



**Culto da imagem e imagem de culto –
simetria e dissimetria entre a noção de
aura e de punctum**

Rodrigo Fontanari

Artigo recebido em: 19/05/2016
Artigo aprovado em: 21/04/2017

DOI10.5433/1984-7939.2017v13n22p190

Culto da imagem e imagem de culto – simetria e dissimetria entre a noção de aura e de punctum

Worshipping the image and image-worshipping - symmetrical and dissymetry between the notion of aura and punctum

Rodrigo Fontanari*

Resumo: *A maior parte dos críticos de A câmara clara se apressa em acusar Roland Barthes de omitir a referência àquele importante ensaio de Walter Benjamin a respeito da fotografia, Pequena história da fotografia. Acreditando tratar-se de uma outra pequena história da fotografia, joga-se, na maioria das vezes, com a possibilidade de tomar a noção de punctum barthesiano à contraluz da 'aura' benjaminiana. Pretende-se, neste artigo, sublinhar as sutis diferenças e aproximações entre esses conceitos filosóficos.*

Palavras-chaves: *Aura. Punctum. Roland Barthes. Walter Benjamin.*

Abstract: *Most critics of The camera lucida rushes to accuse Roland Barthes to omit the reference to that important Walter Benjamin's essay about photography, Little history of photography. Believing that it was another little history of photography, working up, most of the time, with the possibility of taking the notion of the barthesian punctum to the backlight of the Benjamin 'aura'. It is intended, in this article, to emphasize the subtle differences and similarities between these philosophical concepts.*

Keywords: *Aura. Punctum. Roland Barthes. Walter Benjamin.*

Para Olgária Matos

* Universidade de Sorocaba. Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura.

A câmara clara não é uma outra Pequena história da fotografia?

A câmara clara não é uma outra Pequena história da fotografia? E essa questão que se coloca quase sempre quando se pensa no derradeiro livro de Roland Barthes em vida, *A câmara clara: nota sobre fotografia*, publicada na França, em 1980. Constituída de um conjunto bastante variado de fotografia que recobre o arco temporal que vai da década de 1820 até a de 1970, esse livro dá a falsa impressão de não estar longe de uma outra pequena história sobre ou da fotografia. “Em relação a Fotografia, eu era tomado de um desejo ‘ontológico’ eu queria saber a qualquer preço o que ela era ‘em si’, por que traço essencial ela se distinguia da comunidade das imagens”, escreve Barthes (2002, p. 972) numa das primeiras páginas de seu livro.

O que se pretende, neste artigo, é colocar em relevo duas noções filosóficas, o conceito de aura benjaminiana e de *punctum* barthesiano¹. Em linhas gerais, busca-se estabelecer as aproximações e as divergências entre essas duas concepções filosóficas no campo da imagem fotográfica. Tais reflexões se fazem necessárias na medida em que a maior parte dos críticos de *A câmara clara* se apressam em associar e remeter a noção de *punctum*, cunhado no último livro de Barthes, àquela de aura estabelecida por Walter Benjamin num importante ensaio de redigido em 1931 e intitulado *Pequena história da fotografia*.

Talvez a insistência da crítica em tomar uma noção pela outra e, por consequência, acusar Barthes de omissão, venha do fato que a fotografia para ambos não serviu senão como um *medium de reflexão*², isto é, essa atitude ousada tanto de Walter Benjamin

1 Cabe, aqui, uma apresentação rápida dessas noções à que voltarei com mais vagar no decorrer deste artigo. De certa maneira, o *punctum* refere-se à singularidade do outro, que incide sobre o espectador, sem a ele diretamente se direcionar; enquanto a aura benjaminiana alude ao espectro do sagrado, do sublime (algo que é da ordem do metafísico) que certos objetos podem encarnar.

2 Willi Bolle (1994) observa que o termo *medium* de reflexão foi usado pelo românticos de Iena no sentido de “designar a qualidade da obra de arte de proporcionar o conhecimento

quanto de Roland Barthes em se dedicar à fotografia como objeto de reflexão filosófica. Portanto, se há um ponto de convergência da reflexão de Benjamin e de Barthes, esse ponto está na vontade de se entretecer na própria carne da fotografia. Por meio de uma poetização extrema e da placa fotográfica, Barthes desce ao reino das sombras. Nas palavras do autor, até aquele momento, os livros que se debruçavam sobre a arte fotográfica eram pouco numerosos, [...]. Uns são técnicos; para ‘ver’ o significativo fotográfico, são obrigados a acomodar a vista muito perto. Outros são históricos ou sociológicos; para observar o fenômeno global da Fotografia [...] Todavia eu persistia; outra voz, a mais forte, levava-me a negar o comentário sociológico; diante de certas fotos, eu me desejava selvagem, sem cultura (BARTHES, 2002, p. 983).

No que concerne a história da fotografia, o que interessa de perto a Roland Barthes, não parece estar na perspectiva de sua evolução, mas de sua recepção e utilização. Em *A câmara clara*, historicamente, Barthes recorre a uma fuga para trás: a fotografia antes mesmo de sua cultura. Não se trata nem de uma história sobre fotografia nem tão pouco de uma história sobre a fotografia, isto é, sobre a fotografia citada mas não mostrada do Jardim de inverno onde se configura sua mãe, Henriette Bengier, aos três anos de idade e o irmão dela, no jardim de inverno da casa em que nasceu, em Chevennière-sur-Marne. O que parece interessar à Barthes nesse debate em torno da fotografia é um retrocesso no tempo, na origem mesmo do processo fotográfico, na tentativa de compreender do que realmente se constitui a imagem fotográfica, o que há intratável nela. Nesse aspecto, *A câmara clara* estaria mais próximo das observações que faz quase 12 anos mais tarde da aparição dessa obra barthesiana, em 1992, este ensaísta português, Pedro Miguel Frade (1998), em *Figuras do espanto – a fotografia antes da sua cultura*, ao apontar que,

[...] a imagem fotográfica foi-se tornando incapaz, ao

crítico” (BOLLE, 1994, p. 89).

longo de sua história, de espantar quem quer que seja pela sua simples *natureza foto-gráfica*, quer dizer pela especificidade própria do seu carácter de imagem. A imagem fotográfica tornou-se habitual, banal, natural: pensamos saber, ou melhor, esquecemo-nos de que não sabemos exatamente o que ela representa, o que ela implica, o que ela faz e não faz, e esquecemo-nos sobretudo de que ela existe já que, como técnica disponível para gerir as aparências, que por ela se tornam elas mesmas disponíveis, o dispositivo liga-se assim ao domínio da mundaneidade banal [...] Reencontrar a distância que um dia separou os homens daquilo que, hoje, nos é habitualmente próximo, é refazer em sentido inverso o caminho que nos aproximou – assim nos afastando – de todos esses objetos de que há muito perdemos a sensibilidade necessária para nos apercebermos da sua mera presença (FRADE, 1998, p. 13).

Ora, os 48 fragmentos que constituem a obra de Barthes (2002) não é senão uma poética meditação a respeito da imagem fotográfica na contemporaneidade avançada e o carácter de banalidade que o domínio do dispositivo (multiplicidade exponencial de imagens) gerou. O carácter de estranheza (inquietante) que as primeiras imagens fotográficas despertavam, tende a ser negado através desse processo de repetição compulsiva que procura vulgarizá-lo para que então, torne-se familiar (aceitável) ou até mesmo, normalizá-lo ao emoldurá-lo como arte. De certa maneira, Barthes (2002) acaba por *dévoiler* (revelar) o interesse teórico e filosófico que a fotografia pode desempenhar ao trazer à baila sob a nomenclatura do *punctum*, o sentimento repulsivo e atrativo que está no cerne mesmo da relação que o homem contemporâneo estabeleceu desde sempre com essa imagem técnica.

É por essa razão também que, para esse autor, o que importa na fotografia não é a analogia, aspeto comum a outras formas de representação, mas seu aspecto químico (foto (luz) – grafia (escrita)): aquele que chamuscou a chapa metálica está ausente como

referente, no entanto, presente como alocutário (traço luminoso que impregnaram os saís de prata). Presente insustentável. Entremeados por dois tempos, aquele da referência e o tempo da alocação: você partiu, entretanto, ao mesmo tempo, você está aí, pois, de algum modo, me dirijo a você. Assim, Barthes (2002) enuncia o efeito que a fotografia lhe provocava enquanto espectador: uma presente transformado num puro pedaço de angústia. Origina-se disso um estado que é da ordem do obscuro e do paradoxal: uma ardência suave. Desde seus primórdios, a fotografia mostrou-se como um *medium* no qual a reprodutibilidade técnica e a magia não se dissociaram totalmente.

Longe de se pretender aqui abrir todo um dossiê em defesa ou não da originalidade das ideias barthesianas sobre fotografia, basta saber que são propriamente as críticas à Barthes a respeito da escolha das imagens que ilustraram esse livro que, de saída, já conduzem os leitores a pensar, de uma maneira ou de outra, que não se trata de *Uma Outra Pequena história da fotografia*³.

Denis Roche, escritor, poeta e fotógrafo, mesmo nota, numa entrevista por ocasião da aparição da primeira edição, em 1993, das *Oeuvres Complètes* de Roland Barthes pela editora Seuil, que o corpus de *A câmara clara* “não rima com nada, verdadeiramente com nada” (ROCHE, 1993, p. 66), isto é, que as fotos escolhidas pelo autor, não rimam nem com uma história, nem como uma estética da fotografia. Barthes já havia, de certa maneira, advertido ao seus leitores, quanto ao *corpus* de sua pesquisa, ao escrever: “Eu resolvi portanto apenas algumas fotos, aquelas que eu estava certo que existiam para mim. Nada a ver com um *corpus*: somente alguns corpos” (BARTHES, 2002, p. 795). Ocorre que os leitores mais atentos logo são sensibilizados a desconfiar de que a fotografia é muito mais um pretexto para o desenvolvimento de uma reflexão filosófica em torno da morte. Barthes (2002) parece entrever as imagens como uma sobrevivência ou supervivência e que são capazes de atravessar o tempo e se nutrirem de histórias e

3 Valho-me aqui do título do ensaio do historiador das artes Geoffrey Batchen (2009).

de memórias que as precedem, como ausências ressurgentes⁴.

Esse desdobramento pode ser percebido logo nas primeiras páginas de *A câmara clara*, Roland Barthes (2002) ao situar a imagem fotográfica como algo indissociável do seu referente, acaba por colocar a relação com a morte no centro mesmo da prática fotográfica. “Dir-se-ia que a Fotografia traz sempre consigo seu referente, ambos atingidos pela mesma imobilidade amorosa ou fúnebre, no próprio seio do mundo em movimento: eles estão colocados um ao outro, membro a membro, como condenado acorrentado a um cadáver em certos suplícios” (BARTHES, 2002, p. 793). E mais adiante então transforma, por fim, o objetos fotografados em emanações do referente, ou noutras palavras almas do outro mundo que regressam.

Porque, numa sociedade, a Morte tem de estar em qualquer lado; se ela já não está (ou está menos) no religioso, deve estar em qualquer outra parte. Talvez nessa imagem que produz a Morte, pretendendo conservar a vida. Contemporânea do recuo dos tiros, a fotografia corresponderia talvez a intrusão, na nossa sociedade moderna, de uma Morte assimbólica, fora da religião, fora do ritual, uma espécie de mergulhos brusco na Morte literal (BARTHES, 2002, p. 863-864).

De resto, é o próprio Éric Marty, professor de Literatura contemporânea, da Université de Paris VII – Denis Diderot e organizador das *Oeuvres Complètes* de Roland Barthes em *Memória*

4 Ver a imagem fotográfica do ‘ângulo da morte’ parece fundamentar a partir de uma relação ambígua com que se mantém com a imagem, que não sem razão, quase sempre, sua definição é fundada sobre um tremendo paradoxo de ser, ao mesmo tempo, presença de uma ausência ou ausência de uma presença. Olgária Matos (1993) lembra, no capítulo Imagem sem objeto, de seu livro *O iluminismo visionário: Benjamin leitor de Descartes e Kant*, que na língua alemã ‘Bild’ [imagem], “significa signo prodigioso [...] que em sua raiz germânica remete a uma força fora do comum, excedente a si mesma e referida a uma efetualidade mágica (no antigo saxão, *bilioi* significa signo portentoso e só em seguida ‘imagem’ no sentido da reprodução”. Por isso, a imagem seria uma “instância intermediária entre o sensível e o inteligível, é de materialidade imaterial” (MATOS, 1993, p. 75).

de uma amizade, uma espécie de biografia romanesca reunida em *Roland Barthes – o ofício de escrever*, que lembra dos esforços do Barthes em não reduzir o livro a uma história da fotografia. “Ele [Barthes] ficou profundamente decepcionado com o *Le Monde*, por ter publicado a crítica de *A câmara clara* na seção ‘Fotografia’ do jornal e não no caderno sobre livros” (MARTY, 2009, p. 101). E algumas páginas adiante, retoma algumas outras importantes considerações sobre *A câmara clara*. “Barthes queria reconciliar a modernidade e a morte, forçar a modernidade a abandonar o seu horizonte natural, o do aqui e agora, e forçá-la a mergulhar no abismo, nas trevas da morte” (MARTY, 2009, p. 105).

Para em seguida então lembrar ainda que Barthes por sugestão de Severo Sarduy, poeta, dramaturgo, pintor e crítico de arte cubano radicado na França, chegou a aceitar uma ideia de intitular seu último livro simplesmente ‘Foto’, “Título tipicamente moderno”, sublinha Marty (ano). Como se sabe, Barthes acabou por desistir dessa ideia, ao preferir, lembra Éric Marty, um título “mais profundo e barthesiano, *Chambre Claire*, título que parece poema” (MARTY, 2009, p. 105).

Diante dessas palavras de Marty (2009) quanto a escolha do título, faz-se necessário consagrar algumas linhas deste artigo a uma análise mais cuidadosa desse assunto. Quanto ao título, trata-se de uma rememoração de um instrumento de desenho que antecede a invenção da fotografia, no qual se vê a imagem apenas no olho da mente, uma vez que constituído por um prisma de vidro que foca a luz reflete para o seu interior, quer da cena a retratar, quer do papel colocado por baixo do instrumento, e que, então, funde estas duas fontes de luz na superfície da retina de um observador, o que torna a experiência totalmente privada e individual. Esse título contrapõe a experiência comum de olhar para imagens provenientes de uma máquina fotográfica, para reivindicar um recolhimento que representa esse aparato desprovido da mediação de uma câmara e que se pode associar ao olhar interior.

Ainda que se afirme que é inegável o conhecimento de

Barthes desse referido texto benjaminiano sobre a fotografia, uma vez que muito provavelmente, ele tenha lido uma das traduções francesas desse bastante conhecido ensaio que se encontra publicada na revista *Nouvel Observateur - special photo*, de outubro de 1977, sob o título *L'alphabétique de l'avenir*⁵, pois, essa revista é referendada como um das referências iconográficas de que Barthes se utilizou para ilustrar seu *Nota sobre fotografia*. Essa espécie de silêncio ou até mesmo essa ausência de referência explícita às ideias de Benjamin, cessou em Barthes numa de suas últimas entrevistas, logo após a publicação francesa de *A câmara clara*, quando então, o autor vem a público dizer que “o texto de Benjamin é bom porque é premonitório” (BARTHES, 2002, p. 932). Na verdade, como ressalta Jean-Claude Milner (2003) em *Les pas philosophiques de Roland Barthes*, não se sabe bem, na verdade, à que texto certamente Barthes fazia menção, *Pequena história da fotografia* ou *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*.

Pouco importa talvez também à que ensaio, de fato, Barthes referia-se naquela entrevista, entretanto, é notório que as ideias estabelecidas em ambos são premonitórias. Em *Pequena história da fotografia*, de certa maneira, Benjamin opõe basicamente arte e ciência; enquanto que em *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*, ele vislumbra a possibilidade das técnicas de reprodução a obra de arte se metamorfosear, pois, esmaece seu caráter de unicidade, atrelado a uma determinada dimensão espaço-temporal: sua aura. Com a quebra da aura, há uma modificação na forma como o produtor e o receptor se relacionam com a produção artística, assim como, de modo mais geral, na função desempenhada pela obra de arte num contexto mais amplo da sociedade. “O crescimento maciço do número de participantes transformou seu modo de participação”, sublinha Walter Benjamin (2000, p. 311) no fragmento 15, do ensaio *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*.

5 O título desta publicação francesa remete a um trecho do ensaio em que Walter Benjamin, citando o pintor e fotógrafo húngaro László Moholy-Nagy escreve: “[...] ‘o analfabeto do futuro não será quem não saber escrever, e sim quem não sabe fotografar’” (BENJAMIN, 2000, p. 320)

A aura e o punctum, algumas considerações possíveis

O termo aura, nota a curadora de arte e pesquisadora de Walter Benjamin, Taisa Helena Pascale Palhares (2006), em *Aura – a crise da arte em Walter Benjamin*, originou-se da

[...]tradução do grego *aúra* para o latim *aura*, que significa sopro, ar, brisa, vapor. Sua ilustração como círculo dourado em torno da cabeça, tal como aparece em imagens religiosas, talvez derive da identificação vulgar entre o termo grego e o latino *aureum* (ouro), que deu origem à palavra auréola (PALHARES, 2006, p. 13).

Entretanto, esse termo somente é definido como noção filosóficas, pelas mão de Walter Benjamin no ensaio *Pequena história da fotografia*, no seguintes termos: “É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante por mais próxima que ela esteja” (BENJAMIN, 2000, p. 299).

A aura é portanto essa trama de espaço e tempo que Olgária Matos (2010), não deixa de perceber, que está em via de se esmaecer ou ainda que guarda em si os vestígio de uma desaparecimento, ao referir-se com essas palavras ao conceito benjaminiano. “[...] Aquela que requer distanciamento - recolhimento - para que algo se torne objeto de culto [...]” (MATOS, 2010, p. 140).

Se por um lado, a questão da aura em Benjamin, como bem observa Diarmuid Costello, professor de estética, do Departamento de Filosofia da Universidade de Warwick, na Inglaterra, em *Aura, Rosto, Fotografia*, é complexa e marcada “[...] tanto pela ambivalência como por uma resposta dual. Celebra e lamenta simultaneamente a morte da aura” (COSTELLO, 2010, p. 124); por outro, o médium fotográfico representa propriamente um entrave à sua teoria da perda da aura. Como nos permite perceber, Diarmuid Costello (2010) - em *Aura, Rosto, Fotografia: Releer a Benjamin*

hoj - numa releitura crítica da obra de Walter Benjamin, na qual o autor assinala a existência de duas dimensões do conceito de aura. Ocorre que, de certa maneira, tais dimensões não se separam totalmente: uma mais geral (experiência) e outra, mais específica (fotográfico). Esta se refere à própria história do retrato fotográfico, aquela relaciona as estruturas da experiência do aurático que se torna complexa no próprio ciclo de evolução das reflexões benjaminianas, a respeito desse conceito.

Tal distinção que os críticos assinalam que esteja amplamente anunciada no ensaio *Pequena história da fotografia*, em que Benjamin, de fato, evoca, pela primeira vez, o conceito de aura, para falar de fotografia, sobretudo, da qualidade excepcional dos primeiros retratos fotográficos, período que antecede sua industrialização em que “[...] a técnica mais exata pode dar a suas criações um valor mágico que um quadro nunca mais terá para nós” (BENJAMIN, 2000, p. 299). Enquanto os quadros valiam simplesmente como testemunho artístico do pintor, a fotografia trazia em si - nota ainda Benjamin- alguma coisa além, estranha, totalmente nova, que não pode ser reduzida à habilidade artística do fotógrafo, “[...] algo que não pode ser silenciado, que reclama com insistência o nome daquele que viveu ali, que também na foto é real, e que não quer extinguir-se na arte” (BENJAMIN, 2000, p. 299). É o que também escreve Roland Barthes (ano), em *A câmara clara*, “[...] ela [a fotografia] é o Particular absoluto, a Contigência soberana, impenetrável e quase animal, o Tal (tal foto e não a Foto), em sua *Tuchè*, a Ocasião, o Encontro, o Real, na sua infatigável expressão” (BARTHES, 2002, p. 792).

É a natureza da imagem que muda da imagem do quadro em relação àquela do retrato fotográfico. Enquanto, diante de um quadro, observamos uma imagem trabalhada conscientemente pelo pintor-retratista, a imagem fotográfica é percorrida pelo inconsciente do fotográfico, por isso, diante desses primeiros retratos, fascinados que ficamos - nota Benjamin -, “o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessas imagens a pequena centelha do acaso,

do ‘aqui’ e ‘agora’, como a qual a realidade chamou a imagem” (BENJAMIN, 2000, p. 300).

É da destruição dessa centelha do acaso, que não morre na arte fotográfica e que perturba o espectador, que Benjamin (2000) vem fazer a sua aguda crítica em a *Pequena história da fotografia*. Debruçando-se sobre uma fotografia do jovem Kafka e opondo-a àqueles primeiros retratos de David Octavius Hill, Benjamin não deixa de atribuir um elevado valor estético a essas fotos de Hill e de apontar uma intensa degradação da aura naquela foto de Kafka. A razão dessa degradação está na própria transformação social da realidade em que se encontra o fotógrafo e, também, o sujeito fotografado, sendo o estúdio fotográfico, no período industrial, um espaço comercial em que a câmara e os sais de prata eram os mediadores que comprovavam a habilidade do retratista e atribuíam estatuto de ascendência social àquele que se fazia fotografar por um estúdio.

O que o olhar crítico benjaminiano denuncia é a falsidade, a inautenticidade e a armação que emanam dessas fotos, nas quais o fotógrafo se esforça para construir e atribuir um valor de importância e notoriedade que corresponde àquele que o sujeito fotografado desempenha na sociedade. É essa possibilidade de destruição e simulação do aurático que o tempo, notadamente marcado pelo avanço tecnológico, possibilitou, pois, “a ótica, mais avançada, passou a dispor de instrumentos que eliminavam inteiramente as partes escuras, registrando os objetos como espelhos” (BENJAMIN, 2000, p. 308).

Entretanto, Benjamin não lamenta simplesmente o aperfeiçoamento dos aparelhos fotográficos, já bastante sensíveis à luz, o que possibilita ao fotógrafo trabalhar em praticamente qualquer lugar, sem a preocupação excessivas com as condições da luz, mas as significativas mudanças no aspecto da imagem fotográfica. Enquanto os antigos aparelhos, menos sensíveis à luz, captavam várias expressões sobre a placa, em detrimento do longo tempo de exposição do sujeito fotografado diante da objetiva e, por

isso mesmo, produziam uma imagem final que trazia uma expressão mais universal, mais viva e também com um aspecto mais funcional; nas máquinas mais modernas – nota então, Benjamin –, “os retratos que delas são produzidos, não são capazes de ‘sintetizar o rosto’, mas decompô-lo” (BENJAMIN, 2009, p. 726).

O conceito benjaminiano de perda da aura encontra-se, portanto, intimamente ligado a possibilidade de reprodutibilidade técnica da obra de arte, pois perdem o caráter de autenticidade: uma obra reproduzida não capta totalmente o aqui e agora de uma obra original. Essa perda da aura parece, portanto, intimamente relacionada ao desejo das massas de possuir e de se aproximar dos objetos que, por sua vez, acaba por quebrar o caráter de unicidade da obra de arte ao reproduzi-la para trazê-la para perto. E, conseqüentemente, isso também altera o modo de percepção coletiva da obra de arte, isto é, o modo como se percebe o objeto. A mudança de percepção resulta de algumas modificações sociais que provocaram essas transformações. Essas modificações sociais estão relacionadas à passagem do valor de culto ao valor de exposição da obra de arte. A arte aurática relaciona-se com o valor de culto, pois exige recolhimento para ser percebida. Enquanto a arte emancipada (desprovida de aura), é recebida coletivamente, afirmando assim seu valor de exposição.

A perda da aura como se sabe, refere ao mundo burguês e do século XIX europeu, em que tudo carece desse caráter único, mágico que emanava dos objetos artísticos. Tudo agora é produção, é revolução industrial, velocidade, reprodutibilidade. E é, de certa maneira, a esse mundo sem aura, evocado por Benjamin, que Baudelaire já fazia alusão em *Spleen de Paris* ou *Pequenos poemas em prosa*, no poema intitulado *Perda da auréola*. O poema, pouco conhecido e muitas vezes desprezado pelos exegetas da obra baudelaireana, narra-se aí a história de um poeta, muito provavelmente, Charles Baudelaire (1968), que “muito apressado, saltando pelas poças de lama, no meio desse caos móvel, onde a morte chega a galope de todos os lados ao mesmo tempo, minha

auréola, em um brusco movimento escorregou de minha cabeça e caiu na lama do macadame” (BAUDELAIRE, 1968, p. 180). Porém, temendo arriscar a própria vida, “não tive coragem de apanhá-la. Julguei menos desagradável perder minhas insígnas, do que me arriscar a quebrar uns ossos [...]” (BAUDELAIRE, 1968, p. 180). Essa perda não o aflige de maneira alguma, pois a liberdade conquistada compensa. “Posso, agora, passear incógnito, cometer ações reprováveis e abandonar-me à crapulagem como um simples mortal. E eis me aqui, igual a você, como você vê” (BAUDELAIRE, 1968, p. 180). E ainda, nos últimos versos do poema, o poeta se diverte imaginando a possibilidade de alguma poeta medíocre encontrá-la e dela se servir. “[...] A dignidade me entedia. E penso com alegria que algum mau poeta a apanhará e a meterá na cabeça descaradamente” (BAUDELAIRE, 1968, p. 180).

Se esse pequeno poema em prosa é interpretado, muitas vezes, como a inspiração benjaminiana, para pensar a teoria da perda da aura, não o é sem razão - ao menos é o que nos induz a pensar o próprio Walter Benjamin (2000), quando encerrando seu *Sobre alguns temas de Baudelaire*, sugere uma associação entre a perda da auréola e a perda da aura, ao escrever que, “ele [Baudelaire] determinou o preço que é preciso pagar para adquirir a sensação de moderno: a destruição da aura na vivência do choque” (BENJAMIN, 2000, p. 390).

Perda da auréola simboliza a vivência do choque da modernidade, em que o lírico de auréolas se torna antiquado. Para ser um poeta e um homem moderno, é necessário perder a auréola, isto é, tudo aquilo que o diferenciava perante a sociedade - a imortalidade, a sacralidade -, colocando-o, portanto, em contato com as multidões e com todas as condições impostas pelas circunstâncias da vida. Baudelaire (1968), portanto, apresenta ironicamente a condição do poeta na sociedade burguesa: um sujeito ocioso, destituído de seu papel e, portanto, um sujeito despojado de seu estatuto aurático e cuja obra também não tem mais algum valor de culto ou de adoração cultural.

Se os trabalhos de Diarmuid Costello (2010), jogam com a possibilidade de ler o conceito *punctum* de Roland Barthes, à luz da noção benjaminiano de aura - “[...] essa centelha do acaso com a qual a realidade chamou a imagem” (BENJAMIN, 2000, p. 300) -, é necessário ter cautela na passagem de um conceito a outro. Essa apreensão de uma noção por outro, ainda que apressadamente possa parecer possível, se analisar mais de perto a concepção barthesiana *punctum*, notar-se-á, logo, a incongruência.

Então, afinal, o que é o *punctum*? O termo *punctum* vem do verbo latino *pungere*, ‘picar’, ‘furar’, ‘perfurar’. Por extensão, aquilo que é pungente, que corta, fere, sensibiliza, alfineta e macera. Outras acepções são ainda possíveis: silencioso e silente (pequeno detalhe). Barthes (2002) assim define-o: “[...] *punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena, pequeno corte – e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela me punge (mas também me mortifica, me fere)” (BARTHES, 2002, p. 729). Entende-se por definição de *punctum*, o campo cego (*tache aveugle*), ponto em que a retina não transmite mais nenhuma sensação e que corresponde ao ponto de entrada do nervo ótico no globo ocular. Já histórica e etimologicamente, o *punctum* está relacionado ao sufrágio [*suffrage*], isto é, ato de piedade ou oração pelos mortos. Ainda é válido notar que Barthes acena, em vários momentos de sua obra, com a possibilidade da existência do *punctum*. Na primeira parte, ele denomina *punctum* algum detalhe da fotografia; algo “que parte da cena, e vem me transpassar” (BARTHES, 2002, p. 822). Na segunda parte, esse conceito se expande e toma a dimensão da nostalgia, da dramaticidade e da intensidade: é a ideia de isso existiu (*noema*). Há também, um terceiro sentido de *punctum*, em *A câmara clara*, que é aquilo que ele denomina suplemento: é, num certo sentido, aquilo que vem a mais que o intelecto e os sentidos não são capazes de perceber, mas que o corpo reivindica. Esse sentido não é decifrável pelo campo da fala da linguagem, propriamente dito. Como sublinha o crítico literário e escritor francês, Jean-Pierre Richard (2006), em

Roland Barthes em *dernier paysage*, o *punctum* é, de certa forma, aquela palavra que “permite unir sobre um quase-homônimo a dor da incisão (o pontiagudo, o picante) [“*le pointant, le piquant*”] e o *pathos* sugerido (o pungente) [“*le poignant*”] da reação emocional” (RICHARD, 2006, p. 27). O que torna esse conceito barthesiano bastante instigante é notadamente, “[...] seu fracasso mesmo de dar, ou de fabricar um sentido” (RICHARD, 2006, p. 27).

Pode-se dizer ainda do *punctum*, essa emanção ou sombra luminosa que se desprende do objeto fotografado (indizível da imagem), esses raios luminosos são mais vivos, mais ativos do que nos permite compreender o conceito de aura benjaminiana. Afinal, o *punctum* é esse não sei o quê, que vem do quadro da foto estremecer seu contemplador, acenando-lhe como uma imagem forte, uma espécie de verdade do ser. Enquanto a aura, é o “traço do trabalho humano esquecido na coisa” (DIDI-HUBERMAN, 1992, p. 103), como sublinha o historiador de arte Georges Didi-Huberman, citando as cartas de Theodor W. Adorno e Walter Benjamin, sobre a questão da aura. Em outras palavras, o *punctum* é o rapto do olhar do espectador, enquanto a aura é o mergulho no oceano da memória e da contemplação, que faz vir à margem da consciência o que havia de mais escondido nas profundezas do inconsciente.

O *punctum* é, de algum modo, mais violento, é uma espécie de fisgada que apreende o espectador, a partir de algo que advém do quadro fotográfico, ao passo que a aura, aparece da contemplação que faz voltar algo da memória; é uma coisa que o espectador busca e não advém diante de determinados objetos.

Considerações Finais

Assim, tudo leva a conceber que, de algum modo, o conceito barthesiano de *punctum* contem a noção filosófica benjaminiana de aura. E, que o livro de Barthes (2002) sobre fotografia seria uma reflexão, mais atenta, à sua época, das representações fotográficas

que ainda mantêm em si, aquilo que Benjamin (2000) denominou de aurático e que Barthes (2002) subverte e complexifica ao cunhar, para essa experiência que advém ao espectador, diante de certas imagens fotográficas, o termo *punctum*. Pode-se, por fim, pensar que tanto a noção de aura quanto a de *punctum* caminham juntos. O *punctum* vem à frente, pois, é mais violento, ativo, e arrebatador (apreender o olhar do espectador); a aura, mais contemplativa, passiva e rememorativa. Se a aura pode ser compreendida como essa espécie de traço da memória involuntária, que faz voltar à consciência algo que estava silenciado no inconsciente; o *punctum*, ao contrário, é essa fisgada brusca causada pela passagens do referente, na paisagem da vida, que não tem por objetivo rememorar nada. É pela força da constatação de que isso existiu ou aconteceu [“ça a été”] que se revela o trauma ou choque fotográfico, em Barthes (2002). A fulgurância de uma imagem fotográfica é o que dela não podemos transformar, nem modificar, nem regressar. Porém, quando essa imagem invade a consciência do contemplador, ela se deforma, se esvazia, se reconfigura, se abre ao outro, à experiência e é, nesse momento que se é possível perceber que *punctum* contem, toca o conceito de aura.

Essa percepção aguda que, talvez, fez Barthes (2002) assinalar, já nas páginas finais de *A câmara clara*, uma ‘segunda camada’ que pode existir na foto e que ele denomina de ar, que estaria mais próximo da concepção bejaminiana de aura, pois, se esse conceito corresponde àquilo que dá alma à obra de arte, nos dizeres de Roland Barthes (2002, p. 875), “o ar é essa coisa exorbitante que leva do corpo à alma - animula, pequena alma individual, para uns boa, para outros má”. Mais sutil do que *punctum*, o ar é, “[...] qualquer coisa indizível: evidente (é a lei da Fotografia) e, contudo, improvável (não posso prová-lo). Essa qualquer coisa é o ar” (BARTHES, 2002, p. 875). Essa qualquer coisa que emana do sujeito e que a imagem fotográfica é capaz de registrar e revelar ao olhar do espectador, esse algo, que é captado pela foto, poderia ser entendido como a essência do sujeito fotografado: tal como ele

mesmo. O ar, que emana do rosto e que pode ser perceptível sobre a película fotográfica, mas não provável e por isso mesmo intratável, é algo vago, que não se pode apontar sobre um ponto específico da imagem. Portanto, não pertencendo nem ao objeto, nem à imagem, por se tratar de algo para ser simplesmente sentido, permanece suspenso. Então, conclui que, “o ar é, assim, a sombra luminosa que acompanha o corpo; se a foto não consegue mostrar esse ar, então o corpo vai sem sombra, e, uma vez cortada essa sombra, [...] nada mais resta do que um corpo estéril” (BARTHES, 2002, p. 876).

Por fim, é suficiente ressaltar que a concepção de aura benjaminiana deve ser entendida como uma experiência ampla, que o ser humano pode experimentar não apenas com a obra de arte, mas também com a natureza. A aura emerge, portanto, dessa capacidade humana de contemplação, de contato e de transcendência com o mundo, com a representação na qual, ele investe muito mais do que seu olhar: a história do seu tempo, seus dramas, seus medos. Uma vez que “as mais antigas obras de arte [...] surgiram a serviço de um ritual, inicialmente mágico, e depois religioso” (BENJAMIN, 2000, p. 280). Perceber a aura pressupõe uma atenção, uma contemplação, uma espécie de sideração que se experimenta, a partir da surpresa que emerge à consciência, diante daquilo que se contempla e que se projeta alhures rumo ao distante. Não é o objeto, a imagem ou a paisagem que possuem em si mesmos esse caráter aurático, mas algo que irrompe do olhar que ali pousou. A aura pode ser compreendida como esse paradigma visual que provoca essa incongruente sensação de “aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja” (BENJAMIN, 2000, p. 75), ou seja, supõe esse movimento de ir e vir, de proximidade e distância, de distância mesmo que ainda se esteja bastante próximo.

O objeto aurático encarna essa experiência heurística. Há uma capacidade de tal objeto ser índice de uma perda, de uma distância visualmente trabalhada, em que o objeto se aproxima e se apresenta produzindo uma sensação de momento único, na

forma de uma lembrança distante, que volta inesperadamente, provocando uma enorme estranheza e inquietude. Está, portanto, no conceito aurático de Benjamin (2000, p. 75) -- essa “trama singular de espaço e tempo” --, explicitamente implicando o trabalho de entrelaçamento do olhar e da memória, pois, sobre essa forma simbólica desse objeto visível, é possível fazer aparecer um acontecimento visual único que, pelo seu aspecto mesmo, é capaz de evocar algo longínquo sobre essa forma próxima, de tal maneira que se revela, supostamente, passível de posse, de apreensão.

A aura é uma espécie de traço humano que se manifesta sobre uma forma simbólica que toca aquele que a contempla, por lhe conferir a qualidade de quase-sujeito, de quase-ser. Em *A câmara clara*, a foto não rememora nada, e sim restitui, faz emergir, num presente louco, algo que não existe mais, mas cuja essência, ao mesmo tempo, está lá, impregnada nos saís de prata da película fotográfica. Embora tudo possa parecer falar de um passado, “a Foto não só nunca é, em essência, uma recordação (cuja expressão gramatical seria o perfeito, enquanto o tempo da Foto é antes o *aorista*⁶) como também a bloqueia, tornando-se em breve, uma contra-recordação” (BARTHES, 2002, p. 863).

Se a fotografia coloca diante do olhar do *Spectator* um fato passado [“*ça a été*”] num presente (o sujeito fotografado é lá em forma de *spectum*) e, ao mesmo tempo, anuncia uma verdade, [“*c’est ça*”] e um futuro (a eminência da morte), tudo isso parece ser eclipsado pelas iconoclastias que nos fazem esquecer de que se trata de um retorno brutal. Nesse sentido, Barthes (2002) dirá que “a Fotografia pode ser efetivamente uma arte quando nela já não há loucura, quando seu noema é esquecido e, portanto, a sua essência já não age sobre mim” (BARTHES, 2002, p. 883).

6 Tempo verbal aoriste existente em algumas línguas grega, que indica uma ação verbal ou acontecimento sem, no entanto, definir precisamente o tempo em que a ação ocorreu: um passado indeterminado e indefinido. O aorista se opõem ao presente e ao perfeito que apresenta a ação em seu desenvolvimento, em relação ao sujeito. O valor aspectual do aoriste é aquele de uma ação independente de sua relação com o sujeito da enunciação (o aoriste não está determinado em relação ao tempo da ação) (HOUAISS, 2007).

Seria esse esquecimento do *noema* da fotografia provocado pela era da reprodutibilidade técnica, uma maneira da quebra, do estilçamento do aurático, do poder enigmático de atração, desse poder do olhar que sugere, num certo sentido, o conceito benjaminiano de aura, que poderia ser compreendido como essa estranha experiência que sentimos, quando temos a percepção de que um objeto o qual observamos, seja capaz de devolver o olhar que se deposita sobre ele, como se o tal objeto - uma pessoa, uma fotografia (retrato), ou mesmo uma obra de arte - tivesse a habilidade de nos retribuir o olhar: isso nos olha. Sabemos o tanto que essa acepção benjaminiana de aura tem de fantasmagórico e ilusório em si mesma, mas, como sublinha Didi-Huberman (1992), a aura não se reduziria “[...] a uma pura e simples fenomenologia da fascinação alienada, versando do lado da alucinação, mas é mais um olhar aberto pelo tempo” (DIDI-HUBERMAN, 1992, p. 105).

De uma outra maneira, podemos ler a presença da aura, quando a aparição de um objeto se desdobra para além [“*au-delà*”] da sua visibilidade; em última instância, faz dessa aparição uma espécie de uma dupla distância, de uma imanência visual e fantasmática.

O conceito benjaminiano de aura reclama para si o reencantamento do mundo⁷: ter uma reação estética de espanto, de surpresa e de susto diante da imagem (*eidolon*) apresentada, ou seja, uma verdadeira *aisthesis* das imagens que acaba por atribuir a qualidade de uma forma-viva a elas. Perceber a aura é fazer com que o sintoma, que está encarnado no cerne da representação, reviva no olho daquele que a contempla, isto é, aquilo que se vê

7 Com o romper do pensamento iluminista a partir do século XIX, assistiu-se a intensa modernização social e racionalização de todas as esferas da vida que conduziu à priorização do cognitivo na percepção, reduzindo o modo de relacionar e ver o mundo à uma conexão calculável de causas e efeitos, predominante de um espírito científico. Por sua vez, Jürgen Habermas (1980), nota que “[...] Benjamin não explica essa desritualização da arte, ela deve ser compreendida como parte daquele processo histórico de racionalização que o desenvolvimento das forças produtivas introduz nas formas sociais da vida, como as transformações do modo de produção - também Marx Weber usa o termo ‘desencantamento’ [...]” (HABERMAS, 1980, p. 182).

aprisionado no retrato, não deixa de ser inanimado: repentinamente, parece saltar dele, ganhar vida no olho daquele que o contempla. É necessário lembrar que se a noção de aura tem a ver com a valorização do objeto único, não é, senão, devido a lembrança da forma primitiva de incorporação da arte na sociedade, pois sabe-se que as obras de arte mais antigas nasceram a serviço de um ritual, primeiro mágico, depois religioso. E nesse sentido, a fotografia deixa de ser uma mera centelha luminosa do acaso do encontro com real, para adentrar num campo mais obscuro, que pode vincular a imagem fotográfica à loucura ou à sensatez. Nos dizeres de Barthes (2002, p. 898),

Louca ou sensata? A Fotografia pode ser uma ou outra: sensato se seu realismo permanece relativo, temperado por hábitos estéticos ou empíricos (folhear uma revista no cabeleireiro, no dentista); louco, se esse realismo é absoluto e, se assim podemos dizer, original, fazendo voltar à consciência amorosa e assustada a própria letra do Tempo: movimento propriamente revulsivo, que inverte o curso da coisa e que eu chamarei, para encerrar, de êxtase fotográfico. Essas são as duas vias da Fotografia. Cabe a mim escolher, submeter seu espetáculo ao código civilizado das ilusões perfeitas ou afrontar nela o despertar da intratável realidade.

À guisa de um último arremate que demonstre e também justifique o hibridismo dos conceitos de *punctum* e *aura*, se faz preciso lembrar que embora Barthes (2002) vai cintilar em várias partes do livro, a forte relação com a magia até mesmo consagrado, a ideia do *punctum* não passa forçosamente por aí, ele está associado, em termos mais linguísticos, ao momento em que o significado arma uma luta para encontrar uma consistência que insiste em não se entregar um estereótipo verbal, o que o torna bastante enigmático. E é nesse momento, que, para Barthes (2002), o conteúdo se revela inteiramente traumático (pungente). Pois, diante de uma imagem, nunca se cessa de perguntar: o que elas querem dizer (significam)?

Há aí, atrito entre ordens. A saber, se trauma, em grego, significa ferida, em sua raiz indo-europeia, indica atrito ou choque, do qual nasce, justamente, a ferida (RAYE, 1992). Eis aí, recuperado etimologicamente o punctum barthesiano.

Referências

BARTHES, Roland. **Oeuvres complètes I-V**. Paris: Seuil, 2002.

BATCHEN, Geoffrey. Câmera lúcida: another Little history of photography. In: _____. **Photography degree zero: reflections on Roland Barthes's camera lucida**. London: The Mit Press, 2009. p. 259-273.

BAUDELAIRE, Charles. Petits poèmes en prose. In: _____. **Oeuvres complètes**. Paris: Seuil, 1968. p. 469-470.

BENJAMIN, Walter. **Oeuvres I- III**. Paris: Gallimard, 2000.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

BOLLE, Willi. **Fisiognomia da metrópole moderna**. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 1994.

COSTELLO, Diarmuid. Aura, rostro, fotografia. Releer a Benjamin hoy. In: COHEN, Margaret et al. **Walter Benjamin: culturas de la imagen**. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2010. p. 99-140.
DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ce que nous regarde, ce que nous voyons**. Paris: Les Éditions Minuit, 1992.

FRADE, Pedro Miguel. **Figuras do espanto: a fotografia antes de sua cultura**. Coimbra: ASA, 1998.

HABERMAS, Jürgen. Crítica conscientizante ou salvadora – a atualidade de Walter Benjamin. In: FREITAG, Bárbara; ROUANET, Sérgio Paulo (Org.). **Habermas**. São Paulo: Ática, 1980. (Coleção Grandes Cientistas Sociais).

HOUAISS, Antonio. **Dicionário Houaiss de língua portuguesa**. São Paulo: Objetiva, 2007.

MARTY, Éric. **Roland Barthes: o ofício de escrever**. Rio de Janeiro: Difel, 2009.

MATOS, Olgária Chain Féres. **Benjaminianas: cultura capitalista e fetichismo contemporâneo**. São Paulo: Unesp, 2010.

MATOS, Olgária Chain Féres. **O iluminismo visionário: Benjamin leitor de Descartes e Kant**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

MILNER, Jean Claude. **Les pas philosophique de Roland Barthes**. Paris: Éditions Verdier, 2003.

PALHARES, Taisa Helena Pascale. **Aura: a crise da arte em Walter Benjamin**. São Paulo: Barracuda; FAPESP, 2006.

RAYE, Alain. **Le Robert: dictionnaire historique de la langue française**, III. Paris: Dictionnaires Le Robert, 1992.

RICHARD, Jean-Pierre. **Roland Barthes, dernier paysage**. Paris: Editions Verdier, 2006.

ROCHE, Denis. **Un discours affectif sur l'image**. Magazine Littéraire, Paris, n. 75, sept. 1993.