

O sujeito e a aura

Tania Rivera*

Conta-se à boca pequena um dito de Schuler, segundo o qual todo conhecimento deve conter um grão de não senso, assim como os tapetes ou frisas ornamentais da Antiguidade sempre apresentavam em algum lugar uma ligeira irregularidade em seu desenho.

Dito de outro modo, o decisivo não é a progressão de conhecimento em conhecimento, mas a rachadura no interior de cada um deles. Imperceptível marca de autenticidade, que a distingue de toda mercadoria feita em série, a partir de um modelo.

Walter Benjamin (1933)

Palavras-chave

aura; psicanálise;
olhar; sujeito; arte
contemporânea.

Key words

aura; psychoanalysis;
gaze; subject;
contemporary art.

Resumo: O ensaio busca expandir a leitura do conceito benjaminiano de aura e, trazendo a psicanálise para a discussão, explorar suas conexões com a questão do olhar e do lugar do sujeito na arte contemporânea.

Abstract: This essay seeks to expand the understanding possibilities of Benjamin's concept of aura and, in a dialogue with psychoanalysis, to explore its connections with the gaze and the location of the subject in contemporary art.

* Psicanalista, professora do Departamento de Arte da Universidade Federal Fluminense, professora colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília e do Programa de Psicologia Clínica e Cultura da Universidade de Brasília. Pesquisadora do CNPq.

Em *Los Velázquez* (1993), reproduzido posteriormente no *Livro Velázquez* (1996), Waltercio Caldas “apaga” as personagens do grande clássico da história da arte *Las Meninas* (1656), apresentando, em pequeno quadro a óleo, apenas a sala do palácio que abriga a cena da corte. O quadro não tem, é claro, a intenção de fazer-se passar pelo original – bem maior do que ele, inclusive –, mas se afirma como reprodução assumida ou, antes, mero lembrete daquela cena que se reconhece de saída, apesar da estranheza de sua “manipulação”. O que é um quadro, um grande quadro, uma obra-prima como *Las Meninas*? Se não consiste nas personagens e no arranjo cênico entre elas, residirá ele em uma certa composição de luz? Uma arquitetura?

Para completar, uma placa de vidro semiopaca interpõe-se entre o pequeno quadro e nosso olhar, tornando-o embaçado, um tanto desfocado. Como se tivéssemos fechado um pouco os olhos, para ver melhor (ou pior) – ou seja, para ver nele o que não está ali. Algo se apresenta, se transmite, então, curiosamente, dessa obra-prima, apesar de toda a limitação em sua reprodução. Ou melhor, algo traz de volta a aura do grande quadro do pintor espanhol, graças, justamente, ao fato de sua reprodução assumir-se como limitada e manipulada, além de um pouco borrada.

A aura está fora do quadro.

A aura não é simplesmente, em Benjamin, a tradição, a autenticidade assinalando em uma obra seu pertencimento histórico. Ela marca “o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra” (Benjamin, 1935/1994, p. 167). Esse aqui e agora não é mais, é óbvio, aquele do ritual, cujos resquícios ainda dariam à obra um caráter mágico no qual o valor de existência conta mais do que de exposição. Ele tampouco é aquele da exposição de *Las Meninas* no museu do Prado, em sala adequada à sua grandeza. Esse “aqui e agora” da aura, no momento em que Benjamin o formula, nos anos 1930, designa um momento preciso e, no entanto, imprevisível: o do olhar. Este se separa da contemplação prevista institucionalmente, que dá forma aos museus como lugares de fruição de obras. No campo do olhar, a encenação mostra-se abertamente e autocritica-se: não se trata mais de quadro, mas de ganhar o espaço, de tornar-se arquitetura (a arte por excelência, a única que sempre existiu, como nota o filósofo).

O olhar dissemina-se no mundo, enquanto a contemplação estava confinada a lugares: a igreja, o museu. No mundo, o olhar é móvel, incerto.

As formulações benjaminianas em torno da aura, como afirma o início do célebre “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, “põem de lado numerosos conceitos tradicionais – como criatividade e gênio, validade eterna e estilo, forma e conteúdo” (Benjamin, 1935/1994, p. 166) –, que poderiam, segundo ele, ser utilizados com fins “fascistas”. Os conceitos concebidos pelo filósofo, em contraponto, “podem ser utilizados para a formulação de exigências revolucionárias na política

artística” (ibid.), porque são dialéticos. Da arte, pode-se então pretender retirar uma reflexão que vá além dela, além do princípio, para Benjamin, reacionário, da “arte pela arte”, para atingir elaborações sobre o homem e a sociedade.

Nesse sentido ampliado, o estético é sempre político, e é a aura – em sua crítica, ou na medida em que ela é pensada já em crise, identificada em seu ocaso – que permite tal articulação fundamental. Mas devemos ir mais devagar, e voltar à própria definição desse conceito por Benjamin.

Em suma, o que é a aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho. (Ibid., p. 171).

A reproduzibilidade, expandida e bem-acabada graças à invenção da fotografia e do cinema, põe em declínio a aura como “existência única” e garantia de autenticidade da obra de arte. Isso é fato, e constitui a leitura mais disseminada a respeito da aura, sublinhando um aspecto fundamental a toda produção artística do século XX, até os dias atuais. Mas isso não é tudo. A sofisticada dialética benjaminiana aponta como fundamental à aura, como vemos no trecho que acabo de citar, um caráter de “aparição”, implicando uma temporalidade própria: à aparição deve-se suceder, por definição, um desaparecimento. Ou talvez haja um desaparecimento anterior à aparição, e esta seja sempre, mais rigorosamente falando, uma reaparição (apesar de *única*, a cada vez). A cadeia de montanhas que se observa em repouso, numa tarde de verão, já estava, sem dúvida, à nossa vista. Mas é de súbito que ela aparece, em sua qualidade aurática, ao nosso olhar. O instante em que isso se dá desdobra-se em um passado. Por mais perto que esteja, a coisa olhada faz-se distante, porque é perdida no momento mesmo de sua aparição.

É essa a sutil dialética convocada por Waltercio: ele opera sobre uma obra de “existência única”, aurática no sentido da tradição, para fazer dela uma perda. A reprodução serve, mais do que ao propósito de rerepresentar a obra, para que ela seja evocada como perda. Reproduzir é fazer perder e, no entanto, nessa perda – ou um instante antes dela –, dá-se uma aparição única. Só em perda, algo pode apresentar-se ao olhar; apenas à distância, uma mera visão pode tornar-se aparição única. Tal é a temporalidade do olhar: só retroativamente, após a perda, uma vez estabelecida uma certa distância, acontece o instante aurático.

A referência a uma cadeia de montanhas é, a esse respeito, eloquente: em se tratando de arte, de representação, essa aura, que respiraríamos na paisagem, está, de saída, perdida. Mas algo na representação deve ser capaz de “projetar sua sombra sobre nós”, como o galho de Benjamin. A aura nomeia esse momento em que estamos na representação, como em repouso em uma paisagem. Habitar a representação é torná-la uma apresentação, ou seja, é vivê-la como uma aparição.

O jogo perto/longe da dialética benjaminiana implica, de fato, uma localização do sujeito. Ele talvez encontre um modelo no jogo do *fort/da*, a célebre brincadeira do netinho de Freud (1920/1976). O menino de dezoito meses jogava seu carretel para dentro do cortinado onde ele desaparecia (acompanhado da vocalização “oooo”, entendida por seus familiares como *fort*, algo como “longe”) e, então, puxava o barbante para si, de modo a saldá-lo com um sonoro “aaaa”: *da*, aí está. Essa alternância é o marco zero da aquisição da linguagem pela criança e indica, segundo o psicanalista, uma grande realização cultural efetuada pelo menino: ele substituiria a mãe pelo carretel e, assim, separar-se-ia dela ao mesmo tempo em que criaria, a partir desse primeiro objeto, um mundo plural de objetos referidos a ele mesmo – perto ou longe, perdidos ou achados pelo olhar. A aura parece nomear o ponto de congelamento, a cristalização desse movimento, dessa alternância, pondo à distância o objeto, por mais perto que ele esteja. Nesse instante, mais importante do que o carretel – suas propriedades, suas características – é o fio que o liga à mão do menino. Fora de cena, em geral, ele não é parte da imagem, do objeto, mas não deixa de ser a condição fundamental para que algo se ofereça ao olhar.

Talvez a aura possa ser aproximada da efêmera beleza de que fala Freud em seu texto “A transitoriedade”, de 1915. Para o psicanalista, é justamente a transitoriedade da beleza, seu caráter passageiro, que aumenta seu valor. “O valor da transitoriedade”, diz ele, “é o valor de escassez no tempo”. E prossegue: “a limitação da possibilidade de uma fruição eleva o valor dessa fruição” (Freud, 1915/1996, p. 317). Fruir a beleza de uma paisagem, ou das mais elevadas obras da civilização, implica, portanto, um luto antecipado por elas. Só é belo o que está fadado à destruição, logo posto à distância de nós, mesmo quando se encontra muito próximo.

Se a técnica de reprodução retira a obra do domínio da tradição, aquele da “unidade” e da “durabilidade” (para usar os termos de Benjamin [1935/1994, p. 170]), lançando-a no terreno mais incerto da “transitoriedade” e da “repetibilidade”, seu caráter de aparição súbita já o indicava, de modo fundamental. A aura coincide, nesse sentido, com seu declínio. Este não indica exclusivamente que a obra perdeu sua ligação à tradição e à história e, com isso, abriram-se as portas para sua utilização política como meio de controle das massas (o que o cinema viria realizar como nenhum outro meio, graças a seu caráter intrinsecamente coletivo e a seu alcance em escala industrial). Mais sutil, porém poderosamente, a reproduzibilidade põe em crise as noções de gênio, criação, estilo etc., de modo a reconfigurar o próprio campo da produção artística, pois marca uma transformação radical do campo da mimese. À primeira vista, a reprodução reforça a representação mimética, à maneira como a fotografia e o cinema refletiriam o real. Mas “retirar o objeto de seu invólucro, destruir sua aura, é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar ‘o semelhante no mundo’ é tão aguda, que graças à reprodução ela consegue captá-lo até no fenô-

meno único” (ibid.). O “original” já não é mais que um “semelhante”, e ali onde tudo é semelhante, não pode mais se tratar de produzir semelhança. Quando não há mais distância entre o referente, autêntico, e sua reprodução, é a própria lógica da cópia que se revira, revelando a quebra do laço entre signo e coisa, e marcando o colapso da garantia última da representação. A reprodução toma o lugar da mimese e configura um território de dessemelhança e de distância entre signo e coisa, campo aberto para operações cruzadas e horizontais, no lugar da verticalidade hierárquica e restrita entre a representação mimética e seu referente.

Por isso “a arte contemporânea será tanto mais eficaz quanto mais se orientar em função da reproduzibilidade”, ou seja, “quanto menos colocar em seu centro a obra original” (ibid., p. 180). A reproduzibilidade não diz respeito apenas à possibilidade de copiar uma obra, mas desestabiliza a própria ideia de um original a se representar. De fato, a reproduzibilidade técnica é uma operação que ganha um alcance político, nesse sentido: ela desdobra-se em gesto transformador da realidade, ao questionar o fundamento mimético da arte. Deixando definitivamente para trás o uso ritual ou mágico dos seus primórdios, ela alcança uma outra esfera fundamental. Como diz Benjamin, “em vez de fundar-se no ritual, ela passa a fundar-se em outra práxis: a política”. (Ibid., pp. 171-172).

A crítica da aura, e sua transformação em aparição para um olhar implicado num campo incerto de representação, já era perceptível nos dadaístas que, mesmo sem fazer uso de técnicas de reprodução, “aniquilavam impiedosamente a aura de suas criações” (ibid., p. 191), ao fazerem seus poemas fonéticos ou “saladas de palavras”, ao misturarem em seus quadros ou colagens elementos díspares, usando materiais pouco nobres como botões ou tíquetes de trem. “De espetáculo atraente para o olhar e sedutor para o ouvido, a obra convertia-se num tiro”, diz Benjamin sobre tais manifestações. Elas não se coadunam mais com a lógica da contemplação, mas com aquela que o filósofo chama, profundamente influenciado pela teoria freudiana do trauma, “choque”. O choque pode ser “moral”, nas agressões dos dadaístas, ou “físico”, perceptivo, como nas bruscas mudanças de ponto de vista exigidas pelo cinema; o ponto fundamental é que ele corresponde às metamorfoses pelas quais passa o homem contemporâneo. Ou seja, o choque nomeia a falta de lugar estável para o sujeito, sua condição errante, a perda do lugar de “senhor em sua própria casa”, como diz Freud. Em vez de contemplar em repouso a cadeia de montanhas no horizonte, o homem moderno põe-se a se exercitar, nos parques de diversão, por exemplo, no que Benjamin chamava “a arte de ser excêntrico” (Benjamin, 2000a, p. 56).

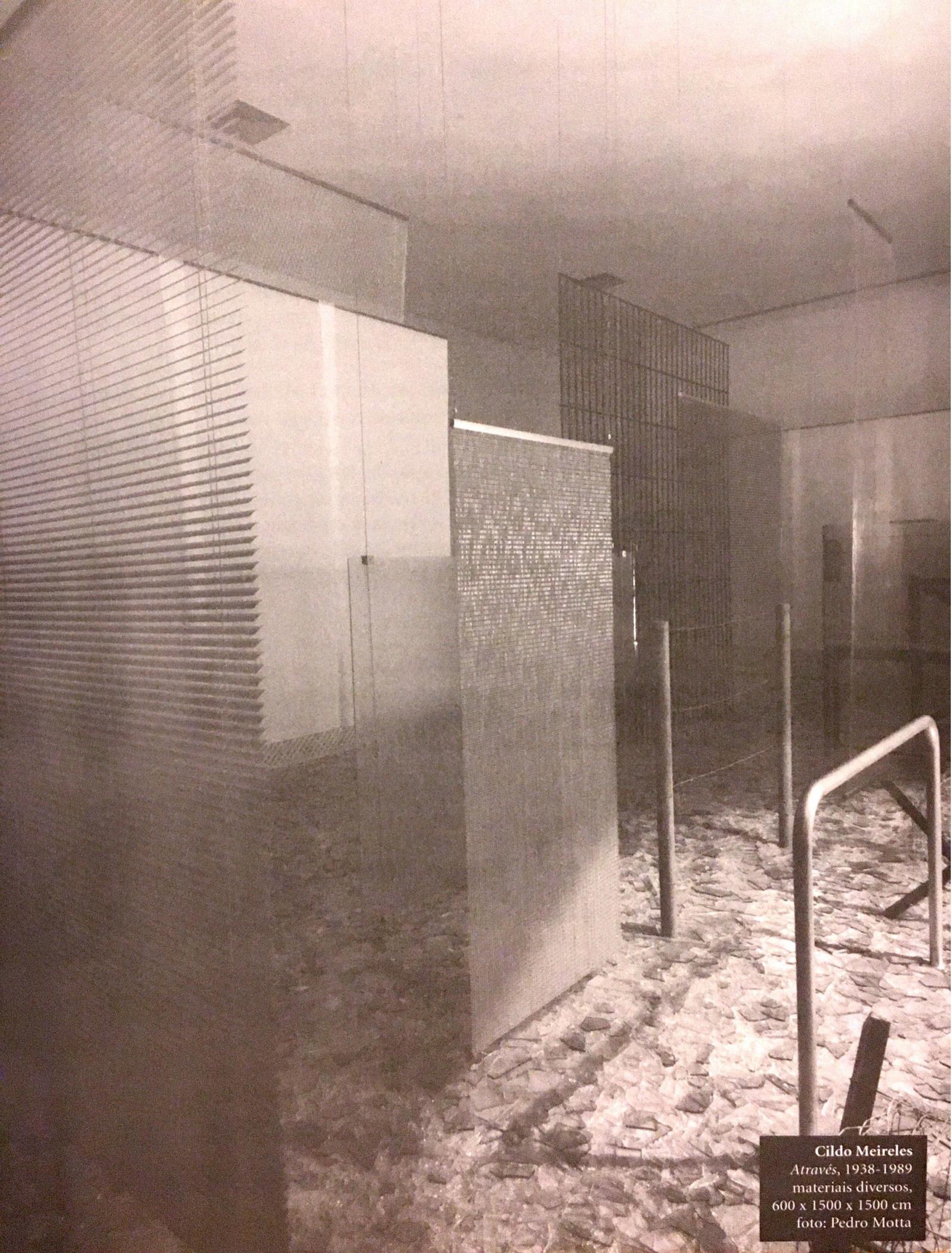
A aparição súbita segue a lógica do choque, do trauma e é, portanto, como já notamos, retroativa, *só-depois*, na temporalidade que é aquela do trauma, para Freud: apenas um instante mais tarde ela pode ter acontecido (Benjamin fala, a respeito da fotografia, de um “choque póstumo”). Essa operação temporal revira-se ainda, contudo, para visar o futuro. Sobre a fotografia, Benjamin já falava de uma centelha de acaso, de

“aqui e agora”, com a qual “a realidade chamuscou a imagem”. O espectador o procura, esse “lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo, olhando para trás” (Benjamin, 1931/1994, p. 94). O “aqui e agora” continua pulsando, há nele uma promessa de futuro localizada no passado. Algo virá, numa “aura” como aquela que o vocabulário médico conjuga à epilepsia: discretos sinais anunciando a crise declarada. E é esse o fulcro do “inconsciente ótico”: algo já aconteceu, deu-se uma aparição e, no entanto, ela vai se reproduzir, deve se repetir, portanto, nos mantém diante desse objeto, dessa imagem, em uma suspensão tão angustiosa quanto gozosa.

Através é uma instalação de Cildo Meireles que tem quinze metros de lado e, em seu centro, uma grande bola de papel celofane de cerca de três metros de diâmetro. O artista localiza a origem da concepção deste trabalho no fato de um dia, em seu ateliê, ter chamado sua atenção um ruído vindo da cesta de lixo. Era um papel de presente, uma folha de celofane que ali ainda se expandia. A bola ao centro da instalação não se expande, mas irradia uma luz própria, fazendo, tal como a folha descartada, com que se levante o olhar, ou se movimente o sujeito. Um barulho semelhante ao de sua expansão é assumido por nós, espectadores, convidados a caminhar sobre dezesseis toneladas de vidro quebrado, que vai se partindo e reacomodando sob o peso de nossas passadas. Em volta da bola, andamos por entre planos retangulares de superfícies diversas: tela de náilon, grade, cerca de madeira, aquário de vidro onde nadam peixinhos transparentes, numa espécie de labirinto, mas um labirinto que o olhar pode atravessar quase totalmente.

Os anteparos translúcidos ou vazados fazem da bola de luz algo distante, por mais perto que ela esteja. *Através* desses materiais diversos, a bola pode de repente aparecer, graças a essa modulação entre distância e presença que agencia nosso olhar sobre a esfera de celofane amassado, matizando sua luminosidade e, ao mesmo tempo, construindo um espaço ordenado para nossa movimentação. Ordenado e um tanto violento: as grades nos detêm, algumas barreiras nos limitam, ainda que transparentes. É essa a violência do deslocamento, da falta de lugar fixo e garantido para o homem – sob seus pés o solo não é firme, mas instável e quase perigoso. Sujeito a choques, condenado a *flâner* (o *flâneur*, para Benjamin, é o homem que saiu do enquadramento), esse passante não deixa pistas, não imprime pegadas nesse chão móvel. Cada passada dissemina-se em mil pequenos choques entre os mínimos pedaços de vidro, na ameaça talvez de que toda a cena se rompa em pedaços.

A “sensação de modernidade” conquista-se ao preço da “dissolução da aura através da experiência do choque”, diz Benjamin (2000a, p. 70). Sua dissolução talvez não seja, porém, um aniquilamento, mas uma disseminação. Mesmo porque a aura não está circunscrita à posição tradicional do espectador frente à obra – ela chega até a aparecer na pluma do filósofo vinculada ao amor, em rápido comentário a versos de



Cildo Meireles
Através, 1938-1989
materiais diversos,
600 x 1500 x 1500 cm
foto: Pedro Motta

Baudelaire que seriam “a descrição clássica do amor, saturado da experiência da aura”:

Nenhuma distância te faz difícil

Vir voando e apaixonada (ibid., p. 67)

De fato, a aura é “manifestação irrepitível de uma distância” (ibid., p. 66), na medida em que sua complexa estrutura de proximidade e distância (como já vimos, ela é “a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja”) é *aquela do desejo*. Um dos versos de mais um poema de Baudelaire, citado logo a seguir por Benjamin, traz à luz essa posição do objeto de desejo perdido para sempre, e sempre a reencontrar: “E te amo tanto mais, bela, que tu de mim foges” (ibid., p. 67, tradução nossa).

Em sonho, Walter estava na *rive gauche*, diante da Catedral de Notre-Dame. Mas não havia Notre-Dame, e ele fica transtornado de nostalgia:

A extraordinária nostalgia que, no seio do objeto desejado, me assaltara, não era aquela que, de longe, tende à imagem. Era a bem-aventurada nostalgia que já franqueou o limiar da imagem e da posse, e só tem consciência da força do nome do qual vive a coisa amada, no qual ela se transforma, envelhece, rejuvenesce e, ela mesma sem imagem, é o refúgio de toda imagem. (Benjamin, 1933/2000b, p. 343, tradução nossa).

Há uma nostalgia, portanto, que “tende à imagem”, “de longe”: o desejo enche de aura, então, o objeto, tornando-o uma verdadeira imagem (ou seja, um objeto para o olhar). Mas existe um “além” da imagem, no nome da coisa, que acaba sendo o refúgio de toda imagem. Uma operação aqui faz da imagem aurática, digamos, uma outra coisa que, graças à linguagem, a uma potência literal, e não mais imagética, é capaz de transformar a imagem.

O sujeito aí não apenas habita a cena, vivenciando a aparição aurática, mas é deslocado no campo do olhar – que se une àquele, tão vasto e incerto, da linguagem. Como em *Através*, entre sujeito e obra de arte não há transparência e imediatez, mas anteparo, véus, grades diversas (inclusive aquela da geometria, da perspectiva artificial), superfícies translúcidas. Não é exatamente o sujeito quem olha, senhor e centro do campo da visão, mas, ex-cêntrico, ele torna-se olhado: “Quem é olhado ou se crê olhado levanta os olhos. Experimentar a aura de um fenômeno significa dotá-lo da capacidade de fazer com que se levante o olhar” (Benjamin, 2000a, p. 66). É o fenômeno que chama o sujeito, numa caracterização do campo do olhar que se revela precursora das análises de Maurice Merleau-Ponty e Jacques Lacan. Benjamin cita Proust: “Certos amantes do célebre experiência da *madeleine*, a sublime memória involuntária do escritor, teria a ver com a aura: capacidade de o objeto reacender sensivelmente no sujeito o desejo.

Para Benjamin, Paul Valéry fala da percepção no sonho como “caracterizada pela aura”:

Quando digo: vejo esta coisa, não interponho uma equação entre mim mesmo e a coisa. (...) No sonho, em troca, subsiste uma equação. As coisas que vejo me vêm como eu as vejo.” (Ibid., p. 66).

O olhar revira-se entre sujeito e objeto, e é então este último que parece olhar o sujeito, retirando-o do lugar de senhor da representação, brincando com sua ex-centricidade. Mas tal jogo de olhares não é recíproco. Assim como dizem do amor, o olhar é cego. “Poder-se-ia dizer”, escreve Benjamin, “que é tanto mais subjugante um olhar quanto mais profunda é a ausência de quem olha.” (Ibid., p. 67).

Quem olha se ausenta, não é mais um sujeito em pé de igualdade com aquele que é olhado. Mostrando como esse jogo do olhar se dá no campo da linguagem e, portanto, comanda também a literatura, o filósofo afirma: “Mesmo as palavras podem ter sua aura”. Como disse Karl Krauss, “quanto mais perto se olha uma palavra, mais longe a palavra olha” (ibid., p. 76). A palavra nos olha, subjugando-nos em sua poesia; ela estará, portanto, distante, quanto mais perto estiver. E a palavra “tem” ou “pode ter” aura, porque a aura não é atributo de qualquer imagem ou palavra, em si mesma, mas se define como relação entre objeto (imagem, palavra...) e sujeito. Essa relação pode também chamar-se olhar. Em outros versos de Baudelaire citados por Benjamin:

L'homme y passe à travers des forêts de symboles

Qui l'observent avec des regards familiers¹.

Em seguida, o filósofo comenta: “Quanto mais se dá conta Baudelaire deste fato, mais claramente se percebe a decadência da aura em sua poesia” (ibid., p. 66). Entre as coisas nos vendo como nós as vemos, no sonho de Valéry, e a inquietante floresta de Baudelaire, há uma diferença sutil, porém importante: na segunda, a aura só se apresenta ao decair. Os símbolos formam florestas pelas quais o homem apenas passa, *flâneur*, incapaz de atravessá-las do início ao fim, e os olhares lançados sobre ele pelos símbolos tornaram-se inquietantes em sua “familiaridade”. Uma palavra pode então desmoronar sobre si mesma, como aconteceria na poesia do escritor francês, diz Benjamin (ibid., p. 45). Em vez de roçar nossa pele como a sombra do galho na cena campestre da aura, a palavra baudelaireana cairia sobre nossas cabeças como o céu dos gauleses, derrubando-nos, sem dúvida. Ou apenas desestabilizando, com esse choque, a posição do sujeito. Como mostrando sua própria engrenagem, a aura denuncia sua própria impossibilidade – ela não deixa, apesar de tudo, e paradoxalmente, de performar o encontro com a coisa, a vivência da cena do olhar, mesmo que ali o sujeito não tenha mais lugar garantido (ou justamente por isso).

O desencontro entre homem e símbolo, entre sujeito e signo, reflete-se em nossa relação com os aparatos, a técnica e a tecnologia. “Uma das funções sociais mais

¹ “O homem passa através de florestas de símbolos/ Que o observam com olhares familiares” (tradução nossa).

importantes do cinema é criar um equilíbrio entre o homem e o aparelho” (Benjamin, 1935/1994, p. 189). Esse equilíbrio parece perigoso, ele pode ser o das massas, da propaganda, da ideologia disseminada graças à distração. Mas Benjamin não deixa de apontar outra possibilidade:

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. (Ibid., p. 174).

Fazer da técnica, um objeto *humano*. O aparelho técnico do nosso tempo não seria mais do que um algo intermediário entre mim e o outro, não para que formemos, a partir daí, uma massa coesa e compacta, sempre em torno de um líder, como na célebre descrição freudiana de “Psicologia das massas e análise do ego” (Freud, 1921/1976). Mas um meio no qual se podem introduzir desvios, brechas onde o desejo possa furtivamente aparecer, e o sujeito se apresente numa aura incerta, bruxuleante, sob o modo do mal-estar na cultura de que falava o psicanalista.

Na arte, o sujeito não se apresenta completamente, maciçamente, mas, na lição fundamental deixada por Freud, ele *mal-está* (1929/2010). De banda, meio atravessado, é aí o lugar privilegiado de sua súbita aparição – nessa morada da qual ele não é o senhor. É na cultura que surge, efêmero, o mais íntimo e singular – um pouco como Benjamin faz dizer um “poeta contemporâneo”: “para cada homem existe uma imagem que faz o mundo inteiro desaparecer” (1928/1994, p. 253). A imagem não está no mundo como a paisagem diante de nós, mas dele se exclui, se destaca, no momento agudo em que o homem (mal) *está* nela. Na decadência do mundo, a poesia triunfa, pois ela divisa “espaços vazios” e neles se insere (como teria feito Baudelaire, ainda e sempre Baudelaire, segundo Benjamin (2000a, p. 43).

No desconforto, no deslocamento, pulsa uma centelha, no lugar da aura peregrina e bem estabelecida. Nossa tarefa histórica é com ela acender a técnica, refazendo espaços vazios e neles inserindo poesia. Mas já não seria esta a tarefa de um Velásquez, ou de todos os artistas?

Baudelaire, visionário, concebia como tarefa artística em geral “que toda modernidade deva ter valor para se tornar futuramente antiguidade” (apud Benjamin, 2000a, p. 17).

Referências bibliográficas

BENJAMIN, Walter. "Brinquedo e brincadeira. Observações sobre uma obra Monumental" (1928). In: *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. "Pequena história da fotografia". In: *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*, op. cit., 1994.

_____. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica" (primeira versão, 1935). Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. In: *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*, op. cit., 1994.

_____. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000a.

_____. "Brèves Ombres" (1933). In: *Œuvres II*. Paris: Gallimard (Folio essais), 2000b.

FREUD, Sigmund. "Sobre a transitoriedade" (1915). In: Edição standard brasileira das *Obras psicológicas completas de S. Freud* (ESB). Rio de Janeiro: Imago, 1996, vol. XIV.

_____. "Para além do princípio de prazer" (1920). In: ESB, op. cit., 1976, vol. XVIII.

_____. "Psicologia das massas e análise do ego" (1921). In: ESB, op. cit., 1976, vol. XVIII.

_____. *O mal-estar na cultura* (1929). Porto Alegre: L&PM, 2010.