

WALTER BENJAMIN

EASOURAS DA AURA¹

Daniel Grojnowski

Tradução do francês: Carmem Cacciaccarro

RESUMO

O artigo trata da noção de "aura" em Walter Benjamin, ressaltando as ambivalências que ela assume nas suas definições e aplicações em diversos momentos dos ensaios "Pequena história da fotografia" (1931) e "A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica" (1936). A ampla fortuna de que desfruta até hoje o conceito benjaminiano, ultrapassando seus pontos de aplicação originais, deve-se, segundo o autor, justamente ao caráter enigmático, paradoxal e sugestivo de sua formulação, a qual se vale de valores irracionais no âmbito de um pensamento materialista histórico.

Palavras-chave: Walter Benjamin; aura; fotografia; obra de arte.

SUMMARY

The article deals with Walter Benjamin's notion of "aura", stressing the ambivalences in its definitions and uses in various moments of the essays "A short history of photography" (1931) and "The work of art in the age of mechanical reproduction" (1936). According to the author, the wide fortune that Benjamin's concept has benefited hitherto, trespassing its original applications, results of its enigmatic, paradoxical and suggestive formulation, which recurs to irrational values in the interior of a historical materialist thought.

Keywords: Walter Benjamin; aura; photography; work of art.

(1) Publicado originalmente em *Critique* (Paris), t. LVIII, n° 659, abril de 2002.

Desde sua invenção e divulgação, a imagem fotográfica foi muitas vezes representada mediante metáforas — quadro que recria o sopro dos gênios aéreos, espelho que guarda todas as impressões (Jules Janin) — ou mitos da tradição clássica — Narciso, o olhar petrificante da Medusa, Orfeu voltando-se para trás. A fotografia foi também integrada nos sistemas de pensamento que valorizaram, sucessivamente, sua função de reprodução "exata" e seu poder de *revelar*, de dar a ver de outro modo e outra coisa. Menos amiúde, por ter adquirido tardiamente o *status* de "obra de arte", beneficiou-se de conceitos que a apreendessem no que ela possui de específico. Embora pertença plenamente ao universo das imagens e amplie o já considerável patrimônio da iconografia, ela não é uma imagem como as outras. A crítica de arte procura então lidar com o *fotográfico*, à maneira da crítica literária, que interpreta o componente propriamente verbal de um poema. Considerada, conforme o caso, uma imitação mecânica (o que a exclui do âmbito da criação propriamente dita) ou uma "arte mediana", uma

"mensagem sem código" ou um espaço propício à emoção (o *punctum*, escreve Roland Barthes, é aquilo que me "punge"), a fotografia não suscitou senão um número limitado de conceitos estéticos que lhe fossem próprios, enquanto suas múltiplas técnicas provocaram uma verdadeira inflação terminológica.

Talvez em virtude dessa relativa carência, a noção de *aura*, exposta por Walter Benjamin em sua "Pequena história da fotografia" (1931) e depois em "A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica" (1935/38)², experimentou — e experimenta ainda hoje, como atestam inúmeros estudos críticos — um brilho sem igual junto àqueles a quem a foto *como tal* fascina ou interessa. A fortuna da palavra ultrapassa amplamente seus pontos de aplicação, e existe sem dúvida uma aura da *aura*. Tanto que Benjamin a utiliza de forma variável, e a "definição" que propõe seduz justamente em razão de seu caráter sibilino. Assim como Baudelaire, quando este expõe sua concepção da "modernidade" — articulando "o transitório, o efêmero, o contingente" ao "eterno" e ao "imutável" —, Benjamin recorre ao paradoxo ao comparar, por exemplo, proximidade e distância. Enigmática, sua fórmula é um oxímoro que incita à reflexão sobretudo porque sugere muito mais do que diz:

*O que é exatamente a aura? Uma trama singular de espaço e tempo: a única aparição de um longínquo, por mais próximo que ele esteja. Poder-se-ia defini-la como a única aparição de um longínquo, por mais próximo que ele esteja*³.

Ao refletirmos sobre as aplicações e implicações da aura em alguns escritos de Benjamin, guardaremos distância de vários aspectos que já foram abordados alhures⁴, notadamente as querelas próprias às diferentes correntes de intelectuais de esquerda na Alemanha, bem como as referências à cultura judaica do autor. Evocaremos somente sua situação histórica e política no momento em que a ascensão do nacional-socialismo e do fascismo ameaça avançar cada vez mais. Em contrapartida, enfocaremos os valores irracionais de um termo cujo emprego obstinadamente reiterado não deixa de ser surpreendente sob a pena de um ensaísta que se vale de um marxismo "científico". É provável, com efeito, que os múltiplos usos da aura expliquem sua fortuna, sua perenidade e a fascinação que não deixa de exercer.

Os avatares da aura

Em diversas passagens da "Pequena história da fotografia" e da "Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica", o reiterado emprego da

(2) A primeira surge em três partes na *Die Literarische Welt* (setembro/outubro de 1931) e a segunda em quatro versões, redigidas de 1935 a 1938, dentre as quais a primeira e a última são retomadas no tomo III das *Oeuvres* (Paris: Gallimard, 2000). Bruno Tackels (*L'oeuvre d'art à l'époque de Walter Benjamin. Histoire d'aura*. Paris: I. Harmattan, 1999) dedica uma análise muito precisa a essas quatro versões, reportando-se aos manuscritos de Benjamin (alguns não decifrados até hoje), que estão depositados na Biblioteca Nacional de Paris.

(3) *Oeuvres*, loc. cit., t. II, pp. 311 e 277. [Doravante essa referência aparece no corpo do texto, indicando-se entre parênteses o tomo e número de páginas da remissão. Nas citações da "Pequena história..." e de "A obra de arte..." utilizou-se a tradução de Sérgio Paulo Rouanet em Benjamin, Walter. *Magia e técnica, arte e política — ensaios sobre literatura e história da cultura* (Obras escolhidas, vol. I). São Paulo: Brasiliense, 1986.]

(4) Cf., por exemplo, Jimenez, Marc. "Le retour de l'aura". In: *Walter Benjamin*. Paris: Jean-Michel Place, 1990.

(5) Ver, por exemplo, *Oeuvres*, loc. cit., t. II, pp. 310-311; t. III, pp. 278-279.

palavra "aura" restringe-se, por vezes, ao encantamento⁵. Por pertencer a diferentes filiações, ser de uso erudito e corrente e ter conservado seu lugar nos discursos de hoje, a aura se presta a toda sorte de interferências. Em seu uso corrente, ela designa o brilho, a força ou o poder que emanam de um ser de exceção. Com essa palavra Lévi-Strauss evoca o encanto que Lacan exerce sobre seu auditório com seu porte físico, sua maneira de falar, seus gestos. Mesmo não compreendendo quase nada do que essa figura expõe, o público não deixa de ser seduzido por algo indefinido, imponderável, que escapa à significação tal como a concebemos habitualmente, mas que age sobre ele e sua assistência. Lévi-Strauss compara o psicanalista com o xamã, o guru ou o taumaturgo, que dispõem de um poder sobrenatural, o "mana" dos melanésios. Assim também, Leon Daudet, em *La femme et l'amour*, fala sobre a "aura" que por vezes pressentiu à passagem de uma mulher: "um frêmito físico e moral, enlevando por um momento a realidade daquilo que nos cerca".

Na mitologia greco-latina, as *aurae* são as filhas de Éolo, sopros de ar, exalações que personificam o vento doce a que Céfalos, nas *Metamorfoses* de Ovídio (VII, 815-849), apela para apaziguar seu ardor: "Oh brisa [...], enche-me de contentamento; penetra, oh brisa deliciosa, em meu peito, e como tu sabes fazer, consente em aliviar o calor que me consome". Encarnações de plácidos fluxos de ar, elas manifestam uma essência sutil e impalpável, que age sem ser notada, o que confere a sua principal característica de presença ausente, de invisível que emerge e aflora. A medicina tradicional explicou assim as ações sem contato aparente, como a fecundação do óvulo sem emissão de esperma (*aura seminalis* ou *vitalis*), e depois os sintomas que se apresentam como emanações fugidias que precedem e anunciam uma crise: "A aura aparece somente alguns minutos antes do ataque", indicam Bourneville e Régnard em um estudo sobre os preâmbulos da histeria⁶.

No final do século XIX, um médico do Salpêtrière, Hippolyte Baraduc, esforça-se para tornar a chapa sensível a essas expressões do invisível. É assim que em uma das pranchas de *Alma humana, seus movimentos, suas luminosidades e a iconografia do invisível fluídico* figura uma mancha sombria e nebulosa que se estende sobre um espaço mais claro e representa "a aura de um pesadelo"⁷. A pesquisa médica assim concebida abandona-se às tentações das ciências paranormais, visando notadamente representar a alma. A "aura", então, dá lugar a uma terminologia que designa, conforme o caso, um "eflúvio vital", uma "forma fluídica" ou mesmo um "fantasma psíquico" (os psíquicos são as "imagens luminosas e vivas do pensamento")⁸. Seja o que for, aos olhos de certos especialistas a luz invisível da alma exerce um poder fotossensível que se pode registrar e mensurar.

Assim, as aplicações da aura passam do âmbito das crenças lendárias para o campo dos conhecimentos da medicina e das hipóteses, e até mesmo das observações do espiritismo e da metapsicologia. Por volta de 1850 a noção recupera o credo das ciências ocultas, para as quais o que o homem percebe não corresponde ao que é. Um certo número de manifestações difusas demonstra a existência de um liame invisível entre o material

(6) *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, tomo II, pp. 129-133, apud Didi-Huberman, G. *Invention de l'hystérie*. Paris: Macula, 1982, p. 282.

(7) *Âme humaine, ses mouvements, ses lumières et l'iconographie de l'invisible fluídique*, 1896, apud ibidem, p. 94, fig. 37.

(8) Baraduc, Hippolyte. "Conferência proferida em Bar-le-Duc, em 25 de outubro de 1896". *Annuaire général et international de photographie*, 1897, p. 255, apud Chéroux, C. *Un alphabet de rayons invisibles*, catálogo da exposição "Im Reich der Phantome. Fotografic des Unsichtbaren", Cantz, 1997.

e o espiritual. Nesse sentido, a aura desempenha o papel de agente de ligação entre realidades que não pertencem à mesma ordem, fazendo surgir o sobrenatural em lugares e objetos aparentemente ordinários. É ao "valor mágico" da fotografia — valor de que a imagem pintada não pode dispor — que Benjamin se refere inúmeras vezes na "Pequena história...", opondo-o à racionalidade técnica. Essa magia procede de uma emanção do único, tal como a chapa sensível pode registrar somente em um dado momento. Ela é a particularidade desse imperceptível que advém *aqui e agora*.

Um certo número de termos, noções e práticas que pululam por toda parte — notadamente entre as vanguardas (como é o caso do "inconsciente", do "subconsciente", da "escrita automática") — pertence às ciências paranormais, mais particularmente ao espiritismo e seus herdeiros. Seguidas vezes, por exemplo, a *Revue Métapsychique* consagra uma rubrica à "aura", ora para destacar um aparelho que capta a "luminosidade cintilante", ora para trazer o depoimento de um correspondente que afirma possuir "a faculdade de ver as emanções fluídicas do corpo, mesmo sem instrumentos". Vivendo na China, ele assinala que ali a "aura" é conhecida de longa data sob o nome de *ch'i*, que significa ao mesmo tempo "princípio vivificante, sopro, vapor, fumaça, ar, fluido vital, força, influência, humor, sensação, éter, espírito"⁹.

Para discernir o prestígio da noção, é útil evocar seu componente significativo — a *aura* dispensa o brilho do *ouro* e a feminilidade (*Laura*) —, assim como suas implicações religiosas, visto que na aura resplandece a luz da auréola. Ela enaltece aqueles que a divindade elegeu com uma luz espiritual e sagrada, prefigurando a luz do corpo glorioso tal como será para sempre na vida após a morte. É ainda útil considerá-la na história para perceber as forças que a trouxeram até nós.

Em 1842, Henry Draper demonstrou que a placa daguerreotípica, no curso de uma exposição de quinze minutos, sofre a impressão de radiações luminosas (infravermelhas e ultravioletas) não visíveis a olho nu. Os fotógrafos espíritas — depois metapsíquicos — concluíram daí que um negativo fotossensível abre uma porta para um mundo há muito pressentido, muitas vezes entrevisto. Um século e meio mais tarde essa fonte de inspiração não se esgotou, como mostram diversas obras, entre as quais a de Johannes Fisslinger¹⁰. É preciso retomar algumas teses para mostrar que a aura advém de uma mística que remonta à Antigüidade. Para Fisslinger, a matéria é constituída de um vazio trespassado por campos energéticos sutis, imateriais, dificilmente detectáveis. Eles se tornaram visíveis pela fotografia por volta de 1940, a partir das experiências de um cientista soviético: fazendo variar a intensidade de uma corrente elétrica, Semion Kirlian fez surgir sobre o papel os centros de energia do corpo humano, que os indianos chamam de *chacras* ("rodas"). Ele registrou desse modo diferentes tipos de vibrações que se manifestam no interior do corpo físico. As "auras" variam segundo os campos magnéticos dos indivíduos, que dependem de seu "carisma" ou da sua "irradiação". As fotografias de Kirlian registram descargas em coroas,

(9) *Revue Métapsychique*, 1924, p. 379; 1922, p. 141.

(10) Fisslinger, Johannes. *Visions d'auras. Introduction à la photographie d'auras*. Paris: Sum, 1992.

que permitem estabelecer uma representação visual dos corpos etéreos com base na forma como são transferidas pelos efeitos fisioelétricos. Assim, ele pôde distinguir auras de diferentes espécies: emocionais, mentais, espirituais etc.

Por mais que os escritos de Walter Benjamin estejam distantes desse imbróglio, permanecem tributários da tradição cultural e das preocupações espiritualistas de seu tempo. De saída, no primeiro sentido da palavra, "encanto" e "magia" caracterizam a imagem fotográfica.

Os acasos da aura

Embora se obrigue a definir estritamente a noção ("O que é exatamente a aura?"), Benjamin compraz-se em fazer dela um uso aleatório, aplicando-a sem peias à fotografia — às primeiras chapas fotográficas — assim como à obra de arte em geral, até mesmo à experiência íntima de uma pessoa sob a influência do que ele chama de "a aura de um objeto natural". Assim, o que pertence propriamente à fotografia enquanto modo de expressão se mistura àquilo que desperta a emoção de um sujeito posto em presença de um objeto qualquer, em condições particulares de receptividade. A "Pequena história..." e "A obra de arte..." reproduzem a definição nos mesmos termos, ilustrando-a mediante um exemplo eminentemente romântico que se inscreve na celebração do instante, na exaltação daquilo que advém tão-somente uma vez e não mais se verá. A aura surge então como uma categoria ao mesmo tempo existencial e emocional, como uma consagração do presente captado em suspenso:

Observar, num dia de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte ou um galho que projeta sua sombra sobre o espectador até que o instante ou a hora participe da manifestação significa respirar a aura dessas montanhas ou desse galho (t. II, p. 311).

Em certos casos, como na dança e no canto, a representação da arte é encenada na forma de espetáculo natural. Ela expõe um evento singular, por meio do qual cada gesto, cada inflexão de voz comunica ao espectador o fascínio daquilo que não mais se reproduzirá. Essa "unicidade da obra de arte" fica evidente quando comparamos a atuação de um ator de teatro com a representação filmada da cena que ele interpreta: neste último caso ela é captada de maneira semelhante somente na aparência, pois o cinema pode reproduzi-la indefinidamente, ao passo que no teatro o ator não a pode repetir da mesma forma — "a aura está ligada ao seu *hic et nunc*. Não existe nenhuma reprodução. Em cena, a aura de Macbeth é inseparável da aura do ator que desempenha esse papel aos olhos do público vivo" (t. III, p. 291).

O que associa os exemplos distintos do espetáculo natural (uma paisagem) e da representação cultural (uma cena no teatro) provém de sua inscrição no tempo. A cada vez ela impõe ao espectador o mais agudo dos sentimentos: a fugacidade.

A aura ainda aparece, embora muito diferente, quando Benjamin adota a oposição proustiana entre a memória voluntária, associada aos fotótipos, e os sortilégios da memória involuntária suscitados pelos quadros. A primeira fixa-se em um tesouro de imagens que torna uma representação — no caso, de Veneza — tão aborrecida quanto "uma exposição de fotografias", enquanto a segunda deixa indefinidamente aberto o campo das associações (t. III, p. 281). Contra a fotografia, fixada de uma vez por todas, afirma-se a preeminência da pintura e das imagens interiores que ela provoca — ao menos segundo Proust, a quem Benjamin corrobora. Se na pintura a aura diz respeito à emoção de um sujeito, envolve não apenas um determinado referente, mas ainda um conjunto indefinido de sugestões; ela não mais requer apenas um espetáculo e um indivíduo, mas uma rede de associações, tanto culturais quanto pessoais, da qual dispõe aquele que conhece a pintura (Guardi, Canaletto etc.) e que capta o "conjunto das imagens" surgidas da memória involuntária. Segundo essa oposição "estrutural" entre a fotografia e a pintura, a primeira sacia a fome porque dá a perceber o objeto representado, o que a segunda não pode fazer, visto que, por não passar de um devaneio, jamais satisfaz os olhos. A aura da pintura depende de múltiplos referentes pessoais e não do referente que a fotografia abruptamente impõe.

Num registro ainda diferente, a aura muda de acepção sob a pena de Benjamin quando ele evoca os daguerreótipos, esses incunábulo da fotografia. Produzidos em exemplar único, eles incorporam substancialmente, por assim dizer, o objeto que representam, envolvendo-o em uma "zona vaporosa" que lhe confere sua "perfeição artística" (t. II, p. 308). Assim como o espetáculo natural ou teatral, as placas de Daguerre fascina — ou supostamente fascina — de duas formas: porque registraram o instante e porque representam, em sua unicidade, um exemplar único. Mais tarde, à custa de artifícios, é que os fotógrafos se esforçarão (tais os pictorialistas) para oferecer por meio de retoques ou esfoliações um substituto de aura às imagens múltiplas produzidas a partir de negativos.

O exemplo do daguerreótipo põe em evidência um claro deslocamento do estatuto da aura, visto que retorna ao objeto a *constituição* da fugacidade do instante, que pertence *substancialmente* ao espetáculo, quando se trata de uma paisagem ou de uma cena de teatro. Quem quiser admitir que a aura comporta um componente comum em registros assim distintos deverá postular que a fotografia, em sua primeira versão, produzida em um único exemplar, torna perceptível a singularidade do instante — que se confunde com o instante da sua representação, como se a obra não se distinguisse do objeto que fixa; o "*hic et nunc*" do original constitui o que chamamos de sua autenticidade" (t. III, p. 174). Dessa forma, ao ser produzida em um único exemplar, ela possui um brilho *aurático*.

Não é certo que Benjamin atribua à aura o *status* de um objeto precisamente estabelecido. Segundo os exemplos que dá, somos confrontados com fenômenos flutuantes que às vezes são interpretados de maneira contraditória. Se sucede o caso de a aura se objetivar traçando "uma zona vaporosa" sobre um daguerreótipo ou sobre uma fotografia antiga, podemos tentar imitá-la como o fazem os fotógrafos da "decadência" pictorialista, que, simulando os traços de uma presença, a falsificam. Em outros casos, porém, a aura da fotografia traça a "queimadura" de um momento que se eternizou, a centelha de um acaso cuja imagem traz a impressão, a interpelação de um ser que pede para ser nomeado, tanto a sua presença se impõe ao observador. Considerando um a um os exemplos estudados por Benjamin, deve-se admitir que a emanção aurática procede menos de um estado de fato do que de projeções que são próprias a um indivíduo.

Assim, a paisagem de montanhas captada em pleno dia de verão ou a sombra trazida por um galho pertencem a um fluxo ininterrupto que só pode isolar e fixar a percepção que adquiro. Da mesma forma, a peça de teatro à qual assisto se desenrola dentro da continuidade. Para que, em um dado momento, ocorra a sideração da aura, é preciso que um jogo de cena, um gesto, uma entonação, um momento dramático sejam apresentados. A cada vez a "magia" do momento manifesta um encontro ou, melhor ainda, uma escolha e uma construção próprias à pessoa que o experimenta. Portanto, o arbitrário de certas asserções demonstra não uma indecisão por parte de Benjamin, mas sua firme decisão de promover o que impressiona a sensibilidade. Assim, no início da "Pequena história..." ele admira na fotografia uma técnica cuja exatidão confere "a esses produtos um valor mágico que nenhuma imagem pintada conseguiria ter" — posição que, como vimos, será por ele mesmo desmentida alguns anos mais tarde, em nome dos efeitos da memória involuntária. O que prevalece aos olhos de Benjamin não é a materialidade de uma marca visível, mas, ao contrário, o mistério das emanções invisíveis que formam seu indício. Dessa imaterialidade decorre um duplo poder, de fascinação e repulsão, ambivalência que sem dúvida constitui a verdadeira natureza da aura.

Ambivalência da aura

Em *Fusées* (XI), Baudelaire conta como sua auréola caiu "na lama do asfalto" enquanto ele atravessava a avenida. Ele só pode interpretar essa degradação como um "mau presságio". Uma das últimas peças do *Spleen de Paris*, "Perda de auréola", transcreve o argumento em termos menos funestos. "Há males que vêm para bem", diz para si o narrador, que logo considera o partido que pode tirar de sua desventura: misturar-se à multidão e caminhar "incógnito", ou seja, ao final de uma coletânea de *poemas em prosa*, renovar de maneira radical a figura do Poeta. Privado do nimbo que assinala sua descendência divina, ele se identifica com o primeiro que

chega, abandona as vias nobres para caminhar na lama. "Perda de auréola" fala ao mesmo tempo da desventura de uma supressão e da intuição de uma transformação, agora que a Poesia deixa as altas esferas para se engajar na prosa do mundo.

Walter Benjamin mantém paralelamente um discurso que desorienta o leitor, seduzido pelo brilho da aura. Se esta, como tal, não se reveste de uma importância decisiva e não se manifesta sempre de maneira tangível (pode-se "respirar a aura" que emana de uma paisagem de montanhas ou de um galho), em contrapartida situa a obra de arte na encruzilhada, em um momento de ruptura que a crítica julga "histórico". A esse título, a fotografia coloca em questão — e em crise — a sacralidade das obras de arte. Importa, então, que a aura se degrade para que elas desempenhem em relação ao público um papel tal que, por meio de sua perda, seja formulada a sua renovação. A noção ganha sentido dentro da lógica de um movimento que faz alternar a deploração e a celebração, a melancolia nostálgica e a exaltação profética. Mediante esse jogo de dupla implicação a aura encontra seu sentido, instituindo uma dinâmica que ultrapassa toda tentativa de "definição".

Ao esboçar a "Pequena história da fotografia", Benjamin interroga-se sobre o que essa "técnica" traz à criação artística, sobre sua fase industrial e sobre a invenção do negativo, graças à qual as reproduções múltiplas substituem a imagem única. Em sua primeira geração, a do daguerreótipo, a "magia" da representação é preservada. Por que a aura ali se manifesta? Em razão de um postulado que permanece implícito: o que ressalta da unicidade, tal como ela é percebida *aqui e agora*, é uma experiência de caráter místico que se opera sob o modo da revelação, da iluminação. Daí as metáforas que surgem sob a pena de Benjamin quando ele evoca "a pequena centelha de acaso", a "queimadura" do real sobre a imagem (lembramos também do meio-dia em pleno verão, no momento da experiência vivida em um meio "natural"). A presença que se imprime sobre a placa surge como análoga à do espírito divino, tal como o encarna a imagem santa. Na fotografia "primitiva" a aura identifica-se com o ícone, com um objeto de culto no qual ocorre o encontro — a comunhão — com a divindade e tem lugar, por milagre, uma experiência do sagrado.

Ora, a invenção do negativo impõe uma emancipação em relação ao sobrenatural do exemplar único. Por meio da multiplicação ocorre uma dessacralização e por isso mesmo uma desalienação do espectador. Quanto mais Benjamin se insurge contra os simulacros do pictorialismo, mais coloca em primeiro plano as obras de Atget, que lançou sobre o mundo — as ruas de Paris, as lojas — um olhar novo mediante o qual a unicidade se reconcilia com a reprodução múltipla:

Foi o primeiro a desinfetar a atmosfera sufocante difundida pela fotografia convencional da época da decadência. Ele purifica, ou melhor, dissipa essa atmosfera; começa a libertar o objeto de sua aura,

nisso consistindo o mérito mais incontestável da moderna escola fotográfica (t. II, p. 311).

Paradoxalmente, Atget se contrapõe àquilo que aparece como próprio da fotografia em sua versão primeira, a saber, a inscrição do único. Com ele desfaz-se um véu, a aura se destrói, preservando uma "unicidade" múltipla que as reproduções secularizam. Perdendo suas propriedades espirituais, a imagem fotográfica, em seus primórdios, afasta-se do território litúrgico em que estava implantada para introduzir-se nos espaços profanos.

Em 1939, na segunda versão de "A obra de arte...", Benjamin retoma (às vezes palavra por palavra) suas considerações sobre a aura. Mas desde então ele escreve em um contexto de urgência, no qual as implicações políticas da obra de arte inspiram posições de combate. A atualidade, com efeito, não cessa de trazer à luz o carisma que emana do Führer, o poder de sugestão das cerimônias de massa orquestradas com fausto pelo nacional-socialismo. Essas emoções irracionais inspiram-se, ao mesmo tempo, no ritual da religião e na experiência mística; incitam a reconsiderar "o declínio da aura", dando à reflexão política um passo além das considerações do historiador. É assim que a fotografia surge como contemporânea do início do socialismo, que o ensaio coloca em *incipit* o nome de Marx e que seu epílogo condena a estetização do político pelo fascismo, proclamando em conclusão que "a resposta do comunismo é a politização da arte".

No essencial, as teses que Benjamin expõe não se prestam à confusão. A obra participa de um ritual que pertence às tradições mais antigas, é parte integrante de um culto, a título de objeto, de mediadora, e nela se opera uma transubstanciação. Nesse sentido, ela depende de uma teologia estética. Para emancipar as obras, é preciso, por um golpe de força político, substituir sua função e seu valor *cultuai* por uma função e um valor de exposição, propriamente *cultural*. A partir da "Pequena história..." as posições de Benjamin são claras: ele milita pela "liquidação" do sagrado e do culto de que as obras de arte jamais deixaram de ser objeto. Em fórmulas fortes, enuncia a renovação que dá início ao que Baudelaire chamava de "perda da auréola". "Despojar o objeto de seu véu, destruir-lhe a aura", tal é o programa de uma era em que o "único" se propaga por meio das reproduções. Algumas fórmulas proféticas estabelecem uma ordem da arte futura, da qual o cinema dá o melhor exemplo: "Pela primeira vez [...] o homem deve agir com toda a sua personalidade viva, mas renunciando à sua aura. Pois sua aura depende de seu *hic et nunc*. Ela não sofre nenhuma reprodução" (t. III, p. 291).

Resta que a leitura dos ensaios de Benjamin deixa pairar a respeito da aura uma certa indecisão, de que são exemplos diversas asserções difíceis de interpretar¹¹. Sua ambigüidade manifesta uma inquietação. Não somente porque o teórico está sob a pressão dos acontecimentos dramáticos que se sucedem na Alemanha, mas também porque é submetido às solicitações contraditórias de amigos progressistas (o que o leva a fazer várias versões

(11) Por exemplo: "Despojar o objeto de seu véu, destruir sua aura, é o que assinala uma percepção tão atenta àquilo que é semelhante no mundo que, por meio da reprodução, é capaz de captá-lo até naquilo que é único" (t. II, p. 311).

do mesmo ensaio): uns, como Brecht, preocupam-se em romper com uma concepção "burguesa" da arte ("a tragédia provém do culto, mas dele se afasta"¹²); outros, como Adorno, se preocupam em adotar uma posição "mais dialética", distinguindo a "autonomia" da arte de sua magia propriamente dita¹³. A inquietação que o leitor sente advém sobretudo da emoção transmitida por Benjamin a cada vez que evoca a natureza, os efeitos e os mistérios da aura. Pois a sua concepção é a de uma estética de transição, contraditória em razão de suas pertencas, mas não-antagônica em razão de sua dinâmica. Ele expõe sucessivamente — até mesmo simultaneamente — a nostalgia de uma ordem sagrada da obra e a utopia de uma instauração por meio da qual ela se difundirá em proveito de todos. A celebração de uma utilização renovada da obra de arte não se dá sem lamentos, pois a profecia implica um trabalho de luto. Devotando-se às obrigações de uma difusão "de massa", o amador elitista não pode deixar de lançar um olhar para trás, captando uma última vez os vestígios de uma época da qual as "antigas fotografias" parecem ter preservado o brilho.

Walter Benjamin é o primeiro crítico que soube integrar a fotografia à história da arte. Essa consagração impressiona particularmente em um país como a França, onde a fotografia por muito tempo sofreu o anátema proferido por Baudelaire, condenando com veemência o "público moderno" (dos burgueses) que com ela se encantara. Com instrumentos conceituais sem dúvida aproximativos, Benjamin esquadrinhou um modo de representação que, em sua percepção, podia exceder suas propriedades propriamente especulares. E perscrutou as condições mecânicas de sua difusão.

Atento aos componentes históricos e sociais da fotografia, ele por certo minimizou aquilo que deriva da percepção de um sujeito num momento em que seu encontro com uma dada imagem o fascina. A aura procede de projeções íntimas cujos suportes, reputados neutros, da placa ou do negativo são reveladores particularmente *sensíveis* e profícuos. É oportuno então advertir que toda fotografia diz respeito ao sagrado, na medida em que confere aos objetos um valor de ícone, isolando-os, descontextualizando-os, situando-os em uma proximidade inacessível, intangível, que os fetichiza¹⁴. Mas Benjamin procede tanto por intuição como por argumentação; ele pressente plenamente o quanto esse novo tipo de imagem comporta de elementos que a estética tradicional mal consegue abarcar. Pois a fotografia envolve, mais que a imitação e a harmonia, o patético e o sublime. Somente um conceito tão aleatório, instável e misterioso quanto a *aura* mostrou-se em condições de traduzir o tanto de irracional de que o indivíduo, em um momento de percepção privilegiada, a investe.

Graças à aura, a fotografia é desencravada do domínio onde, a despeito das explorações e experiências que a haviam hipotecado do reino das sombras, a opinião corrente continuava a encerrá-la. Fica desde então autorizado, se não recomendado, proclamar o teor de estranheza que comporta todo fotótipo, por menos que se explorem a profundidade, os segundos planos, a parte de inconsciente que ele faz surgir. É ainda, e sempre, à aura que Roland Barthes faz referência — embora sem mencionar

(12) Apud Tackels, op. cit., p. 16.

(13) Ver a carta que Adorno endereça de Londres a Benjamin em 18 de março de 1936: "Acredito, como o senhor, que o aurático na obra de arte está em via de extinção; não somente, diga-se de passagem, em razão da reprodutibilidade técnica, mas antes de tudo em razão do cumprimento de sua própria lei formal autônoma"; e um pouco mais adiante: "O que eu gostaria de lhe pedir, seria, portanto, *mais dialética*" (Adorno, Theodor W. *Sur Walter Benjamin*. Org. de R. Tiedemann. Paris: Gallimard, 2001, pp. 122-130).

(14) Cf. Frizot, Michel. "Les formes de l'invisible". In: *Nouvelles histoires de la photographie*. Paris: Bordas, 1994.

(15) Barthes, Roland. *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: Gallimard/Seuil, 1980, pp. 136 e 128. O nome de Walter Benjamin jamais aparece no livro. Barthes o menciona em uma entrevista concedida em 1977 a *Fotografia Italiana* e publicada em fevereiro de 1980 em *La Photographie* (república em *Le grain de la voix*. Paris: Seuil, 1981, p. 329). Ele julga "premonitório" o que o crítico alemão escreveu sobre esse tema. Barthes, entretanto, leu longos trechos da "Pequena história..." no *Spécial-Photo* nº 2 que *Le Nouvel Observateur* publicou em 1977 (extraído de Benjamin, Walter. *Poésie et révolution*. Paris: Denoël-Letres Nouvelles, 1971). A iconografia desse número inspira em grande parte a ilustração de *A câmara clara*.

os escritos de Benjamin na bibliografia de *A câmara clara* — quando evoca o que não é nem imagem nem real, mas "um ectoplasma daquilo que foi", ou, a propósito do jardim-de-inverno onde aparece sua mãe ainda menina, quando menciona "o tesouro dos raios que emanavam [dela] *naquele dia*"¹⁵. Sob a égide das auras ocorre toda sorte de milagres. O menos notável não é aquele que leva um crítico adepto do materialismo histórico, e que preconiza o desencantamento das obras, a valorizar fenômenos obscuros que resistem à análise¹⁶.

A despeito do coeficiente de incerteza que a afeta, a noção de aura deve ser preservada. Nas diversas artes ela envolve com um nimbo imaginário a singularidade do que sucede apenas por um instante em um momento preciso. Torna perceptível o gesto pelo qual a obra se realiza, manifesta o corpo vivo daquele que a produz, a impressão que ele deixa, seu traço desempenhando o papel metonímico, a uma vez espacial e temporal, da parte pelo todo. Pois o momento que diviso na elaboração do quadro faz referência a este tal como o percebo, uma vez que ele é terminado e depois exposto. A aura incita-me então a discernir no desenrolar da trama o ato vivo por meio do qual foram arranjados, em um dado momento, os fios que a tecem. Ora, na fotografia, sobre a superfície da imagem, nada indica *a priori* a inscrição do instante — a menos que sejam utilizados artifícios, como o efeito "mexido" ou "tremido". Sabe-se que ela é produzida em um ciado momento, mas esse saber permanece implícito. Toda fotografia é, portanto, "aurática", já que manifesta um *aquí e agora* que é a impressão de um objeto próprio a esse modo de representação: espécie de "moldagem" na qual um referente se introduz e se fixa. A fotografia, no imaginário cultural, exclui a ficção; ela mostra *o que é* — daí seu poder de provocar as *emanações* opressoras, ainda que invisíveis, que são inerentes às emoções "verdadeiras".

(16) Entre os numerosos estudos publicados sobre a "aura" tal como Benjamin a concebe, limito-me a mencionar os de Jimenez (op. cit.) e Bruno Tackels ("Le chant du savoir". *Europe*, abril de 1996) e as quatro contribuições publicadas em *Recherche Photographique*, n° 16, 1994, p. 74-91.

Recebido para publicação em 8 de abril de 2003.

Daniel Grojnowski é professor da Universidade Paris VII.