



As formas do tempo: considerações sobre a diversidade de sentidos da noção de Aura em Walter Benjamin.

Bernardo Barros Coelho de Oliveira¹

Resumo: O artigo revisita o tema dos diferentes usos da noção de aura na obra de Walter Benjamin, tendo como referência os ensaios “Pequena história da fotografia”, “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” e “Sobre alguns temas em Baudelaire.” Defendemos aqui a posição de que neste último ensaio surge um uso da noção que pode ser considerada a mais importante, não apenas por sua posição cronológica, mas principalmente pelas perspectivas que esta oferece para o desdobramento de questões que interligam o campo da filosofia da arte com outras esferas do debate filosófico em torno do legado deste autor, como a compreensão da forma do tempo histórico. Será proposta uma interpretação do soneto “A uma passante”, de Baudelaire, como forma de enfatizar aspectos desta versão da palavra aura, assim como uma incursão pela referência, sugerida pelo próprio Benjamin, à sua leitura de juventude da teoria do conhecimento dos primeiros românticos.

Palavras-chave: Aura; Walter Benjamin; Experiência; Tempo histórico; Charles Baudelaire.

The shapes of time. Considerations on the diversity of meanings of the notion of Aura in Walter Benjamin.

Abstract: The article revisits the theme of the different uses of the notion of aura in Walter Benjamin's work, having as reference the essays “A short history of photography”, “The work of art in the era of its technical reproducibility” and “On some motifs in Baudelaire” We defend here the position that in this last essay there is a use of the notion that can be considered the most important, not only for its chronological position, but mainly for the perspectives it offers for the unfolding of issues that interconnect the field of philosophy of art with other spheres of the philosophical debate around this author's legacy, as the understanding of the shape of historical time. An interpretation of the sonnet “To a woman passing by” by Baudelaire will be proposed as a way of emphasizing aspects of this last version of the word aura, as well as a foray into the reference, suggested by Benjamin himself, to his youthful reading of the theory of knowledge of the first romantics.

Keywords: Aura; Walter Benjamin; Experience; Historical time, Charles Baudelaire.

¹ Professor do Departamento de Filosofia da Universidade Federal Fluminense (UFF). E-mail: bernardobcdeoliveira@yahoo.com.br.

I

Algumas obras da literatura filosófica se veem lembradas por certas palavras, de forma insistente, mesmo que estas não necessariamente ofereçam uma via de entrada que ajude de modo especial a organizar e delimitar suas questões. Às vezes a vinculação dá-se principalmente por um fascínio exercido pela própria palavra em si mesma, que se sobrepõe à recepção crítica da obra e persiste na memória cultural. No caso da obra de Walter Benjamin, a palavra “aura” desempenhou esse papel. Uma rápida olhada em alguns títulos da cada vez mais vasta fortuna crítica dedicada à sua obra, revela que a noção de aura é um dos temas em que a diversidade de tendências e orientações de percurso no pensamento de Walter Benjamin durante os anos 1930 se mostra de modo mais evidente. Rainer Rochlitz chega a afirmar que “em razão de sua precária especificidade, o conceito de aura quase não é operante.”² Como veremos, a hipótese comum a diversos comentadores é a de que a oscilação do valor do tema da aura estará associado a diferentes avaliações feitas por Benjamin, no decorrer dos anos 1930, das perspectivas decorrentes da técnica moderna. Segundo Georges Didi-Huberman, a posição de Benjamin em relação à aura teria sido determinada por pelo menos duas perspectivas diferentes e subsequentes: Primeiramente, a de “uma crítica vigorosa [à noção de aura] que lhe opunha um modernismo militante”, em um segundo momento, “o modernismo militante parece então substituído por uma espécie de *melancolia crítica* que vê o declínio da aura sob o ângulo de uma perda, de uma negatividade esquecedora na qual desaparece a beleza.”³ Consideramos que, mantendo em vista o caráter oscilante da noção de aura na obra madura de Walter Benjamin, a sua resistência a ser enquadrada em uma interpretação unívoca, podemos no entanto, ao retrazar sua história, nos posicionarmos sobre os diferentes momentos desta no que diz respeito às questões que mais nos chamam hoje na recepção ao pensamento deste autor.

Podemos com relativa tranquilidade dizer que a primeira das perspectivas formuladas por Didi-Huberman se mostra com mais nitidez no ensaio “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”, escrito e reelaborado em algumas versões entre 1935 e 1939, e que a segunda, por sua vez,

² ROCHLITZ, R. *O desencantamento da arte*. Bauru, SP: EDUSC, 2003, p. 220.

³ DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 154.

predominaria no ensaio de 1939, “Sobre alguns temas em Baudelaire”. O ensaio de 1931 intitulado “Pequena história da fotografia”, no qual na verdade temos, cronologicamente falando, a primeira ocorrência significativa da palavra *aura* nos escritos ligados à arte de Walter Benjamin, apresenta, porém, um painel bastante complexo e matizado dos possíveis sentidos e usos da *aura*, que ajuda a introduzir os usos da palavra *aura* nos dois ensaios posteriores.

Em “Pequena história da fotografia”, produzido na época em que a arte dos fotógrafos completava mais ou menos um século, o tema da *aura* funciona como um critério para Benjamin dividir o período de existência daquela técnica em três fases. A primeira, a dos pioneiros da arte de escrever com a luz, em que o objeto preferencial era o rosto humano, surge como aquela em que o termo *aura* se aplica de um modo particularmente nítido e rico de significados. O longo período de exposição do modelo requerido pelo estágio da técnica em seus primórdios, aliado ao respeito devoto dos indivíduos fotografados pela câmera e seus mistérios, acrescido do fato de se tratar de uma geração de pessoas que ainda guardava traços de uma cultura pré-moderna, fazia com que aqueles primeiros retratos fossem marcados por uma centelha de singularidade que se negava a desaparecer, mesmo quando estes eram contemplados posteriormente por quem não sabia nada da pessoa fotografada⁴. Perceber essa singularidade absoluta e irreduzível significava ser envolvido pela *aura* daquelas fotografias. Esta insistência de um “real” que não quer se diluir em um *medium* indiferente, que carrega uma memória e quer parecer soletrar silenciosamente o seu nome próprio, teria parentesco com a magia⁵, e mostrava, de modo inesperado, como a técnica mais exata e mais apta a registrar as coisas em uma proximidade e realismo nunca antes vistos, podia também se tornar o local da experiência com o essencialmente distante.

A segunda fase da fotografia, proposta pela ótica do ensaio, é aquela em que a técnica se tornou mais rápida em seus procedimentos, e em que alcançou uma difusão muito mais vasta, para além do círculo restrito de seus primeiros praticantes. Neste período, no qual “de todo o lado surgiam comerciantes que se

⁴ “...naquela peixeira de New Haven, que olha para o chão, tão indiferente e com uma espécie de vergonha sedutora, permanece algo que não se dilui na arte do fotógrafo Hill, algo que não pode calar-se, que recalcitrante exige o nome daquele que ali viveu, que ainda é real e não quer entrar inteiramente na ‘arte’.” BENJAMIN, W. “Pequena história da fotografia”. In *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio D’Água, 1992, p. 118.

⁵ “Tendo-se contemplado longamente uma tal fotografia, reconhece-se quanto os contrastes se tocam: a mais exata técnica pode conferir ao resultado um valor mágico que uma imagem pintada nunca poderá possuir.” Idem.

instalavam na situação de fotógrafos”⁶, em que o hábito do retoque representava a vingança dos “maus pintores”⁷ contra os primeiros fotógrafos, e que renunciava o movimento pictorialista, é a fase na qual certo arremedo de aura é produzido intencionalmente. A fotografia dos inúmeros fotógrafos profissionais e seus estúdios, que forneciam um cenário exótico e sem relação com a vida real do fotografado (exemplificada pela foto de Kafka quando criança diante de uma palmeira artificial, trajando um imenso e aleatório chapéu de estilo espanhol), inaugurava um uso da fotografia em que se procurava produzir uma atmosfera de singularidade forjada, através seja do uso sombreamentos introduzidos intencionalmente ou de cenários nos quais colunas gregas ou palmeiras brotavam em cima de tapetes, fornecendo uma ambiência, por assim dizer, diferenciada, na qual o modelo era enquadrado. Este período teria seus desdobramentos na fotografia de cartões postais de cidades banhadas pela luz azulada de uma “Lua retocada”⁸. Em suma, era a época em que “os fotógrafos viam como tarefa sua insinuar a aura.”⁹ Chama a atenção o fato de que, como no aludido retrato do menino Kafka, os artifícios utilizados para produzir uma atmosfera de singularidade era na verdade apoiada em procedimentos padrão, cenários reutilizados para produzir a mesma sensação ilusória de singularidade nas fotografias de inúmeros clientes. O que emerge nestes procedimentos é a tendência do século XIX de produzir “mediações enganosas do antigo e do novo”, em que as “novas virtualidades da técnica”¹⁰ não são devidamente apropriadas. Falta uma “nova ordem social” para a compreensão prática de todo o alcance embutido na interação com o mundo que se revela à câmera¹¹. A nova fase da arte dos fotógrafos se inscreveria então no que o ensaio “Paris, capital do século XIX” chamava de “fantasmagoria”, isto é, formas fetichistas de relação com a técnica, nas quais os artefatos perdem nitidez em termos de valor de uso, servindo então à reprodução de relações coisificadas entre os participantes daquela forma de arte.

⁶ Ibidem, p. 122.

⁷ Ibidem, p. 123.

⁸ Ibidem, p. 126.

⁹ Ibidem, p. 125.

¹⁰ BENJAMIN, W. “Paris, capital do século XIX. Exposé de 1935”. In. *Passagens*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2018, p 67.

¹¹ “O século não soube responder às novas virtualidades técnicas com uma nova ordem social. É por isso que a última palavra coube às mediações enganosas do antigo e do novo, que estão no coração de suas fantasmagorias. O mundo dominado por essas fantasmagorias é - para usarmos a expressão de Baudelaire - a modernidade.” Idem.

Essa aura forjada ou, poderíamos dizer, essa “neo-aura” seria parente próxima da fotografia publicitária: “Ser criativo em fotografia constitui uma cedência à moda. ‘O mundo é belo’. Esta exatamente é a sua divisa.”¹² Trata-se de uma fotografia que se desdobraria pelo século XX adentro, que é “capaz de realizar infinitas montagens com uma lata de conservas, mas que não consegue apreender um só dos contextos humanos em que ela surge”, e que está muito mais interessada em “suas possibilidades de venda do que do seu entendimento.”¹³ Este desenvolvimento de uma fotografia publicitária será ferramenta decisiva, por exemplo, na construção de uma aura artificial em torno dos atores do cinema, a iconografia do “*star system*”, é exemplificada, por exemplo, pelo trabalho do prestigiado fotógrafo luxemburguês/norte americano Edward Steichen (1879-1973), um dos principais colaboradores da revista de Alfred Stieglitz, *Camera Work*, que se notabilizou por produzir fotografias de paisagens ou modelos humanos com muitas das características da pintura a óleo, e também cuidadas e estudadas imagens de atores do cinema, como Marlene Dietrich e Charles Chaplin. O trabalho de Steichen, que não é citado por Benjamin, mas que nos parece um caso muito ilustrativo, mostra uma vizinhança entre o movimento pictorialista, que teria a intenção de transformar a fotografia em uma arte, recorrendo para tanto a signos oriundos de uma arte mais antiga, a pintura, e a fotografia de celebridades: o traço comum entre essas duas vertentes seria a de procurar, com recursos técnicos como o *sfumatto*, a impressão de que se está contemplando uma realidade absolutamente única, misteriosa e irrepetível.¹⁴

Na virada do século XIX para o XX, surge uma terceira tendência do uso da fotografia, sem que esta segunda tenha de modo algum desaparecido. Mas é importante perceber que esta é descrita por Benjamin como uma vertente que não só resiste à neo-auratização da técnica, mas que a procura destruir intencionalmente. Fotógrafos como Atget, Blossfeld, Moholy-Nagy, Sanders e também a fotografia surrealista de um Man Ray, são citados pelo ensaio como exemplos de uma compreensão de sua técnica que estaria à altura de suas virtualidades. Estes fotógrafos teriam apontado suas lentes em sintonia com a tendência política do vanguardismo artístico, a de fazer das atividades

¹² BENJAMIN, W. “Pequena história da fotografia”. In *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio D’Água, 1992, p. 133.

¹³ Idem.

¹⁴ Cf. www.edwardsteichen.com. Acesso em 22/03/21.

chamadas de “arte” instrumentos de conhecimento científico e político, em uma movimentação diametralmente oposta tanto àquela preconizada pelo movimento “arte pela arte”, quanto à orientação do complexo pictorialista/publicitário, ambas tendências afinadas com o escamoteamento das possibilidades revolucionárias embutidas na técnica moderna. Estes fotógrafos, a começar por Atget, teriam tido como tarefa política “desinfetar a atmosfera asfixiante que a fotografia convencional de retratos da época de decadência tinha espalhado. Limpou esta atmosfera, purificou-a mesmo: iniciou a libertação dos objetos da sua aura (...)”¹⁵.

Aqui chegamos a um ponto que para nós é particularmente importante. Devemos ter em mente que esta “aura” que infecta essas fotografias da segunda fase, e que seria objeto de uma “limpeza”, é principalmente a neo-aura fabricada, fantasmagoria característica da segunda fase abordada pelo ensaio, antes de tudo sintoma de uma “impotência daquela geração relativamente ao progresso técnico.”¹⁶ O trabalho de August Sander, por exemplo, que se dedicou ao estudo de campo de todas as profissões e atividades na Alemanha dos anos 1920-30, produzindo um detalhado atlas, *Antlitz der Zeit*, “Face do tempo”, um estudo fotográfico em que os fotografados eram trazidos em seus contextos sociais, representando tipos socioculturais, e não singularidades artificialmente forjadas. Elementos inconfundíveis da neo-auratização, em contrapartida, serão reencontrados na “estetização da política” produzida pelo fascismo, e que fornecerá o ponto de partida e pano de fundo para o ensaio “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”. O tema da aura, neste ensaio, é apresentado em um tabuleiro um pouco diferente daquele em que este joga no ensaio sobre a fotografia. Expliquemos brevemente essa nossa posição: ao contrário deste último, em que ainda há uma tentativa de distinção entre a aura propriamente dita e o que chamamos aqui de neo-aura (ficando também sugerido, embora não de forma especialmente nítida, que é esta segunda que se torna alvo da “desinfecção” realizada por Atget, Sanders etc.), o ensaio sobre o cinema parece dar a entender que a arte contemporânea tem seu valor político libertador fundado em sua franca oposição a toda e qualquer aura, que é então ligada fortemente à autoridade da tradição e ao caráter ritualístico e devocional desta. O ensaio começa com uma pequena história da arte, sob o prisma da

¹⁵ BENJAMIN, W. “Pequena história da fotografia”. In *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio D’Água, 1992, p. 127.

¹⁶ *Ibidem*, p.125.

emergência lenta das técnicas de reprodução mecânicas, que substituem o tempo da mão pelo da máquina, e que tem na invenção da fotografia o seu salto decisivo. Nessa história da arte, as técnicas ancestrais como a dança, a poesia, o teatro, a escultura e a pintura surgem como vinculadas a épocas em que a produção dos artefatos, que modernamente denominamos de obras das belas artes, era na verdade voltada para fins mágicos ou religiosos, e estava a serviço de algum ritual. Estes objetos possuíam a autoridade de presentificar, sem tornar próximas, forças essencialmente distantes, pois irreduzíveis ao humano e sua escala, e o acesso a estes seria mediado pela autoridade dos detentores da palavra da tradição. Estes objetos, por isso, seriam dotados de aura. Ou antes, sua aura é perceptível para um olhar afinado com o distante e irrepetível que é trazido nele, numa dinâmica de presença e ausência, através do ritual a que serve. No ensaio sobre a reprodutibilidade técnica, Benjamin faz com que os rituais mágicos e posteriormente, os religiosos, se tornem o lugar por excelência desta estranha dinâmica de presença e ausência. Notemos que esta vinculação entre aura e ritual estava praticamente ausente do ensaio sobre a fotografia, mesmo levando em conta a alusão ao caráter mágico da técnica fotográfica, aos olhos dos que primeiro a testemunharam. No ensaio sobre o cinema, cujas diversas redações ocupam o período de 1935 a 1938, lemos que “como sabemos, as mais antigas obras surgiram a serviço de um ritual primeiramente mágico, depois religioso.”¹⁷ Como sabemos, para Benjamin a função ritualística confere a certos objetos um *valor de culto*.

Chama a atenção, porém, o caráter profano da única definição que Benjamin dá de aura. Ela aparece primeiro no ensaio sobre a história da fotografia, e vem acoplada à descrição de uma situação sensorial específica, que supostamente vale como um exemplo do que aconteceria na experiência de contemplar aqueles primeiros retratos. Ela é introduzida por uma pergunta: “Mas o que é, realmente, a aura?” Que segue com a seguinte resposta: “Uma trama peculiar de espaço e tempo. A aparência única de uma distância, por muito perto que possa estar.” E continua a resposta através de um exemplo: “Descansando numa tarde de verão, seguindo a linha de uma montanha no horizonte, ou um caminho que lança as suas sombras sobre o observador, até que o instante ou a hora participem da sua aparência – é isto a aura da respiração desta montanha,

¹⁷ BENJAMIN, W. “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica.” In. *Benjamin e a obra de arte. Técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 15.

deste caminho.”¹⁸ Este conjunto constituído de definição acoplado ao exemplo é repetido quase literalmente em todas as versões do ensaio sobre a reprodução técnica da obra de arte. Como nos adverte Didi-Huberman, mesmo com toda a insistência benjaminiana na relação entre aura e ritual, aura e *culto*, essa tensão entre proximidade e distância não precisa ser recoberta pela *crença* em um além transcendente, crença esta, por sua vez, regulada por alguma narrativa mítica muito precisa que nomeia o próximo e o distante, sem ambiguidade¹⁹.

Se podemos falar de uma posição de Benjamin a respeito da aura, neste conjunto de reescritas que se chama “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”, é a de uma crítica política da dimensão aurática em geral, sem distinções, em suas mais diversas manifestações, que, ao menos aí nesse trabalho, reúne sob o mesmo conceito pinturas como as de Giotto, catedrais góticas e a aura fabricada das fotografias de estrelas de cinema e de ditadores modernos. Esta posição procura fazer eco à posição estético-política de grande parte do modernismo dos anos 1920/30, justamente o de artistas como os da terceira fase da fotografia citados mais acima, e de diversos outros do mesmo período, como os do construtivismo soviético, o cinema documental de Jori Ivens ou os “experimentos” cinematográficos de Dziga Vertov, e o teatro de Bertold Brecht. Em uma até certo ponto bem afinada consonância com a intelectualidade artística do chamado campo da esquerda das duas décadas do entreguerras, Benjamin irá então dizer que “pela primeira vez na história mundial, a reprodutibilidade técnica da obra de arte a emancipa da existência parasitária como parte do ritual.”²⁰

O aspecto material da produção de artefatos estéticos, rapidamente alterado de acordo com o desenvolvimento de novas e mais eficientes técnicas de produção e reprodução, como a fotografia, a gravação sonora, a evolução dos jornais, o rádio e o cinema, colocam as artes de origem arcaica e profundamente cultural, como o teatro, a música e a pintura, em uma situação inédita. Esta situação consistia em que o aqui-e-agora, elemento estruturante da

¹⁸ BENJAMIN, W. “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica.” In. *Benjamin e a obra de arte. Técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 127.

¹⁹ Cf. DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 154-157. Didi-Huberman tenta desvincular a noção de *culto* da dos rituais religiosos: “Basta aliás debruçar-se sobre a história da palavra mesma para compreender o caráter *derivado*, desviado, desse sentido religioso e transcendente do culto. *Cultus* – o verbo latino *colere* – designou a princípio simplesmente o ato de habitar um lugar e de ocupar-se dele, cultivá-lo. É um ato relativo ao lugar e à sua gestão material, simbólica ou imaginária: é um ato que simplesmente nos fala de um *lugar trabalhado*. Uma terra ou uma morada, uma morada ou uma obra de arte.” *Ibidem*, p. 155.

²⁰ *Op. cit.*, p. 16.

recepção ritualística destas formas artísticas durante séculos, tinha sido, quase de uma hora para a outra, posto em segundo plano. Benjamin constrói então uma pequena história da arte na qual é encenada uma narrativa em que o valor de culto é progressivamente substituído pelo de “exibição” ou “exposição”. Os artefatos arcaicos e auráticos precisam de, antes de mais nada, existir. E cumprir com suas presenças um papel cósmico, como o atestariam as pinturas no fundo de cavernas, realizadas em locais onde ninguém poderia “contemplá-las”, enquanto os artefatos mais modernos buscariam em primeiro lugar a visibilidade. Esta maior visibilidade foi paulatinamente conquistada, em termos técnicos, através da criação de suportes que facilitariam espaço-temporalmente o acesso de quem desejasse interagir com o artefato. As duas extremidades desta linha histórica desenhada como uma reta por Benjamin no ensaio, que vai progressivamente do valor de culto ao de exibição, são qualificadas por ele como “absolutas”²¹, o que pode, compreensivelmente, provocar estranheza, se lemos isto da perspectiva da crítica e este tipo de construção histórica, realizada anos mais tarde por ele em “Sobre o conceito de história”.

O caminho histórico das técnicas de reprodução, ao cruzar com o próprio desenvolvimento das artes tradicionais, realiza o desejo do novo mecenas das artes, a massa, de tornar as coisas mais próximas²². Desde a perspectiva da posição estético-política do “modernismo militante”, este preço a pagar pela proximidade inédita das obras ditas de arte, que antes tinham seu acesso restrito e regulado por autoridades sacerdotais ou aristocráticas, aparece como um ganho inequívoco. Isto configura a primeira posição benjaminiana a respeito da aura, dentre as duas propostas por Didi-Hubermann.

No último grande movimento em torno deste tema, Benjamin parece assumir um ponto de vista um pouco diferente. No já referido “Sobre alguns temas em Baudelaire”, não há a repetição da mesma narrativa que acompanha o deslocamento por uma linha que vai do valor de culto, no início absoluto, até o valor de exibição, igualmente absoluto no fim. Ao contrário, elementos da obra

²¹ “Assim como naquela época a obra de arte foi sobretudo um instrumento da magia, dado o peso absoluto [*durch das absolute Gewicht*] do seu valor de culto, e só mais tarde foi reconhecida como obra de arte, hoje, graças ao peso absoluto [*durch das absolute Gewicht*] do seu valor de exposição, ela adquire funções inteiramente novas, das quais a função artística, a única da que temos consciência, talvez se revele uma função secundária.” BENJAMIN, W. “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica.” In. *Benjamin e a obra de arte. Técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 17.

²² “Aproximar as coisas, espacial e humanamente, é um desejo tão intenso das massas contemporâneas quanto sua tendência a superar o caráter único das coisas, graças à reprodução.” *Ibidem*, p. 14.

de Baudelaire, assim como a de Proust, postos em relevo pelo ensaio, parecem apontar antes para um estranhamento com relação ao regime sensorial moderno responsável pela sintonia com o próximo e pela cegueira para o distante. O texto foi composto após as críticas de Adorno e Horkheimer ao método do produzido anteriormente por Benjamin, em 1938, destinado à publicação na revista do Instituto de Pesquisas Sociais, intitulado “A Paris do segundo império em Baudelaire”. Os capítulos iniciais do novo texto dedicam-se a esboçar mais explicitamente uma teoria histórica da percepção, algo que era mencionado, porém não desenvolvido, no trabalho sobre a reprodução técnica. A tese central desta teoria da historicidade da percepção poderia talvez ser assim resumida: as condições de vida nas primeiras metrópoles modernas, como a Paris baudelaireana, produziram um novo tipo de atenção, especializada em abafar o excesso de estímulos decorrentes do constante convívio com a multidão anônima das ruas, com as novas formas de transporte e habitação, e com as condições do trabalho industrial. O aparelho perceptivo teria sido levado, graças ao inédito ecossistema urbano, a se especializar em funções defensivas. Baseado na ideia freudiana de que, nos campos de batalha da primeira grande guerra²³, a “ansiedade” teria se revelado como um anteparo para o susto, este sim devastador para a economia energética do aparelho psíquico, Benjamin propõe que esta especialização da percepção em ansiosas funções defensivas, necessária nesse novo meio ambiente que era a grande cidade, seria a causa mesma de uma modificação na estrutura da memória. Esta mudança estrutural forneceria o impulso histórico, não assumido porém, de teorias como a de Bergson, de grande importância para Proust. Bergson defendia que a memória se dividiria em dois níveis, um superficial e pobre em termos de traços de singularidade das lembranças específicas, encarregado de rotinas e hábitos de resposta imediata do corpo na lida com os objetos cotidianos, e outro profundo e rico em elementos que especificam um acontecimento e tudo o que se agrega à sua imagem. Esta última seria algo equivalente à “memória involuntária” proustiana, com a diferença de que para Proust este nível de lembrança seria de difícil acesso, dependendo, para ser ativado, do encontro aleatório com objetos da percepção atual.

²³ O trauma é decorrente da ruptura de uma proteção contra os estímulos. Segundo a teoria psicanalítica, “o susto (*Schreck*) tem o seu significado ‘na falta de predisposição para a *ansiedade*.’” BENJAMIN, W. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In. *Obras escolhidas III. Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 111.

Na versão proustiana, este nível mais rico e arisco de memória tem um caráter radicalmente individual. Mas, para Benjamin, “as coisas da nossa vida interior não têm, por natureza”, diz Benjamin, “esse caráter privado sem alternativa. Só o adquirem depois de se terem reduzido as possibilidades de os fatos exteriores serem assimilados à nossa experiência.”²⁴ A existência de uma cisão tão radical no seio da experiência se deveria às condições de vida do mundo industrial capitalista moderno. A este tipo de experiência Benjamin vai chamar de *Erlebnis*, traduzido por “vivência”. Vivência é uma espécie de experiência “espoliada”, empobrecida, porque incapaz de religar os acontecimentos individuais em um passado coletivo que sirva de conselheiro para a orientação prática. O homem da vivência é “desorientado”, “*ratloss*”, na medida em que sua memória, com sua tendência para impermeabilidade ao intercâmbio com os outros, não se beneficia da memória acumulada do coletivo nem contribui para ela. O elemento típico do mundo sensorial desse novo ecossistema urbano-industrial é o “choque”, o constante perigo da hiper estimulação traumática, contra a qual a percepção do cidadão moderno permanece em constante estado de ansiedade preventiva. A formulação desta teoria do choque é a seguinte:

Quanto maior for a participação do momento de choque em cada uma das impressões recebidas, quanto mais constante for a presença da consciência no interesse da proteção contra os estímulos, quanto maior for o êxito dessa sua operação, tanto menos essas impressões serão incorporadas na experiência (*Erfahrung*), e tanto mais facilmente corresponderão ao conceito de vivência (*Erlebnis*).²⁵

Esta transformação na estrutura mesma da experiência, no entanto, não é “absoluta”. Apesar do “quanto maior for (...) tanto mais” da equação, que liga a constância do choque no cotidiano do cidadão à transformação da experiência no sentido forte em algo que merece outro nome, o de vivência, não há indicação de um momento em que esta última deixa de guardar em si algum traço de uma forma diferente ou anterior de percepção e de memória. Ou seja, podemos dizer que, agora, na vivência permanece uma lembrança da experiência, na forma de uma espécie de nostalgia, ou melhor, um desejo por sua reinvenção segundo novas coordenadas.

²⁴ Ibidem, p. 108.

²⁵ BENJAMIN, W. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In. *Obras escolhidas III. Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 113.

II

A aura, usando a expressão de Taísa Palhares, passa, no ensaio “Sobre alguns temas”, a representar “uma experiência preciosa”²⁶. A fim de explorar a noção de aura que aparece em “Sobre alguns temas em Baudelaire”, optamos por chamar a atenção para o soneto “A uma passante”, d’*As Flores do mal*, citado no ensaio, e propor uma interpretação, por assim dizer, paralela do poema, a fim de enfatizar aspectos da teoria da aura que aí aparece. Na verdade, tanto no texto inicialmente encaminhado à revista do Instituto em 1938 (“A Paris do segundo império em Baudelaire”), quanto no de 1939 (“Sobre alguns temas em Baudelaire”), o soneto da passante enlutada é o único poema d’*As flores do mal* citado na íntegra. No entanto, ambos os ensaios se demoram relativamente pouco na exploração dos sentidos possíveis da imagem alegórica que o soneto evoca. Um dos poemas mais conhecidos do livro, espécie de soneto narrativo ou miniconto ao modo dos *Pequenos poemas em prosa*, “A uma passante” é dedicado a uma situação de rua central de metrópole, expresso na forma da vivência de um transeunte, que ao cruzar com uma bela desconhecida trajando luto fechado (“*en grand deuil*”)²⁷, tem seu intenso olhar retribuído, de forma fugaz e igualmente intensa. Trata-se, nas palavras de Benjamin, de um “amor à última vista”²⁸. De fato, o cruzar de olhares no meio da rua é ao mesmo tempo uma percepção do presente e já uma memória. “Aquilo que sabemos que, em breve, já não teremos diante de nós torna-se imagem.”²⁹, diz Benjamin a respeito do efeito psicológico das remodelações urbanas do prefeito Haussmann, mas que caberia muito bem para a situação do poema. O encontro, segundo Benjamin, é a própria “imagem de um choque.”³⁰ O choque é a própria forma da experiência moderna, que fornece um impulso decisivo para a nova modalidade de experiência, que recebe o nome de vivência, e, por isso, o ambiente onde acontece o encontro entre os dois transeuntes solitários do

²⁶ PALHARES, T. H. P. *Aura: A crise da arte em Walter Benjamin*. São Paulo: Barracuda, 2006, p. 99.

²⁷ BAUDELAIRE, C. *Quadros parisienses e poemas do vinho*. Edição bilíngue. Rio de Janeiro: Hexis, 2013, p. 48-49.

²⁸ *Ibidem*, p. 118.

²⁹ BENJAMIN, W. “A Paris do Segundo Império em Baudelaire”. In. *Obras escolhidas III. Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 85.

³⁰ “É uma despedida para sempre, que coincide, no poema, com o momento do fascínio. Assim, o soneto apresenta a imagem de um choque...” BENJAMIN, W. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In. *Obras escolhidas III. Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.118.

soneto é a rua e sua multidão, referida indiretamente pelo alarido que envolve ambos e que penetra na memória: “A ensurdecer, ao meu redor a rua urrava” (*“La rue assourdissante autour de moi hurlait”*)³¹.

Ora, quanto mais a experiência do choque é norma, menos os acontecimentos são capazes de serem incorporados à experiência do cidadão, permanecendo apenas uma vivência, que consistiria em uma lembrança-imagem cuja localização em uma linha cronológica estaria garantida, em detrimento da integridade de seu conteúdo perceptivo e afetivo. A sua caracterização mais radical surge através dos transeuntes do conto “O homem da multidão”, de Poe, outra obra importante na estruturação do ensaio sobre Baudelaire, também citado e recontado em detalhes³². Estes, ao esbarrarem por acidente uns nos outros, se desculparam e sorriem como autômatos antes de prosseguirem seus caminhos pela multidão espessa do começo da noite em uma rua de Londres ao anoitecer. O comportamento automatizado destes é a marca exterior de um empobrecimento significativo da percepção e da memória. Já o transeunte do soneto de Baudelaire, atravessado por um amor tão intenso quanto fugaz é, no entanto, capaz de sentir uma perda. Apesar da fugacidade e fragmentariedade sem continuação do acontecimento, “Um clarão... depois noite!” (*Um éclair... puis la nuit!*), o “crispado extravagante” (*“crispé comme un extravagant”*) do soneto é capaz de projetar um desejo de longo prazo: “Ah tu que eu amaria, ah tu que o reparou.” (*“Ô toi que j’eusse aimée, ô toi qui le savais.”*).

Arriscaríamos afirmar que o soneto é mais do que “a imagem de um choque”. Acreditamos ser possível levar a interpretação dos elementos apresentados pelo poema um pouco mais adiante, explorando sua riqueza de sugestões, no interesse mesmo de sublinhar a especificidade da noção de aura que surge no ensaio de 1939, nos capítulos subsequentes à citação do poema. Diríamos que o movimento do “crispado extravagante” em projetar um desenho no céu do desejo é algo como a imagem complementar do fato, à primeira vista estranho e fortuito, de a passante estar vestindo luto. O luto é a presença visível do ausente. O preto do vestido, e do “véu de viúva” que Benjamin nela coloca em sua interpretação³³, apesar de no poema haver menção apenas ao luto

³¹ Idem.

³² Ibidem, p. 119-124.

³³ “Envolta no véu de viúva, misteriosa em seu ar taciturno ao ser arrastada pela multidão, uma desconhecida cruza o olhar do poeta.” BENJAMIN, W. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In. *Obras escolhidas III. Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.118.

completo (“*en grand deuil*”), são signos de uma memória persistente, o que contrasta com o esquecimento inerente ao tipo de aparelho perceptivo característico da vida mental do habitante da metrópole, que necessita esquecer imediatamente o conteúdo dos estímulos a fim de manter a homeostase interna do sistema psíquico. A questão que se coloca, então, seguindo a liberdade interpretativa de Benjamin ao introduzir um véu de viúva na passante, é perguntar por quem ou pelo que ela guarda luto fechado, sem que, no entanto, esteja incapacitada de retribuir o olhar subitamente apaixonado do desconhecido que cruza com ela na rua atulhada.

Em um ensaio como “O pintor da vida moderna”, a vinculação que Baudelaire faz entre o luto e as formas da moda então em voga, os fraques, leva o poeta e ensaísta a afirmar que, como condição da modernidade, “nós todos celebramos algum enterro”, passagem citada por Benjamin, e que o leva a concluir que “essas ideias contribuíram para a profunda fascinação que a transeunte enlutada do soneto exerceu sobre o poeta”, se referindo ao soneto³⁴. O contexto desta afirmação é uma passagem de “A Paris do segundo Império em Baudelaire” em que Benjamin cita observações do poeta sobre a moda da época, em particular a dos fraques. Não há nova menção ao soneto da passante neste ponto do ensaio. A argumentação desemboca pouco depois, porém, nas teorias baudelairianas da modernidade e da “beleza moderna”, que seria composta por um agregado de eternidade e imutabilidade com uma contraparte de elementos da “época, pela moda, pela moral, pelas paixões.”³⁵ A recusa por Benjamin desta teoria contida no mais lido dos ensaios do poeta francês é peremptória: “Não se pode dizer que isso vá fundo na questão. A teoria da arte moderna é, na visão baudelairiana da modernidade, o ponto mais fraco.”³⁶ Poucas linhas depois, Benjamin vai mais longe: “Nenhuma das reflexões estéticas da teoria baudelairiana expõe a modernidade em sua interpenetração com a antiguidade como ocorre em certos trechos de *As Flores do Mal*.”³⁷ Como exemplo desta reflexão sobre a interpenetração entre modernidade e antiguidade, é dado destaque ao poema “O Cisne”. Neste, a “cidade tomada por constante movimentação se paralisa. Torna-se quebradiça como o vidro. (...)”

³⁴ BENJAMIN, W. “A Paris do Segundo Império em Baudelaire.” In: *Obras escolhidas III. Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 76.

³⁵ BAUDELAIRE, C. “O pintor da vida moderna”. *Ibidem*, p. 81.

³⁶ BENJAMIN, W. A Paris do Segundo Império em Baudelaire. Tradução de José Carlos Martins Barbosa. In: *Obras escolhidas III. Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 81;

³⁷ *Idem*.

Nessa debilidade, por último e mais profundamente, a modernidade se alia à antiguidade.”³⁸ À teoria baudelairiana de um composto de atualidade e atemporalidade, no conceito de beleza moderna, Benjamin opõe uma imagem tensa que interpenetra o novo e o antigo, conferindo à paisagem urbana o caráter de ruína.

No ensaio benjaminiano de 1939 sobre Baudelaire, é enfatizada a existência de dois filões de poemas n’*As flores do mal*: os poemas do “*Spleen*” e os do “*ideal*”. “O *ideal* insufla a força do lembrar; o *spleen* lhe opõe a turba dos segundos”³⁹. Os primeiros poderiam ser apresentados pelo poema “O relógio”, poema que fecha a sessão “*Spleen e ideal*”⁴⁰, dedicado ao significado do instrumento como marcador de um tempo homogêneo e vazio que escoar de forma inexorável rumo à morte. O poema canta os sortilégios aprisionantes do mesmo objeto cuja importância é enfatizada por Georg Simmel em seu ensaio “A metrópole e a vida mental”, muito influente na leitura da modernidade por Benjamin. Simmel aponta o relógio como o coração mesmo do funcionamento de uma grande cidade como Berlim, a tal ponto que propõe como hipótese que o simples colapso do funcionamento de todos os relógios por um curto intervalo produziria uma desorganização tal do funcionamento da cidade, que este levaria semanas para ser restabelecido⁴¹. É também signo do tempo da repetição, do eterno retorno infernal da mercadoria, da novidade fadada a se revelar ruína no instante seguinte mesmo em que emite seu brilho fugaz, e também é o ritmo da linha de produção mecanizada em que estas são fabricadas segundo o tempo da máquina, que usa o trabalhador não especializado. O tédio (um dos sentidos da palavra *spleen*, importada do glossário de Poe por Baudelaire) é por isso o sentimento predominante da vivência, da *Erlebnis*, uma vez que para ela o instante que chega é sempre o mesmo, fugaz e fragmentário, destinado a não deixar marcas duradouras, a não se incorporar à experiência, não estabelecendo raízes que o vinculem ao passado e aos desejos de longo prazo. Por outro lado, os poemas do “*Ideal*” podem ser encabeçados pelo famoso soneto das “*Correspondências*”⁴², que teria suscitado teorias relativas à sinestesia, e tomado como peça-chave do estilo de época denominado “simbolismo”, temas aos quais

³⁸ Idem.

³⁹ BENJAMIN, W. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In. *Obras escolhidas III. Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 135.

⁴⁰ BAUDELAIRE, C. *As flores do mal*. São Paulo: Cia das Letras/Penguin, 2019, p.228-229.

⁴¹ SIMMEL, G. “A metrópole e a vida mental”. In. Velho, Otávio Guilherme (org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987, p. 15.

⁴² BAUDELAIRE, C. *As flores do mal*. São Paulo: Cia das Letras/Penguin, 2019, p. 34-35.

a leitura de Benjamin não dá importância maior. Para Benjamin, as correspondências aludem a um universo ideal pleno de retribuição do olhar, referindo-se a uma natureza templo, localizada em um vago tempo anterior, no qual “o homem nela passa por entre florestas/ De símbolos que o olham com olhos familiares.”⁴³ Estes estão prontos para retribuir o olhar a eles dirigidos, produzindo um forte sentido de presença compartilhada. O contrário da “experiência inóspita, ofuscante da época da industrialização em grande escala”⁴⁴, de “olhos que haviam, por assim dizer, perdido a capacidade de olhar”⁴⁵.

Aquela condição ideal das correspondências, localizada em um passado irrecuperável, no entanto, ganha um caráter novo no ensaio de 1939, quando transferida para as condições de vida moderna: “É, contudo, inerente ao olhar a expectativa de ser correspondido por quem o recebe.” Ressaltemos: “Contudo” (“*aber*”), isto é, apesar das condições cegantes da modernidade, esta “expectativa” (“*Erwartung*”), lhe é “inerente” (“*inne*”)⁴⁶. Não se trata de uma situação de plenitude localizada em um passado ideal, mas sim de uma reivindicação justa e insistente. Além de se mostrar resistente ao regime perceptivo dominante na cidade moderna, essa reivindicação do olhar é expressa por uma espécie de máxima, na qual a aura desempenha o papel central e cuja validade não parece ter caducado, dada sua utilização dos verbos no presente: “Onde essa expectativa é correspondida (...) aí cabe ao olhar a experiência da aura, em toda a sua plenitude.”⁴⁷ Além da transferência da relação aurática do âmbito do mágico/religioso para o do social, outra mudança importante a se notar, como já aludimos, é que não há mais lugar, para o Benjamin de 1939, para uma predominância “absoluta” do não aurático, ou de uma superação definitiva do que a experiência da aura representa. Benjamin procurará em Proust, um escritor moderno, o seu aliado nessa busca moderna da aura⁴⁸, sob a forma de uma narrativa pautada pela memória involuntária: “os

⁴³ “*L’homme y passe à travers des forêts de symboles/ Qui l’observent avec des regards familiers.*” BAUDELAIRE, C. *As flores do mal*. São Paulo: Penguin /Cia das Letras, 2009. Edição bilingue, p. 34-35.

⁴⁴ BENJAMIN, W. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In. *Obras escolhidas III. Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 105.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 141.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 139. Cf. BENJAMIN, W. *Gesammelte Schriften*, I-2. Frankfurt: Suhrkamp, 1997, p. 647.

⁴⁷ BENJAMIN, W. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In. *Obras escolhidas III. Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.139-140.

⁴⁸ Podemos dizer que, a partir do capítulo X do ensaio, as figuras de Proust e Baudelaire praticamente se fundem, o primeiro desdobrando os achados do primeiro: “Ele (Proust), foi um leitor incomparável de *As flores do mal*, pois sentiu nelas afinidades atuantes. Não existe

achados da *mémoire involontaire* confirmam isso. E não se repetem, de resto: escapam da lembrança, que procura incorporá-los. Com isso elas corroboram um conceito de aura, que a concebe como o ‘fenômeno irrepitível de uma distância’⁴⁹ Podemos afirmar, com uma boa margem de segurança, que se trata de uma experiência de aura diversa daquela que as fotografias de um Atget ou de um Sander procuravam “desinfetar”. E também que se trata de um tipo de relação perceptiva cuja desapareição completa não seria compensada pelas virtudes democráticas e aproximativas da arte pós aurática, como no caso do cinema.

O ensaio “Sobre alguns temas em Baudelaire” repete a vinculação entre aura e culto, e também entre aura e ritual⁵⁰, mas insere uma nova definição de aura que é ao menos potencialmente desvinculada deste campo semântico, pois se trata de um traço de sociabilidade humana profana. A devolução do olhar não é, tampouco, apresentada como uma reivindicação ilusória ou urdida artificialmente como a falsa aura das fotografias comerciais e da propaganda de mercadorias ou de líderes políticos, mas uma aspiração legítima e persistente, se manifestando mesmo no mais inóspito dos ambientes. “Não se ousava olhar longamente para as primeiras fotografias produzidas. Era o espanto perante a nitidez das pessoas, e pensava-se que as minúsculas faces das mesmas, que apareciam na fotografia, nos podiam olhar...”⁵¹. Assim, a última definição de aura aqui considerada retoma a primeira e a desenvolve no plano de uma sociabilidade reivindicada. O que os primeiros a contemplarem fotografias percebiam com ingênua naturalidade e assombro é então, no ensaio de 1939 sobre Baudelaire, alçado ao patamar de uma legítima aspiração ética.

Enquanto leitores destes ensaios, ficamos confusos a respeito do que a noção de aura tem a nos dizer hoje, se tomada assim como o fizemos, de modo transversal, atravessando seus diversos contextos de surgimento nos três ensaios. Ela parece antes ocupar um papel variado, segundo as necessidades de cada texto. A variedade de motivos de cada ensaio, aliada às flutuações de posição de Benjamin a respeito da técnica e do seu desenvolvimento, em

nenhuma afinidade possível com Baudelaire que a experiência baudelairiana de Proust não abranja.” BENJAMIN, W. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In. *Obras escolhidas III. Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 131.

⁴⁹ Ibidem, 140.

⁵⁰ “Essencial é que as *correspondances* cristalizam um conceito de experiência que engloba elementos culturais.” Ibidem, p. 132.

⁵¹ BENJAMIN, W. “Pequena história da fotografia”. In *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio D’Água, 1992, p. 120.

consonância com as considerações dos efeitos do ecossistema da cidade moderna e capitalista sobre a sensibilidade e a memória do homem moderno, foram motivo de muitas tentativas de periodização. Em algumas, a ênfase é na divisão geral da obra benjaminiana entre uma fase teológica e metafísica e uma posterior, após a incorporação da influência marxista. Essa periodização não nos interessa aqui, seu escopo é muito largo, e não a discutiremos. Citamos acima a proposta por Didi-Hubermann acerca de duas posições a respeito da aura. Esta se move dentro do quadro de textos que utilizamos. Outra, de Michael Löwy, se mostra apta a se articular com ela. “Durante um breve período ‘experimental’, entre 1933 e 1935, a época do Segundo Plano quinquenal, alguns textos marxistas de Benjamin parecem próximos do ‘produtivismo’ soviético e de uma adesão pouco crítica às promessas do progresso tecnológico.” Löwy continua:

De fato, o pensamento de Benjamin naquela época é muito contraditório: ele passa às vezes rapidamente de um extremo a outro – inclusive no âmbito de um mesmo texto, como o célebre ensaio sobre a obra de arte. (...) Ele parece atraído por uma variante soviética da ideologia do progresso, disposto a reinterpretá-la à sua maneira. Algumas leituras marxistas da obra de Benjamin privilegiarão precisamente esses textos, mais próximos de um materialismo histórico “clássico”, se não ortodoxo.⁵²

Essa hipótese de Löwy⁵³ poderia nos ajudar a explicar, por exemplo, a falta de uma diferenciação, no ensaio sobre a reprodução técnica, entre a neo aura (como a fabricada dos fotógrafos comerciais da segunda fase da “Pequena história da fotografia.”), e uma aura não falsificada ou proposital, tal como ele ainda vê nas primeiras fotografias. Também nos dá uma pista do porquê da ausência de diferenciação mais decidida entre a aura falsificada da política estetizada e a das obras de arte pré-modernas. A ausência destas distinções estaria relacionada à relativa leveza com que ele se despede de qualquer aura naquele ensaio, muito embora possamos considerar que, naquele momento, o entre guerras e a manipulação fascista da noção de arte, provavelmente lhe parecia muito evidente que qualquer “aura” merecia muitas aspas. Talvez, para o Benjamin daqueles anos, fosse suficientemente óbvio que estava se referindo às

⁵² LÖWY, M. *Aviso de incêndio. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo, 2005, p. 27.

⁵³ Rochlitz formula o problema de modo muito parecido: “O ensaio sobre ‘A obra de arte’ é fruto da ideologia do progresso, denunciado pelo último Benjamin: de uma ideia do ‘vento da história’ soprando em direção ao desenvolvimento técnico.” ROCHLITZ, R. *O desencantamento da arte*. Bauru, SP: EDUSC, 2003, p. 220.

auras recicladas e falsificadoras. Mesmo assim, isso nos fornece uma hipótese adicional: apenas em um contexto de relativa aposta no progresso como advindo meramente da maior capacidade humana de intervir na natureza, sem a mesma medida de desconfiança sobre as consequências e perdas que daí podem advir para as faculdades perceptivas, mnemônicas e sociais, se poderia julgar possível prescindir das qualidades de presença compartilhada e enraizamento em um aqui e agora, que estão implícitos na noção de aura que emergiria então no ensaio cronologicamente posterior, “Sobre alguns temas em Baudelaire”. Pode-se apontar o surgimento do ensaio “O Narrador”, em 1936, como uma clara mudança de rumo do autor em relação ao período 1933-1935⁵⁴. Não é pouco plausível que naquele momento Benjamin já estivesse suficientemente precavido contra qualquer ideologia centrada no mero progresso técnico, mesmo oriundas do campo político da esquerda, como o atesta o mais importante ensaio redigido após o supracitado sobre o poeta parisiense, “Sobre o conceito de história.”

III

É deste ponto interpretativo, apoiando-nos na posição delineada nesta derradeira fase de seu pensamento, que, agora, podemos realizar uma última busca por elementos anteriores da obra benjaminiana que se articulem com as sugestões presentes na versão de aura que aparece no ensaio de 1939 sobre Baudelaire. Uma possibilidade nos é dada no capítulo XI do ensaio, logo após a definição de aura como uma expectativa de retorno do olhar, citada acima:

‘A perceptibilidade é uma atenção’, afirma Novalis. E essa perceptibilidade a que se refere não é outra senão a da aura. A experiência da aura se baseia, portanto, na transferência de uma forma de reação comum na sociedade à relação do inanimado ou da natureza com o homem. Quem é visto, ou acredita estar sendo visto, revida o olhar. Perceber a aura de uma coisa significa investi-la do poder de revidar o olhar.⁵⁵

Benjamin remete aqui a um tema que lhe é caro, por ele explorado em sua tese de doutorado, de 1919, *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, e que retorna modificado em diversos pontos de sua obra. No trabalho

⁵⁴ Cf. ROCHLITZ, R. *O desencantamento da arte*. Bauru, SP: EDUSC, 2003, p. , p. 237.

⁵⁵ BENJAMIN, W. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In. *Obras escolhidas III. Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 139.

de juventude, o tema está concentrado no último capítulo da primeira parte do livro, na qual é citada esta mesma sentença de Novalis, intitulado “A teoria do conhecimento do primeiro romantismo”⁵⁶. Esta última é situada por Benjamin no quadro da apropriação da teoria da reflexão fichteana pelos primeiros românticos. O ato de conhecimento, em especial nas formulações de Novalis, consistiria em uma articulação de núcleos de autoconhecimento reflexivo. Neste sentido, todas as coisas corporais da natureza de algum modo refletem. As coisas, em diferentes níveis de acuidade e abrangência, possuem um saber de si, ideia também presente na *Monadologia* lebniziana. Sujeito e objeto de um ato de conhecimento, então, não seriam instâncias qualitativamente distintas: “toda efetividade pensa (...) Todo conhecimento é autoconhecimento de uma essência pensante que não precisa ser um Eu.”⁵⁷ À sentença de Novalis sobre a perceptibilidade (“*die Wahrnehmbarkeit eine Aufmerksamkeit*”⁵⁸), Benjamin acrescenta logo em sequência esta outra do mesmo autor: “Em todos os predicados nos quais nós vemos o fóssil, ele nos vê”⁵⁹, e transforma as duas proposições em uma reversibilidade do ato reflexivo/cognitivo: “pode-se compreender adequadamente esta atenção sobre o observador apenas como um sintoma da capacidade das coisas de verem a si mesmas.”⁶⁰ O conhecimento seria uma rede interligada de movimentos reflexivos de autoconhecimento, o autoconhecimento que todas as coisas que se relacionam entre si realizam. O que sabemos de um objeto dito “natural” é indissociável do que este já sabe de si mesmo, e vice-versa. Embora o texto benjaminiano seja lacunar a esse respeito, acreditamos ser lícito não igualar esse saber de si a alguma atividade psíquica ou mental. Podemos arriscar dizer, provisoriamente, que este saber de si se *expressa* na forma singular de cada objeto. Quando percebemos a singularidade de um objeto, ao nosso modo especificamente humano (isto é, mental-psíquico), continuamos este autoconhecimento que se manifesta no modo como o objeto se expressa. Isso implicaria em uma sintonia, uma “atenção”.

Quem já se aventurou pelos textos dos primeiros românticos tem uma noção de o quanto as formulações de *O conceito de crítica de arte no*

⁵⁶ BENJAMIN, W. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras, 1993, p. 61-70.

⁵⁷ BENJAMIN, W. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras, 1993, p. 62

⁵⁸ Idem, *Gesammelte Schriften I-1*. Frankfurt: Suhrkamp, 1997, p. 55.

⁵⁹ Op. cit., p. 63

⁶⁰ Idem.

romantismo alemão, embora tenham sua origem textual nos escritos de Novalis e de Friedrich Schlegel, são claramente acentuadas e editadas pelo prisma próprio ao pensamento de Walter Benjamin. Mas é sem dúvida em Novalis que ele encontra mais apoio textual para o núcleo dessa teoria romântica, ao menos no que diz respeito a uma posição geral sobre o ato de conhecer, como quando, por exemplo, este diz que “não vemos talvez todo o corpo apenas na medida em que ele vê a si mesmo – e nós vemos a nós mesmos?”⁶¹ Acreditamos que Benjamin estaria ali esboçando, a título de tentativa não conclusiva, como de fato é a tônica de todos os seus esforços, elaborar uma teoria do conhecimento própria, na qual os elementos reflexivos-perceptivos estão essencialmente aliados aos relacionais. A perceptibilidade, diríamos, é sim uma atenção, isto é uma atitude relacional e de mão dupla. Isso não exclui, claro, o fato incontestável de que Benjamin se exime de incorporar de modo duradouro os termos em que Novalis propõe sua teoria do conhecimento, e que assim se eximindo possa, então, ensaiar outras formulações bastante diferentes, porque usando elementos de outras fontes, como no trabalho sobre as *Afinidades eletivas*, de Goethe. Mas não podemos deixar de discernir a solidariedade entre a noção relacional de aura sugerida no ensaio sobre Baudelaire e esta sua afirmação no capítulo sobre a teoria do conhecimento de Novalis: “...a realidade não forma um agregado de mônadas fechadas em si que não podem ter nenhuma relação real umas com as outras. Muito pelo contrário, todas as unidades no real, fora o absoluto, são apenas relativas.”⁶² O deslocamento produzido por essa mudança na distribuição dos pesos e responsabilidades no ato de conhecer tem consequências importantes, algumas imediatas, para o prosseguimento do livro sobre os românticos, outras que frutificam em uma escala de mais longo prazo, como o demonstra a sua lembrança no ensaio sobre Baudelaire. Ela fundamentará, na segunda parte do livro sobre o conceito de crítica, uma filosofia da arte em que o acento estará nas redes de discursos suscitados pelas obras, na sua recepção, se distanciando de modo decidido de uma tendência da crítica da época a se fixar no ato do artista criador.

O que nos interessava aqui era apenas retrazar o fio sugerido pela remissão do tema da aura a Novalis (“essa perceptibilidade a que se refere não é outra senão a da aura”) no contexto mesmo da formulação derradeira da

⁶¹ Ibidem, p. 64.

⁶² BENJAMIN, W. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras, 1993, p. 64.

noção de aura no ensaio sobre Baudelaire. Ressaltemos que o que nos parece revelador na incursão pelo conceito de crítica, e que ajuda a esclarecer o possível sentido de aura na última fase da obra benjaminiana, é o caráter descentrado e igualitário desta concepção da dinâmica da arte, em que é enfatizado um caráter coletivo de obra de arte. A citação de Friedrich Schlegel e seu comentário por Benjamin são alguns dentre tantos exemplos neste sentido que se podem colher no livro:

'O verdadeiro leitor deve ser o autor ampliado. Ele é a mais alta instância, que recebe já pré-elaborado o objeto da instância inferior. O sentimento [...] divide novamente o cru e o elaborado do livro, e, se o leitor elaborasse o livro segundo sua ideia, então um segundo leitor iria apurar ainda mais, e assim [...] a massa tornar-se-ia finalmente [...] um membro do espírito ativo.'

E o comentário: "Ou seja, a obra de arte singular deve ser dissolvida no medium da arte, mas este processo só pode ser representado de maneira coerente através de uma pluralidade de críticos que se substituem, se estes forem não intelectos empíricos, mas graus de reflexão personificados."⁶³ Por isso é extremamente coerente a ausência da discussão sobre o gênio nesse trabalho sobre a crítica. Podemos dizer que a tese de 1919 antecipa muitas das posições que serão desenvolvidas posteriormente pela hermenêutica contemporânea e pela estética da recepção. A lembrança, por parte de Benjamin, em 1939, desse elemento relacional, intersubjetivo e não hierárquico de conhecimento se revela também muito coerente, e a afirmação feita naquela mesma passagem em que a frase de Novalis é retomada pode servir simultaneamente tanto para caracterizar o caráter social da dinâmica própria da obra de arte, indissociável de sua fortuna crítica através do tempo, como para o que agora surge como cerne da aura: "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."⁶⁴

Esta "experiência" pode ser, por exemplo, a de ser tocado pela singularidade que percebemos "numa tarde de verão, a cadeia de montanhas no horizonte ou a ramagem que projeta sombra sobre nós". "Respiramos", continua

⁶³ Ibidem, p. 76.

⁶⁴ BENJAMIN, W. "Sobre alguns temas em Baudelaire". In. *Obras escolhidas III. Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 139.

Benjamin, “a aura *dessa montanha, dessa ramagem*.”⁶⁵ A palavra *aura* vem do latim, e tem conotações de vento, brisa. Posteriormente, de emanção ou envoltório de alguma coisa. Corriqueiramente falando, atribuir aura a alguma coisa ou a alguém significa conferir-lhe destaque, especialidade, singularidade. O ato de respirar, associado pelo texto benjaminiano, implica em incorporar, se apropriar de alguma singularidade que é exterior ao nosso limite corporal, fazer com que ambos os espaços, o da montanha-ramagem e o do corpo do observador, se encontrem. A respiração, ao mesmo tempo, assinala uma comunicabilidade vital entre interior e exterior, a qual não pode jamais ser interrompida. Transferida para o campo perceptivo, porém, não podemos mais falar de uma respiração ininterrupta da aura das coisas, mas sim de momentos especiais de conexão, o que é sugerido pela imagem do instante passado no campo em uma tarde de verão, momento de certa raridade, em se tratando de exemplo evocado por um indivíduo oriundo de uma metrópole da Europa central, como era o autor. É plausível afirmar que o exemplo encontrado por Benjamin induz a pensar em um instante de atenção aguçada e uma predisposição a sorver cada sensação de um certo aqui-e-agora (e que, na versão inicial da definição, a do texto sobre a história da fotografia, tem o acréscimo: “até que o instante e a hora participem de sua manifestação”⁶⁶), um ato de perceber que quase se confunde com um esforço de memória, diríamos. E indica uma compreensão de memória como a produção de descontinuidades significativas, e não como o estabelecimento de pontes sobre as diferenças. Isso vem ao encontro da acima aludida afinidade que Benjamin entrevê entre Baudelaire e Proust. Benjamin cita este último: “O tempo – escreve Proust – se destaca em Baudelaire de uma forma surpreendente; apenas alguns poucos raros dias tomam forma; e são bem significativos. Isso nos faz compreender por que ele se utiliza com frequência de locuções do tipo ‘uma noite quando’ e outras análogas.”⁶⁷ E em seguida continua com o comentário: “Estes dias significativos são dias do tempo que aperfeiçoa, para citar Joubert. São dias do rememorar.

⁶⁵ Idem “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica.” In. *Benjamin e a obra de arte. Técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 14. Grifo nosso.

⁶⁶ Idem “Pequena história da fotografia”. In *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio D’Água, 1992, p. 117.

⁶⁷ BENJAMIN, W. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In. *Obras escolhidas III. Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 131.

Não são assinalados por qualquer vivência. Não têm qualquer associação com os demais; antes, se destacam no tempo.”⁶⁸

Retornemos agora ao poema da passante, a “transeunte enlutada”, que é apresentada pelo personagem transeunte como um desses dias. Dois aspectos nos chamaram a atenção: o fato de a bela desconhecida estar trajando luto, e o fato de que a troca de olhares, uma expectativa do próprio olhar, ter sido atendida. É muito importante aqui lembrar o contraste para com a descrição, citada por Benjamin, que Engels faz da multidão londrina, na qual o habitante da grande metrópole é descrito em um “isolamento insensível”, preso a “seus interesses privados”, e não obstante a proximidade física dos transeuntes na multidão das ruas, “não ocorre a ninguém conceder um olhar sequer.”⁶⁹ Também os transeuntes descritos por Poe, ao esbarrarem uns nos outros, se limitam a um ato reflexo de sorrir e segurar no chapéu, seguindo em frente. Contra esse pano de fundo de comportamentos automatizados, a passante se destaca pelo tempo que ela ainda possui de retornar o olhar. Esta capacidade precisa estar ligada à sua condição de enlutada, caso contrário, este seu atributo visual se torna supérfluo. Paul Ricoeur, no contexto de uma discussão ampla da noção de memória, aborda rapidamente os ensaios Freudianos sobre o luto e a melancolia e o sobre a noção de “perlaboração” (“*Durcharbeiten*”). O luto é então trazido para a órbita do “trabalho de memória”: “O trabalho de luto é o custo do trabalho da lembrança; mas o trabalho da lembrança é o benefício do trabalho do luto.”⁷⁰ A “bela enlutada”, ao contrário dos semiautomatos que reagem de forma mecanizada, parece desfrutar de um saber de si que a distingue da multidão. Esta última é constituída de indivíduos que “se assemelham às pobres almas que se agitam muito, mas não possuem nenhuma história.”⁷¹ O crispado extravagante que com ela cruza o olhar, e que é o “narrador” do encontro, tudo indica, estaria, de início, mais próximo destes últimos, para quem “o tempo está reificado”⁷². Recebe a bela aparição como um choque, para em seguida voltar a se entregar a uma espécie de estado melancólico perene, a atmosfera dominante do universo baudelairiano-parisiense, denominada por ele de *spleen*. A passante, no entanto, parece indicar a esfera para a qual o culto da distância aurática se retirou, aquela que ainda permite o olhar em seu sentido pleno: a

⁶⁸ Idem.

⁶⁹ Ibidem, p. 115.

⁷⁰ RICOEUR, P. *A memória, a história, o esquecimento*. São Paulo; Editora Unicamp, 2007, p. 86.

⁷¹ Op. cit., p. 136.

⁷² Idem.

memória como interrupção de um curso inexorável. A retenção do encontro pelo narrador do soneto como um dia que não se repete é indicativo de que, mais do que a simples imagem de um choque, o encontro tem os traços de uma legítima experiência, ainda (ou principalmente) por ser essencialmente moderna. O interesse de Benjamin pela tríade Baudelaire-Proust-Freud é o caminho para o desdobramento deste ponto de resistência à lógica da modernidade, buscando em seus subprodutos, a memória interiorizada e difícil do homem moderno da vivência, o material para a construção de uma nova modalidade plena de experiência.

O personagem narrador ou o “eu lírico” do poema da passante se mostra no limiar entre uma forma forte de experiência, por um lado, e de um “tempo infernal, em que transcorre a existência daqueles a quem nunca é permitido concluir o que foi começado”⁷³, por outro. Sua condição é significativa porque ele de início parece se encontrar em ponto avançado no caminho do enfraquecimento das capacidades de percepção do belo e do sentido de experiência, sendo portanto, em grande parte, exemplo de um dos leitores “hipócritas” a quem Baudelaire ironicamente dedica seu livro (“Com sua força de vontade, e, conseqüentemente, seu poder de concentração não se vai longe; esses leitores preferem os prazeres dos sentidos e estão afeitos ao *spleen* (melancolia), que anula o interesse e a receptividade”⁷⁴, diz deles Benjamin), mas lhe resta um laivo de compreensão de que na cena de que participou tão intensamente existe algo que não se encontrava realmente ali, e se dá conta de uma temporalidade tecida de presença e ausência.

É nesses termos que Benjamin descreve sua experiência diante de um certo quadro de Cézanne, que “mostrava uma estrada atravessando uma floresta”:

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 em nós em seus cantos e ângulos nos quais acreditamos poder localizar cruciais do passado; há algo inexplicavelmente familiar nesses pontos.⁷⁵

⁷³ BENJAMIN, W. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In. *Obras escolhidas III. Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 131.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 103.

⁷⁵ BENJAMIN, W. *Diário de Moscou*. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 53.

A situação da feliz retribuição do olhar produz uma equação recíproca entre observador e observado, cuja valorização contrasta enormemente com a concepção moderna e dominante de um ser humano que projeta suas categorias e representações sobre um mundo inerte e objetificado. E, em associação com isto, esta equação produz também a retirada da percepção do contínuo temporal anestesiante dos sentidos. No contexto do poema da passante e d' *As flores do mal*, a experiência moderna do “crispado extravagante” o retira por um instante do tempo infernal e repetitivo do *spleen*. Perceber a aura das coisas parece conter a não desistência em exigir um mundo no qual sejamos vistos sempre como capazes do olhar, e nunca meros objetos ou anteparos utilitários e manipuláveis em uma lógica autônoma e contínua. Para o Benjamin após 1936, as obras de arte passam a representar a conservação da centelha deste ideal, em meio a um mundo que se afasta dele a passos decididos. Por isso se pode dizer que há aqui uma reviravolta em relação às posições assumidas em 1935, pois a noção de aura se torna agora indissociável da de arte.

A poética de Baudelaire representa para Benjamin o cruzamento entre uma aguda consciência das transformações por que estavam passando as condições da experiência. O poema em prosa “Perda da auréola”, que é citado no fechamento de “Sobre alguns temas”, serve a Benjamin de demonstração da consciência que o poeta tinha de sua tarefa, a de “elevar à categoria de verdadeira experiência” da “sensação do moderno”, que era a: “a desintegração da aura na vivência do choque.”⁷⁶ “A convivência com essa destruição lhe saiu cara.”, continua Benjamin, “mas é a lei de sua poesia.” Em outros termos, “Segundo Benjamin, o *spleen* e a “vida anterior” são ‘os fragmentos de uma verdadeira experiência histórica’. A experiência verdadeira é um amálgama de ‘pré-história’ e de tempo dos relógios.”⁷⁷ A reunião desses fragmentos em uma imagem tensa e fugaz parece ser o gesto de “Sobre alguns temas em Baudelaire”, o que sinaliza para sua proximidade não apenas cronológica com as “teses”, o ensaio “Sobre o conceito de história”. O poeta que perde sua auréola em meio ao trânsito acelerado graças ao calçamento de macadame e entra satisfeito em uma taberna é um indivíduo que entendeu pelo que a

⁷⁶ BENJAMIN, W. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In. *Obras escolhidas III. Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 145.

⁷⁷ ROCHLITZ, R. *O desencantamento da arte*. Bauru, SP: EDUSC, 2003, p. 292.

passante está enlutada⁷⁸. Podemos até mesmo, lançando mão aqui de certa liberdade ficcional, imaginar que o “crispado extravagante” e o poeta que perde as insígnias arcaicas que o assinalavam como parente do sacerdote, são o mesmo indivíduo em dois momentos consecutivos. Ele se torna poeta moderno quando realiza esta compreensão histórica de si mesmo em plena rua. Seu tema passa a ser não a novidade da cidade moderna, nem a eternidade da beleza atemporal, mas o significado da passante enlutada e sua imagem ambivalente, que integra a experiência passada e o choque do presente em uma tensa convivência representada pelo luto. Para além dessa consciência histórica específica a um poeta que procurava dar forma a esta experiência, a de se colocar no umbral entre duas épocas distintas da experiência humana, a pre-moderna e a moderna, fazendo uso de uma forma arcaica, a poesia lírica, Baudelaire forneceu a Benjamin um modelo para seu próprio pensamento tardio e sobre a sua própria condição. Acreditamos que o papel da aura nesta derradeira aparição desenha um projeto de pensamento que abandona a concepção de tempo como uma linha que parte do arcaico em direção a um reino do inteiramente outro, o moderno, como lhe pareceu por um momento, na versão progressista de história que atravessa “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. E ao abandoná-la, busca elementos para visualizar uma temporalidade histórica cuja dinâmica encontrará descrita provisoriamente nas teorias da memória de Proust e Freud. O papel de resistência que resta para a obra de arte, em meio a uma catástrofe que não cessa de crescer, nessa última fase de orientação de seu pensamento, pode ser encontrado neste fragmento do arquivo N do *Passagens*, no qual a noção de aura comparece sem ser diretamente nomeada, e com o qual encerramos: “Em toda obra de arte autêntica existe um lugar onde aquele que a penetra sente uma aragem como a brisa fresca de uma amanhecer.”⁷⁹

⁷⁸ Sobre o termo auréola e sua relação com o termo aura, cf. PALHARES, T.H. P. *Aura: A crise da arte em Walter Benjamin*. São Paulo: Barracuda, 2006, p. 13.

⁷⁹ BENJAMIN, W. *Passagens*. Belo Horizonte: Ed UFMG, 2018, p. 785.

Referências

BAUDELAIRE, Charles. **Quadros parisienses e poemas do vinho**. Tradução de Fernando Ribeiro. Edição bilingue. Rio de Janeiro: Hexis, 2013.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Edição bilingue. São Paulo: Cia das Letras/Penguin, 2019.

BENJAMIN, Walter. **Gesammelte Schriften I-1 e I-2**. Frankfurt: Suhrkamp, 1997.

BENJAMIN, Walter. **Diário de Moscou**. Tradução de Hildegard Herbold. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. Tradução de Maria Luz Moita. In: **Sobre arte, técnica, linguagem e política**. Lisboa: Relógio D'Água, 1992.

BENJAMIN, Walter. Paris, capital do século XIX. Exposé de 1935. In: **Passagens**. Tradução de Irene Aron. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2018.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. Tradução de Marijane Lisboa. In: **Benjamin e a obra de arte. Técnica, imagem, percepção**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. Tradução José Carlos Martins Barbosa. In: **Obras escolhidas III**. Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. A Paris do Segundo Império em Baudelaire. Tradução de José Carlos Martins Barbosa. In: **Obras escolhidas III**. Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. **O conceito de crítica de arte no romantismo alemão**. Tradução de Márcio Seligman-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1993.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.

LÖWY, Michael. **Aviso de incêndio**. Uma leitura das teses "Sobre o conceito de história". Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brandt. São Paulo: Boitempo, 2005.

PALHARES, Taísa Helena Pascale. **Aura: A crise da arte em Walter Benjamin**. São Paulo: Barracuda, 2006.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução de Alain François. São Paulo; Editoria Unicamp, 2007.

ROCHLITZ, Rainer. **O desencantamento da arte**. Tradução de Maria Helena Ortiz Assumpção. Bauru, SP: EDUSC, 2003.

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. Tradução de Sérgio Marques dos Reis. In. Velho, Otávio Guilherme (org.). **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

Recebido em 09.11.2021.

Aceito para publicação em 11.12.2021.

© 2022 Bernardo Barros Coelho de Oliveira. Esse documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional (http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR).