

“ATÉ QUE O INSTANTE
OU A HORA PARTICIPEM
DE SUA MANIFESTAÇÃO”:
A TEMPORALIDADE DA
EXPERIÊNCIA ESTÉTICA,
A PARTIR DE KANT E
BENJAMIN

BERNARDO BARROS COELHO DE OLIVEIRA

[Professor adjunto da UFES]

A enigmática passagem na qual Benjamin define o que entende por “aura” aparece pela primeira vez no ensaio “Pequena história da fotografia”, e ressurgiu, quase idêntica, nas duas versões do famoso ensaio “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”. Ela vem introduzida por uma animadora pergunta: “Em suma, o que é a aura?” E segue com a seguinte resposta: “É uma estranha teia de espaço e tempo: a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja.” E continua a resposta com um exemplo: “Acompanhar com o olhar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre o observador, até que o instante ou a hora participem de sua aparição, significa respirar a aura dessa montanha, desse

galho”.¹ Tentemos mostrar aqui como esta definição está carregada de elementos oriundos das investigações filosóficas do século XVIII, a respeito do belo artístico e natural, ou mais especificamente, como uma aproximação desse texto com algumas propostas formuladas por Kant em sua *Crítica da faculdade do juízo* pode nos ajudar a compreender seu alcance.

A experiência evocada como exemplo esclarecedor, o de observar uma cadeia de montanhas numa tarde de verão, traz consigo certos ecos. O século XVIII produziu também numerosos ensaios literários e filosóficos sobre a experiência da observação da natureza. Certamente *A arte de passear*, de Karl Schelle, autor dos primórdios do romantismo, se encontra entre os frutos tardios dessa tendência. Nele lemos, por exemplo, que “O espetáculo de uma paisagem que se desvenda pouco a pouco é para o espírito um prazer particular. [...] Como a imaginação, mesmo a mais indolente, poderia não se sentir tocada por uma tal diversidade de objetos e de pontos de vista...?”² Percebemos de imediato como, diferentemente de Benjamin, este texto do primeiro romantismo, e quase contemporâneo da terceira crítica kantiana, alude a uma faculdade do sujeito, a imaginação, que tem como função criar a imagem visível do que não está presente que, tocada por um objeto já existente, a natureza, tende a abandonar sua “indolência”, passando à atividade, indicando uma permeabilidade entre interior e exterior. Veremos que isso é uma característica do papel da imaginação, sugerida na terceira crítica kantiana. O trecho de Benjamin, por sua vez, parece falar de um estar todo fora, que não pressupõe uma interioridade centralizadora da experiência. Numa segunda visada, porém, ainda há sinais dessa interioridade: o texto vincula a aura, fazendo alusão ao seu sentido mais arcaico de

1. “Pequena história da fotografia”. In: Walter Benjamin. *Obras escolhidas I*. Magia e técnica, arte e política. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 101. (Tradução modificada).

2. Schelle, Karl. *A arte de passear*. Trad. de Irene Paternot. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 85.

sopro e aragem, ao ato de inalar: aura é algo que é trazido para dentro. Podemos ler outro indício na referência imediata às noções de espaço e de tempo. A aura é igualada a uma teia singular de espaço e tempo, o que traz ecos evidentes da teorização kantiana sobre o papel dessas noções na constituição de qualquer coisa que apareça à sensibilidade. A aparição, em alemão, *Erscheinung*, mesmo termo utilizado por Benjamin e Kant, traduzido também por *fenômeno*, é, para este último, precisamente uma construção de espaço e tempo. Se pensamos que uma teia é usada para capturar, isso vem ao encontro da postulação kantiana de que nossa sensibilidade é a receptividade ou capacidade de acolher o que nos é dado, recolhendo-o num trançado de espaço e tempo urdido em nós mesmos.

Ao propor o espaço e o tempo como componentes inerentes à nossa sensibilidade, e não às coisas em si mesmas, Kant provoca até hoje uma certa vertigem em seus leitores, mas, por outro lado, lança mão de um recurso persuasivo: espaço e tempo são os horizontes conceituais nos quais costumamos pensar a singularização. O entrecruzamento desses dois termos em si mesmos tão problemáticos é utilizado quando se quer falar da aparição única de algo. O “aqui e agora”³ constitui todo o horizonte da aparição única, em torno da qual Benjamin constrói sua caracterização da aura da obra de arte. “O aqui e agora do original constitui o conteúdo da sua autenticidade, e nela se enraíza uma tradição que identifica esse objeto, até os nossos dias, como sendo *aquele* objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo”.⁴ Sobre a unicidade do objeto artístico singular e irrepetível, quer se trate de uma performance musical ou teatral, ou da presença insubstituível da obra plástica enquanto peça única, que decorre em

3. Walter Benjamin. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Obras escolhidas I. Magia e técnica, arte e política*. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 167.

4. Idem, p. 167.

princípio de seu caráter espaço-temporal, constrói-se uma consideração a respeito da recepção da obra de arte, a qual guarda semelhança fundamental com a observação tranqüila de uma cadeia de montanhas e da sombra de um galho. O acontecimento da aura supõe um observador modulado por uma certa forma de receptividade, e da presença de um objeto que pode então ser captado em sua singularidade absoluta. Só um observador atento à singularidade pode perceber que determinado objeto é de fato “*aquele* objeto sempre igual a si mesmo”. A noção de autenticidade de uma obra de arte é o principal equivalente social da aura do fenômeno único, a versão valorativa desse tipo de percepção que é capaz de captar o singular. Em torno dessa noção, de cunho prático e social, Benjamin elabora, nos dois ensaios citados, uma teoria histórica da recepção das obras de arte que é bastante conhecida. A autenticidade é fator requerido para a inserção de um determinado objeto numa tradição. Apenas para alguém que participa de uma determinada tradição certo objeto pode ser dito autêntico ou inautêntico: é no horizonte de uma cultura estruturada com certa coesão que o objeto autêntico possui valor, e sua apreensão constitui ocasião de reafirmação e fortalecimento dos pressupostos dessa mesma cultura. Uma das tradições a que Benjamin se refere é a do “ritual secularizado do culto do belo”,⁵ fazendo aí uma evidente referência à estética e ao que Kant denominou de “juízo de gosto”, aquele que afirma justamente “isto é belo”. O texto da terceira crítica certamente se constituiu em um dos principais pilares da cultura do belo. Examinemos mais de perto alguns aspectos dessa teorização decisiva, a fim de avaliarmos até que ponto o que Benjamin denominou “perda da aura” implica ou não um abandono completo disso que a caracterizou.

5. Walter Benjamin. Op. cit., p. 171.

É conhecida a afirmação kantiana de que o juízo “as flores são em geral belas” não é um juízo de gosto. É necessário que uma flor me seja mostrada para que eu então possa, ou não, afirmar com propriedade “esta flor é bela”.⁶ Por outro lado, não posso, através de provas e argumentos, fazer com que o outro confirme meu juízo sobre a beleza: será sempre necessário que ele se depare com o objeto julgado, seja flor ou qualquer outra coisa, e emita seu próprio julgamento. Faz parte da experiência do gosto, no entanto, que a validade universal do juízo seja sempre postulada por quem o pronuncia, mas isso não modifica sua condição de avaliação particular, a respeito de algo singular. O que está em jogo no juízo de gosto é o prazer que um sujeito singular experimenta diante do aspecto de uma paisagem, ou diante da forma com que os sons de uma música estão organizados.

Isso, porém, aparentemente está ausente da letra da definição de aura dada por Benjamin, mas diríamos que a demora em se manter preso à forma do aqui e agora, que no caso se confunde totalmente com a montanha e a sombra do galho, traz implícita essa prazerosa entrega que faz com que o mundo tenha exatamente os contornos da paisagem contemplada, e esta doação de si é descrita por Kant em sua antropologia, quando diz que “(...) a beleza carrega consigo o conceito do convite à união mais íntima com o objeto, isto é, à fruição imediata”.⁷ Essa tendência assinalada por Kant encontra eco na passagem do ensaio benjaminiano sobre a reprodução em série da obra de arte, quando alude à lenda do pintor chinês que ao terminar seu quadro, mergulha dentro deste e se dissolve.⁸ Veremos que essa dissolução do espectador na obra terá, naquele

6. Cf. Immanuel Kant. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. Valério Rohden e Antonio Marques. Rio de Janeiro: Forense, 1993 (doravante citada como CFJ), § 8, p. 60.

7. Immanuel Kant. *Kants Gesammelte Schriften* Vol. VII. Berlin: Walter de Gruyter, 1999, p. 241. Cf. trad. francesa Alain Renaut. Paris: Flammarion, 1993, p. 203

8. “A obra de arte...”. In: Walter Benjamin. Op. cit., p. 193.

ensaio, um papel decisivo quando da avaliação do que se ganha e do que se perde quando a arte suscita um outro modo de recepção. Voltaremos a isto.

O juízo de gosto, para Kant, é singular no seu proferimento e na sua relação com o objeto. Um juízo de conhecimento, ao contrário, pode ser proferido genericamente a respeito de algum objeto, como por exemplo “a água ferve a cem graus”, e com isso estamos nos referindo a qualquer água, o que pode ser explicado mediante argumentos e conceitos, e assim a justeza desse juízo se demonstra a qualquer sujeito, que o aceitará sem que seja absolutamente necessário que realize a mesma experiência. Um juízo moral, por sua vez, pode se tornar base para uma lei à qual qualquer sujeito racional daria seu assentimento e homologação. O juízo de gosto puro, portanto, é a situação maximamente individualizante quer do ponto de visto do sujeito, quer do objeto, e é também uma tal situação que Benjamin descreve. O exemplo benjaminiano também nos chama a atenção por remeter a uma situação de observação de coisas da natureza, no contexto de ensaios que tratam explicitamente apenas de obras de arte. Mas para Kant esse seria um ponto de partida coerente. Afinal, a natureza é um vasto repertório de formas cuja regra de composição não nos é acessível, e sobre a qual não é necessário sequer pensar para sentirmos prazer em sua contemplação.

Ao contrário, o objeto artificial é aquele produzido segundo uma regra, fruto da observação de uma noção prévia do que aquele objeto específico deve ser. Afirmamos de um utensílio comum que ele é bom, que ele é até mesmo perfeito, quando avaliamos que a forma singular daquele objeto corresponde à noção prévia do que ele deve ser, ou seja, a multiplicidade de elementos que o compõe foi agenciada e reunida de modo a preencher todas as características descritas no conceito daquele objeto. Esse tipo de avaliação, extremamente corriqueira, é uma derivação prática do juízo de conhecimento.

Kant deu o nome de “fim” a esse tipo de conceito imediatamente reconhecido como estando na origem da forma de um determinado objeto, e que determina também o juízo sobre ele.⁹ Avaliar uma finalidade significa aprovar ou desaprovar a correspondência entre esse conceito e a forma do objeto, o modo com que o fenômeno nos surge organizado, quer se trate de uma finalidade interna, o modo de estruturação intrínseco das partes que compõem o todo ou da finalidade externa, ou seja, a utilidade.¹⁰

No caso de um objeto natural, tratar-se-ia de uma *hybris* sem igual supormos que conhecemos qualquer desses dois aspectos. Julgar uma flor bela, para Kant, não significa nem de longe conferir se uma determinada flor foi bem realizada, segundo sua finalidade interna ou externa. Ou seja, a beleza não pode ser confundida com a perfeição, e esta afirmação é mais aceitável quando se trata de objetos naturais. No que diz respeito à quantidade, tanto do objeto do qual dizemos que é belo, como da experiência do sujeito que emite o juízo, as implicações são decisivas. Ao emitirmos um juízo de perfeição, no qual é determinada uma finalidade específica, se está dizendo que o objeto em questão possui as características que qualquer outro que seja bem realizado segundo aquele mesmo fim também deve possuir. E esse julgamento é proferido a partir de conceitos que outros sujeitos também possuem, e que por isso podem concordar ou discordar de quem o emite, assim como a regra que é reconhecida na superfície da coisa julgada pode ser usada tanto para julgar outro objeto semelhante quanto para até produzir um igual. Já, quando afirmamos apenas a beleza de um fenômeno natural, por exemplo, de uma árvore singular com a qual nos deparamos, não estamos dizendo que esta é uma perfeita realização do conceito

9. CFJ, § 10, p. 64-6.

10. CFJ, § 15, p. 72-5.

daquele tipo de árvore. O observador de Benjamin não está julgando a linha de montanhas e a sombra de árvore *perfeitas*, mas sim *belas*, pois as está considerando em sua absoluta irrepetibilidade, no modo singular de aparição, irredutível a uma regra que possa ser retomada em outro objeto qualquer, em outra ocasião. Benjamin sugere que essa observação é um demorar-se, um se deixar levar, o que faz com que “o instante ou a hora participem de sua manifestação”, o que parece sugerir que o observador de algum modo tem o sentimento de que aquele encontro feliz com a forma daqueles objetos não irá se repetir, que sua forma está impregnada de um aqui e agora do qual é inseparável, pois trata-se da feliz reunião entre a imaginação do sujeito e a forma do objeto.

Kant também fala de um demorar-se na contemplação, o que está fundamentalmente ligado ao sentimento de satisfação ou prazer que acompanha a observação da forma específica com que o fenômeno aparece. O fato de que na observação do objeto que é dito belo não ocorra o reconhecimento de uma regra determinada, que estaria bem realizada, ou seja, que a coisa em questão não está sendo avaliada como um bom exemplo de um determinado fim, tem, nos parece, relação intrínseca com esse caráter temporal. A “conformidade a fins” é a avaliação da adequação da forma com um conceito que serve a esta de fundamento. A leitura finalista estanca assim que identifica o conceito que serviu de base a um objeto determinado. Ela permanece incomodamente incompleta se esse conceito não é encontrado, como ocorre, por exemplo, numa escavação arqueológica em que são descobertos objetos que provavelmente são utensílios, mas cuja finalidade é desconhecida, e, mesmo assim, esses objetos não são ditos belos. “Ora, diz Kant, não temos sempre necessidade de descortinar pela razão (segundo sua possibilidade) aquilo que observamos. Logo, podemos, pelo menos, observar uma conformidade a fins segundo a forma – mesmo que não lhe ponhamos como

fundamento um fim...”¹¹ Trata-se portanto de uma outra maneira de ler o objeto. O tipo de leitura realizada no objeto que é dito belo não encontra qualquer finalidade que ponha termo à procura e, mesmo assim, o sentimento do sujeito diante desse fato é de prazer.

Kant explicará esse prazer recorrendo à sua teoria das faculdades do sujeito, apresentada na *Crítica da razão pura*, repetindo, embora com outra proporção, o papel articulador conferido à faculdade da imaginação. Não é por acaso que o texto de Schelle, citado mais acima, fale de um efeito da visão da natureza sobre a imaginação. Sem entrar aqui em detalhes a respeito da teoria kantiana das faculdades, a imaginação não parece, à primeira vista, ser a faculdade do sujeito mais apta a captar a forma de algo dado, no caso, a natureza como objeto sensível. Mas justo ela, que é capaz de compor a unidade de um múltiplo de atributos sensíveis, que é instigada pela forma do objeto. Quando a imaginação não consegue remeter essa forma a uma regra oriunda de um conceito determinado, apesar de a forma enquanto tal sugerir uma inteligibilidade, ela como que joga com a forma, livre de todo e qualquer conceito determinado do entendimento: “As faculdades de conhecimento, que através dessa representação são postas em jogo, estão assim em um livre jogo, porque nenhum conceito determinado as limita a uma regra de conhecimento particular”.¹² O jogo livre da imaginação é uma permanência diante de um objeto cuja recusa em se deixar determinar por um conceito de fim, muito embora num acordo igualmente livre com a possibilidade de um fim indeterminado, o que Kant denomina, numa linguagem paradoxal, uma conformidade a fins sem fim.¹³ A liberdade desse acordo entre nossos poderes de perceber, de

11. *CFJ*, § 10, p. 66-7.

12. *CFJ*, § 9, p. 62.

13. *CFJ*, § 11, p. 66-7.

imaginar e de compreender é experimentada como uma intensificação do ânimo como um todo, uma satisfação em reconhecer uma lei de formação do objeto, uma regra de composição, que, no entanto, não é possível de ser remetida a conceito algum.¹⁴ Caso contrário, se poderia provar por argumentos que algo é belo. Em outros termos, o belo é para o espectador um problema hermenêutico ao mesmo tempo sem solução e de final feliz. O espectador da arte reconhece, ao mesmo tempo em que o refaz, um jogo da imaginação na composição da forma, uma *arte* da imaginação, o que aparenta o juízo isto é belo com o de *isto é arte (sem fim determinado)*.¹⁵

Chegamos então ao ponto que procurávamos, quando Kant diz: “*Nós demoramo-nos (weilen)* na contemplação do belo, porque essa contemplação fortalece e reproduz a si própria”.¹⁶ A temporalidade da recepção estética não é mensurável. A sua duração é a mesma do contentamento ou da satisfação, ou do que um autor literário chamou, bem depois, de “felicidade estética”.¹⁷ Felicidade que, poderíamos supor, implica o imobilismo de quem já não tem razões para sair de onde está. Mas o próprio Kant define o contentamento como um movimento em direção ao futuro: “experimentar um contentamento não é outra coisa senão se sentir pressionado continuamente a sair do estado presente (o qual deve portanto consistir em uma dor que retorna de modo igualmente constante)”.¹⁸ Ou seja, para haver contentamento tem de haver dor, a constante e efetiva perda do estado satisfatório conquistado, o que faz da beleza antes o sentimento de uma constante “promessa de felicidade”. O que é dito belo é uma constante iminência de revelação, a qual pressiona nossa

14. Por prazer Kant entende a intensificação do “sentimento de vida” (*Lebensgefühl*). *CFJ*, § 1, p. 48.

15. Cf. *CFJ*, “Observação geral sobre a primeira seção da analítica”, principalmente p. 86.

16. *CFJ*, § 12, p. 68. Grifo do autor.

17. Vladimir Nabokov. “On a book entitled *Lolita*”. In: *Lolita*. Londres: Penguin Books, 1980, p. 311.

18. Immanuel Kant. *Op. cit.*, p. 233. Trad. fr., p. 191.

voz no caminho de sua formulação, da impossível enunciação de seu segredo. Nos termos de Kant, no caso específico da arte, a obra é a efetivação de uma “idéia estética”, que possui uma importante simetria com as idéias da razão. Estas são conceitos que não encontram qualquer equivalente no mundo dos fenômenos, aquelas são apresentações sensíveis, elaboradas pela faculdade da imaginação genial, que não encontram qualquer equivalente em termos de palavras definidoras: “por uma idéia estética entendo, porém, aquela representação da faculdade da imaginação que dá muito a pensar, sem que, contudo, qualquer pensamento determinado, isto é, *conceito*, possa ser-lhe adequado, que conseqüentemente nenhuma linguagem alcança inteiramente nem pode tornar compreensível”.¹⁹ A espera por uma revelação que não vem (e que, paradoxalmente, se viesse, cessaria o prazer, pois terminaria o jogo livre da imaginação), a busca por um sentido determinado, por uma interpretação que traduziria o conteúdo do objeto, um contentamento marcado pela falta: tudo isso cabe na acepção kantiana de beleza. Mas justo por não se deixar definir numa fórmula, a obra bela da natureza ou da arte, por ter como co-autora a imaginação de quem a observa, “dá muito a pensar”, leva à fala. A experiência da obra inclui o tempo dessa fala.

Agora talvez fique mais clara para nós ao menos a árvore genealógica da afirmação de que a aura é “a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja”. Durante certo período, o “fenômeno irrepitível de uma distância”²⁰ recebeu o nome de beleza. A aura é um modo de percepção. Aura ou beleza, portanto, não são proprie-

19. *CFJ*, § 49, p. 159.

20. Walter Benjamin. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In: *Obras escolhidas III. Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Trad. de Hemerson Batista. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 140.

dades objetivas das coisas, mas são, sim, modos de recepção. “Com efeito, diz Kant, em um tal ajuizamento não se trata de saber o que a natureza é, ou tampouco o que ela é como um fim para nós, mas como a acolhemos”.²¹ Que essa experiência tenha tido outros nomes antes é o que o pequeno esboço de história da arte do ensaio “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica” tenta mostrar.

Historicamente falando, antes de serem adaptados ao “ritual secularizado do culto do belo” os objetos equivalentes ao que hoje denominamos obras de arte estavam inseridos num ritual religioso ou mágico. O animal desenhado no fundo da caverna, a estátua que só podia ser vista pelo sacerdote, músicas que só podiam ser tocadas na presença do Papa são testemunhos de um valor para nós inusitado: o da presença como tal do objeto. A recepção de um objeto, nessa circunstância, se confunde totalmente com tomar parte no ritual de que esse objeto faz parte. O mistério do objeto, portanto, sua significação inapreensível e inefável é solidária com o poder que dele emana. A principal diferença entre a caracterização da aura, por Benjamin, e a do juízo de gosto, por Kant, reside no aspecto prático e nas implicações de valor envolvidas nas atividades distintas de julgar e de tomar parte em um ritual, ou entre o espanto diante da forma original e a devoção diante da presença.

O narrador de *Em busca do tempo perdido* diz, a certa altura, que “o único efeito do contato com o mistério é aumentar, se possível, a insignificância da palavra”.²² Benjamin, que compreendia como poucos a tessitura ontológica da beleza, via, no entanto, alguns sérios perigos na capitulação da palavra. Já em sua tese sobre *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, de 1919, Benjamin marca uma clara divergência com a posição que defende a unidade

21. *CFJ*, § 58, p. 194.

22. *O tempo redescoberto*. Trad. Lúcia Miguel Pereira. Porto Alegre: Ed. Globo, 1998, p. 58.

mágica do objeto belo. O aliado escolhido é Schlegel e sua teoria da criticabilidade essencial das obras de arte. O antagonista escolhido é Goethe com sua defesa do mistério artístico e sua introjeção na personalidade criadora.²³ Curiosamente, o maior ensaio crítico de Benjamin dedicado a uma só obra é justamente a sua interpretação do romance de Goethe, *As afinidades eletivas*. Benjamin identifica a mesma tendência de mistificação do belo em certa vertente esteticista em voga nas primeiras décadas do século XX, as quais se vinculam em maior ou menor medida ao fascismo.²⁴ Não se trata porém de identificar adversários, mas sim de nomear as diversas faces de uma mesma tendência. Benjamin percebe o quanto a arte mais identificada com as transformações da técnica e da percepção, o cinema, é assombrada por uma perigosa reciclagem do mistério: O “culto do estrelato”, “a magia da personalidade”, e outros aspectos manipulados pela então jovem indústria das imagens.²⁵ A atriz Charlotte Ramplig declarou certa vez, em entrevista, que “A condição de diva é um enigma, e deve continuar sendo assim”,²⁶ expressando com clareza a facilidade com que a chamada “indústria cultural” se apropria da aura.

No anterior ensaio sobre a história da fotografia, Benjamin já identificara uma época a partir da qual os fotógrafos profissionais tinham passado a se dedicar a “criar a ilusão da aura”,²⁷ tentando forjar por exemplo paisagens unguidas de uma singularidade que

23. Cf. a seção intitulada “A teoria da arte primeira romântica e Goethe. In: Walter Benjamin. *O conceito de crítica da arte no romantismo alemão*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Ed. Iluminuras, 1993, p. 114-23.

24. Cf. por exemplo, o ensaio “Wider ein Meisterwerk”. In: *Gesammelte Schriften* Vol III. Frankfurt: Suhrkamp, 1991. Trad. francesa “Contre un chef-d’oeuvre”. In: *Oeuvres II*. Trad. Maurice de Gandillac. Paris: Gallimard, 2000.

25. Cf. “A obra de arte...” Op. cit., p. 180.

26. *Jornal do Brasil*. Revista Domingo n. 1000.

27. “Pequena história...” Op. cit., p. 99.

estava em franca retração, em um mundo onde a reprodução serial começava a tomar todos os espaços. A época moderna se inicia, para Benjamin, com uma modificação da própria constituição da percepção, que se torna especializada em captar o semelhante, e não mais o único. Pois “fazer as coisas se aproximarem de nós, ou antes, das massas, é uma tendência tão apaixonada do homem contemporâneo quanto a superação do caráter único das coisas”.²⁸ Num contexto como esse, criar artificialmente a impressão de singularidade, exotismo e mistério onde não há nada disso pode servir de biombo para as mais perigosas manipulações do espectador e contribuir decisivamente para a destruição de sua capacidade de julgar. A valorização por Benjamin da fotografia de Atget, do cinema e da fotografia surrealistas e do cinema experimental russo, decorre de que são realizações artísticas que “sugam a aura da realidade como uma bomba suga a água de um navio que afunda”.²⁹

O ensaio sobre o cinema e a obra reproduzível é a culminação de um processo iniciado com a tese sobre a crítica de arte no romantismo alemão, o que pode ser talvez descrito como um esforço por resguardar e ao mesmo tempo reinventar filosoficamente a justa medida na recepção e interpretação das obras de arte, esforço, portanto, profundamente afinado com o trabalho de Kant na terceira crítica. Kant de modo algum poderia ser tido como um mistificador da unidade mágica da obra de arte. A inefabilidade da obra para Kant está fundada em condições universais e passíveis de exploração filosófica: as faculdades do sujeito e suas diferentes funções, abarcáveis pela reflexão, que identifica e compara os diferentes produtos da consciência. Ao distinguir o belo do agradável e, principalmente, ao dissociá-lo com veemência do conceito de perfeição, do qual não é

28. Idem, p. 101.

29. Ibid.

mais, de modo algum, uma versão obscura, Kant termina por legitimar a verdadeira discussão aberta sobre a arte. Não se pode disputar sobre o belo, não se pode provar por argumentos e conceitos que algo deve ser julgado desse modo, mas isso não é de se lamentar: não se pode provar cientificamente que algo belo abre o caminho para a discussão sobre a arte, ou seja, a crítica. Toda crítica legítima parte do pressuposto de que a verdade da obra não é um conceito de finalidade passível de ser lido em sua superfície, nem tampouco um poço sem fundo que anula e emudece aqueles que se encontram na sua proximidade. Ao contrário da imagem do pintor chinês aludida acima, a crítica não é a dissolução do espectador na obra. Nem tampouco a destruição da obra através de sua decifração pelo espectador.

Muito já foi dito, a partir desses ensaios benjaminianos, de uma arte “pós-aurática”. Com isso se quer denominar uma arte que procura suscitar uma recepção diversa daquela que marcou a das obras de arte tradicionais, uma recepção distinta daquilo que Benjamin chamou de “o culto do belo”. Acreditamos, porém, que o culto do belo que preocupava Benjamin se desenhava muito mais como ameaça futura do que como fato do passado. Ao festejar o fim da aura de objeto único nas obras que faziam do caráter serial o seu mote, não é do juízo de gosto que Benjamin deseja se ver livre, mas, ao contrário, em obras que rejeitam o fascínio emudecedor ele vê a possibilidade de sobrevida do que mais distingue a experiência da arte: a capacidade que ela, enquanto indecifrável, tem de nos fazer falar, e com isso, de integrá-se em processos que se misturam com o mundo, associando-se numa rede social de leituras e releituras.

Preferimos, para tomarmos o caminho do fim de nosso trabalho, abordar uma terceira e não menos enigmática incursão do texto benjaminiano pelos terrenos da aura, as seções X e XI do ensaio “Sobre alguns temas em Baudelaire”. “As palavras também podem ter sua aura”, diz Benjamin, e continua: “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’”.³⁰ O tema da distância reaparece em um contexto em que Benjamin retoma a noção de beleza como inesgotabilidade, como irredutibilidade à palavra definidora ou à tradução final.³¹ Esse aspecto, presente na primeira definição da aura, reaparece agora associado a um outro: a capacidade que o objeto dotado de aura tem de devolver o olhar de quem o olha. “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”.³²

Podemos dizer que esse revide do olhar tem um aspecto menos ontológico e mais social. Afinal, nos termos de Kant, o gosto “é uma faculdade de exercer um julgamento *de dimensão social* a respeito de objetos exteriores, no domínio da imaginação. Aqui, o espírito experimenta sua liberdade no jogo de imagens (...); pois o *laço social* mantido com outros homens supõe a liberdade e este sentimento é prazer”.³³ Distinto do agrado, que é definitivamente privado, o gosto é um juízo público, ou porque não dizer também: político no sentido mais básico do termo. Ao julgarmos com gosto nos colocamos no lugar de tantos outros que fizeram ou podem vir a fazer o mesmo, participamos então de uma tradição, e a renovamos. A temporalidade da obra de arte inclui, de modo decisivo, a sua longa (ou curta) história de recepção.

Não é justo isso que Benjamin quer preservar no julgamento que a massa exerce espontaneamente no cinema? Não é a

30. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. Nota de rodapé. Op. cit., p. 140.

31. “O que poderia estar associado a esta realização (do belo) foi definido mais uma vez por Valery: ‘Reconhecemos uma obra de arte quando nenhuma idéia suscitada, nenhuma forma de comportamento sugerida por ela, pode esgotá-la ou liquidá-la.’ Idem, p. 138.

32. Idem, p. 140.

33. Immanuel Kant. Op. cit. p. 241. Trad. fr. p. 202. Grifos do autor.

liberdade crítica, associada ao prazer imediato na forma, o elemento propriamente revolucionário da recepção coletiva no cinema? Não é justo isso que a massa perdeu diante de obras tradicionais? Não é no cinema que Benjamin vê a multidão, o verdadeiro sujeito dos tempos modernos, exercer a capacidade de homologar a forma artística através do prazer e dizer, sem pudor, “isto é arte”?³⁴ A paixão contemporânea por “tornar as coisas próximas de nós” não precisa e talvez nem possa destruir a singularidade da experiência que a arte suscita. Para que a arte exista enquanto tal, será necessário sempre e mais uma vez que alguém a acolha e a reinvente, com tal doação de si que o tempo se revele não uma linha contínua, mas um ponto em que o aqui e o agora se revelem um só, em que o “instante ou a hora participem” da “manifestação” da obra e de seu intérprete.

Passado o momento histórico em que lutar abertamente (dadaísmo, surrealismo, experimentalismo russo, e o precursor de todos, Charles Baudelaire) contra as manifestações anacrônicas e politicamente perigosas da aura era o modo possível de se manter fiel ao que é essencial na experiência da beleza, não se puseram os artistas a recuperar as condições para uma recepção do caráter único das manifestações, mesmo quando se dedicam a simplesmente tomar um produto produzido serialmente e transformá-lo em peça singular? De um modo ou de outro, não se trata ainda de suscitar no espectador a capacidade de julgar, com tudo o que ela implica, mesmo que para tanto se faça necessário substituir o juízo “isto é belo” por uma versão mais ampla, e que, mesmo em Kant lhe subjaz, de “isto é arte”?

34. “Quanto mais se reduz a significação social de uma arte, maior fica a distância, no público, entre a atitude de fruição e a atitude crítica, como se evidencia com o exemplo da pintura. Desfruta-se o que é convencional, sem criticá-lo; critica-se o que é novo, sem desfrutá-lo.” Walter Benjamin. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.” Op. cit., p. 187-8.