

A DUPLA DISTÂNCIA

E, primeiramente, que nome lhe dar? Pensemos nesta palavra, empregada com frequência, raramente explicitada, cujo espinhoso e polimorfo valor de uso Walter Benjamin nos legou: a *aura*. “Uma trama singular de espaço e de tempo” (*ein sonderbares Gespinst von Raum und Zeit*),¹ ou seja, propriamente falando, um *espaçamento tramado* — e mesmo trabalhado, poderíamos dizer,² tramado em todos os sentidos do termo, como um sutil tecido ou então como um acontecimento único, estranho (*sonderbar*), que nos cercaria, nos pegaria, nos prenderia em sua rede. E acabaria por dar origem, nessa “coisa trabalhada” ou nesse ataque da visibilidade, a algo como uma metamorfose visual específica que emerge desse tecido mesmo, desse casulo — outro sentido da palavra *Gespinst* — de espaço e de tempo. A aura seria portanto como um espaçamento tramado do olhante e do olhado, do olhante pelo olhado. Um paradigma visual que Benjamin apresentava antes de tudo como um *poder da distância*: “Única aparição de uma coisa longínqua, por mais próxima que possa estar” (*einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag*).³

¹ W. Benjamin, “Petite histoire de la photographie” (1931), trad. M. de Gandillac, *L'homme, le langage et la culture*, Paris, Denoël, 1971 (ed. 1974), p. 70.

² Cf. a correspondência de T. W. Adorno e W. Benjamin sobre a questão da aura como “traço do trabalho humano esquecido na coisa”: W. Benjamin, *Correspondance*, ed. G. Scholem e T. W. Adorno, trad. G. Petitmange, Paris, Aubier-Montaigne, 1979, II, p. 326.

³ W. Benjamin, “L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductivité technique” (1936), trad. M. de Gandillac, *L'homme, le langage et la culture*, op. cit., p. 145. Convém notar que a forma dessa frase em alemão conserva a ambiguidade de saber se a proximidade em questão se refere à aparição ou ao próprio longínquo. A expressão reaparece no texto citado mais acima da “Petite histoire de la photographie”, art. cit., p. 70. Mas também em “Sur quelques thèmes baudelairiens” (1939), trad. J. Lacoste, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris,

O que nos diz esta fórmula célebre, senão que a distância aparece, no acontecimento da aura, como uma distância já desdobrada? Se a lonjura nos aparece, essa aparição não é já um modo de aproximar-se ao dar-se à nossa vista? Mas esse dom de visibilidade, Benjamin insiste, permanecerá sob a autoridade da lonjura, que só se mostra aí para se mostrar distante, ainda e sempre, por mais próxima que seja sua aparição.⁴ Próximo e distante ao mesmo tempo, mas distante em sua proximidade mesma: o objeto aurático supõe assim uma forma de varredura ou de ir e vir incessante, uma forma de heurística na qual as distâncias — as distâncias contraditórias — se experimentariam umas às outras, dialeticamente. O próprio objeto tornando-se, nessa operação, o índice de uma perda que ele sustenta, que ele opera visualmente: apresentando-se, aproximando-se, mas produzindo essa aproximação como o momento experimentado “único” (*einmalig*) e totalmente “estranho” (*sonderbar*) de um soberano distanciamento, de uma soberana estranheza ou de uma extravagância. Uma obra da ausência que vai e vem, sob nossos olhos e fora de nossa visão, uma obra *anadiômena* da ausência.

Sob nossos olhos, fora de nossa visão: algo aqui nos fala tanto do assédio como do que nos acudiria de longe, nos concerniria, nos olharia e nos escaparia ao mesmo tempo. É a partir de tal paradoxo que devemos certamente compreender o segundo aspecto da aura, que é o de um *poder do olhar* atribuído ao próprio olhado pelo olhante: “isto me olha”. Tocamos aqui o caráter evidentemente fantasmático dessa experiência, mas, antes de buscar avaliar seu teor simplesmente ilusório ou, ao contrário, seu eventual teor de verdade, retenhamos a fórmula pela qual Benjamin explicava essa experiência: “Sentir a aura de uma coisa é conferir-lhe o poder de levantar os olhos” — e ele

Payot, 1982, p. 200. E enfim em *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des Passages*, ed. R. Tiedemann, trad. J. Lacoste, Paris, Cerf, 1989, p. 464 (“A aura é a aparição de uma lonjura, por mais próximo que possa estar o que a evoca”).

⁴ É nisto que Benjamin opunha a *aura* ao *traço* compreendido como “a aparição de uma proximidade, por mais longe que possa estar o que a deixou”. W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle, op. cit.*, p. 464. Sobre essa oposição problemática, cf. H. R. Jauss, “Traccia ed aura. Osservazioni sui *Passages* di W. Benjamin”, trad. italiana M. Lipparini, *Intersezioni*, VII, 1987, pp. 483-504 (problemático, com efeito, se dermos ao conceito de *traço* uma extensão que ele não tem em Benjamin: cf. *infra*, pp. 127 e 154-5).

acrescentava em seguida: “Esta é uma das fontes mesmas da poesia”.⁵ Compreender-se-á aos poucos que, para Benjamin, a aura não poderia se reduzir a uma pura e simples fenomenologia da fascinação alienada que tende para a alucinação.⁶ É antes de um olhar trabalhado pelo tempo que se trataria aqui, um olhar que deixaria à aparição o tempo de se desdobrar como pensamento, ou seja, que deixaria ao espaço o tempo de se retramar de outro modo, de se reconverter em tempo.

Pois, nessa distância jamais inteiramente franqueada, nessa distância que nos olha e nos toca, Benjamin reconhecia ainda — e de maneira indissociável a tudo o que precede — um *poder da memória* que se apresenta, em seu texto sobre os motivos baudelairianos, sob a espécie da “memória involuntária”: “Entende-se por aura de um objeto oferecido à intuição o conjunto das imagens que, surgidas da *mémoire involontaire* [em francês no texto], tendem a se agrupar em torno dele”.⁷ Aurático, em consequência, seria o objeto cuja aparição desdobra, para além de sua própria visibilidade, o que devemos denominar suas *imagens*, suas imagens em constelações ou em nuvens, que se impõem a nós como outras tantas figuras associadas, que surgem, se aproximam e se afastam para poetizar, trabalhar, *abrir* tanto seu aspecto quanto sua significação, para fazer delas uma obra do inconsciente. E essa memória, é claro, está para o tempo linear assim como a visualidade aurática para a visibilidade “objetiva”: ou seja, todos os tempos nela serão trançados, feitos e desfeitos, contraditos e superdimensionados. Como surpreender-se que apareça aqui o paradigma do sonho, que Benjamin apoia — além de Baudelaire — nas figuras de Marcel Proust e de Paul Valéry?

“É preciso sublinhar a que ponto o problema era familiar a Proust? Notar-se-á, no entanto, que ele o formula às vezes em termos que contêm sua teoria: ‘Certos espíritos que amam o mistério, escreve, querem crer que os obje-

⁵ W. Benjamin, “Sur quelques thèmes baudelairiens”, *art. cit.*, p. 200.

⁶ Cf. C. Perret, *Walter Benjamin sans destin*, Paris, La Différence, 1992, pp. 101-3, que analisa o uso do verbo *betrachten* na passagem célebre da “Pequena história da fotografia”.

⁷ W. Benjamin, “Sur quelques thèmes baudelairiens”, *art. cit.*, p. 196.

tos conservam algo dos olhos que os olharam... (*Sim, certamente, a capacidade de corresponder-lhe!*)... que os monumentos e os quadros só nos aparecem sob o véu sensível que lhes teceram o amor e a contemplação de tantos adoradores durante séculos'. Quando define a aura da percepção do sonho, Valéry propõe uma ideia análoga, mas que vai mais longe, porque sua orientação é objetiva: 'Quando digo: *Vejo tal coisa*, não é uma equação que noto entre mim e a coisa. [...] Mas, no sonho, há equação. As coisas que vejo me veem tanto quanto as vejo'. Por sua natureza mesma, a percepção onírica se assemelha àqueles templos, dos quais o poeta escreve: '*L'homme y passe à travers des forêts de symboles./ Qui l'observent avec des regards familiers*' [O homem passa através de florestas de símbolos,/ Que o observam com olhares familiares]..."⁸

É assim que se entrelaçam, na aura, a onipotência do olhar e a de uma memória que se percorre como quem se perde numa "floresta de símbolos". Como negar, com efeito, que é todo o tesouro do simbólico — sua arborescência estrutural, sua historicidade complexa sempre relembrada, sempre transformada — que nos olha em cada forma visível investida desse poder de "levantar os olhos"? Quando o trabalho do simbólico consegue tecer essa trama de repente "singular" a partir de um objeto visível, por um lado ele o faz literalmente "aparecer" como um acontecimento visual único, por outro o transforma literalmente: pois ele inquieta a estabilidade mesma de seu aspecto, na medida em que se torna capaz de chamar uma lonjura na forma próxima ou supostamente passível de posse. E assim a desapossa como objeto de um *ter* (a palavra *aura* não ressoa em francês como o verbo por excelência do que não temos ainda, um verbo conjugado no futuro e como que petrificado em sua espera, em sua protensão?), e lhe confere por diferença uma qualidade de quase sujeito, de quase *ser* — "levantar os olhos", aparecer, aproximar-se, afastar-se...

Nesse momento, portanto, tudo parece desfigurar-se, ou transfigurar-se: a forma próxima se abisma ou se aprofunda, a forma plana se abre ou se escava, o volume se esvazia, o esvaziamento se torna obstáculo. Nesse momento, o trabalho da memória orienta e dinami-

⁸ *Id., ibid.*, pp. 200-1.

za o passado em destino, em futuro, em desejo; e não por acaso o próprio Walter Benjamin articula o motivo dos templos antigos em Baudelaire ao motivo de uma *força do desejo*, que explica em termos de aura a experiência erótica — na qual a distância rima tão bem com o apelo fascinado⁹ —, mas também a própria experiência estética, no sentido, por exemplo, em que “o que uma pintura oferece ao olhar seria uma realidade da qual nenhum olho se farta”.¹⁰ Nesse momento, portanto, o passado se dialetiza na protensão de um futuro, e dessa dialética, desse conflito, justamente surge o presente emergente — e anacrônico — da experiência aurática, esse “choque” da memória involuntária que Benjamin propõe seja visto em geral, e em toda a extensão problemática da palavra, segundo seu valor de *sintoma*: “Esse processo, diz ele ao falar da aura, tem valor de sintoma (*der Vorgang ist symptomatisch*); sua significação ultrapassa o domínio da arte”.¹¹

E o ultrapassa em que direção? A resposta parecerá simples, mas, como veremos, não o é tanto quanto parece. A resposta, segundo se lê em Benjamin, estaria inteiramente numa expressão que nos projeta de vez para o lado da esfera religiosa: é o valor de “culto” que daria à aura seu verdadeiro *poder de experiência*. Comentando sua própria definição do fenômeno aurático enquanto “única aparição de uma realidade longínqua”, Benjamin escreve: “Essa definição tem o mérito de esclarecer o caráter cultural da aura (*den kultischen Charakter des Phänomens*). O longínquo por essência é inacessível; é essencial, com efeito, que à imagem que serve ao culto não se possa ter acesso”.¹² Como não repensar aqui no paradigma originário da imagem cristã que a Verônica, a *vera icona* de São Pedro de Roma, cristaliza no Ocidente? Tudo nela parece de fato corresponder aos caracteres reconhecidos até aqui na visualidade aurática. A Verônica, para o cristão de Roma, é exatamente aquela “trama singular de espaço e de tempo”

⁹ *Id.*, *ibid.*, pp. 202-3.

¹⁰ *Id.*, *ibid.*, p. 198.

¹¹ *Id.*, “L’œuvre d’art à l’ère de sa reproductivité technique”, *art. cit.*, p. 143. É surpreendente que Walter Benjamin, que soube tão bem atravessar a extensa área dos campos discursivos do século XIX francês, não tenha recorrido ao conceito médico de aura do qual Charcot — principalmente — fez um uso sintomatológico exemplar. Cf. G. Didi-Huberman, *Invention de l’hystérie. Charcot et l’iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Macula, 1982, pp. 84-112.

¹² W. Benjamin, “Sur quelques thèmes baudelairiens”, *art. cit.*, p. 200.

que se oferece a ele num espaçamento tramado, num *poder da distância*: pois lhe é habitualmente invisível, retirada, como sabemos, num dos quatro pilares monumentais da basílica; e, quando se procede a uma de suas raras exposições solenes, a Verônica ainda se furta aos olhos do crente, apresentada de longe, quase invisível — e portanto sempre recuada, sempre mais longínqua — sob o dispositivo aparatoso, quase ofuscante, de suas molduras preciosas.

Mas essa exposição do longínquo ainda assim constitui um fantástico *poder do olhar* que o crente atribui ao objeto, pois, no pouco que vê, chegará quase a ver seu próprio deus — Jesus Cristo em seu miraculoso retrato — *levantar os olhos para ele*; então, quando a imagem literalmente se inclina para os fiéis, tudo o que estes têm a fazer é ajoelhar-se em massa e *baixar os olhos*, como que tocados por um olhar insustentável. Mas, nessa dialética dos olhares — o crente não ousa ver porque se crê olhado —, não é senão um *poder da memória* que investe ainda a visualidade da exposição através de todas as imagens virtuais ligadas ao caráter de relíquia atribuído ao objeto, seu caráter de memorial da Paixão. Enfim, é de fato uma *força do desejo* que consegue fomentar a encenação paradoxal desse objeto: pois a frustração de visibilidade — expressa por Dante em versos célebres sobre a “antiga fome insaciada” de ver o deus face a face¹³ —, essa frustração mesma se “substitui” num desejo visual por excelência, não a simples curiosidade, mas o desejo hiperbólico de *ver além*, o desejo escatológico de uma visualidade que ultrapassa o espaço e o tempo mundanos... Assim, o crente diante da Verônica nada terá a “ter”, só terá a ver, *ver a aura*, justamente.¹⁴

Se nos fixarmos nesse exemplo demasiado perfeito — verdadeiramente paradigmático tanto do ponto de vista da história quanto do

¹³ Dante, *Divina Comédia*, Paraíso, canto XXX, 103-5: “Qual è colui che forse di Croazia viene a veder la Veronica nostra,/ che per l'antica fame non sensazia...”.

¹⁴ Para uma história extensiva desses objetos, remeto ao livro monumental de H. Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter des Kunst*, Munique, Beck, 1990. Benjamin, curiosamente, não é citado, embora ele me pareça guiar implicitamente a hipótese geral do trabalho de Hans Belting — em particular seu trabalho em andamento sobre a obra-prima considerada de algum modo como a imagem de culto na “época da arte”: esta é a tese mesma do texto de W. Benjamin, “Sur quelques thèmes baudelairiens”, *art. cit.*, pp. 193-205.

da teoria —, se pensarmos nesse exemplo com a perspectiva conceitual aberta por Walter Benjamin, seremos tentados a reduzir a aura, como é feito geralmente, à esfera da ilusão pura e simples, essa ilusão, esse sonho do qual Karl Marx exigia que o mundo fosse despertado de uma vez por todas...¹⁵ “A ausência de ilusões e o declínio da aura (*der Verfall der Aura*) são fenômenos idênticos”, escrevia Benjamin em *Zentralpark*.¹⁶ E é precisamente em termos de *declínio da aura* que a modernidade irá receber aqui sua definição mais notória, a que propõe o “poder da proximidade” consecutivo à reproduzibilidade e à possibilidade, extraordinariamente ampliada desde a invenção da fotografia, de manipular as imagens — mas as imagens enquanto reproduções, enquanto multiplicações esquecidas daquela “única aparição” que fazia a característica do objeto visual “tradicional”.¹⁷

Mas é nesse momento preciso, uma vez ditas todas essas generalidades — estimulantes e preciosas enquanto tais, mas muito frequentemente discutíveis em sua aplicabilidade histórica¹⁸ —, que se coloca o problema de nossa *posição* (estética, ética) em relação ao fenômeno aurático definido por Benjamin. E, em primeiro lugar, qual foi exatamente a posição do próprio Benjamin? A resposta não é simples de dar. Por um lado, a aura como valor cultural propriamente dito, a

¹⁵ K. Marx, carta a Ruge, setembro de 1843, citada em exergo nas reflexões teóricas sobre o conhecimento (seção N) de W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 473.

¹⁶ W. Benjamin, “Zentralpark. Fragments sur Baudelaire” (1938-1939), trad. J. Lacoste, *Charles Baudelaire*, *op. cit.*, p. 237.

¹⁷ *Id.*, “L’oeuvre d’art à l’ère de sa reproductivité technique”, *art. cit.*, pp. 144-53. Essa tese benjaminiana é particularmente discutida por R. Tiedemann, *Etudes sur la philosophie de Walter Benjamin* (1973), trad. R. Rochlitz, Arles, Actes Sud, 1987, pp. 109-13; P. Bürger, “Walter Benjamin: contribution à une théorie de la culture contemporaine”, trad. M. Jimenez, *Revue d’Esthétique*, NS, nº 1, 1981, pp. 25-6; e R. Rochlitz, “Walter Benjamin: une dialectique de l’image”, *Critique*, XXXIX, nº 431, 1983, pp. 300-1 e 317-9.

¹⁸ Um único caso, célebre entre todos, e que ademais estabelece uma ligação explícita com o paradigma da Verônica: é o Santo Sudário, cujo *valor cultural* readquiriu toda a sua força a partir do dia em que sua *reprodução fotográfica* por Seconde Pia, em 1898, permitiu inverter seus valores visuais... Cf. G. Didi-Huberman, “L’indice de la plaie aberte. Monographie d’une tache”, *Traverses*, nº 30-31, 1984, pp. 151-63.

aura como vetor de ilusão e como fenômeno de crença era atacada por uma crítica vigorosa que lhe opunha um *modernismo* militante. Mas, por outro lado, Benjamin criticou também, como sabemos, a própria modernidade em sua incapacidade de refigar as coisas, em sua “atrofia da experiência” ligada ao mundo mecanizado (o mundo da reprodução generalizada, justamente, aquele mesmo cujo interminável paroxismo vivemos hoje). 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.¹⁹

Significa isto que Benjamin acaba por se contradizer sobre a modernidade, ou que sua noção de aura, que serve negativamente para explicar essa modernidade, seria ela mesma contraditória? Em absoluto.²⁰ Nesse domínio como em outros, a questão verdadeira não é optar por uma posição num dilema, mas construir uma posição capaz de ultrapassar o dilema, ou seja, de reconhecer na própria aura uma instância *dialética*: “A aura, escreve justamente Catherine Perret, não é um conceito ambíguo, é um conceito dialético apropriado à experiência dialética cuja estrutura ele tenta pensar”.²¹ Toda a questão sendo doravante saber como desenhar essa estrutura, como pensar o tempo dessa dialética da qual Benjamin nos deu figuras tão “contraditórias”.

Esboçar tal estrutura, esclarecer tal dialética talvez implique uma escolha teórica decisiva — na qual Walter Benjamin, parece-me, ja-

¹⁹ “Em qualquer medida que a arte vise o belo e por mais simplesmente que o ‘exprima’, é do fundo mesmo dos tempos (como Fausto evocando Helena) que o faz surgir. Nada disso acontece nas reproduções técnicas (o belo não encontra nelas nenhum lugar).” W. Benjamin, “Sur quelques thèmes baudelairiens”, *art. cit.*, p. 199.

²⁰ Apesar do que sugerem R. Tiedemann, *Etudes sur la philosophie de Walter Benjamin*, *op. cit.*, p. 109, e R. Rochlitz, “Walter Benjamin: une dialectique de l’image”, *art. cit.*, p. 289. Em seu estudo recente, Catherine Perret insiste com razão no fato de que, “se há uma questão da aura em Benjamin, esta não consiste de modo nenhum em saber se se deve conservar ou liquidar a aura...”. C. Perret, *Walter Benjamin san destin*, *op. cit.*, p. 105. Nem por isso deixa de haver um conflito em Benjamin, que encontra seus acentos extremos na temática messiânica e no uso que ele faz da palavra “teologia”, por exemplo. Pode-se ler a esse respeito a biografia de G. Scholem, *Walter Benjamin. Histoire d’une amitié* (1975), trad. P. Kessler, Paris, Calmann-Lévy, 1981.

²¹ Cf. C. Perret, *op. cit.*, p. 99.

mais se engajou exatamente — quanto à significação que pode assumir a *natureza cultual* do fenômeno aurático. E essa escolha teórica, comprehende-se, diz respeito exatamente ao fundo da questão aqui debatida, entre ver, crer e olhar. O que é portanto um culto? Somos espontaneamente orientados, ao pronunciar essa palavra, para o mundo preciso dos atos da crença ou da devoção — e digo bem que se trata de um mundo “preciso” porque o temos sob os olhos, esse mundo, em todas as imagens, em todas as encenações nas quais incontestavelmente ele prima por tomar poder. São Tomás de Aquino enunciava, por exemplo, com uma precisão e uma radicalidade aparentemente sem contestação possível, que o culto enquanto tal, o que os gregos chamavam *eusèbia* — a qualidade de ser irrepreensível, inocente, logo “piedoso” —, só devia ser dirigido a Deus, só era devido a Deus.²²

Mas isto se assemelha demais ao *double bind*, à coerção de pensamento de que eu falava mais acima,²³ para não nos fazer perceber a operação subjacente a essa radicalidade: só sereis inocentes, pobres ovelhinhas, submetendo-vos às leis que vos garanto — enquanto clérigo — que elas vêm do Altíssimo; só sereis inocentes fazendo voto de obediência, de submissão ao Papa, porque vos digo (“em verdade, em verdade vos digo”) que as leis vos dizem que nascestes culpados, etc... Assim, em mil e um rodeios e floreios, se fechará o círculo que quer nos fazer identificar o simples cuidado (*cultus*) dirigido a outrem com o culto dirigido ao Outro sob seu muito preciso Nome de Deus.²⁴ 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. Por isso o

²² Tomás de Aquino, *Summa theologiae*, IIa-IIae, 81, 1.

²³ Cf. *supra*, pp. 19-24.

²⁴ Pode-se dizer desse ponto de vista que a função religiosa demonstra — ora ternamente, ora cruelmente — sua própria dialética ao impor por um lado uma lei moral de *humanidade*, por outro um imperativo transcendental e literalmente *inumano* diante do qual os sujeitos se tornam capazes de dar ao deus — porque ele não está aí — tudo o que recusam aos outros homens...

adjetivo *cultus* está ligado tão explicitamente ao mundo do *ornatus* e da “cultura” no sentido estético do termo.²⁵

Não busquemos um sentido “original”. O mundo da crença terá seguramente, e desde o começo, se podemos dizer, infletido de vez esse sentido da palavra *cultus*. Assim, a morada “trabalhada” será por exceléncia a morada do deus, na qual a relação profana — “habitar com”, “habitar em” — se abre a uma reciprocidade confortadora, protetora, sacralizada: “Como o deus que habitava um lugar devia ser seu protetor natural, *colere*, ao falar dos deuses, adquiriu o sentido de ‘comprazer-se, habitar em, com’, e depois ‘proteger, acarinar’ [...] e *colo* designou, reciprocamente, o culto e as honras que os homens prestam aos deuses, e significou ‘honrar, prestar um culto a’...”.²⁶ Pode parecer doravante impossível — filológica e historicamente falando — evocar um “valor de culto” associado à aura de um objeto visual sem fazer uma referência explícita ao mundo da crença e das religiões constituídas. E no entanto, parece claramente necessário *secularizar*, ressecularizar essa noção de aura — como o próprio Benjamin podia dizer que “a rememoração é a relíquia secularizada” no campo poético²⁷ — a fim de compreender algo da eficácia “estranha” (*sonderbar*) e “única” (*einmalig*) de tantas obras modernas que, ao inventarem novas formas, tiveram precisamente o efeito de “desconstituir” ou de desconstruir as crenças, os valores cultuais, as “culturas” já informadas.²⁸ Acaso não assinalamos em Tony Smith, por exemplo, cada um dos critérios que fazem a fenomenologia típica da aura — os poderes conjugados da distância, do olhar, da memória, do futuro implicado —, salvo esse caráter de “culto” entendido no sentido estreito, no sentido devoto do termo?

Seria preciso, portanto, secularizar a noção de aura, e fazer do “culto” assim entendido a espécie — historicamente, antropológica-

²⁵ Cf. A. Ernout e A. Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Paris, Klincksieck, 1959 (4^a ed.), pp. 132-3.

²⁶ *Id.*, *ibid.*, p. 132.

²⁷ W. Benjamin, “Zentralpark”, *art. cit.*, p. 239.

²⁸ O que não quer dizer que elas permanecem e permanecerão impermeáveis a esse fenômeno constante, voraz, sempre capaz de retornos que o salvem, que é a crença. Por isso continua sendo urgente a necessidade de uma crítica social do próprio mundo artístico.

mente determinada — da qual a aura mesma, ou o “valor cultural” no sentido etimológico, seria o gênero. Benjamin falava do silêncio como de uma potência de aura;²⁹ mas por que se teria que anexar o silêncio — essa experiência ontologicamente “estranha” (*sonderbar*), essa experiência sempre “única” (*einmalig*) — ao mundo da efusão mística ou da teologia, ainda que negativa? Nada obriga a isso, nada autoriza essa violência religiosa,³⁰ mesmo se os primeiros *monumentos* dessa experiência pertencem, e era fatal, ao mundo propriamente religioso.

Benjamin falava ainda, em termos implicitamente auráticos, da “língua incomparável da caveira” quando nos aparece, quando nos olha: “Ela une a ausência total de expressão (o negro das órbitas) à expressão mais selvagem (o esgar da dentadura)”.³¹ O que vem a ser isto, senão o enunciado mesmo de uma *dupla distância* que o objeto visual nos impõe cruelmente, e mesmo melancolicamente? Mas por que se teria *ainda* que fazer de todas as caveiras objetos para a religião, como se a caveira não fosse a cabeça de todos — crente ou não, cada um portando-a diretamente no rosto, que ela inquieta ou inquietará de qualquer modo —, e como se seu uso hiperbólico pela iconografia religiosa (pensem nas catacumbas “ornadas” dos capuchinhos de Roma ou de Palermo) impedisse incluir a caveira num catálogo de objetos seculares?... Ou até mesmo, como fazia o próprio Benjamin — e num tom bastante batailliano —, num catálogo de “artigos de fantasias”?

É preciso secularizar a aura, é preciso assim refutar a anexação abusiva da aparição ao mundo religioso da epifania. A *Erscheinung* benjaminiana diz certamente a epifania — é sua memória histórica, sua tradição —, mas diz igualmente, e literalmente, o sintoma: ela indica portanto o valor de epifania que pode ter o menor sintoma (e nesse ponto, como alhures em Benjamin, Proust não está distante), ou o valor de sintoma que fatalmente terá toda epifania. Em ambos os casos, ela faz da aparição um conceito da *imanência visual* e fantasmática dos

²⁹ W. Benjamin, “Zentralpark”, *art. cit.*, p. 232.

³⁰ Cf. a esse respeito J. Derrida, “Comment ne pas parler. Dénégations” (1986), *Psyché. Inventions de l'autre*, Paris, Galilée, 1987, pp. 535-95.

³¹ W. Benjamin, *Sens unique. Enfance berlinoise. Paysages urbains*, trad. J. Lacoste, Paris, Les Lettres Nouvelles, 1978, p. 190.

fenômenos ou dos objetos, não um signo enviado desde sua fictícia região de transcendência. Entre bonecas e carretéis, entre cubos e lençóis de cama, as crianças não cessam de ter “aparições”: isto significa que elas sejam devotos? Por certo que não, se elas *jogam* com isso, se manejam livremente todas as contradições nas quais a linguagem, aos poucos descoberta em suas oposições fonêmáticas e significantes, lhes abre os olhos, chumbando de angústia sua alegria “infantil” ou fazendo rebentar de rir sua angústia diante da ausência...³²

A aparição não é portanto o apanágio da crença — é por acreditar nisso que o homem do visível se encerra na tautologia. A distância não é o apanágio do divino, como se ouve com muita frequência: não é senão um predicado histórico e antropológico dele, mesmo que faça parte da definição histórica e antropológica do divino querer impor-se como o sujeito por excelência. Em Petrarca, a *aura* não é senão um jogo de palavras com *Laura*, a mulher sempre distante — sempre “estranya”, sempre “única” — que faz desfiar em seu texto toda uma rede significante do desejo e da arte poética, ora seu loureiro ou seu ouro (*lauro, oro*), ora sua *aurora* convocada, etc.³³ *Aura* não é *credo*: seu silêncio está longe de ter apenas o discurso da crença como resposta adequada. Assim não são somente os anjos que aparecem a nós: o ventre materno, “broquel de velino esticado”, nos aparece claramente em sonhos, o mar aparece claramente a Stephen Dedalus numa dupla distância que o faz ver *também* uma tijela de humores glaucos e, com eles, uma perda sem recurso, sem religião alguma. *Die* nos aparece claramente no tempo dialético de sua visão prolongada, entre sua extensão geométrica própria e a intensidade de seu cromatismo obscuro, entre o valor nominal de seu título e seu angustiante valor verbal.

³² Assim, não há sentido em imaginar um *infans* acometido de neurose obsessiva. De um ponto de vista freudiano, esta requer a constituição já coercitiva da ordem de linguagem e a constituição edipiana do complexo de castração. Os próprios “rituais” infantis são clinicamente mal interpretados quando levados para o lado da neurose obsessiva. Agradeço a Patrick Lacoste por me ter confirmado nessa intuição, e só posso remeter a seu trabalho mais recente sobre a estrutura obsessiva em geral: *Contraintes de pensée, contrainte à penser. La magie lente*, Paris, PUF, 1992.

³³ Cf. a esse respeito o estudo de G. Contini, “Préhistoire de l'*aura* de Pétrarque” (1957), *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi* (1938-1968), Turim, Einaudi, 1970, pp. 193-9.

Enfim, quando Walter Benjamin evoca a imagem aurática dizendo que, ao nos olhar, “é ela que se torna dona de nós”, ele nos fala ainda do poder da distância como tal, e não de um poder vagamente divino, ainda que oculto, ainda que ele mesmo distante.³⁴ A ausência ou a distância não são figuras do divino — são os deuses que buscam, na fala dos humanos, dar-se como as únicas figuras possíveis e verossímeis (signo de seu caráter ficcional) de uma obra sem recurso da ausência e da distância.³⁵ Repitamos com Benjamin que a religião constitui evidentemente o paradigma histórico e a forma antropológica exemplar da aura — e por isso não devemos cessar de interrogar os mitos e os ritos em que toda a nossa história da arte se origina: “Na origem, o culto exprime a incorporação da obra de arte num conjunto de relações tradicionais. Sabemos que as mais antigas obras de arte nasceram a serviço de um ritual...”.³⁶ Isso não impede que entre Dante e James Joyce, entre Fra Angelico e Tony Smith a modernidade tenha precisamente nos permitido romper esse vínculo, abrir essa relação fechada. Ela ressimbolizou inteiramente, agitou em todos os sentidos, deslocou, perturbou essa relação. Ora, fazendo isso, nos deu acesso a algo como sua fenomenologia fundamental.

É ainda a distância — *a distância como choque*. A distância como capacidade de nos atingir, de nos tocar,³⁷ a distância ótica capaz de produzir sua própria conversão háptica ou tátil. De um lado, portanto, a aura terá sido como que ressimbolizada, dando origem, entre outras coisas, a uma nova dimensão do *sublime*, na medida mesmo em que se tornava aí “a forma pura do que surge”.³⁸ Pensamos

³⁴ W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, op. cit., p. 464.

³⁵ Há necessidade de precisar que este esclarecimento teria sido supérfluo há dez ou vinte anos? Mas penso que a crise do tempo — crenças, tautologias — requer esclarecer de novo essa posição.

³⁶ W. Benjamin, “L’œuvre d’art à l’ère de sa reproductivité technique”, art. cit., p. 147.

³⁷ Id., “Sur quelques thèmes baudelairiens”, art. cit., pp. 152-3, onde são convocados, além de Baudelaire, Bergson (*Matière et mémoire*), Proust e Freud (e deste, não por acaso, *Além do princípio de prazer*).

³⁸ C. Perret, *Walter Benjamin san destin*, op. cit., p. 104 (evocando o sublime, p. 106). Assinalemos, sobre a questão do sublime, a bela coletânea coletiva

em Newman, em Reinhardt, em Ryman; pensamos também em Tony Smith. De outro lado — ou conjuntamente —, a aura terá como que voltado às condições formais elementares de sua aparição: uma dupla distância, um duplo olhar (em que o olhado olha o olhante), um trabalho da memória, uma protensão. Falo de fenomenologia, porque essa *imanência visual* da aura havia encontrado, contemporaneamente a Benjamin — em 1935, para ser exato —, uma expressão fenomenológica precisa e admirável. Trata-se do famoso livro de Erwin Strauss, *Vom Sinn der Sinne* (“Do sentido dos sentidos”), que se confrontava em profundidade com toda a psicologia de inspiração cartesiana, próximo nisto, e muito explicitamente, do trabalho realizado antes dele por Husserl.³⁹

Ora, esse volumoso tratado acaba precisamente seu percurso deixando ressoar uma reflexão sobre as “formas espaciais e temporais do sentir” — e não é outra coisa senão uma reflexão sobre a distância mesma.⁴⁰ Esta é definida como uma “forma espaço-temporal” — uma “trama singular de espaço e de tempo”, poderíamos dizer —, uma *forma fundamental do sentir* que possui o privilégio ontológico de fornecer “sua dimensão comum a todas as diversas modalidades sensoriais”.⁴¹ A distância constitui obviamente o elemento essencial da

(assinada por J.-F. Courtine, M. Deguy, E. Escoubas, P. Lacoue-Labarthe, J.-F. Lyotard, L. Marin, J.-L. Nancy e J. Rogozinski) *Du sublime*, Paris, Belin, 1988, inaugurando uma coleção significativamente intitulada “L’extrême contemporain”. A figura de Benjamin é vista como fundadora no estudo de P. Lacoue-Labarthe (“La vérité sublime”, *ibid.*, p. 146-7), a de Bataille no texto de J.-L. Nancy (“L’offrande sublime”, *ibid.*, p. 74). Cumpre assinalar ainda a importância dessa noção — ligada ao “fundamentalmente aberto, como imensidade do futuro e do passado” — no trabalho sobre o cinema de G. Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983, pp. 69-76. Na esfera aqui explorada, deve ser citado principalmente o célebre texto de B. Newman, “The Sublime is Now” (1948), *Selected Writings and Interviews*, ed. J. P. O'Neill, Nova York, Knopf, 1990, pp. 170-3.

³⁹ E. Strauss, *Du sens des sens. Contribution à l'étude des fondements de la psychologie* (1935), trad. G. Thines e J.-P. Legrand, Grenoble, Millon, 1989, pp. 25-60 (introdução). As *Meditações cartesianas* de Husserl são citadas na p. 30, e os tradutores (*ibid.*, p. 14) propõem com razão comparar o trabalho de Erwin Strauss às lições dadas por Husserl sobre os conceitos de coisa e de espaço. Cf. E. Husserl, *Ding und Raum*, ed. U. Claesges, Haia, Nijhoff, 1973.

⁴⁰ E. Strauss, *Du sens des sens*, *op. cit.*, pp. 609-32.

⁴¹ *Id.*, *ibid.*, p. 615.

visão, mas a própria tatividade não pode não ser pensada como uma experiência dialética da distância e da proximidade:

“O movimento tátil se faz por uma aproximação que começa no vazio e termina quando atinge de novo o vazio. Quando toco o objeto com minúcia ou esbarro nele por acaso e de forma irrefletida, em ambos os casos o abordo a partir do vazio. A resistência encontrada interrompe o movimento tátil que termina no vazio. Quer o objeto seja pequeno a ponto de eu poder segurá-lo na mão, quer eu deva explorá-lo acompanhando suas superfícies e arestas, só posso ter uma impressão dele na medida em que o *separo* do vazio adjacente. Todavia, enquanto minha mão entra em contato com o objeto deslizando sobre sua superfície, mantenho uma troca contínua que se caracteriza por uma aproximação a partir do vazio e um retorno a este; na ausência de tais oscilações fáscicas do movimento tátil, eu permaneceria imóvel num ponto invariável. Seríamos tentados a comparar essa oscilação com a da contração muscular normal. Assim, em cada impressão tátil, o *outro*, ou seja, a distância como vazio, se produz concomitantemente ao objeto que se destaca deste.”⁴²

Talvez não façamos outra coisa, quando *vemos* algo e de repente somos *tocados* por ele, senão abrir-nos a uma dimensão essencial do *olhar*, segundo a qual olhar seria o jogo assintótico do próximo (até o contato, real ou fantasmado) e do longínquo (até o desaparecimento e a perda, reais ou fantasmados). Isto significa em todo caso, segundo Erwin Straus, que a distância na experiência sensorial não é nem objetivável — mesmo enquanto objeto percebido: “A distância não é sentida, é antes o sentir que revela a distância”, ele escreve —, nem suscetível de uma abstração conceitual, pois “ela só existe para um ser que é orientado para o mundo pelo sentir”.⁴³ Isto significa ainda que a distância é sempre dupla e sempre virtual, já que “o espaço deve sempre ser conquistado de novo e a fronteira que separa o espaço

⁴² *Id., ibid.*, p. 614.

⁴³ *Id., ibid.*, p. 616.

próximo do espaço afastado é um limite variável".⁴⁴ A distância é sempre dupla — isto quer dizer, enfim, que *a dupla distância é a distância mesma*, na unidade dialética de seu batimento rítmico, temporal.

"*A distância (die Ferne) é a forma espaçotemporal do sentir.* Nessa proposição, a palavra ‘distância’ deve ser compreendida como designando a polaridade do ‘próximo’ e do ‘afastado’ da mesma maneira que a palavra ‘um dia’ comprehende o dia e a noite. [...] Com efeito, é impossível falar da distância e do futuro sem se referir simultaneamente à proximidade e ao presente. [...] A distância é assim claramente a forma espaçotemporal do sentir. Na experiência sensorial, o tempo e o espaço não estão ainda separados em duas formas distintas de apreensão fenomênica. Assim, a distância não é simplesmente a forma espaçotemporal do sentir, é igualmente a forma espaçotemporal do movimento vivo. É somente por estar orientado para o mundo e por tender no desejo para o que não posso, e além disso por modificar a mim mesmo ao desejar o outro, que o próximo e o afastado existem para mim. É por poder me aproximar de alguma coisa que não posso fazer a experiência da proximidade e do afastamento. A terceira dimensão, a profundidade espacial, não é portanto um puro fenômeno ótico. O sujeito que vê é um ser dotado de movimento, e é somente a um tal sujeito que o espaço se revela na articulação de regiões de distanciade (*Abstaendigkeit*).”⁴⁵

Essas proposições fundamentais serão, uns dez anos mais tarde, rearticuladas por Merleau-Ponty em algumas páginas célebres da *Fenomenologia da percepção*, onde a questão do espaço será doravante referida ao paradigma da *profundidade*. E, também aí, constataremos que ao refletir sobre essa *distância que se abre diante de nós*, vem à luz — e se obscurece ao mesmo tempo, poderíamos dizer — uma estrutura dialética, desdoblada, paradoxal. Pode-se dizer, com efeito, que

⁴⁴ *Id., ibid.*, p. 618 (E. Strauss apresenta aqui exemplos patológicos que mais tarde serão retomados por Merleau-Ponty).

⁴⁵ *Id., ibid.*, pp. 612 e 617.

o objeto visual, na experiência da profundidade, se dá à distância; mas não se pode dizer que essa distância ela mesma seja claramente dada. Na profundidade, o espaço *se dá* — mas se dá distante, se dá como distância, ou seja, ele se retira e num certo sentido se dissimula, sempre à parte, sempre produtor de um afastamento ou de um espaçamento.⁴⁶

O que vem a ser portanto essa distância frontalizada, se posso dizer, essa distância apresentada diante de nós e retirada ao mesmo tempo, que chamamos profundidade? Merleau-Ponty recusava primeiramente as concepções triviais e clássicas, segundo as quais a profundidade seria objetivável contanto fosse recolocada num contexto de relações definidas, tais como a convergência dos olhos, a grandeza aparente da imagem ótica ou a legitimação de um ponto de vista perspectivo. Todas essas concepções, que equivalem a conceber a profundidade como uma “largura considerada de perfil”, supõem um mundo estável, relações regulares, “objetos indeformáveis”.⁴⁷ Mas o mundo estético — no sentido da *aisthesis*, isto é, da sensorialidade em geral — nada tem de estável para o fenomenólogo; *a fortiori* o da estética — no sentido do mundo trabalhado das artes visuais —, que não faz senão modificar as relações e deformar os objetos, os aspectos. Neste sentido, portanto, a profundidade de modo nenhum se reduz a um parâmetro, a uma coordenada espacial. Merleau-Ponty via nela antes o paradigma mesmo em que *se constitui* o espaço em geral — sua “dimensionalidade” fundamental, seu desdobramento essencial:

“[É preciso] compreender que o espaço não tem três dimensões, nem mais nem menos, como um animal tem quatro ou duas patas, que as dimensões são antecipadas pelas diversas métricas sobre uma dimensionalidade, um ser polimorfo, que as justifica todas sem ser completamente expresso por nenhuma.”⁴⁸

⁴⁶ M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., pp. 294-309. Cf. o comentário de R. Barbaras, *De l'être du phénomène. Sur l'ontologie de Merleau-Ponty*, Grenoble, Millon, 1991, pp. 235-61.

⁴⁷ *Id.*, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., pp. 295-7.

⁴⁸ *Id.*, *L'oeil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p. 48.

Por isso o espaço — no sentido radical que essa palavra agora adquire — não se dá deixando-se medir, objetivando-se. O espaço é distante, o espaço é profundo. Permanece inacessível — por excesso ou por falta — quando está sempre *aí*, ao redor e diante de nós. Então, nossa experiência fundamental será de fato experimentar sua *aura*, ou seja, a aparição de sua distância e o poder desta sobre nosso olhar, sobre nossa capacidade de nos sentir olhados. O espaço sempre é *mais além*, mas isso não quer dizer que seja alhures ou abstrato, uma vez que ele está, que ele permanece *aí*. Quer dizer simplesmente que ele é uma “trama singular de espaço e de tempo” (quer dizer exatamente que o espaço assim entendido não é senão “um certo espaço”). Por isso ele já nos é em si mesmo um elemento de *desejo*, de protensão — o que Merleau-Ponty percebia bem quando falava de uma profundidade nascente sob o olhar que “busca”, segundo um corpo absorvido em suas “tarefas” e suscetível de um “movimento”, ainda que abstrato.⁴⁹ Significativamente, essas mesmas páginas falavam também de uma temporalização dialética em que a distância podia ser deduzida de uma relação do desejo com a *memória* — como duas modalidades conjuntas de um poder da ausência e da perda.⁵⁰

Enfim, se a profundidade distante é assim elevada à categoria de uma dimensionalidade fundamental, não deveremos imaginar que ela ultrapasse os problemas de massa, os problemas de escultura que encontramos em Judd, Morris ou Tony Smith. A profundidade não é o que escaparia “por trás” de um cubo ou de um paralelepípedo minimalista; ao contrário, ela só deveria receber sua definição mais radical se estiver neles *implicada*, se a organização visual desses volumes geométricos — cromatismos, fluorescências, reflexões, diafaniedades ou tensões dos materiais — for capaz de produzir uma *voluminosidade* “estranha” e “única”, uma voluminosidade “mal qualificável” que Merleau-Ponty acabou concebendo segundo uma dialética da *espessura* e da *profundidade*:

⁴⁹ *Id.*, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., pp. 117, 129, 304.

⁵⁰ *Id.*, *ibid.*, pp. 306-7, ao que poderão ser aproximadas, deslocando o ponto de vista (que substituiria a *tarefa* de que fala a fenomenologia pelo *desejo* de que fala o psicanalista), estas palavras de Fédida: “A ausência dá conteúdo ao objeto e assegura o distanciamento a um pensamento. Literalmente: ela não se resolve no passado. Então o distante é o que aproxima e o ausente — não a ausência — é uma figura do retorno, tal como é dito do recalcado”. *L'absence*, op. cit., p. 7.

“É preciso redescobrir sob a profundidade como relação entre coisas ou mesmo entre planos, que é a profundidade objetivada, destacada da experiência e transformada em largura, uma profundidade primordial que dá seu sentido a esta e que é a espessura de um meio sem coisa. Quando nos deixamos ser no mundo sem assumi-lo ativamente, ou em doenças que favorecem essa atitude, os planos não mais se distinguem uns dos outros, as cores não mais se condensam em cores superficiais, elas se difundem em torno dos objetos e se tornam cores atmosféricas; o doente que escreve numa folha de papel, por exemplo, deve atravessar com sua caneta uma certa espessura de branco antes de chegar ao papel. Essa voluminosidade varia com a cor considerada, e ela é como a expressão de sua essência qualitativa. Há portanto uma profundidade que ainda não tem lugar entre objetos, que, com mais forte razão, não avalia ainda a distância de um a outro, e que é a simples abertura da percepção a um fantasma de coisa mal qualificado.”⁵¹

Esse “fantasma de coisa mal qualificado”, essa pura “voluminosidade” — palavra admirável que conjuga dois estados normalmente contraditórios da visão, o *volume* tático ou construído, e a *luminosidade* ótica incircunscritível —, tudo isso não nos reconduz às condições nas quais uma obra como a de Tony Smith pôde surgir, para além mesmo ou ao lado de seu aspecto construtivo, geométrico? Vimos, com efeito, que o artista se ocupava de problemas construtivos — problemas de arquitetura, de habitação — sem jamais ter podido produzir o menor volume que lhe parecesse convir ao que ele esperava da *escultura*. O que ele nos conta de sua experiência noturna na estrada de Nova Jersey nos ensina — ainda que a título de parábola teórica — que ele esperava de certo modo a possibilidade “estranha” e “única” de um *suplemento* fenomenológico a toda definição trivial do espaço (a de um cubo, por exemplo). E esse suplemento visa também a *aura*, aquele “longínquo pontuado” da paisagem noturna que ele contemplou nessa estrada, aquele “próximo aprofundado” e distanciado que experimentamos hoje diante de suas grandes esculturas.

⁵¹ Id., *Phénoménologie de la perception*, op. cit., pp. 307-8.

Pois diante dos volumes negros de Tony Smith nos vemos um pouco como ele próprio se viu diante ou dentro da noite; isto é, somos entregues à “voluminosidade” mais simples como se estivéssemos perdidos numa floresta: ela está aí, ela é próxima e mesmo tangível sob nossos passos, ao nosso redor, mas sua simples *obscuridade* introduz o elemento não mensurável de um afastamento recíproco, de um espaçamento, de uma solidão. Além disso, a obra nos coloca — como a noite o fizera com Tony Smith — na “floresta de símbolos” de uma memória estética, quase arqueológica, que faz de suas esculturas tanto monumentos para a memória quanto lugares para seu abandono. A *dupla distância* está portanto em obra, e em muitos níveis, nesses volumes virtualmente esvaziados, nesses vazios visualmente compacificados...

E ela não está apenas em Tony Smith, é claro. Aparece também de forma admirável em Robert Morris, por exemplo, que sistematicamente se empenhou em *inquietar as circunscrições* de objetos não obstante tão evidentes quanto cubos ou paralelepípedos: o som que escapava do volume de 1961, o revestimento reverberante adotado em 1965, a fibra de vidro opalescente dos nove elementos de 1967 (*fig. 21, 23 e 30, pp. 131, 133, 142*), — tudo isso tendia a “*auratizar*” a *geometria*, se posso dizer, a apresentá-la distante, espaçada, equívoca. Uma obra de 1968-1969 radicalizava inclusive, de maneira explícita, essa heurística da impossível distância: obra sem perto nem longe, obra perfeitamente intangível e que no entanto acariciava todo corpo e seu espectador, obra sem ponto de vista definido, sem perto nem longe, repito, portanto sem detalhe e sem moldura — era uma simples produção de vapor (*fig. 33, p. 167*). Robert Morris acabava ali de “fabricar aura” no sentido mais literal do termo, posto que *aura*, em grego e em latim, designa apenas uma exalação sensível — portanto *material*, antes de se destacar seu sentido “psíquico” ou “espiritual”, raro em grego e quase inexistente em latim.⁵²

Caberá portanto denominar *aura* essa coisa sem contornos que Michael Fried chamava um “teatro” e reconhecia tão justamente na arte minimalista, mas para experimentá-la como o elemento insuportável e antimodernista desse gênero de obras. Era de fato insuportável — notadamente em relação a uma leitura demasiado canônica de

⁵² Cf. A. Ernout e A. Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, *op. cit.*, p. 59.



33. R. Morris, *Sem título*, 1968-1969. Vapor.
Cortesia University of Washington at Bellingham.

Walter Benjamin — que obras modernas pudessem *não* se caracterizar por um declínio da aura, e que fomentassem antes algo como uma nova forma aurática. Era exatamente a *distância crítica* que Michael Fried não suportava nessas obras, quando ele evocava ao mesmo tempo sua “temporalidade de tempo passado e por vir, *aproximando-se e afastando-se simultaneamente*” e seu corolário fenomenológico, que ele comparava à experiência “de ser distanciado ou invadido pela presença silenciosa de uma outra pessoa”.⁵³

Experiência efetivamente invasora, esta de ser mantido à distância por uma obra de arte — ou seja, mantido em respeito. Certamente Michael Fried teve medo de lidar com novos objetos de culto (e esse medo é compreensível). Ele admitia claramente no entanto — já que falava de teatro — que a *presença* em jogo não era senão justamente um jogo, uma fábula, uma *facticidade* como tal reivindicada. E que essa temporalidade, essa *memória*, não eram arcaicas ou nostálgicas, isto é, desenvolviam-se de maneira *crítica*.⁵⁴ Mas é necessário compreender a associação de todos esses termos. O que é uma imagem crítica? O que é uma presença não real?

⁵³ M. Fried, “Art and Objecthood”, *art. cit.*, pp. 17 e 26.

⁵⁴ Repetimos que nada disto constitui uma prerrogativa específica do minimalismo: ele é apenas uma forma exemplar. A dupla distância verifica-se tanto nos mais sutis desenhos murais de Sol LeWitt quanto nas esculturas de Richard Serra; está presente em Judd, em Stella (nos quais a “sensação de distância” foi evocada por G. Inboden, “Le démontage de l’image ou le regard séducteur des signes vides. A propos de Frank Stella”, *Cahiers du Musée National d’Art Moderne*, nº 32, 1990, p. 33); está presente em Smithson e em muitos outros. Eu mesmo tentei interrogá-la a propósito de algumas obras mais recentes que não estão fatalmente ligadas à esfera minimalista como tal: por exemplo no pintor Christian Bonnefond (“Éloge du diaphane”, *Artistes*, nº 24, 1984, pp. 106-11), numa obra de James Turrell (“L’homme qui marchait dans la couleur”, *Artstudio*, nº 16, primavera 1990, pp. 6-17) e em Pascal Convert (“La demeure — Apparentement de l’artiste”, *Pascal Convert. Œuvres de 1986 à 1992*, Bordeaux, CAPC, Musée d’Art Contemporain, 1992, pp. 12-47).