiências e, ainda, a queda da narrativa oral. Ambas as situações estão perpassadas por momentos históricos de grande impacto para a comunicabilidade humana: as guerras, das quais advêm muitos traumas e poucas condições de se narrar. Desse modo, a narrativa oral só se manteria pela figura do artesão (como já mencionado): aquele sábio, misto de viajante conhecedor do mundo e de camponês nativo, conhecedor da história da terra.

Essa narrativa era contada aos artesãos aprendizes, que futuramente a contariam a outras gerações. Ou seja: não tratamos de narrativas fixas, estanques, mas sim de histórias que poderiam ser alteradas conforme a vontade de cada narrador. Tais alterações – os vestígios – proporcionariam mudanças, sutis ou significativas, em detalhes do fato narrado. Esses vestígios impediriam, portanto, que a narrativa permanecesse a mesma, no decorrer do tempo.

A narrativa oral se formava, portanto, pela manutenção da tradição, enquanto a modernidade se constituía como tal, com todo o processo de urbanização e industrialização, em meio ao “progresso”. As indústrias e os operários, os veículos e a multidão mudaram os cenários das cidades. Jeanne Marie Gagnebin esclarece:

Numa carta a Adorno de 4 de junho de 1936, Benjamin traça um paralelo entre o ensaio sobre a reprodutibilidade, consagrado às mudanças da percepção visual e tátil das artes plásticas, e o ensaio sobre “O Narrador”, que ele está acabando de escrever. Ambos tratam, com efeito, do “declínio da aura”, declínio sensível não só nas novas técnicas do cinema e da fotografia, mas também no fim da arte narrativa tradicional, de maneira mais ampla, na nossa crescente incapacidade de contar. [...] Se essa problemática da narração preocupa Benjamin desde tanto tempo [...] é porque ela concentra em si, de maneira exemplar, os paradoxos da nossa modernidade e, mais especificamente, de todo seu pensamento. (GAGNEBIN, 2007, p. 56).

Entre os tantos paradoxos da modernidade – magia e técnica, arte e política – Benjamin se dedicou à análise e revelação das crises, quedas, perdas da humanidade,

em relação ao progresso. Entretanto, não seria o caso de se afirmar que não havia mais o que contar. Em recantos longínquos, nos sótãos ou nos porões, podia-se contar com a presença de pessoas idosas, de artistas, de escritores – de narradores, enfim.

Com a imprensa e a ascensão do romance moderno, houve uma renovação da natureza da arte de narrar. Convém reconhecer que o produto “romance” não era, de todo, uma obra fechada. Tanto o romance quanto o conto (e outras narrativas literárias) admitem, por assim dizer, um “acabamento” por parte do leitor, dado por sua compreensão da leitura, conforme seu conhecimento de mundo. É no leitor que a obra se concretiza como tal.

Retomemos Lessing, com suas fronteiras entre a pintura e a poesia. Sendo a poesia a arte da palavra – e a prosa literária também o é – ambas podem ser consideradas artes “temporais”, as que se concretizam no decorrer do tempo. Sendo a literatura uma arte do tempo, ela não teria, a princípio, a materialidade requerida por Benjamin para se tornar uma obra aurática.

Todavia, o livro é um objeto concreto, cuja materialidade é inegável. Se o livro é um romance, o qual se mantém o mesmo no decorrer do tempo, mantendo suas propriedades essenciais (apesar dos desgastes do tempo), torna-se complicado afirmar que não há materialidade na obra literária. Havendo essa materialidade, resta saber se os outros aspectos, sendo observados conforme os parâmetros benjaminianos, poderiam igualmente ser considerados.

O primeiro caso a se observar é a unicidade. Considerando-se que a obra literária é produzida para uma grande massa, não se justificaria que apenas um exemplar fosse produzido. Nesse sentido, a multiplicidade de exemplares é a razão de ser do romance, na qualidade de produto cultural.

A segunda análise se pauta na questão da autenticidade. Quanto a esse quesito, a autenticidade de cada exemplar é dada pela confiabilidade da autoria e da editoria; autores renomados chegam a valer mais que o título de suas obras. Muitos leitores compravam (e compram até hoje) o livro como produção de determinado(a) autor(a), o que afasta o tema / o título para segundo plano. O autêntico para o romance é o nome de quem o produziu.

E, por fim, vem a questão da originalidade. No caso da produção em série, tal discussão perde a razão de ser, uma vez que a divulgação da obra se dá pelas cópias, a serem lidas por um sem número de leitores, individualmente.

Por tudo o que foi exposto, torna-se razoável atentar para o fato de que a natureza da obra narrada mudou substancialmente com a ascensão do romance moderno. A literatura, na condição de arte temporal, manifesta-se pela materialidade do livro; o livro, para chegar ao seu público-alvo, é produzido em série; sendo produzido em série, gera um sem número de exemplares. Nenhum desses aspectos favorece, segundo o raciocínio de Benjamin, a formação da aura. Porém, como se explica a canonização de tantas obras literárias, bem como de seus autores?

Para compreendermos a sacralidade do lugar do cânone, é preciso compreender como se constituiu, no passado, a formação desse lugar. O termo é originário do grego (Kanón), tendo passado pelo latim (Canon), com o significado de *regra*. No decorrer do tempo, o termo passou a compreender o conjunto de textos considerados como modelos de perfeição. Segundo a doutrina católica, canonizados são os santos reconhecidos pela autoridade maior do catolicismo, o papa. No caso da literatura, canonizados são os autores (e suas respectivas obras) que são considerados os mestres da tradição.

Segundo Leyla Perrone-Moisés (1998), a palavra *cânone*, na qualidade de representação de uma relação de escritores consagrados, ocorreu, pela primeira vez, no século IV e, a partir de então, foi adotada por escritores e críticos, em diferentes países da Europa, particularmente Itália e França, onde “o conceito francês de cânone clássico só se abala no século XVIII, com a abertura para os autores ingleses e alemães, e com a adoção do conceito de *Weltliteratur*, de Goethe” (Perrone-Moisés, 1998, p. 62).

A autora afirma, ainda, que foi a partir do século XVIII que o juízo estético deixou de ser considerado universal, de forma que os autores “clássicos” se tornaram “exemplos de uma regra universal impossível de enunciar” (Kant *apud* Perrone-Moisés, 1998, p. 63). Já no século XX, os escritores valorizados passaram a ser nomeados pelo viés do gosto da crítica, o que se justificava pela prática:

Suas escolhas não são ditadas por nenhuma autoridade institucional, mas pelo gosto pessoal, justificado por argumentos estéticos e pela própria prática; é o que a modernidade herdou do romantismo teórico-crítico. Apesar de assumirem a precariedade de suas escolhas, os escritores-críticos modernos têm a preocupação pedagógica de fornecer aos mais jovens um currículo mínimo de leituras formadoras; e esse traço pedagógico está presente em qualquer listagem de autores, desde a Antiguidade (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 63).

Dessa forma, depreendemos que, da Antiguidade à modernidade, a preocupação em se estabelecer o lugar do cânone sempre foi uma constante. Não se poderia conceber uma literatura de qualidade sem que se pudesse fazer referência a um modelo, um padrão de produção de obras literárias que servisse como guia, seja para os estudantes, seja para a crítica profissional.

Para o iniciante cultural, atormentado pela total falta de orientação, saber o que há de sagrado pode conferir uma certa segurança psicológica. Embora essa submissão voluntária ao cânone oficial possa ser questionada, ela se justifica, ao mesmo tempo, enquanto etapa necessária rumo à emancipação do indivíduo, pois não é o desconhecimento do cânone que garante a independência dele (OTTE, 1999, p. 9).

Portanto, seja o cânone considerado como uma lista sagrada de obras literárias, ou mesmo como uma garantia psicológica para iniciantes culturais, o referencial canônico da literatura universal não se perde no tempo, nem no espaço. Sua autoridade existe e é mantida pela tradição cultural universal. Segundo Harold Bloom (2001), crítico norte-americano – e ferrenho defensor da manutenção do lugar do cânone – “o Cânone é de fato um metro de vitalidade, uma medida que tenta mapear o imensurável. A antiga metáfora da imortalidade do escritor é relevante aqui, e renova o poder do Cânone para nós [...]. Sem o Cânone, deixamos de pensar” (Bloom, 2001, p. 46-47).

Ao tratarmos da questão do cânone como uma representação da tradição literária, reportamo-nos ao ensaio de T. S. Eliot (1989), intitulado “Tradição e talento individual”. O referido ensaio demonstra como o apoio na tradição pode formar um grande poeta, e como o conhecimento da tradição se harmoniza com o talento individual para essa formação. Nesse sentido, Eliot deixa claro que, por mais que o leitor esteja em busca do traço individual de cada poeta – o seu diferencial em relação aos outros – a influência dos seus antecessores deveria se fazer conhecer, no sentido de tornar possível averiguar-se, em suas obras, o conhecimento (e a influência) da tradição literária:

[...] se nos aproximarmos de um poeta sem esse preconceito, poderemos amiúde descobrir que não apenas o melhor mas também as passagens mais individuais de sua obra podem ser aquelas em que os poetas mortos, seus ancestrais, revelam mais vigorosamente sua imortalidade [...] (ELIOT, 1989, p. 38).

Ou seja, o crítico deixa claro que o apego à tradição – e, portanto, ao cânone literário – seria um fator de valorização do poeta. Contudo, esclarece que esse apego não deveria se constituir sobre uma mera aderência à geração literária imediatamente

anterior, mas sim a um sentido histórico de tradição, o que compreende uma abordagem temporal bem mais ampla:

[...] o sentido histórico implica a percepção, não apenas da caducidade do passado, mas de sua presença; o sentido histórico leva um homem a escrever não somente com a própria geração a que pertence em seus ossos, mas com um sentimento de que toda a literatura europeia desde Homero e, nela incluída, toda a literatura de seu próprio país têm uma existência simultânea e constituem uma ordem simultânea [...] (ELIOT, 1989, p. 39).

Nesse trecho, podemos verificar a necessidade de o poeta se colocar em uma condição temporal unificada, em que presente e passado não se formariam numa linearidade, mas num mesmo plano, onde a simultaneidade da produção poética seria uma referência. Eliot ainda demonstra, aqui, uma tendência a se pensar na literatura nacional, ou seja, na identidade nacional do poeta, que se formaria no diálogo entre suas obras e as de seus antecessores, de mesma nacionalidade.

Eliot esclarece: “esse sentimento histórico, que é o sentido tanto do atemporal quanto do temporal e do atemporal e do temporal reunidos, é que torna um escritor tradicional” (Eliot, 1989, p. 39). Segundo o crítico, os ajustes e reajustes, entre as obras que compõem a tradição e as obras novas, poderiam se fazer a partir de uma leve alteração da ordem existente entre elas, de forma que tais reajustes possam abrigar, harmonicamente, o antigo e o novo. Seria a tradição aceitando a novidade, desde que seja de forma ajustável à sua ordem, já consolidada no tempo e no espaço.

Nessa busca de conhecimento do passado, bem como nessa incorporação do passado pelo presente, em um plano atemporal, ocorre uma contínua entrega do poeta, num processo de despersonalização, em prol da tradição. Suas emoções pessoais não devem se integrar à sua produção poética; ao contrário, na produção poética a emoção deve ser algo bem mais complexo, resultado de um trabalho poético que permita a expressão de sentimentos que não se confundam com as emoções, tais como são reconhecidas e vivenciadas.

A partir do exposto pelo crítico, o poeta poderia ser considerado como um retransmissor da tradição, que conseguisse aliar esse conhecimento da produção literária anterior a um talento individual – o qual pudesse ser notado através da capacidade de trabalhar as emoções humanas até o ponto de transformá-las em arte.

Visto que a tradição requer a leitura e o conhecimento das obras dos grandes mestres do passado, podemos compreender a dedicação de Ítalo Calvino pela defesa dos clássicos. Calvino, na qualidade de escritor-crítico moderno, valorizava as múltiplas

dimensões de significados que uma obra poderia conter: “o que conta para nós na obra literária é a possibilidade de continuar a desfolhá-la como uma alcachofra infinita, descobrindo dimensões de leitura sempre novas” (Calvino *apud* Perrone-Moisés, 2000, p. 285). Essa preservação da literatura pela tradição canônica pode ser verificada, inclusive, pelas obras selecionadas para este trabalho, as quais trazem as assinaturas de seus autores: Edgar Allan Poe e Oscar Wilde.

Em pleno século XXI, estamos analisando obras produzidas no século XIX, as quais têm propiciado leituras e releituras, montagens teatrais, filmes e outras produções artísticas, até o presente momento. Como explicar a permanência dessas obras / desses autores, no decorrer de tanto tempo e espaço? De fato, estamos diante de obras clássicas, de autores renomados, que conseguiram escrever para o leitor, em termos que lhe atingem a curiosidade, a sensibilidade, a própria condição humana. Essas obras superam o tempo – superam, inclusive, o tempo de vida de seus criadores. Assim é a obra de Poe; assim também é a obra de Wilde.

No caso de Poe, *O retrato oval* é apenas uma amostra da qualidade de sua obra. Sua produção mais célebre, o poema “O corvo”, carrega o tom de mistério que marca o estilo inconfundível de Poe, trazendo-o do século XIX ao XXI, em apenas algumas estrofes. Seus contos chegaram aos nossos dias, sob novas linguagens, tal como as histórias em quadrinhos:

Histórias de Poe traz a transcrição de três histórias do autor: O Escaravelho de Ouro, O Método do Dr. Alcatrão e do Professor Pena, e A Queda da Casa de Usher. Todas remetendo ao extraordinário, tema recorrente da literatura de Poe. Novamente a arte ganha destaque, dessa vez assumindo traços e cores diferentes para cada história. A construção dos cenários foi realizada com perfeição, conseguindo captar o universo da literatura de Poe, seu clima sombrio e a personalidade de suas personagens. Uma coleção para os amantes de literatura, arte e quadrinho. Um trabalho que mostra a importância dos grandes autores mundiais, e que tenta de alguma forma, levar suas obras para um público mais abrangente. (NASCIMENTO, 2011. In: http://lounge.obviousmag.org/sem_receita/2012/11/releitura-frankstein-e-edgar-alan-poe-em-quadrinho.html).

Ou seja: há de se reconhecer o valor literário dos textos de um escritor que tenha sua obra sendo lida, adaptada e recontada, quase dois séculos após sua produção. O mesmo ocorre com a obra de Wilde. Suas obras, tanto o romance *O retrato de Dorian Gray*, quanto seus contos e peças teatrais, são adaptados e recontados às novas gerações, desde o século passado. Dorian Gray já foi transposto para o cinema em dez versões diferentes (de 1945 a 2009).

Na primeira versão, vemos um filme em preto-e-branco, com ritmo lento e falas pausadas. Já na versão mais recente, vemos um filme mais explícito, mais ágil, com inserção de personagens que não aparecerem na obra literária (como é o caso da filha de Lorde Henry Wotton) e de cenas inseridas para incrementar a ação dramática, menos explorada no texto literário. A trama também sobe aos palcos:

Continuando a programação do 13º Festival arte Viva, agora no Centro Cultural da Fundação Aperam Acesita, o grupo de teatral Atempus, de Timóteo, sobe ao palco do Teatro da Fundação para encenar a peça “Dorian”, na próxima quarta-feira, às 20h. O espetáculo finaliza as ações do Projeto Jovem Para Sempre, aprovado pelo edital "Teia Jovens", no início de 2012. Esta releitura da obra clássica de Oscar Wilde, "O Retrato de Dorian Gray", promove um universo de reflexão sobre a temática da beleza e juventude como bens valiosos em todos os tempos e territórios (<http://www.maisvip.com.br/noticia/83/releitura-de-classico-de-oscar-wilde-e-oficina-de-fotografia-no-festival-arte-viva>).

A citação é trecho de matéria do jornal on-line “Mais Vip” (região do Vale do Aço, Minas Gerais), referindo-se a um festival de arte realizado em novembro de 2012. Mais de um século após a morte de Wilde, seu romance se encontra representado sob a forma de teatro, nos palcos do interior de Minas Gerais.

Os contos para crianças (que Wilde teria escrito para seus dois filhos) são recontados em obras da literatura Infantil. Suas peças teatrais são representadas até os dias atuais; uma das mais famosas é “The Importance of Being Earnest”, traduzida no Brasil como “A importância de ser Prudente” e “A importância de ser Fiel” (esta, uma versão do Grupo Tapa - RJ):

Num momento em que diversos artistas lançam seu olhar para o tema da exclusão social, o Grupo Tapa, aparentemente na contramão do movimento, segue sua investigação sobre as elites com a estréia nesta quarta-feira, da peça *A Importância de Ser Fiel*, de Oscar Wilde. A contradição é só aparente. Com a montagem de Major Bárbara, de Bernard Shaw, o grupo tenta desvendar os mecanismos sociais e econômicos da exclusão do ponto de vista da classe dominante. Com Wilde não é diferente. Ele expõe com a esperteza que lhe é característica o pensamento dos poderosos. (<http://www.estadao.com.br/arquivo/arteeazer/2002/not20021002p5467.htm>).

A matéria da citação refere-se a uma temporada de apresentações da peça no Rio de Janeiro, em 2002. Apesar de uma dificuldade ou outra na tradução do título para o português (Earnest é nome próprio, mas também uma qualidade relacionada à seriedade, determinação), nada impediu a realização dos trabalhos do grupo Tapa.

Em ambos os casos – nas releituras de Poe e de Wilde – verificamos que as obras desses autores (como a de outros autores canônicos) superam tempo e espaço,

sendo transformadas pelas adaptações às novas linguagens. Essas adaptações (Poe em quadrinhos, Wilde no cinema e outras) requerem alterações de texto e inclusão de imagens e sons, para que o texto inicial se constitua em novo formato. De certa forma, os textos-fonte requerem os vestígios dos novos autores, que realizam essas adaptações.

São esses vestígios que reanimam, por assim dizer, os textos-fonte e, assim, é por meio dos vestígios que essas obras renascem, de geração a geração. Por essa análise, podemos entender que a literatura, em seus textos-fonte, conteria aura; e que as novas versões, constituídas a partir do texto-fonte, seriam carregadas de vestígios e, portanto, seriam desprovidas de aura.

Porém, seria uma precipitação tratar a literatura apenas sob esse prisma, sem se considerar o receptor, já que é o receptor que decidirá, de todo modo, essa questão. É pela autonomia do olhar que ele define a aura da obra, seja a obra “original” (texto-fonte) ou suas derivadas, realizadas no decorrer do tempo.

Nesse sentido, é preciso voltar a atenção para o que ocorre com a literatura como arte do tempo. Em outros termos, é preciso reconhecer que a literatura requer um tempo, tanto na produção (escrita) quanto na recepção (leitura). A literatura requer um tempo para se consolidar como tradição, seja na história coletiva, seja na individual, até porque a literatura sugere imagens, que são diferentes para cada leitor.

Ainda assim, Benjamin não esclareceu se a literatura, na qualidade de arte do tempo, não teria uma aura. Provavelmente não, uma vez que a leitura se passa no tempo, podendo ser lembrada e esquecida. Os livros são objetos portáteis, não se fixam no espaço. Mas como se explica a existência de escritores canônicos? Seria devido à aparência estática dos livros nas estantes, durante décadas? Não seriam esses autores e suas obras “auráticos”, pelo fato de superarem o tempo, bem como o espaço?

Dentre as qualidades de uma obra canônica, a oferta de várias possibilidades de significados e respostas é relevante. Talvez porque, com o decorrer do tempo e a evolução da cultura, a obra com tal característica seja continuamente lida, compreendida e vivificada através dos leitores de cada época, ao passo que outras obras (comerciais) não alcançam a geração seguinte à de sua produção.

No caso da arte dita marginal, compreendida pela crítica como obra menor, à margem da linhagem canônica, temos que compreender uma diferenciação desta em relação ao cânone. A literatura marginal não teve fôlego para se estabelecer até o século XX. Foi somente no final do século, com as tendências pós-estruturalistas, que essa literatura começou a se organizar:

Dessa forma, a escola – se é que ainda podemos utilizar o termo – foi um emaranhado de tendências distintas, a saber: a teoria feminista, que passou a debater a situação da produção da mulher, sua identidade e seus direitos; a teoria psicanalítica, desenvolvida com base nas teorias de Lacan sobre a questão do sujeito e sua relação com a linguagem; o marxismo, através da obra de Louis Althusser, que reinterpretou a teoria marxista, o que possibilitou a aplicação da teoria à análise de textos (LOSANO, 2005, p. 51).

A partir dessas tendências, “as minorias étnicas tiveram um relativo espaço para suas manifestações, de forma que negros, latinos e asiáticos puderam rearticular suas relações com a produção tradicionalmente dominante” (Losano, 2005, p. 52). A partir dos pós-estruturalismos, teve início o esperado momento da manifestação dos "diferentes". Ou seja, apesar de a crítica desconsiderar a qualidade literária dessas produções, as mesmas se firmaram no mercado editorial e hoje fazem parte dos cadernos de cultura dos jornais e das editoriais de arte das revistas.

Esse percurso se fez na direção do receptor. A recepção crítica se preocupa com as relações estabelecidas entre a obra e sua inserção na história da literatura; porém, a recepção do público, conhecedora ou não dos argumentos da crítica, não se pauta pela técnica ou mesmo pelo caráter artístico da produção, mas sim pela fruição da obra. Uma experiência estética que permita a formação da imagem dialética e, portanto, do *Jetztzeit*, ainda que seja por meio de uma obra dita marginal, pode ser aurática.

Exemplo disso são as obras produzidas em séries, encomendadas pelas editoras a escritores que atendem à lógica comercial. Há uma série, destinada a adolescentes, denominada coleção “Vaga-lume”. Cada livro traz uma narrativa, geralmente intrigante e emocionante; boa parte dessas histórias se pauta pelo fantástico na literatura. Atendem, portanto, ao público a que se destinam, mas não são obras clássicas e, muito menos, canônicas.

A contar pela crítica literária, essas histórias não atendem às exigências dos críticos: são, em geral, lineares; apelam para o emocional dos leitores e, muitas delas, remetem ao modelo da literatura policial, com direito a detetive, investigação e solução. Modelos “prontos”, portanto; feitos para uma leitura fluida – e uma vendagem fácil.

Crítica à parte, essas obras marcaram a adolescência de muitos jovens e adultos brasileiros. A coleção remete aos anos escolares, aos amigos da adolescência, aos primeiros romances da vida dos jovens. Esses livrinhos eram ofertados como presentes para formandos da antiga quarta-série (hoje, o quinto ano do ensino fundamental). As histórias, de certa forma, podem evocar as lembranças mais sutis dos jovens e adultos de hoje, promovendo diversas oportunidades para o *Jetztzeit*.

5.4.2 – Eco e Derrida – os (sem) limites da interpretação

A partir da Estética da Recepção, a autonomia do receptor sobre a obra vem se consolidando: desde as categorias de fruição (*poiesis, aisthesis e katharsis*), passando pela teoria do efeito estético, com o “jogo do texto” de Iser, ao ponto de se compreender o receptor como coautor da obra. Até então, temos aceitado essa proposta, uma vez que, de fato, a produção artística implica seu público.

Com o(s) pós-estruturalismo(s), a teoria literária passou a abrir espaço para o debate em torno da autoria dos textos, bem como da autonomia, ou mesmo da liberdade de interpretação das obras de arte, por parte do receptor. Esse fenômeno engloba, por exemplo, a produção pós-colonial, a diversidade cultural e a diferença, como fator de identidade. Os Estudos Culturais, a mais recente tendência da teoria e da crítica, abarcam a diferença e a identidade cultural, ante os efeitos da globalização.

Em meio a esse novo contexto, em que o cânone vem cedendo lugar às obras consideradas marginais – mas que se sustentam em nome da identidade – a aura fica em condição fragilizada. Primeiro, porque a aura da obra dinâmico-temporal, que se forma a partir do receptor, ainda é uma ideia, uma proposta de pensamento que assumimos para este trabalho, e não uma teoria já aceita e consolidada. Segundo, porque, mesmo que essa teoria seja aceita, ainda nos deparamos com a preponderância do cânone, principalmente perante a crítica.

Nesse sentido, se pensamos realmente em uma aura da recepção, é neste momento crítico que ela precisa se firmar. Em outras palavras: foi relativamente simples, para Benjamin, estabelecer uma aura para obras estático-espaciais; e foi relativamente simples, para nós, trazer a aura para obras dinâmico-temporais que já se firmaram pela tradição canônica (ainda que sejam obras dinâmicas), pois a recepção coletiva já as consagrou. Mas agora a aura precisa se consolidar com base, apenas, na recepção individual, uma vez que as outras bases (obras estático-espaciais e obras dinâmico-temporais canônicas) perdem autoridade ante as tendências de produção pós-estruturalistas.

Consideramos que o receptor da contemporaneidade detém mais autonomia que antes (quando o cânone ainda era a referência); essa autonomia se consolidou à época da publicação da *Obra Aberta*, de Umberto Eco, na década de 1960, já sob a égide da recepção: “Naquele momento [...] o semiólogo italiano propunha um enfoque

absolutamente inovador da teoria da recepção, ao defender a ideia de que o espectador recriaria a obra de arte, ao tomar contato com ela” (Rabenhorst, 2002, p. 01).

Todavia, ainda que a literatura seja uma obra aberta, e que as outras artes compartilhem dessa condição, entram em debate os limites da interpretação, determinados pelo próprio Eco, numa espécie de revisão da sua teoria anterior. A princípio, esses limites devem determinar até que ponto uma interpretação é válida, considerando-se a obra como um todo coerente. A partir do momento em que a interpretação foge à coerência interna da obra, tem-se um extrapolamento dos limites. É o que Eco denomina de “sobreinterpretação”, ou interpretação paranóica:

Ao introduzir o conceito de sobreinterpretação Eco procurou combater os desvios de uma “semiose ilimitada” segundo a qual um texto seria indefinidamente aberto e suas interpretações infinitas. Para Eco, um texto pode ter múltiplos sentidos, mas disso não se infere que ele possa ter *qualquer* [grifo do autor] sentido (Rabenhorst, 2002, p. 13).

Porém, se atentarmos para o fato de que o receptor detém autonomia para a interpretação, e que é ele quem escolhe, de forma consciente ou inconsciente, os significados que aciona durante a experiência estética, então esses limites da interpretação se tornam relativos.

O posicionamento de Eco se contrapõe à outra vertente estética, também em voga entre os pós-estruturalismos. Trata-se da Desconstrução, de Jacques Derrida, teoria que se aplica, basicamente, à possibilidade de se desconstruir os paradigmas consolidados, aplicando-se-lhes uma nova configuração. Essa postura de Derrida atinge, assim, os limites da interpretação de Eco.

Para Derrida, a interpretação não se faz somente sobre o texto, mas também sobre o contexto. Podemos afirmar, desse modo, que a Desconstrução criou um ambiente favorável para a interpretação contextualizada, na qual o receptor interpreta conforme o seu lugar, a sua cultura local, a sua identidade. Nesse sentido, são revalidados os significantes que a obra expressa (a cada contexto), bem como os significantes que os receptores acionam.

A partir desse pensamento, o filósofo francês abre perspectivas para se (re)considerar o receptor como autoridade no ato de interpretar – uma vez que seu contexto é considerado – e, assim, renova as condições necessárias para a aura da obra dinâmico-temporal, na contemporaneidade. A autonomia do receptor, bem como suas condições para acionar significados, tornou-se plena após a Desconstrução. Com essa liberdade, aumentam as chances de se constituir a imagem dialética, que permite “reunir

de maneira fulgurante o decorrido e o agora numa constelação” (Otte, 1994, p. 118). Essa constelação se organiza conforme a interpretação de cada receptor.

Portanto, a partir da noção benjaminiana de aura, passando pelo narrador (e o conceito de vestígio), pela consideração da recepção e, finalmente, chegando às teses sobre o conceito de História, nosso percurso foi realizado quase que totalmente sobre os textos que compõem a obra tardia de Walter Benjamin. Do filósofo partiu o debate sobre o declínio da aura, na época da reprodutibilidade técnica; foi ele que lamentou a queda da narrativa oral, que trazia em si os vestígios do narrador. Foi Benjamin que, bem antes de Gadamer, Jauss e Iser, reconheceu a importância da recepção de arte, para quem a reprodutibilidade técnica tornou acessíveis as obras de arte. E, por fim, foi do próprio Benjamin que nos veio uma possível resposta: o *Jetztzeit*, os “tempos de agora”, que constituem a aura da obra dinâmico-temporal.

5.5 - Traduzibilidade da aura

Traduzindo os critérios de Benjamin para a constituição da aura da obra de arte, temos que considerar os aspectos espaço-temporais das obras, visto que o filósofo se limitou a considerar apenas as obras estáticas (espaciais) e, nesta proposta, estamos considerando as obras dinâmicas (temporais).

O primeiro critério é a unicidade. Para Benjamin, a obra, para ser aurática, deveria ser única. O detalhe é que ele entendia a unicidade em sua forma concreta, entendendo-a como um objeto: uma tela, uma escultura. O sentido de unicidade que adotamos para as obras dinâmicas se constitui no tempo, sobre a dialética da suspensão: na formação da imagem dialética, as lembranças e/ou sentimentos do passado se unem ao presente; é o *Jetztzeit*. Esse momento é único para o receptor.

Já no que tange às cópias realizadas para a divulgação da obra – como é o caso da fotografia, da literatura e do cinema – entendemos que, mesmo reproduzida, a obra continua sendo única, visto que as cópias reproduzem-na como um todo pronto e acabado: o que está impresso em um exemplar de um romance é o mesmo que estará em outro exemplar da mesma obra. O romance, independentemente no número de exemplares, é um texto pronto; portanto, único.

O filme é uma produção que, uma vez finalizada, é única. A unicidade não se perde no número de reproduções; só se perderia caso fosse possível realizar diferentes obras a partir de uma, tal como se um filme fosse montado de formas

diferentes, para diferentes exposições. Como isso não ocorre, cada filme é único, ainda que exibido em várias partes do mundo, em idiomas diferentes.

No caso do critério da originalidade, esbarramos em argumentos semelhantes. Para Benjamin, original era a obra produzida pelo artista, a que daria origem às cópias, na era da reprodutibilidade técnica. Uma tela poderia ser a original; outras telas, produzidas a partir da primeira, eram cópias. Perdiam, portanto, seu valor, uma vez que não atendiam ao critério da originalidade. Assim, a original era aurática, mas as cópias não o eram, porque já se encontravam como derivadas da primeira.

Porém, no caso da obra dinâmico-temporal, a obra requer a reprodutibilidade para ser distribuída, exigindo um dado número de exemplares. Reconhecendo-se que um exemplar é idêntico a outro, como discernir entre um que seja o original e outros que sejam as cópias? No caso dos espetáculos, também não se pensa em uma apresentação original e em outras, como “cópias”. Cada apresentação já é original, em si mesma. É única. Essa questão nem cabe no contexto contemporâneo, em que a produção em série, e os espetáculos em temporadas, dispensam a originalidade como critério de valor.

O mesmo vale para a questão da autenticidade da obra. Considerando-se autêntica a obra verdadeira (diferente da falsa), essa condição vale para as obras estático-espaciais, que poderiam ser falsificadas e/ou fotografadas. Benjamin atentou para o fato e definiu que a aura só valeria para a obra autêntica.

No caso da arte dinâmico-temporal, temos duas situações distintas: as apresentações (dança, música e teatro), para as quais não cabe a distinção verdadeiro/falso, pela própria natureza espetacular dessas obras; e as obras dependentes da reprodutibilidade, como é o caso do cinema e a literatura, para as quais cabe essa distinção, se considerarmos as cópias ilegais, ou seja, a “pirataria”.

Nesse sentido, “falso” é o livro obtido por fotocópia de um exemplar produzido na editora; “falso” também é o filme copiado nesses moldes. A autenticidade, portanto, é característica das obras produzidas nos moldes industriais (editoras e produtoras), sobre os quais incidem impostos de toda ordem, mas cuja qualidade é inegável, em relação à cópia “pirata”.

Sendo assim, retomamos, agora, o processo de constituição da aura da obra dinâmico-temporal: enquanto a obra é desenvolvida no tempo, para o receptor esse tempo é suspenso, no sentido de se formar uma imagem dialética – o presente que retoma o passado e o passado que ilumina o presente. Na imagem dialética, forma-se

uma espécie de conjunção temporal, o *Jetztzeit* (= tempos de agora). Enquanto a aura de Benjamin se constituía pelo *hic et nunc* (aqui e agora), a nova aura se perfaz pelo encontro de tempos distintos, que se conjugam pelo *Jetztzeit*, os tempos de agora, marcando o momento em que se forma, no tempo, a aura da obra dinâmico-temporal.

A nova noção de aura, portanto, “traduzida” a partir dos critérios de Benjamin, já pode ser desenhada. O primeiro passo é a relativização entre o estático e o dinâmico: com base nos retratos de Poe e de Wilde, bem como em outras obras mencionadas, as fronteiras entre o estático e o dinâmico se tornaram meros limiares. Com limiares não se pode estabelecer critérios, uma vez que são fluidos e, acima disso, não residem na obra, mas são definidos pelo receptor.

Chegamos ao segundo passo. Se é o receptor quem interpreta a obra, dentro dos limites do texto (como determinou Eco), ou dentro dos limites do contexto (como delineou Derrida), é na experiência estética que se forma a aura, pela autonomia do receptor. A partir dessa premissa, deslocamos a aura: da obra de arte para o receptor, uma vez que a Estética da Recepção descreve as categorias de fruição, as quais implicam a participação do receptor na constituição da obra, na sua realização.

O terceiro passo é reconhecer que a experiência estética, por ser efetivada tanto em relação a obras estáticas quanto a dinâmicas, não requer uma noção de aura com base em categorias ou modalidades de arte. Considerando-se a aura a partir da dialética da suspensão, da qual se forma a imagem dialética, o *Jetztzeit* já traduz a noção de aura que procuramos.

Essa nova noção, portanto, requer a implicação do receptor, bem como a formação da imagem dialética. Em suma, o que é a nova aura? É o resultado da experiência estética que abriga um tempo preenchido de agoras, o *Jetztzeit*. Essa experiência se realiza na medida em que o receptor aciona significados de ordem subjetiva, de forma consciente ou inconsciente, ativados pela obra. Ao acioná-los, ocorre uma espécie de suspensão do tempo, o que promove a imagem dialética.

Na imagem, os significantes expostos pela obra são confrontados com os significados acionados. O passado, ao qual preferimos chamar de “experiência”, retorna no presente, tornando-se um tempo presente, isto é, “tempo de agora”. É o *Jetztzeit*. Diferentemente da aura benjaminiana, que significava o *hic et nunc*, o “aqui e agora” da obra de arte, a nova aura significa a junção entre o passado e o presente – não mais em latim, mas em alemão, o idioma de Benjamin.

5.5.1 – Traduzibilidade da aura em Poe e Wilde

Com esse novo conceito de aura, estamos nos afirmando contra a ideia de declínio da aura, e a favor de uma aura que é mantida e atualizada (traduzida), a partir de sua adaptação a um novo contexto. Essa concepção renovada de aura diferencia-se da anterior por sua natureza espaço-temporal (e não somente espacial) ²⁵, bem como por seu caráter subjetivo, validado pelo sujeito (e não por uma tradição, imposta socialmente). Essa aura se firma pela autonomia do receptor. Tal constatação se comprova nos textos literários de Poe e de Wilde.

O retrato oval de Poe foi aurático para o narrador do conto; o encantamento proporcionado pela imagem da mulher despertou-lhe não somente a curiosidade, mas também algum sentimento mais oculto: “Olhei o quadro e fechei os olhos, em seguida. Procurei dentro de mim o motivo por que estava agindo assim. Vi então que aquele fora um movimento impulsivo para ganhar tempo de pensar” (Poe *apud* Lispector, 1996, p.123, grifo nosso). Em um trecho posterior, o narrador descreve a tela:

Como arte, nada podia ser mais admirável do que aquela pintura. Mas não fora isso que me tocara, estou certo. Não fora a execução da obra, nem a imortal beleza do rosto. Nem o trabalho de minha imaginação, despertada de seu quase adormecimento pela semelhança daquela cabeça com a de uma pessoa viva (POE *apud* LISPECTOR, 1996, p. 124).

Depois desse primeiro momento, o narrador se informou sobre o retrato, por meio da história contida no livrinho. Logo, soube do mistério em torno retrato oval, bem como da morte misteriosa da mulher com aspecto de vida, retratada na tela. Como se tratava de uma pintura, a aura poderia estar na obra – segundo a perspectiva benjaminiana. Porém, não se tratava de uma obra tradicional; era uma tela abandonada, em meio a outros objetos, no canto da sala. Não era aurática, portanto.

Porém, segundo nossa proposta, a aura parte do receptor e se realiza na experiência estética. Logo, há de se analisar a reação do narrador, ante a tela. Ficou claro que ele se confundiu em meio a sentimentos desordenados, com os quais não soube lidar de imediato. Depois, acabou se acalmando e esclareceu que não foi a execução da obra nem a beleza do rosto que lhe despertaram do quase adormecimento. Também não foi o trabalho de sua imaginação (racional).

²⁵ Apesar de Benjamin ter afirmado que a aura era uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais, verificamos que sua categorização não contemplava, de fato, a obra dinâmico-temporal.

Dado o exposto, podemos inferir que a experiência estética vivenciada pelo narrador ante o retrato fez com que o mesmo acionasse, de forma involuntária, significados mais profundos, adormecidos pelo tempo. Ao renovar tais significados do passado, em comparação ao retrato à sua frente, o narrador estremeceu-se pela tensão da imagem dialética formada. Ao retornar do estado de suspensão, tentou racionalizar a experiência, para retomar seu estado inicial. Para ele, a obra foi aurática. Para o leitor do conto, o texto será aurático se promover uma experiência estética semelhante.

No romance *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, a personagem Dorian Gray vivencia diversas experiências estéticas distintas, uma vez que seu retrato se apresenta sempre novo, a cada momento de contemplação. Dorian Gray é o receptor por excelência; seus momentos de contemplação do retrato, que se transforma a cada ato ilícito do rapaz, proporcionam-lhe contraposições frequentes entre presente e passado, o que se traduz pela formação de imagens dialéticas variadas e, por conseguinte, pelo *Jetztzeit* frequente. A tela, justamente por ser dinâmica, é aurática.

O detalhe relevante da aura do retrato de Dorian Gray é que, ao final, a tela retoma seu estado original, enquanto a personagem morre, com as feições que eram, usualmente, apresentadas pela imagem na tela. O fato de a pintura recobrir seu estado inicial parece representar uma dominância da arte sobre a natureza, sobre o homem. Essa dominância se reflete na teoria benjaminiana, principalmente pela tradição da obra de arte que a torna aurática. Essa dominância se reflete, ainda, na autoridade da obra sobre o receptor.

Hoje, mais de um século depois da publicação de Dorian Gray, e quase um século dos ensaios de Benjamin, nossa perspectiva se pauta por uma valorização da arte, mas de uma arte desprovida de autoritarismo. As obras de arte, bem como as produções artístico-culturais, são compreendidas muito mais como marcos de identidade pessoal, local e/ou nacional, do que na condição de objetos de culto. Se hoje há algum culto, é o culto ao artista que, muitas vezes, nem recebe o culto (e os recursos) que merece.

Por fim, se traduzir Benjamin não deve ser uma *tarefa* das mais fáceis, traduzir suas ideias, depois de quase um século, é um exercício desafiador. O detalhe é que, em outras tarefas, os resultados são visíveis e imediatos. Mas para quem se atreve a acompanhar Benjamin, não é bem assim. A reflexão sobre seus pressupostos teóricos implica espaço e tempo; implica observação, sensibilidade e alguma lógica. Só alguma – porque Benjamin não é lógica; é experiência.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Uma tese é uma tese”, já afirmava o escritor Mário Prata, em crônica publicada no jornal *O Estado de São Paulo*, na edição de 7 de outubro de 1998. Na crônica, o autor fez uma descrição sobre as teses, sempre voltadas para “o julgamento da banca circumspecta, sisuda e compenetrada em si mesma” (Prata, 1998). Vimos, nessas considerações finais, discordar do autor.

Primeiramente, uma tese não é *apenas* uma tese. São várias. São o conjunto de inúmeras inferências particulares acerca de um assunto de conhecimento coletivo (ao menos na academia). Pensar uma tese é repensar várias outras, ao ponto de desconstruí-las para o mundo e construí-las novamente, para si mesmo, numa trajetória tortuosa de comparações, dúvidas, experiências e imprevistos.

Depois, como referir-se a uma banca como “circumspecta, sisuda e compenetrada em si mesma”, se a banca é, pela própria natureza de seu trabalho, o espaço de abertura da tese para compreensões que vêm de fora do universo do pesquisador? Sob a compreensão de que uma tese não é só uma tese, vimos defender várias teses menores, inseridas em uma tese maior.

A primeira tese que defendemos é a inserção de Poe na Modernidade. O escritor não é concebido como “moderno”, mas traz todo um conjunto de características (estilo) que nos permite considerá-lo como tal. Explicamos no capítulo 1:

Poe não era exatamente um moderno, se considerarmos o dado temporal. Porém, seu estilo e suas temáticas, em geral sombrias, deram margem a um novo momento literário, do qual se originou a Modernidade, propriamente dita. Desse modo, ainda que haja contradições e polêmicas na condição “moderna” de Poe, entendemos que seu pioneirismo na escrita gótica influenciou diretamente na formação da Literatura Moderna. Poe é, portanto, um escritor moderno.

Essa modernidade de Poe, que não tinha ficado clara para alguns, torna-se nítida para muitos. Até porque a Modernidade não se concentra somente em um plano temporal, mas se descobre no estilo literário, na condução da narrativa, na mestria com que se descreve o estático como dinâmico – uma vez que a dinamicidade é muito própria à sociedade moderna. E essa já é outra tese, que se explica nas palavras de Teixeira Coelho:

[...] As descobertas técnicas que logo entram para o cotidiano (a eletricidade, o carro, o avião) contribuem para a alteração radical do modo de vida daquilo que será a modernidade. A partir desse momento simbólico [...] podem ser

esboçadas algumas linhas gerais ao redor das quais se move a sociedade moderna:

a) A *mobilidade*. Tudo está em movimento e tudo está em mutação. Tudo, sob todos os aspectos. A mobilidade é técnica: de início os avanços se medem por décadas, depois por anos e finalmente são quase diários, o que exacerba o processo de especialização a que deu início o projeto iluminista. E, naturalmente, a mobilidade técnica provoca uma mobilidade do modo de vida [...] o que significa que é o moderno que vive as pessoas, ou que vive as pessoas que não detêm a modernidade, essa reflexão crítica e autocrítica (TEIXEIRA COELHO, 2001, p. 29-31; grifo do autor).

Assim, o que foi mencionado em torno da Modernidade, em relação às suas especificidades, encontra-se relacionado ao movimento, às mudanças e à técnica. E se “a mobilidade técnica provoca uma mobilidade do modo de vida” (Coelho, 2001, p.31), podemos considerar que a epistemologia moderna envolve, necessariamente, a dinamicidade na forma de se conceber o conhecimento, bem como a sociedade.

Outra tese se impôs a partir de então. Vejamos como se porta a Filosofia da Arte. A pintura, por exemplo, era concebida como arte estático-espacial, ao passo que a literatura era uma arte dinâmico-temporal. Porém, ao analisar as fronteiras entre o estático e o dinâmico na Arte, recorreremos à descrição pictural – recurso narrativo utilizado por Poe e Wilde – pela qual verificamos que a pintura pode ser descrita e compreendida como arte dinâmica, desde que o autor a descreva assim e o leitor a veja e a compreenda desse modo.

Trata-se de uma tese no mínimo excêntrica, se considerada pelos padrões absolutos e/ou concretos do conhecimento. Porém, a contar pela relativização promovida pela interpretação dada à obra na experiência estética, ampliamos nossa compreensão e passamos a admitir tal possibilidade, uma vez que o leitor a admite. Inferimos dessa relativização uma compreensão mais flexível dos limites entre as artes, o que transforma tais limites em meros limiares. Essa foi mais uma tese.

Verificamos, por meio da descrição pictural, uma demonstração da flexibilidade da pintura, inserida na literatura, o que vem de encontro às preferências de Walter Benjamin, quando se tratava de alocar a aura na obra de arte: “É significativo que Benjamin privilegiou as artes plásticas nas suas considerações sobre a singularidade e a reprodutibilidade da obra de arte” (Otte, 1994, p. 11).

Considerando que Benjamin não afirmou, categoricamente, que seus critérios de concepção da aura privilegiavam as artes plásticas (estático-espaciais, portanto), temos nessa premissa uma necessidade de constatação, a qual se confirma pelas análises de Georg Otte (1994) sobre os textos do filósofo. Desse modo, a tese que

previa as “preferências” de Benjamin pela obra estática já existia; vimos, então, trazê-la à tona, a fim de tomá-la como ponto de partida para a nossa proposta: o privilégio do estático em Benjamin requer alguma consideração sobre o dinâmico.

O privilégio das artes plásticas – e, portanto, das artes estático-espaciais – perde sua rigidez após Benjamin. A partir das interpretações por parte dos leitores de Poe e de Wilde, bem como dos receptores de artes estáticas, como o grupo *Laocoonte*, os quadros *Las Meninas* e *Angelus Novus*, bem como tantas outras obras recebidas como dinâmicas, torna-se necessária uma revisão dos conceitos que se formam na história da Filosofia da Arte.

O próprio Benjamin descreveu o *Angelus Novus* como o “Anjo da História”, em um contexto nitidamente dinâmico. O que ele teria afirmado acerca da aura dessa tela? O filósofo iria se contradizer, pois, apesar de se tratar de uma pintura, com sua devida autoridade, advinda da tradição, a imagem retratada era movida pela força dos tempos; o passado (ruínas), o presente (o ponto de vista do anjo) e o futuro (para o qual a tempestade do progresso o impele) participam de um agitado embate na tela. Esse embate nos foi dado pelo próprio Benjamin que, talvez sem esse propósito, entregou-nos a pista para nos direcionarmos à Estética da Recepção, que seria sistematizada posteriormente por Jaus.

Chegamos a mais uma tese, a saber: a autoridade do olhar. Ora, se Benjamin considerava que os critérios para a constituição da aura se firmavam pelas características de originalidade, autenticidade e unicidade, então, constatamos que os três critérios formam um conjunto que reside na própria obra de arte. Para Benjamin, a aura estaria, pois, alocada na obra, a qual manteria, no decorrer do tempo, sua identidade, bem como sua autoridade sobre o receptor.

Nossa proposta veio de encontro a essa ideia, uma vez que, ao considerarmos a autoridade do olhar do receptor sobre a obra de arte, acabamos por deslocar a aura de seu lugar, dado por Benjamin. Tal deslocamento implica, necessariamente, a participação do receptor na constituição da obra como tal, por meio da experiência estética. Desse modo, essa tese prevê que a aura não se encontra mais retida na obra em si, mas passa a ser concedida pelo receptor às obras de arte, conforme a fruição evocada na experiência estética.

Dessa tese, desenvolvemos outra. Considerando que a recepção implica experiências estéticas com obras estático-espaciais, bem como com dinâmico-temporais, então a autoridade do receptor se efetua sobre essas categorias e para além, uma vez que

já detectamos a possibilidade de uma obra estática se apresentar dinâmica e de uma obra dinâmica promover uma suspensão no tempo, o que se constitui pela imagem dialética. Essa imagem se estabelece pela junção entre presente (obra) e passado (rememoração), de forma a se constituir o *Jetztzeit*, ou “tempos de agora”. Ou seja, é possível que o receptor conceda aura às obras estático-espaciais e também às dinâmico-temporais. Abriu-se, pois, a possibilidade de se vislumbrar obras dinâmicas auráticas.

O detalhe interessante dessa aura é que a mesma foi desabrochando a partir da própria teoria benjaminiana. O ensaio “Sobre o conceito de História” (1940/1994) constitui-se como uma espécie de tratado contra a linearidade narrativa. Benjamin se referia à história; a “explosão do *continuum*” (1994, p.230) era uma proposta ousada, na busca da história a contrapelo, da verdade histórica.

Nossa compreensão ampliou essa perspectiva para a narrativa literária e, posteriormente, para as artes dinâmicas, uma vez que se constituem no tempo. Em todas estas possibilidades – história, literatura, artes dinâmicas – constatamos que há uma ilusão de linearidade. Uma ilusão que atende a interesses diversos (entre eles, o político), mas que não atende ao critério de verdade que as pesquisas e a reflexão honesta nos exigem. Da consciência dessa ilusão, advém a necessidade de se explodir o *continuum* da história.

Benjamin se aplicava ao trato da História, área que implica a coletividade, a sociedade como um todo. Ao deslocarmos essa perspectiva para a recepção de arte, a Estética da Recepção nos conduz ao sujeito, com suas peculiaridades e, com elas, sua história individual. Assim, foi preciso compreender o pensamento macro do filósofo – a sociedade – e trazê-lo para microparâmetros – a subjetividade.

Durante a experiência estética ante uma obra dinâmica, a imagem dialética descrita por Benjamin se constitui, pois, numa espécie de suspensão do tempo. Tal suspensão pode ocorrer ou não; caso ocorra, será em nível individual. Cada receptor, a seu modo, permite a formação da imagem dialética, da qual advém o *Jetztzeit* (tempos de agora, retomada do passado no presente) em planos individuais. Dessa premissa, podemos compreender o motivo de haver reações diferentes para a mesma obra. Há obras literárias que provocam lágrimas em muitos, mas que entediam a outros.

Com base nessas teses é que confirmamos nossa reação aflita ao texto do escritor Mário Prata, quando o mesmo afirmou que “uma tese é uma tese”. Para além dessa ideia, uma tese é uma sequência de perguntas, seguidas de possíveis respostas, as quais geram mais perguntas, para as quais nem sempre temos as respostas.

Para o pesquisador, as respostas não surgem do nada; na verdade, as respostas criam vida própria e brincam de esconder, para que a pesquisa seja mais densa e, por outro lado, mais gratificante. Respostas prontas são aquelas que se negaram ao jogo; estão mortas e, assim, são apanhadas facilmente pelo senso comum. Respostas complexas (e nem sempre completas) é que movem o pensamento, o conhecimento, as reflexões.

Talvez isso explique nossa predileção por Benjamin, que nos deixou uma diversidade de dúvidas, as quais nos exigem as devidas respostas. Mesmo que essas respostas se escondam por passagens estreitas, localizamos algumas pistas, rastros e vestígios de que as mesmas se encontram em algum espaço e em algum tempo, bem próximos de nós.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max. A Indústria Cultural: O Esclarecimento como Mistificação das Massas. In: *Dialética do Esclarecimento*. Tradução de Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.
- ARBEX, Márcia (org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. 7. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. 6 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2007.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire – um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa / Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.165-196.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Organização Willi Bolle; colaboração na organização Olgária Chain Féres Matos; tradução do alemão Irene Aron; tradução do francês Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- CHIAMPI, Irleamar. *Fundadores da modernidade*. São Paulo: Ática, 1991.
- COELHO, Teixeira. *Moderno Pós-Moderno – modos e versões*. 4. ed. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1996.
- COUTINHO, Eduardo F; CARVALHAL, Tânia F. (Orgs.). *Literatura Comparada – Textos Fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DELACROIX, Eugène. Diário. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline; GROULIER, Jean-François; LANEYRIE-DAGEN, Nadeije; RIOUT, Denys; COSTA, Magnólia. *A pintura: textos essenciais*. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2008.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ECO, Umberto. *Obra aberta*. 8ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

- ECO, Umberto. *Os limites da interpretação*. São Paulo: perspectiva, 2000.
- FOUCAULT, Michel. *Las Meninas*. In: As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas. Trad. Salma Tannus Muchail. 8 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 3-21.
- GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1998.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- GUIMARÃES, César; LEAL, Bruno Souza; MENDONÇA, Carlos Camargos (orgs). *Comunicação e Experiência Estética*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- HARRIS, Frank. *Oscar Wilde – sua vida e confissões*. Trad. Godofredo Rangel. 2ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1956.
- HEISTEIN, Józef. Le Décadentisme et ses contextes européens. In: *Decadentisme, Symbolisme e Avant-garde dans les littératures européennes*. Paris: Nizet, 1987.
- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Tradução de Johannes Kretschmer. v. 2. São Paulo: Editora 34, 1999.
- ISER, W. O jogo do texto. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *A literatura e o leitor. Textos da estética da recepção*. São Paulo: Paz e Terra, 2002, p. 105-118.
- JAUSS, Hans Robert. A estética da recepção: colocações gerais. In: LIMA, Luiz Costa (org.) *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002, p. 67-84.
- JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.
- JAUSS, Hans Robert. O prazer estético e as experiências fundamentais da poiesis, aisthesis e katharsis. In: LIMA, Luiz Costa (org.) *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002, p. 85-103.
- JAUSS, Hans Robert. Tradição literária e consciência atual da modernidade. In: OLINTO, Heidrun Krieger (org.). *Histórias de literatura – as novas teorias alemãs*. São Paulo: Ática, 1996.
- KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. Trad. Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. Introdução e notas de Alexandre Fradique Morujão. 2ª ed. Lisboa: Fundação Gulbenkian, 1989.
- KOTHE, Flávio. *Walter Benjamin - Sociologia*. São Paulo: Ática, 1985.
- LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte – ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Introdução, tradução e notas: Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.

LICHTENSTEIN, Jacqueline; GROULIER, Jean-François; LANEYRIE-DAGEN, Nadeije; RIOUT, Denys; COSTA, Magnólia. *A pintura: textos essenciais*. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2008.

LIMA, Luiz Costa (org.). *A literatura e o leitor: textos da estética da recepção*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

LIMA, Luiz Costa. Estruturalismo e Crítica Literária. In: *Teoria Literária e Suas Fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

LISPECTOR, Clarice. *Histórias extraordinárias de Allan Poe / texto em português de Clarice Lispector*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

LOSANO, Carmen C. B. *Qual é a graça? Uma visão crítica da crítica de teatro cômico brasileiro*. 2005. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Crítica da Cultura). UFSJ, São João del-Rei (MG).

LOUVEL, Liliane. A descrição “pictural”: por uma poética do iconotexto. In: ARBEX, Márcia (org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006, p. 191-217.

LOUVEL, Liliane. *Nuances du pictural*. Poétique, nº 126, avril 2001, p.175-189. Manuscrito da trad. Márcia Arbex (p. 1-19).

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. Trad. Wanda Nogueira Caldeira Brant, [tradução das teses] Jeane Marie Gagnebin, Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.

MELO, Renato da Silva. *Afinidades interrompidas – Walter Benjamin e as novas perspectivas para a historiografia*. 2011. Tese (Doutorado em História). UFMG, Belo Horizonte (MG).

MOSER, Walter. As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade. In: *Aletria: revista de estudos de literatura*. Belo Horizonte, v. 06, 2006, n.14, p. 42-65, jul-dez. 2006.

NUNES, Benedito. *Introdução à filosofia da arte*. São Paulo: Ática, 2010.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 2002.

OTTE, Georg. *A obra de arte e a narrativa – reflexões em torno do cânone em Walter Benjamin*. In: Georg Otte; Silvana Pessôa de Oliveira. (Org.). *Mosaico crítico*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999, p. 9-16.

OTTE, Georg. *A preciosidade dos farrapos – a transvaloração dos valores em Walter Benjamin*. In: Eneida Maria de Souza; Wander Melo Miranda. (Org.). *Crítica e Coleção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, p. 298-307.

OTTE, Georg. *A reprodutibilidade técnica da obra cinematográfica – representação ou clonagem?* Revista de Estudos de literatura, Belo Horizonte, v.8, p. 287-300, 2002.

OTTE, Georg. *Comunicação e recepção em Walter Benjamin*. In: César Guimarães; Bruno Souza Leal; Carlos Camargos Mendonça. (Org.). *Comunicação e experiência estética*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, p. 64-75.

OTTE, Georg. *Dizem-me que sou louco – as epistemologias poéticas de Baudelaire e Benjamin*. Alea. Estudos Neolatinos, v.9, p. 230-238, 2007.

OTTE, Georg. *Infância em Berlim – uma autobiografia anônima de Walter Benjamin*. Revista do Centro de Estudos Portugueses (UFMG), v.26, p. 19-28, 2006.

OTTE, Georg. *Linha, Choque e Mônada – tempo e espaço na obra tardia de Walter Benjamin*. 1994. Tese (Doutorado em Literatura Comparada). UFMG, Belo Horizonte (MG).

OTTE, Georg. *Mostrar e dizer – o fragmento em “Passagens”, de Walter Benjamin*. In: Eneida Maria de Souza; Reinaldo Marques. (Org.). *Modernidades alternativas na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009, p. 212-221.

OTTE, Georg. *O narrador sem aura ou: pensando a reprodutibilidade oral em Benjamin*. Revista de Estudos de literatura, Belo Horizonte, v.2, p. 123-136, 1994.

OTTE, Georg. *Uma pequena história do espaço (e do tempo): o conceito de espaço em Kant, Lessing, Foucault e Benjamin*. Aletria (UFMG), v.15, p. 230-244, 2007.

OTTE, Georg. *Vestígios de um materialismo estético em Walter Benjamin*. In: Rodrigo Duarte; Virgínia Figueiredo. (Org.). *Mimesis e Expressão*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001, p. 402-411.

PALHARES, Taísa Helena Pascale. *Aura: a crise da arte em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora Barracuda, 2006.

PEIXOTO, Sérgio Alves. *As sugestivas e excêntricas novidades da decadência*. In: *A consciência criadora na poesia brasileira: do Barroco ao Simbolismo*. São Paulo: Annablume, 1999, p. 191-222.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Literatura Comparada, intertexto e antropofagia*. In: *Flores na escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *O efeito Derrida*. In: *Inútil Poesia*. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

PIERROT, Jean. *The decadent era*. In: *The decadent imagination (1880-1900)*. Trad. Derek Coltman. Chicago: The University of Chicago Press, 1981.

POE, Edgar Allan. *O retrato oval*. In: *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Globo, 1960.

SANTOS, Luís Alberto Brandão. Oliveira, Silvana Pessoa de. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais*: introdução à teoria da literatura. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jaime (orgs.). *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Walter Benjamin e a leitura do mundo. In: *Ler o Livro do Mundo*. São Paulo: Iluminuras, 1999, p. 79-216.

WILDE, Oscar. *Obra Completa*. Trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da Recepção e História da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.

FONTES DOCUMENTAIS. Acervo de textos do GPEFE – Grupo de Pesquisas em Escola de Frankfurt e Educação (UEMG - Barbacena).

REFERÊNCIAS DA INTERNET

www.academia.org.br.

http://www.iar.unicamp.br/cenicas/cen_curriculonovo.php.

S/autor. *Releitura de clássico de Oscar Wilde e oficina de fotografia no Festival arte Viva*. Disponível em <http://www.maisvip.com.br/noticia/83/releitura-de-classico-de-oscar-wilde-e-oficina-de-fotografia-no-festival-arte-viva>. Acesso em 28/03/2013, às 16h14m.

S/autor. *Grupo Tapa monta texto de Oscar Wilde*. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/arquivo/artelazer/2002/not20021002p5467.htm>. Acesso em 23/03/2013, às 16h37m.

DANILO (?). *O Mito de Narciso em: Oscar Wilde e Machado de Assis*. Disponível em <http://praelitteras.blogspot.com.br/2012/05/o-mito-de-narciso-em-oscar-wilde-e.html>. Acesso em 20/07/2013, às 23h57m.

LÍGIA E CRISTINA. *O retrato oval – Edgar Allan Poe*. Disponível em (<http://licrisdevaneiosliterarios.blogspot.com.br/2009/09/o-retrato-oval-edgar-allan-poe.html>). Acesso em 15/05/2012, às 21h22m.

NASCIMENTO, Camilo Alves. *Releitura: Frankstein e Edgar Alan Poe em quadrinhos*. Disponível em http://lounge.obviousmag.org/sem_receita/2012/11/releitura-frankstein-e-edgar-alan-poe-em-quadrinho.html. Acesso em 28/03/2013, às 16h06m.

POE, Edgar Allan. *O retrato oval*. Disponível em <http://www.arquivors.com/eapoe1.htm>. Acesso em 15/05/2012, às 21h00m.

SIQUEIRA, Roberto. *O encouraçado Potemkin (1925)*. Disponível em <http://cinemaedebate.com/2011/02/15/o-encouracado-potemkin-1925/>. Acesso em 06/04/2013, às 17h47m.

SOURIAU, Etienne. *Time in the plastic arts*. In: *O Jornal de Estética e Crítica de arte* Vol. 7, n° 4, junho, 1949. Disponível em <http://www.jstor.org/discover/10.2307/426722?uid=3737664&uid=2134&uid=367472791&uid=2&uid=70&uid=3&uid=367472781&uid=60&sid=21101737695327>. Acesso em 31/01/2013, às 22h02m.

FILMES

THE PICTURE of Dorian Gray. Direção: Albert Lewin. EUA: Metro Goldwyn Mayer (MGM); Loew's Inc., 1945. 110 min, son., mono, preto & branco, 35 mm.

DORIAN Gray. Direção: Oliver Parker. EUA: Ealing Studios, 2009. 112 min, son., dolby digital, color., 35 mm.