

# Aura: experiência que procura se estabelecer ao abrigo de qualquer crise

Taisa Helena P. Palhares\*

**Resumo:** Este artigo procura analisar o conceito de aura da obra de arte tal como este foi retomado por Walter Benjamin pela última vez no ensaio “Sobre alguns temas em Baudelaire” (1939). Com isso, pretende-se relativizar a tese sobre o caráter emancipatório do declínio da aura, tal como defendida no texto “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1935), pelo qual, diga-se de passagem, a teoria benjaminiana sobre a aura foi difundida. Busca-se recuperar o aspecto positivo da noção de aura da obra de arte, investigando como o autor a inseria numa teoria mais geral da experiência (*Erfahrung*) e de sua crise na modernidade.

**Palavras-chave:** aura – experiência – bela aparência – inacessibilidade

*“Os versos de Ânsia bem-aventurada ‘Nenhuma distância te impede, de vir voando, fascinado – descrevem a experiência da aura. A distância, que no olhar do amado traz consigo o amante, é o sonho dum natureza melhor. O declínio da aura e a atrofia da imaginação de uma natureza melhor são uma e a mesma coisa” (W. Benjamin).*

A teoria da aura da obra de arte e de seu declínio é um dos temas mais conhecidos da filosofia benjaminiana. Sua presença é predominante no debate estético de sua fase dita “materialista”. Mediante a noção de “aura”

---

\* Mestre em filosofia pela USP.

Walter Benjamin buscou refletir as condições de produção e recepção da obra de arte na moderna sociedade industrial. Ela permite vislumbrar as modificações – tanto no que diz respeito à materialidade das obras (a descoberta de novos suportes artísticos, essencialmente técnicos, a partir de meados do século XIX) quanto a sua recepção e conceituação – infligidas à esfera artística pelo desenvolvimento dos modos de produção dessa sociedade. Seu declínio aponta para uma situação de crise, seja na tradição das belas-artes e sua instituição, seja da percepção e experiência humanas.

Sua formulação mais conhecida surge no ensaio de 1935 “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, no qual Benjamin defende, não sem problemas, a perda da aura da obra de arte de forma veemente. Contudo, em um de seus últimos textos relacionados a *Obra das Passagens*, e o penúltimo escrito pelo autor, o primoroso e menos analisado “Sobre alguns temas em Baudelaire” (1939), esse mesmo declínio será apreciado com um tom predominantemente melancólico. Postos lado a lado, eles muitas vezes nos apresentam conclusões diametralmente opostas, das quais uma das mais significativas diz respeito a própria definição de aura: se em 1935 a aura denota a existência parasitária das obras de arte e o valor cultural autoritário da tradição, já em 39 ela aparece como índice de uma experiência singular e emancipatória que podemos ter com as obras, e não apenas com elas.

No limite deste artigo, não seria possível dar conta de todas as questões que surgem mediante a comparação dos dois ensaios<sup>1</sup>. Entender a posição ambígua de Walter Benjamin ante o declínio da aura demandaria uma análise cuidadosa de sua noção em todos os momentos em que esta aparece, o que inclui além dos escritos citados, o ensaio “Pequena História da Fotografia” (1931) e algumas passagens de *Haxixe* (1930), entre outros. O que nos levaria inevitavelmente a pergunta pela existência ou não de apenas *um* conceito de aura em Walter Benjamin<sup>2</sup>. Por hora, pretendemos nos deter no exame da versão menos conhecida da noção de aura e da tese de seu declínio no texto “Sobre alguns temas em Baudelaire”. Com isso, esperamos indicar como essas questões eram para Benjamin muito mais problemáticas do que reconhecem os defensores “pós-modernos” do declínio da aura.

Antes de mais nada, algumas considerações sobre a utilização da palavra *aura* precisam ser colocadas. Nota-se, em primeiro lugar, que o termo “aura” somente recebe significado filosófico pelas mãos de Walter Benjamin (Cf. Tiedmann 24, p.652). Semanticamente, a palavra origina-se do grego *aúra*, para o latim *aura*, que significa sopro, ar, brisa, vapor. Sua ilustração como círculo dourado em torno da cabeça, tal como aparece em imagens religiosas, parece provir da identificação vulgar entre o termo grego e o latino *aureum* (ouro), da qual se derivou a palavra *auréola* (Cf. Recki 20, p. 27). Simbolicamente, entretanto, ambas (*aura* e *auréola*) indicam um procedimento universal de valorização sagrada ou sobrenatural de um personagem: “a aura designa a luz em torno da cabeça dos seres solares, quer dizer, dotados de luz divina; esta luz é nimbo para a cabeça, auréola para o corpo (...) A luz é sempre um signo divino de sacralização” (Berlemi 10).

No início do século XX, o termo era mais comum em duas acepções: como auréola, luz que irradia dos santos e, no contexto da teosofia, como um tipo de fluído psíquico, próprio da mente e do corpo, que emana do homem, animal ou qualquer outra estrutura orgânica. Por isso, ao ser perguntado em 1968 pela origem do termo *aura* na filosofia benjaminiana, Gershom Scholem respondeu: “O conceito estava no vocabulário de todos que se ocupavam com coisas teológicas. Designa a luz invisível que rodeia uma aparição, o prolongamento de todo psico-físico de uma pessoa e que é visível ou pode tornar-se visível para determinadas pessoas” (Scholem, *apud* Kothe 14, p.41).

É explicitamente contra a visão banal dos teósofos, em especial Rudolf Steiner e seu espiritismo especulativo<sup>3</sup>, que a palavra surge pela primeira vez num dos protocolos benjaminianos sobre as experiências com haxixe de 1930<sup>4</sup>. Entretanto, nessa primeira aparição a *aura* é examinada no âmbito das discussões teológicas da época, não constituindo ainda um conceito benjaminiano (apesar da manifestação de suas divergências). De fato, estudiosos acreditam que o uso indiscriminado e a banalização da noção de *aura* neste período explicam a relutância de Benjamin em transformá-la num conceito seu; o que veio ocorrer relativamente tarde e já num contexto materialista, em estudos historico-filosóficos sobre a modernidade.

Desta forma, seria apenas com o ensaio “Pequena história da fotografia”, em 1931, que nosso autor faria pela primeira vez uso original da palavra e, singularmente, enquanto categoria estética. Nele encontraríamos a definição clássica da *aura* como “*uma estranha trama de espaço e tempo*:

a aparição única de uma distância, por mais próxima que esteja” (Benjamin 1, Band II, p.378), retomada em todos os momentos nos quais irá tratar do declínio da aura artística na modernidade. Veremos a seguir como isso se dá no ensaio sobre Baudelaire.

\* \* \*

Já sob a sombra da hora fatal que se anuncia, Walter Benjamin discute pela última vez a questão da aura da obra de arte. Isso ocorre por ocasião da redação de “Sobre Alguns Temas em Baudelaire”, escrito em 1939 e publicado pela primeira vez na *Zeitschrift für Sozialforschung* em janeiro de 1940. Este último ensaio sobre Baudelaire, penúltimo do próprio autor, foi concebido como uma revisão da parte intitulada “Flâneur” do segundo capítulo do livro inacabado *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo* e que veio a se chamar “Paris do Segundo Império”<sup>5</sup>.

O projeto de escrever um livro apenas sobre Baudelaire era visto por Benjamin como um possível “modelo-miniatura do conjunto” da *Obra das Passagens*. Nele o autor pretendia “mostrar como Baudelaire estava rigorosamente inserido no século XIX” (Benjamin 6, p. 240) e, não desconhecendo a dificuldade da tarefa, comparava-a a retirada de uma pedra, há séculos fincada no solo, cuja marca, após o afastamento, aparece absolutamente clara e intacta (Cf. *Ibid.*, p. 238). Tratava-se de reconhecer os vestígios que a experiência da Paris do século XIX imprimiu naquele que teria sido o primeiro a fazer dela uma experiência poética, como o autor acredita ser o caso do poeta francês:

“Este ciclo de poesias (*Tableaux parisiens*) nos faz sentir o que podia ser a repercussão dos acontecimentos da vida moderna, das grandes cidades, para uma sensibilidade das mais delicadas e das mais severamente formadas. Tal era a sensibilidade de Baudelaire. Ela lhe valeu uma experiência que possui a marca da originalidade essencial” (Benjamin 1, Band I, p. 740).

Todavia, se fixar a imagem de Paris como ela se dá através da poesia de Baudelaire torna-se importante para Benjamin é porque só ele, com seu

olhar alegórico, foi capaz de gravar toda a ambigüidade histórica desse verdadeiro momento de “passagem” que a cidade representa. Pois a “Paris de Baudelaire encontra-se, segundo sua fase de desenvolvimento enquanto metrópole, no meio entre Berlim e Londres” (*Ibid.*, p. 1186). Por isso, ela ainda pode guardar “traços dos velhos bons tempos”. E é também assumindo o papel dum personagem “intermediário” que o poeta se coloca diante da cidade e da multidão: “o *flâneur* parisiense”. Como ocioso, ele ainda se deixa levar pelo ritmo das tartarugas<sup>6</sup>. No entanto, mediante seu estilo de vida, consegue “dissimular atrás duma miragem benfazeja a angústia dos futuros habitantes de nossas metrópoles” (Benjamin 1, Band V, p. 69).

Para que isso pudesse acontecer foi decisivo, segundo Benjamin, que Baudelaire não tenha descrito a cidade como os outros poetas de sua época. Em sua poesia um véu interpõe-se entre o *flâneur* e a cidade – um véu que em si também permanece sem descrição alguma –, qual seja, a multidão<sup>7</sup>. Somente quando essa espécie de invólucro se rasga, a ele é permitido ver uma “cidade sem disfarces”: uma cidade em vias de desaparecer, frágil, minada (cf. Benjamin 5, p. 56). No “Exposé” de 1935, Benjamin afirmou que a ambigüidade, como própria às “produções e relações sociais” da modernidade “é um acento essencial” da obra desse poeta francês (cf. Benjamin 8, p. 43). A figura de *flâneur*-literato admite que ele conserve em seu próprio comportamento essa ambivalência: “ele se dirige à feira; pensa que é para olhar, mas na verdade, já é para procurar um comprador” (Benjamin 5, p. 30).

Como sabemos, o primeiro fruto do projeto citado anteriormente, “Paris do Segundo Império”, foi amplamente criticado pelos membros do Instituto de Pesquisa Social, que recusaram sua publicação. Em particular Adorno critica no método analítico utilizado por Benjamin o que chamou de “cruzamento de magia e positivismo”. Incomodava-o o fato de, segundo seu ponto de vista, nosso autor estabelecer uma relação imediata entre “os conteúdos pragmáticos” de Baudelaire e a história social de seu tempo, pecando desta maneira pela falta de um elemento “mediador”, de uma “interpretação teórica” dos fatos apresentados<sup>8</sup>. Na correspondência de 9/12/38, Benjamin, também numa longa carta, irá responder a Adorno, defendendo-se mas aceitando, ao mesmo tempo, “um correção imediata” do texto, partindo da segunda parte já escrita e que teria como finalidade elaborar mais claramente uma “teoria do *flâneur*” colocando em seu centro “uma crítica da noção de massa tal como a impõe concretamente a metrópole moderna” (cf. Benjamin 1, Band I, pp. 1101-1107 e Benjamin 6, pp. 274-

282). Nasceria, desta forma, o ensaio “Sobre alguns Temas em Baudelaire”, cuja elaboração Benjamin confessa ter sofrido a influência do debate com Adorno acerca do “Baudelaire”, e que este último, por sua vez, classificou como “o mais perfeito” desde a publicação do livro sobre o Barroco e o ensaio sobre Kraus<sup>9</sup>.

Como uma espécie de balanço, serão retomados neste estudo não apenas temas presentes naquele que lhe deu origem. Uma espécie de revisão dos assuntos manifestos nos textos da década de trinta – e que derivaram, de uma forma ou de outra, do projeto maior sobre as *Passagens* – terá aí lugar. Para nós essa situação será particularmente interessante, pois o autor, ao reelaborar seu texto, recupera a discussão sobre a aura da obra de arte e sua destruição por meio da reprodução técnica (questão em si ausente de “Paris do Segundo Império”). Entretanto, se agora irá reafirmar seu diagnóstico duma perda inevitável, por outro lado, alterará sensivelmente sua apreciação sobre esse fato.

O motivo dessa retomada poderia ser localizado na correspondência citada mais acima. Ainda na carta de 9/12/38, nosso autor noticia a leitura do então “novo trabalho” de Adorno “Sobre o caráter fetichista na música e a regressão da audição”, sobre o qual comenta:

“No meu trabalho (‘A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica’) eu tentava articular os momentos positivos tão claramente quanto você os negativos. A força de seu trabalho reside ali onde o meu admitiria uma fraqueza. Vossa análise de tipos psicológicos engendrados pela indústria e a apresentação do seu modo de produção é verdadeiramente feliz. Se tivesse consagrado mais atenção a este aspecto do problema meu trabalho teria ganho em plasticidade histórica. Parece-me de modo cada vez mais claro que é preciso considerar o lançamento do filme sonoro como uma ação da indústria destinada a romper o ‘primado’ revolucionário do filme mudo, que suscitava mais facilmente reações dificilmente controláveis e politicamente perigosas. Uma análise do filme sonoro forneceria uma crítica da arte atual que mediatizaria dialeticamente vosso ponto de vista e o meu” (Benjamin 6, p. 281)

Num tom conciliador, nosso autor acredita que as diferenças concernentes às análises sobre a questão da percepção e da reprodução técnica (acústica em Adorno e óptica em Benjamin) provém antes de diferentes

pontos de vista que adequadamente foram lançados sobre objetos diversos do que de reais “divergências teóricas” (*Ibid.*, p.280). Poderíamos supor que Benjamin considerou oportuno tratar novamente da questão da perda da aura como um valor da obra de arte enfatizando seus aspectos negativos durante a redação do novo texto sobre o flâneur.

É de se notar, no entanto, que a tentativa de analisar as conseqüências nocivas da evolução das forças produtivas, e o desenvolvimento técnico que dela decorre, para a esfera artística, já havia sido empreendida no ensaio “O Narrador” de 1936. Nele Benjamin procurou assinalar como a mudança nas condições de produção, particularmente o nascimento do livro, da imprensa e da técnica industrial que substitui o trabalho manual, levam a arte de narrar à extinção, colocando em seu lugar outras formas literárias, e estas especificamente modernas, como o romance e a informação. No entanto, falar dessa transformação é igualmente falar da modificação da estrutura mesma da experiência humana. Significa afirmar que passamos duma experiência comunicável de caráter artesanal e comunitário para uma experiência abreviada do indivíduo isolado “que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los” (Benjamin 4, p. 201). De modo correspondente, essas experiências e suas respectivas formas de escrita possuem, cada uma, sua musa particular: a memória (*Gedächtnis*) musa da narração surge ao lado da rememoração (*Eingedenken*) musa do romance “depois que a desagregação da poesia épica apagou a unidade de sua origem comum na reminiscência (*Erinnerung*)” (*Ibid.*, p. 211). Contudo, no decorrer do ensaio, nosso autor não disfarça o tom pesaroso que perpassa essas considerações, como ilustra a seguinte passagem:

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

A relação entre este ensaio e “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” é anunciada nos seguintes termos numa carta a Adorno de 4/06/36: “Recentemente escrevi um trabalho sobre Nikolai Leskov que, se

não possui a profundidade do trabalho de teoria estética ('A obra de arte...'), apresenta alguns paralelos com a 'perda da aura', devido ao fato de que a arte de contar está chegando ao fim" (Benjamin 1, Band II, p.1277). É verdade, como prova a outra carta a Adorno, que naquele momento Benjamin ainda não havia se interessado em mostrar a possível riqueza de experiência contida na percepção aurática do distante que em "O Narrador" transforma-se na matéria-prima dos narradores: a experiência que passa de pessoa para pessoa e que nada mais é do que a associação do "saber das terras distantes, trazidos para casa pelos imigrantes, com o saber do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário" (Benjamin 4, p.199).

Por outro lado, segundo as teses defendidas no ensaio sobre a reprodutibilidade técnica das obras de arte e o cinema, o objeto artístico como aparição única numa distância intransponível surgia como fundamento para uma autoridade que servia como base numa religião artística secularizada (se é que podemos unir coerentemente esses termos). Posto que seu núcleo misterioso servia apenas a uma função ritual, sua destruição era, do ponto de vista histórico, extremamente positiva.

São esses dois pontos de vista aparentemente irreconciliáveis que Benjamin tentará unir no novo capítulo sobre o flâneur. Em carta a Gretel Adorno de 26/6/39 Benjamin informa como vê seu trabalho: "tentarei integrar na nova versão temas decisivos do 'Trabalho sobre a Reprodução' e do 'Narrador', associados com semelhantes das *Passagens*. Em nenhum de meus trabalhos precedentes eu tive essa certeza da posição do ponto de fuga para onde convergem minhas reflexões em sua totalidade e mesmo das que partem de pontos os mais divergentes" (Benjamin 1, Band II, p. 1279). Resta saber em que medida Benjamin teria conseguido uma relação de complementaridade entre os dois ensaios<sup>10</sup>.

No momento, entretanto, estamos interessados em mostrar como agora, no texto sobre Baudelaire, a discussão sobre a aura será inserida numa teoria mais geral da experiência, mudando consideravelmente as teses defendidas no texto sobre a reprodutibilidade técnica. Na verdade, o estudo sobre a experiência no sentido da *Erfahrung* e de sua transformação estrutural, tal como Benjamin havia apontado em "O Narrador", irá intermediar as alterações na estrutura econômica da sociedade e as mudanças no domínio da arte. Esse procedimento irá permitir que a análise da aura e sua crise dê-se no interior numa arte aurática ou tradicional<sup>11</sup>, como é o caso da poesia lírica, ou seja, que a crise se inscreva na própria tradição e, consequen-



temente, nela seja resolvida. O que possibilita a colocação em primeiro plano do conteúdo exato da aura e dos custos, talvez irreparáveis, relacionados a sua perda.

Por isso, a oposição entre obra de arte aurática, enquanto o objeto original, único e autêntico, e reprodução, enquanto o por essência múltiplo e ubíquo – predominante na análise benjaminiana em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” – será colocada de lado (para não dizer mesmo que desaparece). Como veremos a seguir, a crise da pintura, ou melhor dizendo, de sua aura, será resultante duma crise da própria percepção humana, que só de forma indireta é produzida pela reprodução técnica.

\* \* \*

Como em muitos de seus textos, a análise de W. Benjamin em “Sobre alguns Temas em Baudelaire” parte da constatação de uma situação de crise que é preciso compreender. Se no início ela é percebida como uma crise da poesia lírica – o fracasso de público que essa forma literária atingiu após Baudelaire – cuja justificação o autor irá buscar numa mudança na estrutura mesma da experiência do leitor (Cf. Benjamin 5, p. 103); em termos mais gerais, já na décima primeira parte do ensaio, ela recebe a seguinte formulação: “A crise que assim se delinea na *reprodução (Wiedergabe) artística* pode ser vista como parte integrante de uma crise na própria percepção (...) Enquanto a arte tiver em mira o belo e o ‘reproduzir’ (*wiedergibt*), mesmo que de maneira simples, fá-lo-á ascender das profundezas do tempo. Na reprodução técnica isto não mais se verifica (Nela não há mais lugar para o belo)” (Benjamin 1, Band I, p. 645 e Benjamin 5, p. 139; grifos nossos).

Tanto em “A Obra de Arte ...” quanto em “Pequena História...”, o autor já havia colocado, mesmo que não tenha realmente explicado pelo modo como foi apresentada, essa relação entre a crise na arte – enquanto a crise da aura e do belo como bela aparência – e a percepção<sup>12</sup>. Todavia, ao retomar essa questão, Benjamin o faz em termos inéditos. Trata-se aqui de identificar uma alteração no fundamento mesmo da criação artística, cujo núcleo é seu caráter reprodutor. Enquanto toda arte é reprodução, o que di-

fere uma pintura dum fotografia ou uma poesia dum filme, por exemplo, é essencialmente o conteúdo daquilo que reproduzem, que Benjamin identificou como sendo “o belo”. Em outras palavras, a diferença dar-se-á entre os modos de reprodução e, conseqüentemente, entre as qualidades específicas das imagens que eles produzem. A umã dessas qualidades Benjamin nomeia *aura*: “Se consideramos que as imagens emergentes da *mémoire involuntaire* se distinguem pela aura que possuem, então a fotografia tem um papel decisivo no fenômeno do ‘declínio da aura’” (Benjamin 5, p. 139).

A fim de compreendermos como esses elementos se encadeiam (aura, belo, reprodução artística e técnica, percepção), voltemos aquela premissa de que a crise “é interpretada como conseqüência dum transformação na estrutura mesma da experiência humana” (Benjamin 1, Band I, p. 1187) tal como Benjamin teoriza a partir da obra de Baudelaire. Ele pensava ilustrar em que sentido avistava essa mudança mediante um poema em prosa baudelaireano intitulado *Perda da Auréola*, que não por acaso cita como a chave de ouro de seu ensaio. Trata-se de um dos poemas do volume subintitulado *O spleen de Paris*, que como ele nos informa era pouco conhecido e até mesmo desprezado pelos intérpretes da obra do artista francês, no qual se narra a história de um poeta, imediatamente identificado a Baudelaire, que atravessando a rua em meio ao seu “caos movente”, onde “a morte chega a galope, por todos os lados ao mesmo tempo” perde sua auréola bruscamente. Em vez de pegá-la do chão, arriscando a própria vida, prefere perder as “insígnias do que quebrar os ossos”. No entanto, essa situação não lhe aflige, visto que a liberdade assim conquistada a compensa, além do que no final se diverte imaginando a possibilidade de “algum poeta medíocre achá-la e com ela, impudentemente, se cobrir”<sup>13</sup>.

Freqüentemente, essa pequena narrativa é interpretada como uma imagem da própria teoria benjaminiana da perda da aura. Benjamin induz a isso quando termina seu texto sugerindo uma associação entre a perda da auréola do lírico que atravessa o bulevar e a da aura: “Ele (Baudelaire) determinou o preço que é preciso pagar para adquirir a sensação do moderno: a destruição (*Zertrümmerung*) da aura na vivência do choque” (*Ibid.*, p.653). Vivência do choque que em Baudelaire não pode ser dissociada de suas andanças em meio a massa – cuja imagem, insistimos mais uma vez, permanece aos olhos de Benjamin fundamentalmente oculta e pode ser tanto “uma multidão amorfa de passantes, de simples pessoas nas ruas” quanto “a multidão fantasma das palavras, dos fragmentos, dos incícios de versos

com que o poeta, nas ruas abandonadas, trava combate pela presa poética” (Benjamin 6, p. 113).

Porém, vejamos qual o sentido exato dessa destruição. Antes de introduzir a citação do poema no texto, Benjamin referia-se à situação do poeta lírico vindouro, percebida pela primeira vez por Baudelaire e segundo a qual “o lírico da auréola tornou-se antiquado” (*Ibid.*, p. 143). Aquele que gostaria, mais do que apenas lírico, ser antes de tudo um homem moderno, o contato com as multidões em sua casa, a rua, tornava-se imprescindível, mesmo que com isso fosse perdido aquilo que desde sempre o diferenciava perante a sociedade: sua condição de “imortal” isento das condições impostas pela vida mundana; o poeta como aquele que participa de um mundo e saber transcendentais: “o bebedor de quintessências, o comedor de ambrosia”. Agora é num “local mal afamado”, praticando ações baixas, entregue a devassidão “como um simples mortal”<sup>14</sup>, que ele vai viver e retirar matéria para sua criação.

Baudelaire, através deste pequeno poema em prosa, apresenta com ironia a nova situação do poeta na sociedade burguesa: o *désœuvré*, o ocioso, aquele que foi destituído de seu papel; ele não quis ser nem o “sacerdote laico da burguesia” nem se refugiar na *l’art pour l’art*<sup>15</sup>. O comportamento heróico do poeta francês, segundo Benjamin, decorre em grande parte da particularidade de sua reação diante da consciência das mudanças impostas à criação artística: estas “consistiam em que, na obra de arte, a forma mercadoria e, no público, a forma da massa, se manifestavam de um modo imediato e veemente como nunca” (Benjamin 5, p. 168). Como tal, o poeta declara seu direito a um valor de exposição e neste sentido “Baudelaire foi seu próprio empresário” (*Ibid.*, p. 159).

Deste ponto de vista, o poema em prosa *Perda da Auréola* contém alguns elementos da teoria benjaminiana da perda da aura, particularmente naquele sentido, cuja identificação entre *aura* e *auréola* prevalece. Trata-se, pois, de denunciar a função ritual da obra de arte autônoma, tal como é o caso em “A Obra de Arte...”. Com essa perda o artista finalmente vê-se destituído de seu papel de “arauto” santificado e a obra perderia seu status de objeto de adoração cultural<sup>16</sup>.

Poderíamos supor, porém, que essa interpretação abarca apenas um dos lados do problema. Em “*Notes sur les Tableaux parisiens de Baudelaire*” esse mesmo poema em prosa é apresentado (sem sua parte final, é verdade) como uma passagem reveladora das “angústias” que afligiam o poeta; an-

gústia esta advinda do reconhecimento do tamanho da “ameaça que as multidões da cidade grande constituíam para o indivíduo” (Benjamin 1, Band I, p. 744). Então, sob um outro ponto de vista, o que poema também metaforicamente apresenta são os riscos do choque para a experiência do sujeito que a ele está submetido no interior da multidão: sintetiza “a experiência que Baudelaire atinge em seu contato com as massas das grandes cidades” (*Ibid.*, p. 1187). O que efetivamente se perde – a aura – deve ser investigado através da análise das conseqüências dessa experiência do choque.

O que se revela na observação da multidão é, entre outras coisas, uma situação paradoxal, como podemos inferir da seguinte passagem de F. Engels citada por Benjamin: “...e no entanto não ocorre a ninguém conceder *um olhar sequer*. Essa indiferença brutal, esse *isolamento insensível* de cada indivíduo em seus interesses privados, avultam tanto mais repugnantes e ofensivos quanto mais estes indivíduos se comprimem num espaço exíguo” (Benjamin 6, p. 115; grifos nossos). Esse isolamento, ilustrado pela falta de troca de olhares entre esses sujeitos solitários, fechados em seus mundos particulares, é interpretado por Benjamin como uma forma de volta à barbárie.

Além disso, a multidão traz à tona uma outra ameaça para o homem moderno: a perda da individualidade mediante a estandardização do próprio ser humano. Em geral, suas descrições mostram o indivíduo “em sua multiplicação como sempre idêntico”, sugerindo, dessa forma “a angústia que experimenta o cidadão de não poder mais romper com o círculo mágico do tipo” (Benjamin 1, Band I, p. 747). E isso tanto no que diz respeito ao modo de se vestirem quanto ao de se comportarem, como autômatos: “todos, por força do hábito mexiam em seus chapéus, e todos usavam correntes de relógio curtas douradas”, seu movimento era “uniforme, constante, de um autômato” (Cf. Benjamin 5, p.119). É no estudo da reação particular do sujeito à experiência do choque que serão encontradas as causas desse comportamento reflexo e automatizado.

Em verdade, o *leitmotiv* de “Sobre alguns temas em Baudelaire” constitui-se no exame das conseqüências e custos dessa experiência típica da modernidade que é a do choque com o auxílio de motivos retirados da obra de Baudelaire. Para Benjamin ela pode ser encontrada em todos os estratos dessa moderna sociedade industrial: do encontro do indivíduo com a massa às técnicas de reprodução, passando pelo trabalho mecanizado. Como tal ela irá mudar sensivelmente a própria forma de perceber do ser humano.

Em Baudelaire ela está inserida no “âmago de seu trabalho artístico” e se associa a sua auto-imagem enquanto esgrimista.

No cruzamento da teoria de S. Freud com a leitura de M. Proust, passando pelas observações de K. Marx sobre o comportamento do trabalhador na linha de montagem, Benjamin irá cunhar o conceito duma experiência em sentido restrito, a “vivência” (*Erlebnis*) como produto dos choques<sup>17</sup>. Em linhas gerais, só pode constituir elemento dessa vivência as impressões que forem assimiladas conscientemente pelo sujeito<sup>18</sup>. É este exatamente o caso dos choques; a fim de representar um trauma menor para aquele que o recebe, o sistema humano de defesa aos estímulos do choque precisa apará-lo da forma a mais consciente possível para que este seja rapidamente “vivenciado” e computado, encontrando uma “posição cronológica exata na consciência”, como uma lembrança. Logo, tudo que é experimentado enquanto choque torna-se conteúdo apenas para a consciência vigilante que, deste modo, buscará amortecê-lo.

Desta forma, origina-se uma recepção fragmentada e reflexiva. Quanto mais o sujeito for submetido a um determinado choque, mais sua reação se tornará reflexa, automática, puramente físico-biológica, e dessa forma cada vez menos os fatos exteriores são integrados a sua experiência. Os choques são acontecimentos externos que precisam ser compreendidos num instante e nele se extinguem, sem deixar rastros ou continuidade com seus anteriores ou sucessores. A intensificação de sua ocorrência gera o comportamento “autômato e coisificado”, que representa um puro adestramento das capacidades dos homens, tal como acontece, segundo Marx, na forma predominante de trabalho dos operários nas fábricas.

Em oposição a essa espécie de experiência-vivência, como uma simples relação de “estímulo-resposta”<sup>19</sup>, Benjamin coloca a experiência autêntica (*Erfahrung*). Para que esta possa ocorrer, os dados presentes na memória são definitivos: “Onde há experiência no sentido estrito do termo, entram em conjunção na *memória* certos conteúdos do passado individual com outros do passado coletivo” (Benjamin 5, p. 107). Por sua vez, a memória, diferentemente da consciência, só pode ser constituída por aquilo que Freud chamou de impressões mnemônicas, e que Benjamin traduziu para linguagem proustiana no seguinte teorema: “Só pode se tornar componente da *mémoire involontaire* aquilo que não foi expressa e conscientemente ‘vivenciado’” (*Ibid.*, p. 108). Naturalmente, o “sistema psíquico” responsável pela retenção desses resíduos deve diferir daquela percepção

consciente dos choques. Esses “outros sistemas” devem conservar tais traços mnemônicos inconscientes na memória até que sejam despertados, casualmente ou não, por algum acontecimento ou objeto exterior, realizando num instante feliz aquela conjunção, constituindo-se como uma chave para tudo o que veio antes e depois.

Posto que somente essa forma de experiência é capaz de estabelecer uma continuidade, um fluxo, em que os fatos exteriores, bem como os passados, deixam de ser alheios, sobre ela se erige a tradição. Pois sendo por essência uma transmissão dos acontecimentos de geração em geração<sup>20</sup>, a tradição, aos olhos de Benjamin, funda sua cadeia através dessa experiência, que em si é comunicação. Por exemplo, nos dias de cultos, “com seus cerimoniais e suas festas”, essa transmissão se dá de forma plena, pois neles entram em comunicação “certos conteúdos do passado individual com outros do passado coletivo” através das reminiscências. Por isso, o enfraquecimento dessa forma de experiência acarreta igualmente um abalo na transmissibilidade dos conteúdos da tradição (ou, dito de outro modo, em sua própria sobrevivência), como o autor nota ao se perguntar, no pequeno ensaio-manifesto de 1933 “Experiência e Pobreza”: “Pois qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós?” (Benjamin 4, p. 115).

Em resumo, poderíamos dizer que a reincidência cada vez mais forte do choque diminui, em igual ritmo, a possibilidade de se ter experiências. Em outros termos, ao fortalecimento da consciência corresponde, de modo simétrico, o enfraquecimento da memória. Na esfera da criação artística isso se torna problemático, porquanto para Benjamin somente os traços inconscientes, guardados a salvo do poder destruidor das lembranças conscientes, podem se tornar material para a experiência poética (cf. Benjamin 5, p. 110). Somente eles não são estéreis, ao contrário, são como sementes aptas a um desenvolvimento posterior<sup>21</sup>. Neste sentido, conclui-se que Benjamin supõe o artista trabalhando fundamentalmente no registro daqueles “outros sistemas”<sup>22</sup> (modos diversos de percepção do que é oferecido pela consciência).

O problema é que a vivência do choque é, em última instância, a forma preponderante da experiência “inóspita, ofuscante da época da industrialização em grande escala” (*Ibid.*, p.105). Com efeito, como já dissemos, Benjamin reconhece sua marca em todas as configurações dessa sociedade industrial: do lazer ao trabalho, do “click” do fotógrafo ao ritmo da montagem no filme. Com isso, se voltarmos à interpretação do poema em prosa

baudelaiano, poderíamos dizer que este carrega um significado mais primordial: bem mais do que apenas sua insígnia, o que nele é colocado em xeque é a constituição duma experiência, quer dizer, algo mais do que um simples reflexo automatizado como reação a acontecimentos externos; por conseguinte, “a possibilidade mesma de uma poesia lírica” (*Ibid.*, p. 143).

Ainda assim Baudelaire foi conivente com essa destruição, instalando-a conscientemente no centro de sua poesia. “Ele é um homem espoliado em sua experiência”, mas que desejou, contudo, dar a sua vivência “o peso da verdadeira experiência”. Em sua posição intermediária de flâneur ele ainda podia fazer isso. Pretendeu por meio da recordação da experiência que sabia em vias de extinção, forjando assim, quem sabe, sua última aparição, avaliar “inteiramente o verdadeiro significado da derrocada que testemunhou em sua condição de homem moderno” (*Ibid.*, p. 132)<sup>23</sup>.

Interessa-nos então, perceber como a experiência autêntica e sua destruição é tematizada em Baudelaire, levando nosso autor a uma definição de aura afim desta experiência. Retomando a exposição de Engels verificaremos que este vislumbrou o enorme isolamento dos indivíduos em meio a multidão através da constatação que nela o homens não dirigem uns aos outros “um olhar sequer”. De modo mais drástico, Baudelaire teria, segundo Benjamin, em particular na sua série de poemas-*Spleen* – na qual a força do rememorar não tem êxito algum<sup>24</sup> – mas de forma generalizada no decorrer das *Flores do Mal*, descrito “olhos que haviam por assim dizer perdido a *capacidade de olhar*” (*Ibid.*, p. 141, grifos nossos).

Para Benjamin, a experiência do olhar não é apenas uma via de mão única. Sua total realização depende do cumprimento da seguinte promessa: “É, contudo, inerente ao olhar a expectativa de ser correspondido por quem o recebe” (*Ibid.*, p. 139). Onde essa intenção é frustrada, não há nem mesmo a experiência do olhar. Por outro lado, sua satisfação depende fundamentalmente do poder daquele que olha. Sobrecarregado como está em sua função de segurança, de aparador dos choques, o olhar do cidadão não é capaz de ser devolvido à proporção exata em que não está apto a dar. Em suas andanças pela cidade, esse olhar não recolhe rigorosamente nada, sai vazio, sem experiências para contar, pois do mesmo modo que ele não deixa traços no mundo, o mundo não deixa traços em sua memória<sup>25</sup>.

Com efeito, alcançamos neste instante uma posição mais favorável para entender porque a perda daquela experiência em sentido estrito pode

ser comparada a perda da aura. Desta última, Benjamin nos apresenta agora a seguinte definição:

“Onde essa expectativa (aquela de retribuição do olhar) é correspondida (...) aí cabe ao olhar a experiência da aura, em toda a sua plenitude. (...) A experiência da aura se baseia, portanto, na transferência de uma forma de reação comum na sociedade humana à relação do inanimado ou da natureza com o homem. Quem é visto, ou acredita estar sendo visto, revida o olhar. Fazer a experiência da aura dum fenômeno significa investi-lo do poder de revidar o olhar” (Benjamin 1, Band I, p. 646 e Benjamin 5, pp. 139-140).

Ora, o que se coloca no centro dessa experiência aurática é antes de tudo uma forma de comunicação. Ao investir o objeto da capacidade de retribuição do olhar, ele “se transforma num interlocutor” (Habermas 13, p.189). Com isso, o que ocorre na experiência da aura é uma verdadeira relação intersubjetiva “do eu com seu interlocutor, o *alter-ego*”<sup>26</sup>. A partir do momento que o olhar é retribuído estabelece-se, então, uma relação de equação entre as coisas: “as coisas que vejo, me vêem tanto quanto eu as vejo”, como afirmava Valéry a respeito do estado da percepção no sonho e que Benjamin cita como equivalente à “percepção da aura” (Cf. Benjamin 5, p. 140). E é somente quando esse estado se estabelece que estamos aptos a reconhecer a real semelhança entre a natureza animada e a inanimada ou, em outro nível, entre os acontecimento externos e os esquecidos e soterrados em nossa memória. Dir-se-ia que o instante da percepção da aura é um instante de reconhecimento de afinidades entre dois momentos distintos, mas profundamente parecidos, e que vêm à tona por causa desta retribuição de olhares<sup>27</sup>.

Por outro lado, a metáfora da retribuição do olhar refere-se também a própria experiência da felicidade enquanto uma relação de harmonia entre a humanidade e a natureza, momento no qual “a separação entre a esfera dos processos objetivados, que manipulamos, e a esfera intersubjetiva, em que nos encontramos para nos comunicarmos uns com os outros, ainda não está consumada” (Habermas 13, p.187)<sup>28</sup>.

Em Baudelaire, o tema das *correspondances* recupera essa relação, ou melhor dizendo, é uma reminiscência dela. O pressuposto da teoria das



correspondências, tal como o poema homônimo deixa entrever<sup>29</sup>, encontrar-se-ia na convicção de que “a natureza é uma ‘floresta de símbolos’ e a analogia universal, captada pelos poetas, decorre da ‘profunda e tenebrosa unidade’ constituída por Deus” (Perrone-Moisés 18, p.232). Não obstante, no templo da natureza a possibilidade de percepção das analogias, a apreensão por parte do homem dos “perfumes, cores e sons” que se correspondem, depende justamente do fato de que nele encontramos “olhos familiares”, ou seja, olhos já investidos do poder de revidar o olhar.

Benjamin não deixa de notar os elementos culturais que essa noção de experiência – possível, como vimos, se pensarmos no mundo ainda organizado segundo semelhanças e correspondências<sup>30</sup> – contém. Ela teria lugar em sentido pleno apenas numa pré-história, que em Baudelaire aparece como uma “vida anterior”: “o passado murmura em sincronia nas correspondências baudelairianas, e a experiência canônica destas tem seu espaço numa vida anterior” (Benjamin 5, p. 134). E isso as torna algo que foi em seu sentido estrito “irremediavelmente perdido”, e passível de ser parcialmente recuperado através do exercício heróico de rememoração restauradora que é próprio às *correspondances* baudelairianas<sup>31</sup>.

Como vimos, mais do que ninguém, Baudelaire estava ciente da crise que ameaçava a experiência. Por isso, as *correspondances* representam “uma experiência que procura se estabelecer ao abrigo de qualquer crise” (*Ibid.*, p. 132). Contudo, em sua plenitude essa experiência é possível apenas “na esfera do culto”. Então, em que sentido ela pode ser conservada fora do âmbito cultural? Como se dá a experiência da aura fora dessa esfera? A chave dessa questão Benjamin parece encontrar no caráter aporético da bela aparência. Ele diz: “transpondo esse espaço (o do culto), ela se apresenta como ‘o belo’. Neste, o valor cultural aparece como um valor de arte” (*Ibid.*, p. 132). Portanto, em primeiro lugar, a valiosa experiência aurática ocorre no exterior de seu local original cultural na arte e, em segundo lugar, apenas na forma estrutural da “bela aparência”.

Antes de nos atermos sobre a relação agora estabelecida entre valor de culto, o Belo e a experiência aurática, retomemos alguns raciocínios de Benjamin no ensaio “A doutrina das semelhanças” (1933), no qual nosso autor apresenta em linhas gerais sua teoria mimética da linguagem. Ali ele nos explica a importância dessas correspondências naturais e semelhanças: elas têm significado à medida que “estimulam e despertam a faculdade mimética que lhes correspondem no homem” (Benjamin 4, p. 109). Aliás,

esse é um poder que diz respeito apenas ao homem, só ele “tem a capacidade suprema de produzir semelhanças” (*Ibid.*, p. 108).

Todavia, tanto essa faculdade quanto as semelhanças em si possuem igualmente uma história. Ambas sofreram uma transformação no decorrer do tempo. Deixando de lado as etapas desta transformação, é na escrita e na linguagem que Benjamin encontra atualmente o refúgio dessa mimesis (e, em verdade, na sua “mais alta aplicação”). O que as determinam é fundamentalmente o conjunto de semelhanças extra ou, se se quiser, não-sensíveis, que nelas estão arquivadas. Por sua vez, estas são percebidas/produzidas “num instante, com a velocidade dum relâmpago”, o que

“evoca outra particularidade na esfera do semelhante. Sua percepção, em todos os casos, dá-se num relampejar. Ela perpassa, veloz, e, embora talvez possa ser *recuperada*, não pode ser *fixada*, ao contrário de outras percepções. Ela se oferece ao olhar de modo tão efêmero e transitório como uma constelação de astros. A percepção das semelhanças, portanto, parece estar vinculada a uma dimensão temporal” (*Ibid.*, p. 110, grifos nossos).

Recapitulando, poderíamos dizer que o conteúdo da experiência aurática, o que se produz durante a troca de olhares, nada mais é do que a percepção das semelhanças e “correspondências não-sensoriais entre a natureza animada e a inanimada, percebidas pelo olhar fisionômico do artista” (Habermas 13, p. 198) e que aparecem de modo fugidio. Benjamin não cessa de nos remeter ao caso-modelo da experiência da aura em Proust. Esta não seria nada mais do que “as imagens (*Vorstellungen*) que, sediadas na *mémoire involuntaire*, tendem a se agrupar em torno de um objeto de percepção” (Benjamin 5, p. 137). São as reminiscências, essencialmente casuais em Proust, que surgem quando há reconhecimento de semelhanças entre o objeto observado e a memória do observador, em que os traços inconscientes do passado são magicamente reativados<sup>32</sup>.

Como tais, essas imagens são exemplares no que diz respeito à estrutura da experiência aurática. Sua ocorrência tem a característica de ser única, efêmera, irrepitível: pois essas imagens auráticas de Proust, assim como a aparição da aura em geral, “não se repetem, escapam da lembrança que procura incorporá-las. Com isso, elas corroboram um conceito de aura, que a concebe como o ‘fenômeno irrepitível de uma distância’” (*Ibid.*, p. 140)<sup>33</sup>.

E assim, nesse movimento de autocitação tão comum em Benjamin, somos levados ao centro daquela primeira definição de aura: a dialética do próximo e do distante. Pois a “investidura” (*Belehnung*) – que para Benjamin é um verdadeiro “manancial de poesia” – que caracteriza agora a definição atual também responde a esse duplo movimento:

“Quando o homem, o animal ou um ser inanimado, investido assim pelo poeta, ergue o olhar, lança-o na distância; o olhar da natureza, assim despertado, sonha e arrasta o poeta à cata do seu sonho. As palavras também podem ter uma aura. Karl Kraus a descreveu assim: ‘Quanto mais de perto se olha uma palavra, tanto maior a distância donde ela lança de volta o seu olhar’” (Benjamin 5, p.140)

Natureza, objeto, palavra, passado, paisagem: seja qual for a qualidade daquilo que é fitado, na experiência aurática o olhar sempre será o “olhar sonhador que se extravía na distância” (Cf. Lindner 16, p. 52); ou nas palavras de Baudelaire no poema *Correspondances*: na “expansão das coisas infinitas”. E nesse caso uma distância entendida predominantemente em sua “dimensão temporal”, como o momento em que traços do passado esquecido, tanto individual quanto coletivo, ou dum passado cultural “pré-histórico”, emerge e se reúne em torno do objeto observado ou investido.

Por outro lado, essa experiência assinala também uma superação do tempo, entendido no sentido “daquele tempo infernal” cronológico da perseguição dos segundos “em que transcorre a existência daqueles a quem nunca é permitido concluir o que foi começado” (Benjamin 5, p. 129). Nela temos o “tempo que aperfeiçoa”, que não é vazio, que anestesia consideravelmente a “consciência do fluxo do tempo”<sup>34</sup>.

Todavia, diametralmente oposto ao “olhar prudente” do homem submetido aos choques, que “prescinde do sonho que divaga no longínquo” (*Ibid.*, p. 142), o olhar vivificador nunca poderá fixar em sua essência aquilo que captou. O que novamente expõe todo o caráter cultural presente na ocorrência desse olhar: “O que é essencialmente distância é inacessível em sua essência: de fato, a inacessibilidade é uma qualidade fundamental da imagem do culto” (*Ibid.*, p.142)<sup>35</sup>. Sua aparição, enquanto percepção do mundo em estado de semelhança, é tão singular quanto fugaz.

Portanto, é justamente esta experiência tão complexa que secularizada irá sobreviver de modo muito particular na arte, enquanto esta também é

linguagem<sup>36</sup>, através da atividade do olho do artista. Este ainda não foi totalmente espoliado da capacidade de investidora que, em outros termos, nada mais é do que sua faculdade mimética. Trata-se da ocorrência do belo que agora será definido, numa longa nota na Parte X de “Sobre Alguns Temas em Baudelaire” (Benjamin 5, pp. 132-133), no sentido da aura: o belo como “o valor de culto da aura autonomizado enquanto valor artístico” (Lindner 16, p. 51). E neste sentido, a inacessibilidade será de novo apresentada em termos da “aparência” enquanto “o aporético no belo” (Benjamin 1, Band I, p. 638).

Benjamin ensaiará duas definições de belo. A primeira delas em sua relação com a história. Nesta sua aparência funda-se no fato de que “o objeto idêntico buscado pela admiração não se encontra na obra” pois o “ser capturado pelo belo é um *ad plures ire*”. Portanto o que essa admiração recolhe na obra “é o que as gerações anteriores admiraram” nela. Em outras palavras, “a identidade do objeto nos escapa porque os olhares admirativos acabam por velar a obra” (Rochlitz 22, p. 248). Para Benjamin, a seguinte frase de Goethe resume a possibilidade de relação com o que foi capturado pelo belo: “Tudo aquilo que produziu grande efeito na verdade não pode mais absolutamente ser julgado” (Benjamin 5, p.133).

Contudo, mais essencialmente, em sua relação com a natureza, a aparência no belo será definida, retomando a concepção de *As Afinidades Eletivas de Goethe*, como o véu, que agora é compreendido no sentido do “elemento reprodutor na obra de arte”. Estruturado segundo sua teoria das semelhanças e a faculdade mimética que lhe corresponde no homem, o belo será redefinido por Benjamin como “o objeto da experiência no estado da semelhança”; ou nas palavras de Valéry citadas sempre por Benjamin no momento oportuno: “o belo exige imitação servil do que é indefinível nas coisas” (*Ibid.*). Neste sentido, ele representaria o aspecto “hermético” da arte, o sem-expressão que necessariamente permanece para sempre oculto<sup>37</sup>.

E porque o objeto de arte apresenta-se como “um objeto fielmente reproduzido” que é inteiramente aporético, pois o que reproduz é aquilo que apenas “permanece essencialmente idêntico a si mesmo quando velado” (segundo a fórmula do já citado ensaio sobre Goethe) e que se revela agora em seu conteúdo como aquelas semelhanças não-sensíveis. Logo, a aporia reside no fato de que a obra de arte bela é cópia, reprodução (*Abbild*) de algo que é inacessível, uma experiência autêntica que pertence em sua

origem a esfera do culto e para a qual a obra se apresenta como o único receptáculo após o processo de secularização social. Por isso, somente ainda nessa reprodução pode ser comunicada e fugazmente atualizada<sup>38</sup>.

Com efeito, neste momento estamos melhor posicionados para compreender porque a crise da aura é equiparável, na esfera da arte, a crise da reprodução do belo e ambas como decorrentes duma crise maior da percepção. Como vimos, a (re)produção do belo e a experiência aurática dependem duma faculdade que se enfraquece a cada dia com o surgimento de mecanismos fortalecedores da recepção consciente de defesa dos choques. Novamente a comparação entre pintura e fotografia será muito proveitosa para o entendimento desta situação.

Para isso, voltemos a uma das passagens mais sensíveis daquele que foi considerado por Gershom Scholem o “documento mais pessoal, total e impiedosamente franco” escrito por Benjamin, porque livre de qualquer autocensura, o *Diário de Moscou*. Trata-se dum relato sobre a visita a uma exposição de arte moderna que nosso autor teria casualmente empreendido no dia 24 de dezembro de 1926 e que nos comunica de modo distinto a forma como o próprio Benjamin compreendia a experiência estética da pintura. Ele confessa:

“Olhando para um quadro extraordinariamente *belo* de Cézanne, ocorreu-me como é errado, até linguisticamente, falar-se de ‘empatia’. Pareceu-me que compreender um quadro – até onde isso se dá – não se trata, de maneira alguma, de penetrar em seu espaço, mas, muito mais, do avanço deste espaço – ou de pontos bem determinados e diferenciados dele – sobre nós. Ele se abre para nós em seus cantos e ângulos nos quais acreditamos localizar *experiências cruciais do passado*; há algo de *inexplicavelmente familiar* nesses pontos” (Benjamin 2, p.53, grifos nossos).

Certamente, esse trecho apresenta uma descrição daquilo que Benjamin entendia por experiência aurática como a retribuição do olhar. Por intermédio do reconhecimento desses pontos estranhamente familiares o quadro estimula a faculdade mimética do observador que é capaz de reconhecer semelhanças entre ele e aquilo que a imagem contém, recuperando assim resíduos esquecidos do passado. Primeiramente, o artista sonha e produz a “bela aparência”, com a obra de arte ele nos convida a sonhar junto

com ele, levando nosso olhar a divagar “no longínquo” ilimitado e, com isso, participar de sua busca do inacessível.

A essa recepção Benjamin chama também de imaginação no sentido de “uma faculdade de formular desejos especiais, que exijam para sua realização ‘algo belo’” (Benjamin 5, p. 138)<sup>39</sup>. A especificidade de tais desejos reside no fato de que eles nunca se esgotam, aliás são constante e intermitentemente nutridos por aquilo que os satisfaria, a saber, a essência da beleza, seu ser. Logo, “aquilo com que o quadro satisfaria o desejo, que pode ser projetado retrospectivamente em sua origem, seria alguma coisa que alimenta continuamente esse desejo” (*Ibid.*, p. 138)<sup>40</sup>.

Ao contrário, para Benjamin a fotografia já expulsa o sonho em sua origem. Sendo produzida unicamente pela câmara, suas imagens não contém profundidade e são pobres, pois “o aparelho realmente registra a imagem do homem sem lhe devolver o olhar”, impondo ao “instante um choque póstumo” (*Ibid.*, respectivamente p.139 e p.124). Desta forma, não são capazes de conservar nenhuma daquelas semelhanças ou faísca daquela experiência autêntica que levaria o olhar do espectador a sonhar. Inversamente, suscitam no observador apenas a lembrança consciente da memória voluntária.

Benjamin aposta na associação entre o olhar e a mão como fonte produtora de experiências. Já em “O Narrador” nosso autor havia realizado essa relação, utilizando-se novamente duma reflexão de Valéry que dizia:

“A observação dos artista pode atingir uma profundidade quase mística. Os objetos iluminados perdem os seus nomes: sombras e claridades formam sistemas e problemas particulares que não dependem de nenhuma ciência, que não aludem a nenhuma prática, mas que recebem toda sua existência e todo o seu valor de certas afinidades singulares entre a alma, o olho e a mão de uma pessoa nascida para surpreender tais afinidades em si mesmo, e para as produzir” (Benjamin 4, p. 220).

Logo, o olhar não-humano da fotografia, a objetiva, não é capaz de *reproduzir* o “belo” e por isso, suas imagens somente ajudam a ampliar o domínio da memória voluntária ou da consciência. E mais importante, elas não possuem nenhuma aura. Neste sentido, não há uma “princípio único e extensível de criação” entre a fotografia e a pintura, pois a última “reproduziria em uma imagem o que os olhos não se fartam de ver” ao passo que a

imagem fotográfica com sua objetividade e caráter científico “significa, antes, o mesmo que o alimento para a fome ou a bebida para sede” (Benjamin 5, pp. 138-139).

Portanto, ao lado de outras invenções técnicas e de diversos elementos característicos da moderna civilização industrial – como, por exemplo o trabalho mecanizado e sua divisão, a vivência no interior das cidades superpovoadas, as novas formas de comunicação como a informação, o cinema<sup>41</sup> – a fotografia também tem um importante papel no processo de “declínio da aura”. Ela, assim como eles, tanto é produto quanto acentua aquela percepção especificamente moderna, tal como Benjamin a descreveu em “A Obra de Arte...” na seção “Destruição da Aura” (Benjamin 4, p. 170). Trata-se da percepção que procura, por um lado, “fazer as coisas ‘ficarem mais próximas’” e, por outro, “superar o caráter único de todos os fatos”; uma forma de percepção que se interessa apenas por “captar o idêntico (*Gleichartige*)”<sup>42</sup> no mundo, ou aquilo que pode ser inteiramente compreendido de uma só vez e repetido ao infinito.

Sendo assim, juntos eles diminuem, se não extinguem, a possibilidade de atualização daquela experiência autêntica que dependia duma forma de percepção que tendem a enfraquecer. E ao provocarem essa mudança de cunho antropológico, geram igualmente uma crise na própria arte ou “reprodução artística”, enquanto a reprodução do belo, visto que esta depende fundamentalmente daquela forma ameaçada. Com isso, o declínio da aura na esfera artística está diretamente relacionada ao processo histórico de cientifização da percepção.

\* \* \*

Podemos dizer que o modo como Walter Benjamin discute a aura em “Sobre alguns Temas em Baudelaire” difere profundamente dos textos anteriores que tratavam do assunto à medida que agora a ênfase da argumentação recai sobre a forma de percepção, o caráter exato da “relação entre sujeito e objeto”<sup>43</sup> que produz a aura: a peculiaridade dessa experiência que chamamos aurática. A obra de arte aurática deixa de ser reduzida a uma unicidade e autenticidade puramente material e passa a se consolidar como

o receptáculo duma experiência autêntica, igualmente capaz de ocasionar uma experiência singular.

Desde que Benjamin passa a analisar essa questão a partir duma forma de arte para qual o problema da relação entre original e cópia não pode nem mesmo ser colocado, como é o caso da obra poética de Baudelaire, torna-se possível examinar o que está realmente em jogo nessa forma de recepção aurática. E assim, para além duma simples função ritual, a obra de arte bela representará a possibilidade de conservação e reatualização duma experiência preciosa – que como vimos o autor definiu como a realização daquela expectativa de retribuição do olhar. Neste sentido, a noção de “unicidade” como atributo característico da obra de arte aurática passa a denotar, fundamentalmente, aquele instante singular e irrepetível de reconhecimento entre o espectador e elementos da obra, momento atemporal mas fugidio, arrancado do fluxo do tempo; enfim, ocasião de realização duma *experiência*.

Desta forma, nosso autor recupera o valor de verdade da aparência estética em detrimento de seu caráter puramente ilusório. Como vimos, ainda que velada e inacessível, a obra de arte aurática é a única capaz de reatualizar o modelo duma experiência preciosa para o homem: a convivência harmoniosa, não instrumentalizada, entre ele e seu entorno. Parafraseando R. Tiedmann, mesmo que impotentes, as obras de arte ainda contém uma promessa de felicidade<sup>44</sup>. Parece enfim que para Benjamin, em 1939, enquanto a técnica não pudesse representar um instrumento válido de emancipação social, enquanto a sociedade não soubesse responder “às novas virtualidades técnicas através duma ordem social nova” (Benjamin 1, Band V, p. 77) as teses do ensaio de 1935 sobre a reprodutibilidade técnica e o declínio da aura ficavam comprometidas. Sendo assim, o belo precisaria ser conservado na forma de aparência na obra de arte aurática como “mediador essencial de uma memória da solidariedade cultural à espera de secularização” (Rochlitz 22, p. 259).



**Abstract:** This article intends to analyse the artwork's concept of aura as it was retake for Walter Benjamin in the last time in the essay "Some Themes on Baudelaire" (1939). One claims to relativise the these about the emancipatory character of the decline of aura, as defended in the text "The Work of Art in the Age of Its Mechanical Reproduction" (1935), as one says, the Benjamin's theory of aura was divulged. One intends to retake the positive feature of the artwork's notion of aura, investigating how the autor set it in a more general theory of experience (*Erfahrung*) and its crisis in modernity.

**Key-words:** aura – experience – beautiful appearance – unaccessibility

## Notas

<sup>1</sup> Essas comparações foram objeto de nossa dissertação de mestrado *Aura e Arte em Walter Benjamin*, defendida no Departamento de Filosofia da USP em outubro de 2001, sob orientação da Profa. Dra. Olgária C. F. Matos.

<sup>2</sup> Em uma das publicações mais recentes sobre Walter Benjamin, o livro-dicionário *Benjamins Begriffe*, Josef FÜRNKÄS reconhece no verbete "Aura" o "conceito homogêneo" de aura como "uma construção da posterioridade", acreditando que "o conceito de aura não pode ser encontrado em Benjamin", pelo menos não um "conceito em sentido filosófico" (Fürnkäs, pp. 103-104). Na última carta de Adorno a Benjamin, na qual o primeiro dedica uma longa parte a comentar o texto citado de Benjamin sobre Baudelaire, lemos a seguinte passagem: "Estou convencido de que nossos melhores pensamentos são aqueles que não podemos pensar por inteiro. Neste sentido, o conceito de aura parece-me ainda não inteiramente 'concebido'. Sobre se ele deve ser concebido, pode-se discutir" (Adorno, *apud* Benjamin 1, Band I, p. 1132).

<sup>3</sup> No texto *Die Aura – Zur Geschichte eines Begriffes bei Benjamin*, Werner FULD analisa esta polêmica mais detalhadamente e a influência particular de Alfred Schuler neste conceito benjaminiano.

<sup>4</sup> Nas palavras de Benjamin: "Trata-se de observações que fiz sobre a natureza da aura. Tudo o que eu disse a respeito implicava uma aguda polêmica contra os

teósofos, cuja ignorância e bisonhice me repugnavam profundamente. Apresentei, embora certamente não de forma sistemática, três aspectos da verdadeira aura que contrariam as concepções banais e viciados dos teósofos. Em primeiro lugar, a verdadeira aura transparece em todas as coisas, e não apenas em algumas, como imaginam as pessoas. Em segundo, a aura se modifica radicalmente a cada movimento do objeto que a contém. Em terceiro, a verdadeira aura absolutamente não se identifica com aquele sortilégio espiritualístico que incide sobre as coisas à maneira de um raio de luz, tal como o representam e descrevem os livros de misticismo barato. Pelo contrário, o que distingue a verdadeira aura é o ornamento, um invólucro ornamental onde a coisa ou ser aparece engastado como num estorjo” (Benjamin 3, p.88). Josef FÜRNKÄS (*op.cit.*, p.107) nota que aqui a aura “é adotada no sentido dos cabalistas enquanto éter”.

<sup>5</sup> Informações retiradas do aparato crítico colocado à disposição pelos organizadores das obras completas de Benjamin. Cf. Benjamin 1, Band I, p. 1064 e ssg.

<sup>6</sup> “Havia o transeunte, que se enfia na multidão, mas havia também o *flâneur*, que precisa de espaço livre e não quer perder sua privacidade. Ocioso, caminha como uma personalidade, protestando assim contra a divisão do trabalho (...) Por algum tempo, em torno de 1840, foi de bom-tom levar tartarugas para passear pelas galerias. De bom grado, o *flâneur* deixava que elas lhe prescrevessem o ritmo do caminhar” (Benjamin 5, pp. 50-51).

<sup>7</sup> “Pode-se, nos *Tableaux parisiens*, falar duma presença secreta da multidão. (...) A massa incontável de transeuntes constitui o véu através do qual o passeante parisiense vê a cidade” (Benjamin 1, Band I, p. 743).

<sup>8</sup> Cf. carta de Adorno a Benjamin de 10/11/38 (Adorno, *apud* Benjamin 1, Band I, p. 1096 e Benjamin 6, pp.267-274).

<sup>9</sup> Cf. Carta de Benjamin a Adorno de 6/08/39 (Benjamin 1, Band I, p. 1124 e Benjamin 6, p.303) e de Adorno a Benjamin de 29/02/40 (*apud* Benjamin 1, Band I, p.1130).

<sup>10</sup> Para Rainer ROCHLITZ, que acredita na inauguração duma nova fase no pensamento de Walter Benjamin a partir de 1936 com o texto sobre o Narrador (etapa que se caracterizaria, no que diz respeito a estética, por uma revisão), nosso autor teria realizado entre os dois textos “não simplesmente uma relação de complementariedade, mas de tensão contraditória” (Rochlitz 21, p. 218).

<sup>11</sup> Estamos pensado aqui na própria distinção benjaminiana entre “obras de arte tradicionais” e a nova modalidade de obras estruturalmente reprodutíveis (Cf. Benjamin 4, p.167).

<sup>12</sup> Conferir particularmente a importante nota 10, mantida apenas na segunda versão do ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, em Benjamin 1, Band VII, p. 368.

<sup>13</sup> Seguimos aqui tradução de Leda Tenório da Motta de *O spleen de Paris*: pequenos poemas em prosa, de Charles Baudelaire (Rio de Janeiro: Imago, 1995. p. 137). Cf. também Benjamin 5, p. 144.

<sup>14</sup> BAUDELAIRE, *O Spleen de Paris*, p.137

<sup>15</sup> “*Dans la société féodale, les loisirs du poète sont un privilège reconnu. Par contre, une fois la bourgeoisie au pouvoir, le poète se trouve être le désœuvré, ‘oisif’ par excellence. Cette situation n’a pas été sans provoquer un désarroi notable*” (Benjamin 1, Band I, p.745).

<sup>16</sup> “A ‘Perda da Auréola’ aparece como emblema do declínio da arte e literatura autônomas, que se despede da idéia romântica de religião artística. O poeta que perdeu a auréola na valeta renuncia à *schöner Schein* (bela aparência) e à posição social, para incógnito misturar-se na massa das grandes cidades” (Fürnkäs 12, p. 129).

<sup>17</sup> Benjamin afirma: o choque “assim amortecido e aparado pelo consciente emprestaria ao evento que o provoca o caráter de experiência vivida em sentido restrito” (Benjamin 5, p.110).

<sup>18</sup> “Quanto maior for o êxito com que ele operar (o consciente), tanto menos essas impressões serão incorporadas à experiência, e tanto mais corresponderão ao conceito de vivência (*Erlebnis*)” (*Ibid.*, p.111).

<sup>19</sup> G. RAULET 20, p. 160.

<sup>20</sup> “A *reminiscência* funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração” (Benjamin 4, p. 211).

<sup>21</sup> Sobre o caráter “fechado” ou limitado da vivência contraposto ao “aberto” ou ilimitado da experiência a seguinte comparação entre narração e informação é bastante instrutiva: “A informação só tem valor no momento em que é nova. Ela só vive nesse momento, precisa entregar-se inteiramente a ele e sem perda de tempo tem que se explicar nele. Muito diferente é a narrativa. Ela não se entrega. Ela conserva sua força e depois de muito tempo é capaz de se desenvolver” (Benjamin 4, p. 204).

<sup>22</sup> Numa observação da parte III de “Sobre alguns temas em Baudelaire”, Benjamin declara que os outros sistemas utilizados por Proust seriam representados de preferência pelos “membros do corpo humano” (Benjamin 5, p. 108).

<sup>23</sup> Segundo Benjamin, a alegoria permitiu a Baudelaire essa dupla ação, pois “aquilo que é atingido pela intenção alegórica permanece separado dos nexos da vida; é, ao mesmo tempo, destruído e conservado” (Benjamin 5, p. 159).

<sup>24</sup> A antítese fundamental da obra de Baudelaire, a saber, o desmoronamento conivente e a rememoração restauradora da experiência autêntica, Benjamin vê perfeitamente representada pelo primeiro ciclo de *As Flores do Mal* intitulado *Spleen et Idéal*: “O *idéal* insufla a força do lembrar; o *spleen* lhe opõe a turba dos segundos” (*Ibid.*, p. 135).

<sup>25</sup> Logo, como notou Olgária MATOS (op.cit., p. 114) “a perda da dimensão do olhar significa a dissolução do sujeito” ou, dito de outro modo, o nascimento do homem-autômato desmemoriado.

<sup>26</sup> Habermas 13, p. 189. Vale dizer que todos os comentadores por nós estudados classificam essa experiência da aura como uma relação de intersubjetividade.

<sup>27</sup> O que talvez torne a percepção da aura semelhante à sensação do *déjà vu*. Novamente Proust exemplifica de modo notável essa experiência: “Chegará até a superfície de minha clara consciência essa recordação, esse instante antigo que a atração de um instante idêntico veio de tão longe solicitar, remover, levantar no mais profundo de mim mesmo?” (Proust 19, p. 50).

<sup>28</sup> Como notou FÜRNKÄS (12, p. 137): “Desde o Misticismo e o Romantismo ela (a metáfora da retribuição do olhar) descreve o diálogo sem voz da harmonia recíproca imediata entre dois amantes e a promessa de sua união vindoura: é a manifestação feliz do “amor” correspondido e de sua ‘unio mystica’”.

<sup>29</sup> Todos os trechos foram retirados do famoso poema de Baudelaire “Correspondances” citado por Benjamin em “Sobre alguns temas...”, mas que seguimos na versão original: “*La nature est un temple où de vivants piliers/Laissent parfois sortir de confuses paroles;/ L’homme y passe à travers des forêts de symboles/ Qui l’observent avec des regards familiers./ Comme de longs échos qui de loin se confondent/ Dans une ténébreuse et profonde unité/ Vaste comme la nuit et comme la clarté/ Les parfums, les couleurs et les sons se répondent. (...)*” (Charles BAUDELAIRE, *Les Fleurs du Mal*. Paris: Le Livre de Poche, 1972. p. 10).

<sup>30</sup> Segundo Habermas, estado este de “animação universal da natureza característico de visões do mundo mágicas (...) nas quais as próprias *coisas* encontram-se conosco nas estruturas de uma intersubjetividade vulnerável” e no qual o nexo entre “o organismo humano e a natureza circundante” ainda não foi interrompido (*op. cit.*, p. 189 e p. 192).

<sup>31</sup> Benjamin chamou os dias dessas *correspondances* de “dias do lembrar”, que Baudelaire teria reunido “em um ano espiritual” (OE-III, p. 131 e p. 135).

<sup>32</sup> Não nos cabe aqui explicar em todos os seus meandros a relação entre a experiência da aura e a atividade da memória involuntária proustiana. No entanto, vale notar que já em 1929 no ensaio “A imagem de Proust” Benjamin referia-se ao “culto apaixonado da semelhança” em Proust. Este naturalmente mantinha afinidades com a obra de Baudelaire: o mundo proustiano “é o mundo em estado de semelhança, e nele reinam as ‘correspondências’, captadas inicialmente pelos românticos, e do modo mais íntimo por Baudelaire, mas que Proust foi o único a incorporar em sua existência vivida. É a obra da *mémoire involontaire*, da força rejuvenescedora capaz de enfrentar o implacável envelhecimento” (Benjamin 4, p. 45; ver tb. Benjamin 5, p. 134).

<sup>33</sup> Entre as frases finais de *No Caminho de Swann* Proust faz a seguinte confissão: “Os lugares que conhecemos não pertencem tampouco ao mundo do espaço, onde os situamos para maior facilidade. Não eram mais que uma delgada fatia no meio de impressões contíguas que formavam a nossa vida de então; a recordação de certa imagem não é senão saudade de certo instante; as casas, os caminhos, as avenidas são fugitivos, infelizmente, como os anos” (p.409). Novamente Benjamin: “E suas frases (as de Proust) são o jogo muscular do corpo inteligível, contêm todo o esforço, indizível, para erguer o que foi capturado” (Benjamin 4, p. 49).

<sup>34</sup> Como vimos, essa experiência é a substância dos “dias do recordar”; são marcados pelo “odor que desfaz anos inteiros no odor que ele lembra”, nas palavras de Proust citadas por Benjamin (Benjamin 5, p. 135).

<sup>35</sup> Em Proust tanto o passado quanto a felicidade revivida também trazem em si algo desse inacessível, pois pertencem “a um mundo misterioso para onde jamais se pode voltar depois que suas portas se fecharam” (Proust 19, p.333).

<sup>36</sup> Lembremos que para Benjamin “linguagem” exprime toda e qualquer forma de expressão da linguagem natural e seus signos. Em “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana” ele diz: “Para conhecer as formas artísticas pode-se tentar concebê-las como linguagens e buscar sua correlação com as linguagens naturais (...) A linguagem da arte não pode ser compreendida senão em sua relação a mais profunda com a teoria dos signos”; pois “existe uma linguagem da escultura, da pintura, da poesia. Do mesmo modo que a da poesia é fundada sobre a linguagem humana dos nomes, talvez não de modo exclusivo mas com toda certeza uma parte, pode-se imaginar também que a da escultura e a da pintura é baseada sobre as diversas linguagens das coisas e que se apresenta como uma tradução da linguagem das coisas em uma linguagem infinitamente mais elevada (...) Trata-se, neste caso, de linguagens sem nome, alheias a todo som, linguagens feitas de matéria” (Benjamin 7, pp.96-97).

<sup>37</sup> Segundo Benjamin em *Afinidades Eletivas de Goethe* (1922-25), a beleza contém dois momentos essenciais e distintos: o primeiro seria a *aparência* e o segundo o *sem-expressão* (*ausdrucklos*). Para ele a essência da beleza não pode ser abarcada pelo primeiro movimento, ao contrário, é encontrada “naquilo que na obra de arte pode-se definir em oposição à aparência: o sem-expressão”; por sua vez, este último elemento “fora desta oposição na arte não pode nem ocorrer nem ser claramente denominado”. Neste sentido, esses opostos são unidos por uma relação de necessidade, posto que sem ser o belo em si aparência “cessa de ser essencialmente belo, se a aparência dele desaparece”. Consequentemente, a lei de existência da beleza revela-se nisso: “que enquanto tal apareça somente velada”. Sua estrutura paradoxal consiste exatamente no fato de que ao mesmo tempo que a aparência enquanto véu necessariamente esconde, por outro lado, torna visível e revela a natureza para sempre secreta do belo (Cf. Benjamin 7, pp.161-260).

<sup>38</sup> ROCHLITZ (p.250) aponta para “o parentesco entre os dias de festa e as obras de arte; uns e outros associam uma origem singular e uma repetição atualizante”.

<sup>39</sup> Nota-se que Benjamin utiliza a noção de “imaginação” pela primeira vez no texto apenas nesse momento e mesmo assim não se detém demoradamente sobre ela. Tudo indica que aqui está sendo utilizada como sinônimo de memória (no sentido da memória involuntária) ou de sua faculdade mimética, contraposto à consciência ou memória voluntária. De qualquer modo, trata-se dum dos temas mais caros a Baudelaire que, como se sabe, considerava a imaginação como “a rainha das faculdades”, fundamental para o artista, e cuja existência estava sob ameaça com o “progresso” material da sociedade moderna, entre eles, a fotografia, como podemos ler em “Salão de 1859”. À ela atribuía um papel fundamental em sua teoria das correspondências, como informa Leyla Perrone-MOISÉS (op. cit., p. 232): “Para Baudelaire, a imaginação passará a ser a capacidade de captar a grande analogia universal que é a verdade profunda da natureza e remete à unidade divina”.

<sup>40</sup> Mais uma vez nosso autor encontra em Valéry seu intérprete: “reconhecemos uma obra de arte quando nenhuma idéia suscitada, nenhuma forma de pensamento sugerida por ela, pode esgotá-la ou liquidá-la. (...) nenhuma forma de comportamento desfaz seu efeito ou nos liberta do poder que exerce sobre nós” (OE-III, p. 138).

<sup>41</sup> Todos esse processos devem ser entendidos como elementos daquele processo histórico mais geral de racionalização “que o desenvolvimento das forças produtivas introduz nas formas sociais de vida, com as transformações do modo de produção”, nas palavras de Habermas (op. cit., p. 182).

<sup>42</sup> Optamos traduzir *Gleichartige* por idêntico pois assim evita-se a confusão entre esse termo e *Ähnlichkeit*, utilizado por Benjamin para se referir propriamente às “semelhanças”. Ele fazia questão de diferenciar as duas coisas como prova a seguinte passagem de “A Imagem de Proust”: “A semelhança entre dois seres, a que estamos habituados e com que nos confrontamos em estado de vigília, é apenas um reflexo impreciso da semelhança mais profunda que reina no mundo dos sonhos, em que os acontecimentos não são nunca idênticos, mas semelhantes, impenetravelmente semelhantes entre si” (Benjamin 4, p. 39).

<sup>43</sup> Stoessel 24, p. 150.

<sup>44</sup> “As obras de arte dignas desse nome não são outra coisa: uma promessa, não sem esperança, mas impotentes (...) A arte e a filosofia convergem naquilo que o conteúdo de verdade de uma e de outra, mas enquanto a obra pode fazer aparecer a verdade sob a forma da beleza, a filosofia está incumbida de manter a idéia que a verdade das obras é uma utopia” (Tiedmann 25, p. 128). F. Jameson, no ensaio “Walter Benjamin; ou Nostalgia” (in *Marxismo e Forma*. São Paulo: Hucitec, 1985. p. 66), também nota como em Benjamin “a aura é, em certo sentido, o oposto da percepção alegórica, na medida em que nela, uma misteriosa inteireza dos objetos se torna visível. (...) os objetos da aura representam, talvez, o cenário de uma espécie de Utopia, uma Utopia presente, não desvestida do passado, mas tendo-o absorvido, uma espécie de plenitude da existência do mundo das coisas mesmo que por um breve instante”.

## Referências Bibliográficas

1. BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften. Band I-VII*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1996.
2. \_\_\_\_\_. *Diário de Moscou*. Prefácio de Gershom Scholem. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
3. \_\_\_\_\_. *Haxixe*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
4. \_\_\_\_\_. *Obras Escolhidas: magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sergio P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
5. \_\_\_\_\_. *Obras Escolhidas: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
6. \_\_\_\_\_. *Correspondance II: 1929-1940*. Paris: Aubier-Montaigne, 1979.
7. \_\_\_\_\_. *Mythe et Violence*. Paris: Denoël, 1971.
8. \_\_\_\_\_. *Paris, Capitale du XIX<sup>ème</sup> siècle: le livre des passages*. Paris: CERF, 1997.
9. \_\_\_\_\_. e SCHOLEM, G. *Correspondência*. São Paulo: Perspectiva, 1993
10. BERLEMI, M (org.). “Aura” e “Auréola”. In: *Dictionnaire des Symboles*. Paris, 1969.
11. FULD, Werner. “Die Aura – zur Geschichte eines Begriffes bei Benjamin”. In: *Akzente*, 26, Juni 1979.
12. FÜRNKÄS, Josef. “Aura”. In: *Benjamins Begriffe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000.
13. HABERMAS, Jürgen. “Crítica conscientizante ou salvadora: a atualidade de Walter Benjamin”. In: *Habermas: Sociologia*. São Paulo: Ática, 1980.



14. KOTHE, Flávio. *Benjamin & Adorno: confrontos*. São Paulo: Ática, 1978.
15. LEBRUN, Gerard. “A Mutação da Obra de Arte”. In: *Arte e Filosofia*. Rio de Janeiro: Funarte/Inst. Nacional, 1983.
16. LINDNER, Burkhardt. “Natur-Geschichte – Geschichtsphilosophie und Welterfahrung in Benjamins Schriften”. In: *Text + Kritik*. München, Juli 1979, 31/32.
17. MATOS, Olgária C. F. *O Iluminismo Visionário: Benjamin, leitor de Descartes e Kant*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
18. PERRONE-MOISÉS, Leyla. “A luta com o anjo: Baudelaire e Delacroix”. In: *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
19. PROUST, Marcel. *No Caminho de Swann*. São Paulo: Globo, 1990.
20. RAULET, Gérard. *Le caractère destructeur*. Paris: Aubier, 1997.
21. RECKI, Birgit. *Aura und Autonomie: zur Subjektivität der Kunst bei Walter Benjamin und Theodor Adorno*. Würzburg: Königshausen u. Newman, 1988.
22. ROCHLITZ, Rainer. *Le désenchantement de l’art*. Paris: Gallimard, 1992.
23. SMITH, Gary. “A genealogy of aura: Walter Benjamin’s idea of Beauty”. Potsdam: cópia mimeo., 1993.
24. STOESSEL, Marleen. *Aura: Das vergessene Menschliche*. München: Carl Hanser Verlag, 1983.
25. TIEDEMANN, Rolf. “Aura”. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. J. Ritter (org). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971.
26. \_\_\_\_\_. *Études sur la philosophie de Walter Benjamin*. Paris: Actes Sud, 1987.
27. WITTE, Bernd. *Walter Benjamin: une biographie*. Paris: CERF, 1988.