

## A AURA EM EDUARDO KAC: RAÍZES EM BENJAMIN

---

DANIEL DE OLIVEIRA GOMES\*

---

### RESUMO

Investigo o poeta experimental Eduardo Kac, o qual tento definir como um híbrido poeta-petúnia, a partir de sua obra *Edunia*, derivada de *História Natural do Enigma*, obra começada em 2003 e inaugurada em 2009. Aludo, essencialmente, ao clássico texto de Walter Benjamin, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, bem como a poetas canônicos que tematizam a imagem da flor moderna, Baudelaire (*As Flores do Mal*), Drummond (*A Rosa do Povo*).

**PALAVRAS-CHAVE:** Eduardo Kac; enigma; Benjamin; aura; Baudelaire

---

Tendo por pressuposto ser natural para Eduardo Kac que a palavra se cristalice em espaços vários, tomamos esta perspectiva da multiplicidade da escritura para trazer à tona o clássico texto de Benjamin *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, e efetivar cruzamentos com a *História Natural do Enigma* (antes esta obra específica do que com a *holopoesia* e outros experimentos poéticos da hipermodernidade de Kac, feitos desde

---

\* Pós-doutorando pela Université Paris Nanterre, Paris, França. Professor Associado de Literatura junto à Universidade Estadual de Ponta Grossa – UEPG, Ponta Grossa, Paraná, Brasil. E-mail: setepratas@hotmail.com

meados dos anos oitenta. Experimentos tais que já confundiam o conceito de leitor com o de expectador<sup>1</sup>).

Tentando examinar, benjaminianamente, a noção de reprodutibilidade na era das tecnologias digitais, um recente ensaio de Alvaro Cuadra (2016) adverte a questão da desmaterialização em poesia dada desde os surrealistas, uma vez que já apontavam para a poesia como uma “certa atividade do espírito”<sup>2</sup>. O texto de Cuadra inicia destacando a cita que Benjamin utiliza de Valéry, ao principiar *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, publicada em 1955. Parte da cita de Valéry, na segunda versão do texto de Benjamin, diz: “Em todas as artes há uma parte física que não pode ser tratada como outrora, que não pode subtrair-se à abordagem do conhecimento e da força modernos. Nem a matéria, nem o espaço, nem o tempo são, desde há vinte anos, o que foram desde sempre. [...]” (CUADRA, 2016, p.178). Nisso, Valéry já destacava as metamorfoses

---

<sup>1</sup> “Digo ‘espectador’ no lugar de ‘leitor’ porque o poema desencadeia uma decodificação perceptual incomum. O poeta também não ‘escreve’; ele cria o design, esculpe a matriz e holografa o objeto. No lugar da caneta, da máquina de escrever, ou da Letraset, o laser (*light amplification by stimulated emission of radiation*)./ Meu primeiro poema holográfico foi realizado em dezembro de 83, com Fernando Eugênio Catta-Preta, em seu laboratório, em São Paulo. O anagrama paronomástico HOLO/OLHO foi holografado (caixa alta, corpos grandes e pequenos) cinco vezes. Depois criei uma espécie de *holocollage*, fragmentando e remontando as quatro imagens pseudoscópicas do poema. A imagem pseudoscópica é o avesso da imagem que reproduz o objeto assim como foi holografado (ou imagem ortoscópica)./ Desta forma, o poema é a interpenetração tridimensional das palavras esculpidas em luz. Cada fragmento é concebido simetricamente a formar uma leitura em círculo: as duas palavras possuem quatro letras e as duas primeiras letras de ‘OLHO’ (corpos pequenos) formam ‘olho’ com as duas primeiras letras de ‘HOLO’ e as duas últimas formam ‘holo’ com as duas últimas de ‘HOLO’ (corpos grandes). Pares de ‘O’ ainda sugerem olhos humanos.” (KAK, 1984, p. 43)

<sup>2</sup> “Quando os surrealistas falam de poesia, se referem a uma certa atividade do espírito: isso permite que seja possível um poeta que não haja escrito jamais um verso. Em um panfleto de 1925 se lê: ‘Nada temos que ver com a literatura.... O surrealismo não é um meio de expressão novo ou mais fácil, nem tampouco uma metafísica da poesia. É um meio de liberação total do espírito e de tudo aquilo que se parece com ele’. As metas da atividade surrealista podem ser entendidas em dois sentidos que coexistem em Breton: por um lado aspira-se à redenção social do homem, mas, ao mesmo tempo, a sua liberação moral no mais amplo sentido do termo. Transformar o mundo, segundo o imperativo revolucionário marxista, mas, ao mesmo tempo, *changer la vie* como reivindicou Rimbaud, eis aí a verdadeira *mot d'ordre* surrealista.” (CUADRA, 2016, p.180).

de materialidade que a obra de arte se faz suscetível, historicamente. Para Cuadra, “[...] podemos conjecturar que o texto de Benjamin não é senão o desenvolvimento dialético desta citação na qual se inspira o nosso autor.” (p.178).

Como é sabido, Benjamin já nos explicava que, desde as técnicas de fundição ou cunhagem dos gregos, a passar historicamente por outras técnicas como a xilografia medieval e a litografia no século XIX, a obra artística, tendo sido sempre um objeto reproduzível, mimético. Observaria Benjamin, por sua vez, a reprodução técnica como um abalo púbere que despontava no horizonte das artes. O autor alemão apontava-nos a verdadeira revolução da reprodução técnica do século XX, em que a “aura” é murcha, quer seja, onde o aqui-agora da obra (a matéria original), seu valor de autenticidade, passou a recuar ante a autonomização da reprodutibilidade técnica.

A noção de uma aura “murcha” (ou “murchada”, conforme a tradução ao português), pode ser vista na obra de arte transgênica de Eduardo Kac, artista brasileiro reconhecido mundialmente pelo hibridismo poético. Mas o que é um processo transgênico? No discurso científico, “a *transgenesis* pode ser definida como a transmissão horizontal da informação genética em plantas ou animais em contraposição à transmissão vertical que se produz na reprodução sexual normal” (CALERO, 2011, p. 71)<sup>3</sup>. Refiro-me, em especial, a *História Natural do Enigma*, obra começada em 2003 e inaugurada em abril de 2009. Tomada a imagem benjaminiana de *aura* que emurchece, “aura murcha”, temos uma interessante relação no ponto de vista do experimentalismo, caso ponderemos a *holopoesia* de Eduardo Kac, mas também a sua obra quicá mais experimental do ponto de vista do “enigma”. Kac criou uma modalidade de petúnia, com suporte de engenharia genética, batizada sob o nome próprio *Edunia* (se é que poderíamos falar de um nome próprio e não um nome impróprio, dado que retira este nome, como mescla, de “Eduardo” + “Petúnia”). A obra não

<sup>3</sup> “la transgénesis puede definirse como ‘la transmisión horizontal de la información genética en plantas o animales’ en contraposición a la ‘transmisión vertical’ que se produce en la reproducción sexual normal” (CALERO, 2011, p. 71).

é um holograma, um registro de luz azul no espaço, coisa que criaria uma outra dimensão sgnica de luz, um outro fantasmático.  uma obra real. É uma fantasmática real e não de luz artificial (nesse sentido, defendo como uma fantasmática de ruína).

As petnias, como espécimes, necessitam de luz solar em alta exposição e, em geral, segundo sua espécime botânica, precisam estar em suspensão (por isso, defenderei que assume uma natureza suspensiva na dimensão das artes plásticas, suspendendo o próprio conceito de obra, artifício, criação, produto, sendo, no viés de como venho lendo, uma forma de escritura viva que brinca costurando com o natural e o artificial, a produtibilidade e a reproduzibilidade). A intenção de base, regando o terreno da crítica, é a de que a flor em questão expressaria o ADN de Eduardo Kac em suas veias rubras. A impressão de um tom de sangue vivo, humano, correndo pelas pétalas rosadas, como se estas fossem minúsculos vasos sanguíneos do próprio poeta. No entanto, apenas um gene corre ali no sistema vascular botânico, mas suas nervuras rubras alimentam a imaginação poética no próprio leitor (expectador).

Em sua obra *“Natural History of the Enigma”*, ele fusionou o DNA de uma petúnia com o gene isolado e sequenciado a partir de seu próprio sangue; esse gene é responsável pela identificação de corpos estranhos na constituição biológica de um ser humano. O resultado dessa experimentação “utiliza a cor vermelha do sangue e o avermelhado das veias de uma planta como um marcador de nossa herança comum no espectro mais amplo da vida” (Kac). O DNA humano se manifesta nas veias de cor vermelha intensa da flor. Como se trata de uma forma de vida nova, também importa o processo de nomeação: Kac chamou de “plantimal” o resultado e “Edunia” essa mistura estranha de Eduardo e Petúnia. (LINK, 2016, p. 38)

Abordamos, hoje, uma atopia da reproduzibilidade da obra de arte que nem mesmo Benjamin sonharia imaginar. Kac é um desbravador da relação entre genética e arte, tendo como uma outra de suas obras famosas a “coelha Alba”, um roedor criado com um gene fluorescente em geral deparado na água-viva, que, por assim ser, o permite um

inédito poder cromático, brilhar no tom verde botânico sob exposição da luz azul. Pois bem, mas afinal qual seria a relação entre experiências genéticas e reprodutibilidade técnica de que falava Benjamin? Estaríamos condenados ao fracasso se partíssemos, aqui, do pressuposto obvio que uma manipulação molecular não teria nada a ver com o texto de Benjamin sobre a aura, e mais, que aquilo de que o autor alemão trata em seu texto, no caso em questão – a da reprodutibilidade técnica – não tem absolutamente a ver com uma nova forma de petúnia reproduzida tecnicamente por um poeta.

Ocorre que, guardados os distintos contextos de produção (Benjamin e Kac), tentaremos insistir que a obra deste artista é uma escritura poética, uma forma dela. Além disso, caso não se acate, inicialmente, ler o suporte em questão desta arte poética (pétalas de flor) como algo que guardasse qualquer similaridade com uma folha de papel, ou qualquer elemento citado em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, temos que lembrar que Benjamin não pensava ali apenas na reprodutibilidade técnica de livros e poemas, mas na reprodutibilidade da obra de arte. Ele fez um verdadeiro inventário referencial, naquele momento, instigado com vistas ao que seria a arte no futuro, e esse desejo, acredito, tem sua pertinência para se ponderar os artistas contemporâneos que lidam com imagens. Neste caso, não há como negar que se trata de uma obra de arte a experiência em questão, mesmo que hibridamente botânica e médica, em que Kac seleciona um elemento de seu próprio genoma e o mescla a um suporte botânico. Postular que esta flor de Kac, que leva o ADN humano em suas microveias de planta, é em parte humana, criando uma monstruosa bizarrice artística, tem seu lado metafórico, poético, lírico. Penso que Kac, todo modo, faz brotar uma relação com o texto de Benjamin. Aqui queremos regar esta relação. O faz porque a obra se trata de escritura, se trata de poesia. Segundo minha leitura, Kac faz brotar uma relação com um dos poetas que Benjamin lia, Charles Baudelaire, cujo soneto “*Inimigo*”, de *As Flores do Mal*, já afirmava um certo decadentismo que certas experiências transgênicas, muito tempo depois, suscitam poeticamente.

*Ma jeunesse ne fut qu'un ténébreux orage,  
Traversé çà et là par de brillants soleils;  
Le tonnerre et la pluie ont fait un tel ravage,  
Qu'il reste en mon jardin bien peu de fruits vermeils.*

*Voilà que j'ai touché l'automne des idées,  
Et qu'il faut employer la pelle et les râteaux  
Pour rassembler à neuf les terres inondées,  
Où l'on creuse des trous grands comme des tombeaux.*

*Et qui sait si les fleurs nouvelles que je rêve  
Trouveront dans ce sol lavé comme une grève  
Le mystique aliment qui ferait leur vigueur?*

*— O douleur! ô douleur! Le Temps mange la vie,  
Et l'obscur Ennemi qui nous ronge le cœur  
Du sang que nous perdons croît et se fortifie!<sup>4</sup>*

O tédio simbolista baudelairiano, neste poema, aloca o “*l'obscur Ennemi qui nous ronge le cœur*” da espécie humana que é, em último grau, o próprio Tempo, qual seja, o senso da morte, da passagem do tempo de sua juventude como uma tempestade negra entre outras estações, provocando-lhe intensa dor. Blanchot (1989) perguntava-se sobre em que consiste a arte e a literatura, e chegava à conclusão repetida que tal interrogação provinha de nossa relação com o tempo. Damos uma nova resposta a cada vez, mas, para Blanchot, pensando em como é a obra para Valéry, o artista é um criador “também de si mesmo no que cria” (p. 212), e sua criação é paradoxalmente insuficiente, como atividade

<sup>4</sup> Tradução de Ivan Junqueira, deste poema constante em *As Flores do Mal*: “A juventude não foi mais que um temporal, / Aqui e ali por sóis ardentes trespassado; / As chuvas e os trovões causaram dano tal / Que em meu pomar não resta um fruto sazonado. / Eis que alcancei o outono de meu pensamento, / E agora o ancinho e a pá se fazem necessários / Para outra vez compor o solo lamacento, / Onde profundas covas se abrem como ossários. / E quem sabe se as flores que meu sonho ensaia / Não achem nessa gleba aguada como praia / O místico alimento que as fará radiosas? / Ó dor! O Tempo faz da vida uma carniça, / E o sombrio Inimigo que nos rói as rosas / No sangue que perdemos se enraíza e viça!”

moderna, posto que “o poeta deve contemplar sua mensagem pela recusa de si” (p. 213); o artista tomado numa espécie de “possibilidade que nada pode” (p. 216). Numa dimensão real, onde o que reina é a certeza dos valores, a objetivação científica, a engenharia da ordem, o que Kac produz é o alocar do espaço da reprodutibilidade técnica e da engenharia bio e microfísica um índice de exorbitância incomum. Nisso, tentaria não situar a sua “flor do mal” no lado inimigo, mas, ao contrário, trazer para o reino da insubordinação e do inútil, a ciência avançada e sua certeza de valores técnicos, para a desalojar de uma existência utilitária que pareceria irredutível à arte<sup>5</sup>. A arte nada pode, segundo Blanchot, sendo a paixão subjetiva que não almeja revelar-se e jamais poderia, pois, no seu mundo inimigo, reina “a subordinação a fins, à a medida, à seriedade e à ordem” (BLANCHOT, 1989, p. 217). Mas, em verdade, é antes este mundo técnico de significações pretenciosas que traz em si uma ambição descabida, a de vencer o tempo, a passagem do tempo. Este vem a ser um dos pecados originais do homem. Investigando as *Flores do Mal*, Raul Antelo – em um ensaio no qual colhe leituras que viam em Baudelaire um lastro de catolicismo e, mesmo, uma dada referência moral (Lucio Cardoso, Murilo Mendes) – notou que a “ [...] indecidibilidade entre atividade e passividade é, precisamente, um dos traços decisivos da modernidade de Baudelaire.” (ANTELO, 2007, n.p). Antelo admite, entretanto, que Baudelaire, ante a euforia do progressismo material no contexto social moderno, renova *etopoiéticamente* a noção moral, posto que, para ele, conforme consta na coleção de papéis soltos do autor publicada como “*Meu*

<sup>5</sup> “La generación de poetas a la que Kac se asocia se vincula a la cultura de los mass media, ya que respira televisión, vídeo, ordenador, holografía e Internet. Eduardo Kac se revela, pues, como uno de los ejemplos más destacados de productor artístico que contribuye de manera decisiva a la consolidación de un epígrafe todavía incierto como es el de ‘artes electrónicas’. Gracias a sus poemas y a sus colaboraciones críticas, la línea divisoria que separa arte y ciencia experimental queda absolutamente desdibujada, puesto que, como sostiene Kac, hoy en día muchos artistas trabajan con las mismas máquinas, con los mismos utensilios empleados por los científicos” (PICOS, 2006, p.106).

coração desnudado”: “[...] a civilização não é sinônimo de progresso material, [...] mas um mero equivalente da rasura ou obliteração das marcas do pecado original.” (ANTELO, 2007, n. p)<sup>6</sup>.

Quanto ao soneto de Baudelaire, voltemos a ele, a passagem do tempo como obscuro inimigo, sempre constante desde sua mocidade como “*ténébreux orage*”, embora tenha advindo entre brilhantes sóis. Mas, tal constatação é a de que o inimigo (*chronos* devorador, *Κρόνος*) faz da vida, então, no fim das contas, nada mais que ela mesma, uma carniça, um pedaço já morto de tempo, um destino de labor e antilabor (ativo e passivo, ao mesmo tempo) resumido à busca de novas flores artificiais, tentando rearranjar as terras para esta plantação de flores (“do mal”, supostamente, posto que o que fazemos laboriosamente não passa de um cavar de buracos, covas, “*grands comme des tombeaux*”). Nesse sentido poético, baudelaireamente, o aprofundamento e a reprodutibilidade de toda obra de arte, todo o gesto da arte, é não mais que uma escavação tumular, escritural, ante o tempo. O que a obra moderna não teria, apenas, é a inocência salvática do mundo técnico, do mundo onde o Ideal do bem e da posse da verdade condizem com a chamada preocupação científica. Uma preocupação que esquece o inimigo, criando uma zona de conforto e rigor preconcebido, uma ilusão laboriosa. Temos o juízo subjacente, e negativo, de que, em Baudelaire, qualquer produção humana se (con)

<sup>6</sup> Conforme Antelo (2007): “[...] *As Flores do Mal*, como sabemos, não foi um título dado por Baudelaire. *Les Lesbiennes* e *Limbes* tinham sido cogitados por ele anteriormente. Ao que tudo indica foi Hippolyte Babou quem optou pelo título definitivo, título, aliás, que Bertold Brecht considerava errôneo porque julgava reconhecer nele uma reverência de Baudelaire à moral convencional. Sob Napoleão III, o exército já não é a flor da juventude operária – diz o estalinista Brecht, nos anos da guerra – ele é a flor da lamaceira em que vive o descamisado proletariado camponês. Nesse sentido, a massa é agora apenas uma massa de *remplaçants*, assim como Bonaparte é um mero *remplaçant*, um substituto de Napoleão e, em consequência, Baudelaire não seria mais do que um traidor a Blanqui. A derrota do anarquista – conclui Brecht – é a vitória pírrica do poeta. Mas, se isto é assim, é porque o autor de *As Flores do Mal* tinha uma visão não-dual, porém global, da modernidade, graças à qual buscava a ela pertencer, muito embora, criticando-a. A idéia, como sabemos, remete-nos à noção de pecado original. Ela se mostra de várias formas”.

tornará uma mera ruína ante o tempo. Neste simples poema, o que quer Baudelaire é fazer brotar uma flor artificial, equivalente a todo um gesto tecnológico (que, mal saberia ele, atravessaria no futuro outras disposições antimodernas<sup>7</sup>, qual a engenharia genética, em Kac). Baudelaire faz, no poema “O Inimigo”, uma pintura evolutiva, que perpassa de estrofe a estrofe, paisagens de tons plúmbeos, pardos do outono, do solo lamacento, até alcançar o vermelho vivo das flores que seu sonho ensaia. Vermelho-sangue-humano. (Cor que, veremos adiante, consta em Kac, em *Edunia* e em outra obra do artista que, aqui, mais adiante, faremos referência).

Nesse sentido, todo paraíso, toda construção, toda criação, por mais viva, é meramente artificial, memorável desperdício, ante a fome do tempo. *Edunia*, no modo com o qual nos propomos a analisá-la (uma poesia simbolista “pós-utópica”<sup>8</sup>), um dia morrerá e o que ficaria é o seu nome próprio (passado de geração em geração?). Esta obra passaria poeticamente por tal constatação estética da morte, ou, instigaria refletir às vias do senso condenatório baudelairiano (sendo ela também uma “flor do mal”) de que tudo que possamos fazer é ato obsoleto ante o inimigo, a esta constatação baudelairiana que atravessa, claramente, a

---

<sup>7</sup> Tentamos mostrar como a obra “Edunia”, de Eduardo Kac, aponta para um efeito biopoético de “pecado original”, tal como uma poesia da modernidade, ou melhor, “antimodernidade”, de Baudelaire. Interessante que Raul Antelo utilize das reflexões de Compagnon sobre a “antimodernidade” de Baudelaire. Vejamos: “[...] Baudelaire é antimoderno porque é um moderno arrastado pela corrente histórica, permanecendo incapaz, contudo, de lamentar o passado. O antimoderno – diz Compagnon – é o moderno em liberdade para questionar a própria modernidade e essa disponibilidade crítica se exprime através de quatro figuras ou argumentos: o argumento *político* (o antimoderno é crítico da Revolução), o *filosófico* (o antimoderno é cético diante do Iluminismo), o *ético* (o antimoderno é culturalmente pessimista e adere ao Mal); daí que o último argumento seja propriamente *teológico* (o antimoderno não cessa de se reportar ao pecado original).” (ANTELO, 2007, p. ?).

<sup>8</sup> Falamos em “pós-utopia”, nos termos que apontariam os estudos de Jean Baudrillard ou Lucia Santaella sobre o fim das utopias na arte, na irrupção da era pós-moderna, quer seja, quando se define o espírito das vanguardas, depois das utopias, onde “quem manda na arte é ela mesma” (SANTAELLA, 2009, p. 137).

Walter Benjamin de igual modo. A potencialidade da reprodução dita por Benjamin (guardada ou não algum fio condutor com experimentos da arte no século XXI) em si mesma passou a assumir o poder de alocar o original em uma nova perspectiva sensorial e de recepção. Como caracterizaria Benjamin a técnica de reprodução na arte, numa nova perspectiva “ [...] que liberta o objecto reproduzido do domínio da tradição. Ao multiplicar o reproduzido, coloca no lugar de ocorrência única a ocorrência em massa.” (BENJAMIN, 1973, p. 24).

Uma perspectiva sensorial onde nem mesmo o original poderia, *a priori*, atingir, como diz o próprio Benjamin.

Sobretudo, ela toma-lhe possível o encontro com quem a apreende, seja sob a forma de fotografia, seja sob forma de disco. A catedral abandona o seu lugar para ir ao encontro do seu registro num estúdio de um apreciador de arte, a obra coral, que foi executada ao ar livre ou numa sala, pode ser ouvida num quarto. (BENJAMIN, 1973, p. 32).

Quer seja, me dirijo ao fato do enigma e da fantasmática presente ali dar-se como efeito da reprodutibilidade técnica, uma fantasmática que me liga à obra *História Natural do Enigma*, de Kac. Claro que o enigma que tocava a Benjamin estava no fato que se impressionava intensamente com o recuo do valor de culto desde a forma fotográfica, estando a anos luz de distância de imaginar um experimento de reprodutibilidade como o de Eduardo Kac. Mas, as percepções de Benjamin sobre, por exemplo, o cinema como arte em massa por excelência, traziam, obviamente, certo niilismo ou melancolia baudelairiana<sup>9</sup>, mas não foram assim tão negativas. Por fim, a tecnologia veio a se tornar o próprio horizonte da modernidade, e Benjamin notava esta inevitabilidade. Como colocaria Celine Lafontaine, não seria preciso refazer toda a jornada histórica da

---

<sup>9</sup> Baudelaire, que nos fins de *Meu coração desnudado*, defende, uma vez mais, que o Belo está mais próximo da melancolia do que da alegria; mas uma melancolia que, em sua definição particular de belo, traz junto um ardor.

arte moderna, passando pelo futurismo de Marinetti ou os *readymades* de Duchamp, para notar o paradoxo do fascínio e da ameaça que a técnica provocava, e sempre provocou, aos olhos dos artistas<sup>10</sup>. Ao desatar o objeto de arte reproduzido do arbusto da tradição, tal potencialidade da reprodutibilidade situa na ordem da divulgação em massa aquilo que seria, antes, da ordem da unicidade. Eduardo Kac, poderíamos talvez contestar – para bancar aqui o inimigo, o advogado do diabo – nesta obra enigmática que é “Edunia”, o que faria é, justamente, recriar a unicidade e o valor de culto de um símbolo dos mais explorados no idealismo de totalidade da poesia romântica, ou mesmo clássica, que é a flor rosada (Baudelaire lembraria, estudando a modernidade e os tons de Constantin Guy, que o tom “rosa revela uma ideia de êxtase na frivolidade” (BAUDELAIRE, 1996, p. 57).

Das pétalas rosadas de Edunia, nesta unicidade, estaria a criar um objeto (metafísico?) que nada teria, *a priori*, a ver com a

---

<sup>10</sup> “La question lancée par Duchamp est plus que jamais d’actualité, au point où l’on peut se demander si, au lieu d’avoir précipité l’art vers une mort certaine, il n’a pas plutôt contribué à en préserver la vitalité intentionnelle. Depuis le *readymade*, l’artiste peut, par un processus de détournement sémantique, insuffler une réflexivité esthétique à la logique technicienne. Le célèbre ‘Je veux être une machine’ de Warhol constitue l’un des exemples les plus frappants de cette affirmation de l’individualité créatrice à partir d’une réappropriation artistique des techniques modernes. Dans le cas de Warhol, la dévalorisation de l’œuvre au profit de sa valeur d’exposabilité atteint son paroxysme. Les sérigraphies produites en série, les boîtes de soupe Campbell et autres objets signés par l’artiste, possèdent une fonction purement référentielle : celle de signaler l’existence de l’artiste Warhol. Les machines fantasmagoriques de Picabia, de Léger et de Duchamp, le soleil artificiel de Malevitch, les délires futuristes de Marinetti sont autant d’exemples du double à la fois menaçant et fascinant que représente, aux yeux des artistes modernes, la technique. Inutile de refaire tout le parcours historique de l’art moderne pour s’en convaincre. Non seulement la technique constitue l’horizon de la modernité artistique, mais elle transforme radicalement nos modes de perception. Photographie, cinéma et vidéo participent tour à tour à l’élargissement et au décentrement de notre univers perceptif. Constatant que le développement des techniques de reproduction entraîne la perte de l’‘aura’ des œuvres, c’est-à-dire de leur singularité historique, le philosophe Walter Benjamin ne voyait pourtant pas d’un si mauvais œil la transformation de nos perceptions par le cinéma. Art de masse par excellence, le cinéma incarnait l’espoir d’une politisation de l’art face aux dérives fascistes de l’esthétique totalitaire” (LAFONTAINE, 2004, s/p).

calorosa crítica frankfurtiana às massas. Uma obra frívola, inadequada benjaminianamente ao ponto de vista crítico do valor mercadológico propagado na superação da reprodutibilidade artesanal, posto ser uma obra para poucos, de exigência interpretativa extrema, nas redomas do museu, sem reprodução, portanto. E disso não se trataria exatamente a reprodutibilidade técnica como apreciação benjaminiana. Ou seja, parece conflitante, pois pensaríamos se Kac trabalha na saturação de qualquer reprodutibilidade, estando além de Benjamin, ou se, ao contrário, ainda não poderia ter chegado ao *topos crítico* do autor alemão, não sendo sequer uma filosofia, apenas um artefato de contemplação técnica. Se, mais além das tecnologias do virtual, após o fim da aura, parece que a própria sociedade passou, como apontaria Baudrillard, a uma *transestetização*<sup>11</sup> extrema, onde vem a ser ela uma sociedade cristalizada das massas que apenas refratam a impotência do real, a impotência do político etc., seria a obra transgênica de Kac, mesmo que a doasse às sombras das maiorias silenciosas, apenas uma bizarrice genética, poética? Se resumindo a

---

<sup>11</sup> “A través de la liberación de las formas, las líneas, los colores y las concepciones estéticas, a través de la mezcla de todas las culturas y de todos los estilos, nuestra sociedad ha producido una estetización general, una promoción de todas las formas de cultura sin olvidar las formas de anticultura, una asunción de todos los modelos de representación y de antirrepresentación. Si en el fondo el arte era una utopía, es decir, algo que escapa a cualquier realización, hoy esta utopía se ha realizado plenamente: a través de los media, la informática, el video, todo el mundo se ha vuelto potencialmente creativo. Incluso el antiarte, la más radical de las utopías artísticas, se ha visto realizado a partir del momento en que Duchamp instaló su porta botellas y de que Andy Warhol deseo convertirse en una maquina. Toda la maquinaria industrial del mundo se ha visto estetizada, toda la insignificancia del mundo se ha visto transfigurada por la estética. Se dice que la gran tarea de Occidente ha sido la mercantilización del mundo, haberlo entregado todo al destino de la mercancía. Convendría decir mas bien que ha sido la estetización del mundo, su puesta en escena cosmopolita, su puesta en imágenes su organización semiológica. Lo que estamos presenciando mas allá del materialismo mercantil es una semiurgia de todas las cosas a través de la publicidad, los media, las imágenes. Hasta lo más marginal y lo más banal, incluso lo más obscuro, se estetiza, se culturaliza se culturiza. Todo se dice, todo se expresa, todo adquiere fuerza o manera de signo. El sistema funciona menos gracias a la plusvalía de la mercancía que a la plusvalía estética del signo [...]” (BAUDRILLARD, 1991, p. 7).

um produto monstruoso a mais, nessa linha crítica, uma mera obra “*frankensteiniana*” e não “*frankfurtiana*”?<sup>12</sup>

**FIGURA 1** - EXPOSIÇÃO EM WEISMAN ART MUSEUM, MINNEAPOLIS, ABRIL/JUNHO DE 2009



Legenda: Exibição fotográfica de Rik Sferra.

Fonte: Disponível em: <<http://www.ekac.org/NHE.exhibition.photos.html>>. Acesso em: 07 jan. 2020.:

A petúnia de Kac, em sua monstruosidade enigmática, sua saturação de êxtase, é uma forma poética que não quer pintar matizes

<sup>12</sup> “Au-delà des technologies du virtuel, c’est toute la société qui semble désormais se déréaliser. De la télé-réalité à la Star Académie et au recours de plus en plus fréquent à la chirurgie esthétique, la frontière entre le réel et le virtuel tend en effet à s’estomper. Devant cette esthétisation abusive, l’artiste a-t-il toujours un rôle à jouer? Est-il condamné à divertir les masses cultivées, à se faire l’écho de cette séduction trompeuse ou, pire encore, à se prendre au piège du démiurge au point de faire de l’art Frankenstein, comme c’est le cas d’Eduardo Kac et de son art transgénique[1]? Au risque de se fourvoyer, il faut faire le pari inverse et affirmer que, malgré tout, l’art demeure l’un des derniers refuges de la réflexivité subjective à partir de laquelle le miroir peut s’inverser.” (LAFONTAINE, 2004, s/p)

de existencialismo ou náusea sartreana, muito menos de distúrbio social. *Edunia*: obra dócil, criada antes para a forma do museu como *hipermercado* (mas, uma obra com potencial pacífico e terrorista, ao mesmo tempo). O novo hipermercado da arte. *Hipermercado*, termo dado de modo mais abrangente por Baudrillard, não só como um local de consumo, mas implicando toda uma nova maneira etológica de valorização do reprodutível, nas cidades, como a nova estrutura de exposição num cosmos urbano, espaço analisado, por exemplo em *Simulacros e Simulação*. *Edunia*, se fosse serializada e comprável, estaria mais próxima a isso, o hipermercado comum, diríamos, do que para a forma mercadológica em sua incipiência fotográfica notada por Benjamin. *Edunia* é um objeto mesmo e não uma coisa de filme. No entanto, se estamos no fim da modernidade, ou numa pós-modernidade (onde a *bioarte* teria a ver com o que foucaultianamente avocaríamos como tempos de *biopolítica*), digamos, e há muito tempo não estamos apenas mais na modernidade em si, em termos mercadológicos e de explanação da obra ao olhar faminto das massas, o que teríamos é um modelo hiper-real. Um modelo de *hiper-realidade* em que todas as funções são desintegradas, inclusive a função, a relação, autor/expectador.

Baudrillard (1991) evidenciou, refletindo desde o fim da aura por Benjamin apontada, que a “metástase começada com os objetos industriais acaba na organização celular”. Note-se que Baudrillard aproxima o processo de reprodutibilidade do cancro, como um dado patológico do capitalismo. Quer seja, nessa negatividade do termo cancro, a relação niilista com o decadentismo de Baudelaire, e também de Benjamin. O termo *decadência* da aura, está justamente em Benjamin, que a mostra ligada intimamente com a questão das novas condições de reprodução e o imperativo da técnica nas formas comunicativas como a arte, num mundo onde as massas começam a aparecer. Ou seja, o que Baudrillard estuda como a cristalização das massas, o silenciamento

das sombras das maiorias, têm uma relação imediata, pensando em Benjamin, com a decadência da aura<sup>13</sup>.

No entanto, nesta mescla de perspectivas dos objetos históricos e objetos naturais, não estamos mais na flor da náusea drummondiana, fotografada pelo olhar lírico exterior, balizada na decadência poética ante a órbita da cidade moderna; a flor desbotada no trânsito de Drummond, que nasce na rua, entre bondes, ônibus, rio de aço do tráfego. Flor feia, mas ainda flor, que, ao olhar lírico-político, brota como divisor de águas na obra do autor mineiro, pedindo apenas distância de todos, pedindo silêncio e paralisia, tendo vencido todas as formas de tédio, nojo, ódio. A flor de Drummond, sendo comum tinha um ar de coisa incomum, flor comum evidenciando o incomum do homem. A flor de Kac, sua petúnia rara, é de outra ordem de desbotamento, de decadentismo; é um avesso de Drummond: sendo incomum, ela tem um ar de coisa comum. Flor feia, mas de outra ordem, que quer ser vista longe do asfalto, quer ser notada como flor mesma, natural, descontrastada de sua origem incomum. De um lado, uma rosa do povo (que é também Drummond) desproposita e incomum, de outro, uma petúnia incomum e proposital. Ou seja, *Edunia*: flor hipermoderna de um novo decadentismo da reprodutibilidade técnica, quer ser consumida, precisa ser atropelada (por outra mirada mais fascinante), tão veloz quanto uma *hipermercadoria*, sob uma ordem protegida no museu, abalizada de discursos (inclusive este aqui-agora), que lhe garantem a sobrevivência acadêmica como objeto-poesia. Kac, com *A História natural do Enigma*, décadas depois do *homo urbanus* criticado no existencialismo moderno do contexto niilista da guerra, de *A rosa do povo*, designaria uma flor longe de ser lida como uma bomba atômica ou

---

<sup>13</sup> E, se pudermos entender, como decadência da aura, as alterações no *medium* da percepção de que somos contemporâneos, também é possível mostrar as condições sociais dessa decadência. É aconselhável ilustrar o conceito de aura, acima proposto para objectos históricos, com o conceito de aura para objectos naturais. Definimos esta última como manifestação única de uma lonjura, por muito próxima que esteja. Numa tarde de Verão descansando, seguir uma cordilheira no horizonte, ou um ramo que lança a sombra sobre aquele que descansa – é isso a aura destes montes, a respiração deste ramo. Com base nesta descrição, é fácil admitir o condicionalismo social da actual decadência da aura. (BENJAMIN, 1973, p. 35)

uma flor do povo. E estaria, portanto, além de qualquer marxismo, fosse ele frankfurtiano ou outra linha que sublimasse uma consciência social ou humanista. É uma petúnia pacífica (mas atentando um terrorismo natural) no hipermercado da arte. Pensando ainda em Drummond, quem sabe *Edunia* estivesse mais próxima de *Claro Enigma* (1951), em que Drummond abria com menção à Paul Valéry, como Benjamin abriu seu texto sobre a reprodutibilidade técnica.

Diria que a petúnia de Kac, bela flor do mal, não acarreta tanto futurismo, quanto pode parecer, e sim uma conexão sublime com o presente. A rosa de Drummond também se conectava ao extremo presente dos anos 40, era feia, porém, assim o era, porque manifestava o problema da apoteose fascista que produziu uma estetização da guerra, uma estética injetada na política e que culmina no sublime técnico da guerra. Uma linha semelhante à que cruza Benjamin, no Epílogo de seu texto sobre a obra de arte na era da nova reprodutibilidade, quando menciona o manifesto de Marinetti. O que supunha que “a guerra é bela porque enriquece um prado florescente com as orquídeas de fogo das metralhadoras.” (BENJAMIN, 1973, p.45). Em seus papéis soltos (*Meu coração desnudado*), Baudelaire (2009, p. 19) diria: “o povo é adorador nato do fogo. Fogos de artifício, incêndios, incendiários”.

Reincidimos, assim, no problema da contemplação (que mescla inocência e violência): a guerra contemplada na era das massas torna-se, neste aspecto estético ou supra estético, a consumação plena da “*l’art pour l’art*”, como diria Benjamin. “A humanidade que, outrora, com Homero, era um objecto de contemplação para os deuses no Olimpo, é agora objecto de auto contemplação”. (BENJAMIN, 1973, p.45). Do mesmo modo, Baudelaire, estudando a modernidade sob os croquis de Constantin Guy, via a beleza da Guerra nos fragmentos observados, nos detalhes militares, por exemplo, daqueles que voltam da guerra com uma indestrutível fisionomia e uma expressão sublime. O que a massa vê é o lado pacífico do voltar da Guerra, e não o voltar de guerra, em guerra, traumatizado por ela, ou seja, Baudelaire apontava na inocência dos soldados, como flores firmes, regadas pela chuva, pelo vento, por um aspecto heroico e tranquilo

nos militares pelos *boulevards*, o que revela um entusiasmo estético do olhar da multidão (porque neste tempo, o que tínhamos era a incipiência constitutiva das massas) ali, nesse olhar *flaneur*, uma caricatura do belo que havia no conceito massificado de Guerra, na modernidade que Baudelaire testemunhava pelo prisma da arte.

A flor no asfalto de Drummond era claramente antimercadológica, negando o lado pacífico do progresso, da batalha, do moderno, mas ainda não podia ser uma forma poética de guerra, no sentido de sua autocontemplação estética. Enquanto, acredito que a petúnia de Kac, por sua vez, está na oposição da tradição, na contramão paradoxal do mercado, mas ao mesmo tempo acaba sendo *hipermercadoria*. Uma forma de guerra terrorista, guerra *biotécnica*. Seu experimento, embora fosse uma marca da unicidade, do culto, e uma imagem irreprodutível, o que fez foi, na verdade, produzir uma flor quase comum (cogitando que as plantas transgênicas são alguma coisa comum, hoje em dia). Ademais, de modo geral, sua imagem é disponibilizada nas fotografias do *site* do autor e em outros domínios pela internet, de modo que é de acesso coletivo, em massa, estando na ordem da reproduzibilidade extrema, como qualquer filme em MP3 ou artigo em PDF, quer queira ou quer não. Mesmo que se deseje ver gratuitamente, basta, tranquilamente, entrar no blog do autor ou em algum site de exposição. Ou seja, pode ser lida também, como imagem, como uma obra própria do valor de exposição determinado benjaminianamente. Para não nos confundirmos muito, vamos pensar mais, ao modo de uma retrospectiva, sobre a obra de arte em Benjamin em seu recuo ante o valor de culto. Tratou-se de um processo que suspende a reproduzibilidade técnica também da escritura a um novo patamar histórico. Logo, Benjamin notava ineditamente o abalo da tradição na perspectiva estética, onde as palavras e as imagens passaram a ser contaminadas objetivamente pelo pressuposto da velocidade e da técnica. “Uma vez que olho apreende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução de imagens foi tão extraordinariamente acelerado que pode colocar-se a par da fala [...]” (BENJAMIN, 1973, p. 34). Sobre o destroçamento da aura e sua relação

com a idolatria coletiva no tocante à vontade passional de aproximação espacial das coisas, que há nas massas, dirá Benjamin:

“Aproximar” as coisas espacial e humanamente é actualmente um desejo das massas tão apaixonado como a sua tendência para a superação do carácter único de qualquer realidade, através do registo da sua reprodução. Cada dia se toma mais imperiosa a necessidade de dominar o objecto fazendo-o mais próximo na imagem, ou melhor, na cópia, na reprodução. E a reprodução, tal como nos é fornecida por jornais ilustrados e semanários, diferencia-se inconfundivelmente do quadro. Neste, o carácter único e a durabilidade estão tão intimamente ligados, como naqueles a fugacidade e a repetitividade. Retirar o invólucro a um objecto, destroçar a sua aura, são características de uma percepção, cujo “sentido para o semelhante no mundo” se desenvolveu de forma tal que, através da reprodução, também o capta no fenómeno único. Assim, manifesta-se no domínio do concreto o que no domínio da teoria se toma evidente, com o crescente significado da estatística. A orientação da realidade para as massas e, destas para aquela, é um processo de amplitude ilimitada, tanto para o pensamento como para a intuição. (BENJAMIN, 1973, p. 36).

Se a obra de Eduardo Kac é vista pela internet, como fotografia, vale lembrar que, para Benjamin, a técnica da fotografia é o que alterou a arte de modo universal. Benjamin absorve-se com esta retração do valor de culto, para pensar a reprodutibilidade da arte, no sentido em que lhe parecia violento o modo com o qual a reprodutibilidade técnica da imagem e da obra emancipava-a da sua essência no plano ritualístico. Pensava, sobretudo, naquilo que é revolucionário então, naquele contexto, que é derivado do invento da fotografia, cujo valor de culto e o valor de exposição parecem distantes. E dirá que a última trincheira da fotografia é o rosto humano (coisa depois tomada por Barthes em “Câmara Clara” e, mais adiante, por Jean Luc Nancy). No caso de Kac, estampar um pedaço de si numa planta, um gene, tendo-a como um suporte vivo e independente, é uma forma de alcançar a última

trincheira. Acredito que é um modo de imprimir o seu “*rostro*” numa petúnia, uma forma de herança monstruosa passada a uma flor como herdeira estética de seu instinto poético. Mas esta herança é inumana, aliás, a arte transgênica, em Kac, não é realista ou irrealista, não é a de uma imitação humana, ou a de uma imitação botânica. Gostaria de tentar percebê-la como uma poesia inimitável e que, por sua vez, não imita a nada<sup>14</sup>.

Não pode ser uma arte subjetiva, sendo ela de teor altamente objetivo, cuja densidade institui uma potência absoluta que nega o fascínio clássico, a aura clássica. Ela é uma obra especial porque passa por um desmoronamento de relações com a linguagem, reduzindo qualquer resquício de sonho clássico de sobrevivência ante o tempo numa forma de revelação esquisita de poesia inumana. Blanchot também lembrava, em certo momento das reflexões sobre o espaço literário, que o caráter essencial da arte humanista estava na imitação, ou nas preocupações humanas que ela acolhia. Obviamente, não há realmente, nem poderia haver, uma séria preocupação de se *autorreproduzir* tecnicamente através

---

<sup>14</sup> Queremos fixar, sobretudo, que *Edunia* não é o resultado de uma arte representativa e que pendula retrospectivamente para uma polaridade clássica, porém, usando da tecnologia mais avançada. Não é esta exatamente a sua contradição. Par lembrar o que pensava Aristóteles, o primeiro filósofo que pensou a representação clássica na tragédia, ou um dos primeiros pensadores a sistematizar o que seria a linguagem poética clássica (no caso, grega, na relação ontológica dos homens com a *mimese*), ele afirmou: “[...] Parece ter havido para a poesia em geral duas causas, causas essas naturais. Uma é que imitar é natural nos homens desde a infância e nisto diferem dos outros animais, pois o homem é o que tem mais capacidade de imitar e é pela imitação que adquire os seus primeiros conhecimentos; a outra é que todos sentem prazer nas imitações. Uma prova disto é o que acontece na realidade: as coisas que observamos ao natural e nos fazem pena agradam-nos quando as vemos representadas em imagens muito perfeitas como, por exemplo, as reproduções dos mais repugnantes animais e de cadáveres. A razão disto é também que aprender não é só agradável para os filósofos, mas é-o igualmente para os outros homens, embora estes participem dessa aprendizagem em menor escala. E que eles, quando vêem as imagens, gostam dessa imitação, pois acontece que, vendo, aprendem e deduzem o que representa cada uma, por exemplo, “este é aquele assim e assim”. Quando, por acaso, não se viu anteriormente o objecto representado, não é a imitação que causa prazer, mas sim a execução, a cor ou qualquer outro motivo do género [...]”. (ARISTÓTELES, 1973, p. 42-43).

de uma planta, ou através de um artifício de engenharia que tornasse a obra mutante no sentido de uma real forma de propagação do poeta em carne e osso (ou melhor, em ADN, em célula, em sangue). O que ocorre não pode ser a negação cartesiana da realidade pela transformação ou submissão da natureza à técnica. Mas sim, a submissão, também, de todo o processo técnico à uma forma dessacralizadora própria da poesia. Kac opera pondo a essência humanista à dimensão do mal (o inimigo, o inumano, o monstro), situa-a ao servilismo para com a objetividade pela objetividade. Nesta anomalia, *Edunia*, cumpre dizer que estamos diante de uma escritura poética que nega a imagem clássica da flor e a imagem de escritura poética. Se é que ela (a escritura poética) existe, como perguntaria Roland Barthes.

Pois bem, voltando ao autor alemão, de meados de seu texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* para diante, Benjamin passa a enfocar a técnica cinematográfica, surgida após o desenvolvimento técnico da fotografia. Trata-se do modo como os atores se distinguem, os de teatro e os de cinema; o modo como o mercado incide nos pressupostos de atuação no cinema, produzindo nele um valor de aproveitamento mercantil; o modo como as câmeras de cinema intervêm tecnicamente, aproximando a noção de inconsciente óptico da noção psicanalítica de inconsciente pulsional. Acredito que há uma espécie de inconsciente ótico nesta obra de Eduardo Kac, posto que não haveria como prever exatamente o que aconteceria em seu experimento. Tal como um fotógrafo experimental utiliza certos filtros, lentes, ou, vibrando sua objetiva para captar efeitos distorcidos, numa espécie de anamorfose estética que deixa aparecer rasuras do acaso. Logo o que Kac criaria, quem sabe, uma espécie de ilusão *hiper-realista* e *surrealista*. Ou, por outro modo de ler, mais com Baudrillard, uma forma paradoxalmente *infraestética* e *ultraestética*, aquém do belo ou além dele, pois apenas a estética em si já não é possível numa era onde tudo parece um tanto distorcido, onde tudo se *transestetizou*, de

modo que não seria mais um culto, mas um *hiperculto*.<sup>15</sup> Tal como o cinema expressa as gêneses de outro rito e promulga uma ilusão do movimento, para Benjamin. Este já dizia da estética do choque do dadaísmo, que situaria o expectador e a obra de arte num plano escandaloso de distração intensa cujo elemento central é tátil e encontraria, nisso, uma relação com o cinema. A sucessão de imagens cinematográficas, na ilusão de movimento que as fotografias subsequeencializadas produzem, apelam immanentemente para a destrutibilidade da atenção plena. Quem sabe, Kac reproduz um efeito cinemático nesse sentido, visando um efeito de desatenção e fascínio com relação à ilusão que produz, e de choque sensacionalista, pondo em cena uma personagem-petúnia que atua ante os museus, as câmeras, os palcos virtuais. A obra de Kac é, também, cinema.

Os poemas holográficos já mostravam a tendência ao choque, mas o sensacionalismo da poesia de Kac, na obra-petúnia, encontra-se no fato de que, ali também visa uma espécie de imortalidade, de livro-imortal (na tumba do espaço puro), de permanência na reprodução do tempo. Poderíamos dizer que Kac faz uma espécie de *arquitetura bioliterária*? Em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, a arquitetura é destacada como uma arte distinta de todas:

A tragédia surge com os Gregos, para se extinguir com eles [...] mas a necessidade humana de um abrigo é duradoura. A arquitectura nunca

---

<sup>15</sup> “Ahí está el milagro. Nuestras imágenes son como los iconos: nos permiten seguir creyendo en el arte eludiendo la cuestión de su existencia. Así pues, tal vez haya que considerar todo nuestro arte contemporáneo como un conjunto ritual para uso ritual, sin mas consideración que su función antropológica, y sin referencia a ninguno juicio estético. Habríamos regresado de ese modo a la fase cultural de las sociedades primitivas (el mismo fetichismo especulativo del mercado artístico forma parte del ritual de transparencia del arte). Nos movemos en lo ultra o en lo infraestético. Inútil buscarle a nuestro arte una coherencia o un destino estético. Es como buscar el azul del cielo por el lado de los infrarrojos o los ultravioletas. Así pues, en este punto, no encontrandonos ya en lo bello ni en lo feo, sino en la imposibilidad de juzgarlos, estamos condenados a la indiferencia. Pero más allá de la indiferencia, y sustituyendo al placer estético, emerge otra fascinación. Una vez liberados lo bello y lo feo de sus respectivas obligaciones, en cierto modo se multiplican: se convierten en lo más bello que lo bello o en lo más feo que lo feo.” (BAUDRILLARD, 1991, p. 8)

parou. A sua história é mais antiga do que a de qualquer outra arte, e a sua capacidade de se actualizar é importante para qualquer tentativa de compreensão da relação das massas com a obra de arte. (BENJAMIN, 1973, p. 35).

Para além de uma arquitetura, uma escultura literária, quem sabe. De todo modo, uma flor enigmática que brota entre ruínas. Aliás, *Historia Natural do Enigma* é um projeto pluridimensional, que não implica numa redução apenas em *Edunia*, sendo que derivou em outras obras como a escultura em aço *Singularis*, uma verdadeira escritura tridimensional que brota no espaço, no ar livre (criando uma contraposição de obras em lugares indevidos, singulares: *Singularis* – obra de museu estando no ar livre – versus *Edunia* – obra do ar livre estando no museu. *Singularis* tem a cor de sangue humano, que, se não mimetiza completamente, ao menos faz lembrar as veias, por assim dizer, de *Edunia*, derivadas do experimento, sendo uma obra, talvez, mais próxima do simulacro do que do espetáculo. E não deixa de ser interessante o fato uma obra poder gerar, influenciar tematicamente, outras obras, assim como uma escritura sempre influencia outras escrituras, na velha noção de *clássicos* de Italo Calvino. *Singularis* parece uma obra orgânica, uma enervação transgênica arrancada e hiperampliada, de modo que, uma vez vista *Edunia*, não é preciso despender muito esforço para imaginar o próprio céu ou o espaço como uma pétala gigante. Aquilo que era micro, em *Edunia*, em *Singularis* torna-se macro. Aquilo que é apenas um detalhe sutil e de encanto curioso, em *Edunia*, as microveias nas pétalas cor-de-rosa; em *Singularis*, por sua vez, vem a se configurar no horror artificial de elemento estranho, quando contrastado às árvores ao fundo, uma perturbação na paisagem. Ambas as obras perturbam, deslocam, concorrem de modos distintos, mas um mesmo modo de inscrição da anormalidade escritural que o homem infere na vida botânica. E deriva na anormalidade que se inscreve no espaço, seja museu ou ar livre. Uma obra é o simulacro da outra, uma estranha forma de *clonagem* do mesmo artista.

**FIGURA 2** – *SINGULARIS* (FROM THE NATURAL HISTORY OF THE ENIGMA SERIES), 2003/08, PERMANENT PUBLIC SCULPTURE, ST. PAUL, MINNESOTA. 2008



Legenda : Collection Weisman Art Museum, Minneapolis.

Fonte: Disponível em: <<http://www.ekac.org/nat.hist.enig.series.html>>. Acesso em: 07 jan. 2020.

Vou imaginando que, enquanto poeta, Eduardo Kac perdeu sua aura. Acredito, por fim, que Kac metaboliza um imaginário escritural e não tão-somente uma curiosidade técnica (embora Stelarc, por exemplo, também faça isto, ou algo aberto para análise semelhante a Kac, com sua orelha de laboratório implantada no braço). Eduardo Kac, como quisemos mostrar neste aetigo, traz uma experiência poética que se postula num projeto dado no clímax dos efeitos da reprodutibilidade da obra, coisa que já era apontada profeticamente desse Walter Benjamin. E, embora os referenciais usados possam parecer um tanto distantes da pós-modernidade de Kac, acreditamos que configuram a estirpe da qual, hoje, deriva uma petúnia como a dele. Há uma raiz comum que tentamos explorar, ou cultivar, aqui.

Seria necessário retomar aqui sobre o que Walter Benjamin dizia sobre a obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. O que se perde

na obra serialmente reproduzida é a sua aura, essa qualidade singular do aqui-agora, a sua forma estética (ela já perdeu anteriormente, na sua qualidade estética, a sua forma ritual) e adquire, segundo Benjamin, no seu destino inelutável de reprodução, uma forma *política*. O que se perdeu é o original, que só uma história, ela própria nostálgica e retrospectiva, pode reconstruir como “autêntica” [...] (BAUDRILLARD, 1991, p.128).

Não se trata tanto de ser uma proposta inovadora e pioneira que abalasse os espaços de exposição. O conceitualismo e o radicalismo técnico de Kac têm sua autenticidade crítica, mesmo que *História Natural do Enigma*, no fundo, traga uma desestabilização do museu já muito depois da vanguarda dos *ready-mades* de Duchamp e do dadaísmo, por exemplo, bem como de outras antigas formas radicais abalarem toda a noção de matéria na arte. Disto se tratou, também, neste artigo: tentarmos evidenciar as possíveis percepções que este radicalismo técnico poderia suscitar, como reprodutibilidade na arte. Duchamp já trouxera, há tempos, a proposta de que as obras não precisariam mais ser elaboradas, feitas à mão, mas sim meramente passarem pelo crivo da escolha, ou seja, o artista como aquele que escolhe, desloca, instiga, ou seja, “reproduz” obras e sentidos, conceitos, desarticula espaços. E Kac o que banca, não deixa de ser um deslocamento do objeto, objeto petúnia, (sem sair da concepção de petúnia, nos oferece outras concepções. Planta em objetificação deslocada pelo museu, pela ciência, pela *bioarte*).

Esperamos que o presente artigo possa ter se fixado em sua múltipla sustentação teórica: elos entre o decadentismo baudelairiano; o niilismo benjaminiano; a escritura e a bioarte de Kac, dentre outras relações. O tom de sangue humano nas pequenas veias de *Edunia* estão, ali, como metáfora de esforço, de labor, sangue que perdemos e que nossos sonhos ensaiam. Sangue que perdemos... Sangue que Kac doa à reprodutibilidade de sua flor do mal. Ocorrência que nada mais é do que uma luta vã com o inimigo (como em Baudelaire), essa flor inimiga que se enraíza e viça, bebendo de nosso esforço, que nos inquieta a um movimento em vão, uma fuga, um

tormento impossível de ser superado posto que o inimigo sempre nos róias rosas.

#### THE AURA IN EDUARDO KAK: ROOTS IN BENJAMIN

##### ABSTRACT

Our research object is the experimental poet Eduardo Kac, who defined a poet-petunia hybrid. We analyzed his work *Edunia*, derived from *Natural History of the Enigma*, work begun in 2003 and inaugurated in 2009. We essentially allude to the classic text of Walter Benjamin, *The work of art in the age of its technical reproducibility*. We also studied canonical poets that tematize the image of the modern Flower: Baudelaire (*The Flowers of Evil*), Drummond (*The Rose of the People*).

KEYWORDS: Eduardo Kac; Enigma; Benjamin; aura; Baudelaire.

---

#### EL AURA EN EDUARDO KAK: RAÍCES EN BENJAMIN

##### RESUMEN

Investibo, en este ensayo, al poeta experimental Eduardo Kac, a quien intento definir como híbrido poeta-Petunia, desde su *Edunia*, obra derivada de *Historia Natural del Enigma*, iniciada en 2003, inaugurada en 2009. Menciono, esencialmente, el texto clásico de Walter Benjamin, *La obra de arte en la era de su reproducibilidad técnica*, así como los poetas canónicos que tematizan la imagen de la flor moderna, a saber, Baudelaire (*Las Flores del Mal*), Drummond (*La Rosa del Pueblo*).

PALABRAS CLAVE: Eduardo Kac; enigma; Benjamin; aura; Baudelaire.

---

#### REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. 42. ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.

ANTELO, Raul. As flores do mal: sintoma e saber anti-modernos. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 9, n.1, jan./jun. 2007.

ARISTOTELES. *Poética*. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

BARTHES, Roland. Existe uma escritura poética. In: \_\_\_\_\_. *O grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1971.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

\_\_\_\_\_. *Meu coração desnudado*. Tradução Tomas Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

\_\_\_\_\_. *Les fleurs du mal : suivies de Petits poèmes en prose*. Paris: Bordas, 1949.

\_\_\_\_\_. *Sobre a modernidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacro e simulação*. Tradução Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio D'água, 1981

\_\_\_\_\_. *La transparencia del mal: ensayo sobre los fenómenos extremos*. Barcelona: Anagrama, 1991.

BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. In: \_\_\_\_\_. *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1973. p. 17-59.

\_\_\_\_\_. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo: obras escolhidas III*. Tradução José Martins Barbosa e Hermerson Alves Batista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

CUADRA, Álvaro. A obra de arte na era de sua hiper reprodutibilidade digital. *Revista Científica de Comunicação Social do Centro Universitário de Belo Horizonte (UniBH) e-Com*, Belo Horizonte, v. 9, n. 2, 2016. Disponível em: <file:///C:/Users/setep/AppData/Local/Packages/Microsoft.MicrosoftEdge\_8wekyb3d8bbwe/TempState/Downloads/2002-7752-1-PB%20(1).pdf>. Acesso em: 04 jul. 2019.

FOUCAULT, Michel. *A grande estrangeira: sobre literatura*. Tradução Fernando Scheibe, Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

\_\_\_\_\_. *Em defesa da sociedade. Curso no Collège de France (1975-1976)*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

KAC, Eduardo. El arte transgênico. *Leonardo Electronica Almanac*, v. 6, n. 11, p. 1-9, 1998. Disponível em: <<http://www.ekac.org/transgenico.html>>. Acesso em: 07 jul. 2019.

\_\_\_\_\_. *Poesia Holográfica, as três dimensões do signo verbal*. 1984. (Originalmente publicado no catálogo do VII Salão Nacional de Artes Plásticas, organizado pela Funarte no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro). Disponível em: <<http://www.ekac.org/mamkac.html>>. Acesso em: 02 jul. 2019.

------. Origen y desenvolvimiento del arte robótico. *Caderno de Pós-Graduação, Instituto de Artes/Unicamp*, Universidad Estadual de Campinas, v. 2, p. 18-28, 1998.

LAFONTAINE, Céline. L'art à l'ère des technologies faustiennes. *Revue Argument : Politique, Société, Histoire*, v. 1, n. 6, 2003-2004. Disponível em: <[www.revueargument.ca](http://www.revueargument.ca)>. Acesso em: 07 jul. 2019.

LINK, Daniel. A poesia na era de sua reprodutibilidade digital. In: PEDROSA, Celia; ALVES, Ida. (Org.) *Poesia contemporânea: voz, imagem, materialidades*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016. p.13-49.

PICOS, Teresa Vilariño. Redefiniendo la poesia experimental: la holopoesia de Eduardo Kac. In: LÓPEZ, Dolores Fernandez e RODRÍGUEZ-GALLEGO, Fernando (Org.). *Campus Stellae: Haciendo camino en la investigación literaria*. Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións e Intercambio Científico da USC, 2006. Disponível em: <<http://www.ekac.org/holofilol.html>>. Acesso em: 07 jul. 2019.

SANTAELLA, Lucia. O pluralismo pós-utópico da arte. *ARS*, São Paulo, v. 7, n. 14, p. 130-151, 2009.

---

Submetido em 18 de outubro de 2019

Aceito em 28 de dezembro de 2020

Publicado em 25 de fevereiro de 2020

---