

A ARTE COMO CULTO

O conceito de *mana* na apreciação da obra de arte

RESUMO

O trabalho procura explicar a relação atual entre o homem e a obra de arte, partindo do já clássico conceito de *aura* de Walter Benjamin, e contrapondo-o ao de *mana*, empregado na Sociologia das Religiões. A ideia de *mana*, fenômeno recorrente em várias sociedades, permite reinterpretar em um conjunto coerente vários fenômenos do mundo contemporâneo das artes, tais como a autenticidade dos objetos em produção serial, a difusão das obras e a procura global pelo contato com o original e, de um modo geral, a afeição pelos objetos.

PALAVRAS-CHAVE

Obra de arte; objeto de culto; aura; mana.

ABSTRACT

This paper try to explain the actual relationship between man and the work of art from the now classic concept of *aura* of Walter Benjamin, and contrasting it to *mana*, used in the Sociology of Religion. The idea of *mana*, recurring phenomenon in many societies, allows reinterpret into a coherent whole the various phenomena of the contemporary world of the arts, such as the authenticity of the objects in serial production, the diffusion of works and general search by contact with the original, and overall, the affection for the objects.

KEY-WORDS

Work of art; object of worship; aura; mana.

1. introdução

James Gardner, ao analisar o mundo da arte contemporânea norte-americana, observa que os preços fabulosos não são dados apenas para as próprias obras de arte, mas mesmo para elementos que mal foram parte da performance.¹ Coisas absolutamente triviais doadas pelo artista Joseph Beuys a amigos seus foram, depois de morto, postas a leilão a preços elevados. Por que foram postas a venda, e por que foram compradas? Ele responde: “porque pertenciam a Beuys e ele era um artista, não um artista qualquer, mas um artista carismático e messiânico. Daí a lógica: o que ele houvesse tocado devia valer bom dinheiro” (GARDNER, 1996: p. 24).² Um exemplo da imaterialidade crescente daquilo que confere valor à obra está no episódio da compra de obras de arte do acervo do Conde Giuseppe Panza di Biumo pelo Museu Guggenheim de Nova York. Dentre os 340 trabalhos, estavam alguns nunca construídos, dos artistas Bruce Nauman, Dan Flavin, Robert Morris e Donald Judd. O Conde comprara vários projetos e construíra alguns dos mesmos, deixando outros para o futuro. Judd e Flavin já renegavam a autoria destas obras,

construídas sem a sua supervisão ou consulta. Àqueles que foram comprados pelo Guggenheim entre 1991 e 1992, Judd chamou-os de falsos (*fakes*) e que sempre seriam falsos, já que nunca cooperaria com a instituição, que negligenciou o seu trabalho e o dos colegas minimalistas na ocasião em que foram feitos. Estas obras viram-se subitamente esvaziadas de todo valor. O investimento milionário do Museu, assim, se desmanchava no ar sem mais. A situação nos soa absurda, mas não é menos verdadeira. Ao cabo, somente aquilo que é sancionado pelo artista como arte, mesmo o que ele tocou, tem se revestido de valor nesse mercado.

Em outras palavras: embora o museu tenha pago um dinheirão, sem o *imprimatur* do artista, tudo o que adquiriu foram alguns papéis rabiscados que vagamente aludem a uma escultura ainda por nascer, se não abortada. [...] Se o artista se nega a reconhecer a obra, toda a sua aura evapora e o museu fica com alguns pedaços inúteis de corda e madeira, *plexiglass* e uma idéia sem corpo. (GARDNER, 1996: p. 43).

Os exemplos desse mercado talvez sejam mais extremados, pelo seu vulto: número de instituições envolvidas, dinheiro sonante e comunidade de artistas e espectadores. Mas exatamente por esse motivo tornam nítido um fenômeno mais ubíquo.

Gardner observa que, apesar das constantes e incansáveis citações a Walter Benjamin, a tese sustentada pelo mesmo estaria visivelmente equivocada. Este será nosso ponto de partida.

2. a ideia benjaminiana de aura

O fenômeno que Gardner observa, de fato, contradiz a tese de Benjamin?

É preciso ser justo com Walter Benjamin, o que é bastante árduo. O conjunto completo de suas obras não nos chegou – Flávio René Kothe (1976) fala em 5.000 páginas publicadas, sem contar as que não foram. Seu espólio está dividido física e legalmente (KOTHE, 1978). Mesmo aquilo que nos chegou está truncado. Sua escrita era, em si mesma, fragmentária: suas obras de maior vulto ou eram, em si mesmas, conjunto de tópicos e de citações formando um “mosaico” (como ele mesmo afirma) - como o seu *Einbahnstrasse* (Via de Mão Única), de 1928 -, ou eram projetos inconclusos, como *Das Passagen-Werk*³, que, completos, também teriam esse formato. Mesmo seus ensaios curtos mais famosos eram formados por tópicos. Não podemos descartar que, seu pensamento estivesse em transformação e, ademais, seus textos nem sempre correspondem àquilo que ele pretendia comunicar, seja por cortes de terceiros ou por elipses intencionais do autor.⁴

O conceito benjaminiano a que Gardner se refere, e que nos interessa aqui, é o de *aura*, “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais; a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja. (BENJAMIN, 1996: p. 170). O conceito aparece, e é fundamental, em dois textos muito próximos em seu propósito. Um que trata de cinema, com título

Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Esta obra já nos aparece um tanto problemática, já que existem duas versões dela. A original, escrita entre 1935 e 1936, e traduzida ao português duas vezes; a primeira, publicada em 1968, com o título de *A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade* (BENJAMIN, 1968), e a outra publicada em 1996, e mais utilizada que a primeira, já sob o título de *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica* (BENJAMIN, 1996). E a versão publicada em 1955, traduzida por *A Obra de Arte na Época de suas Técnicas de Reprodução* (BENJAMIN, 1980). Lidamos com as duas versões, para melhor entender o problema. O outro texto lidava com a fotografia, e tinha por nome *Kleinen Geschichte der Photographie*, publicado em 1931, saindo no Brasil como *Pequena História da Fotografia* (BENJAMIN, 1996). Em ambos os textos, as repercussões das novas técnicas de reprodução e desses dois novos gêneros; em destaque, o fim da aura.

Não é incomum que se tome alguns textos, do que é uma constelação – para usar uma analogia cara a Benjamin – em estado incompleto, e se reduza a relação entre a reprodução técnica e a aura a uma crítica da técnica *per se*, por atentar contra a aura da obra de arte. Precisamos, dentro de nossas condições, ver ao que corresponde mais precisamente a teoria benjaminiana – suporte desse entendimento e ponto de partida de nossas próprias investigações sobre o tema – e que relação tais ideias apresentam com a realidade, que é, afinal, nosso interesse principal.

Flávio René Kothe defende a centralidade da ideia de aura. Sérgio Paulo Rouanet observa que a aura se aplicaria não somente às obras de arte – isto é, aos objetos da cultura – mas também à natureza⁵, o que já se fazia claro nas primeiras referências de Benjamin à aura. Kothe agrega, no que concordamos, que em vários momentos Benjamin está a falar do mesmo fenômeno – a distância espacial ou temporal do que é aparentemente próximo – sob outros ângulos, sem usar o termo “aura”.⁶ Hansen (2008), trazendo à tona um antigo texto não publicado de Benjamin, observa que a aura não pode ser uma categoria estética, já que poderia manifestar-se em todas as coisas. Como lidar, então, com essa ambivalência?

Acreditamos que, mais do que um conceito formulado com precisão, a ideia benjaminiana de aura é algo em trânsito, de dúplici procedência, e que mais é um símbolo que uma definição. A aura que nos é apresentada na obra de 1935-36 condensa dois temas que são recorrentes: a do halo e a da distância/ proximidade espaço/temporal.

Em vários momentos Walter Benjamin trata a aura como algo visível, um halo luminoso, que seria a manifestação de algo distinto⁷, não necessariamente visível em qualquer situação. Na experiência com o haxixe narrada no Protocolo I (BENJAMIN, 2006), de 18 de dezembro de 1927, ele fala que a aura se manifestou em todos os presentes, tornando-se “iridescentes”. Na experiência de 15 de janeiro de 1928, descrita no Protocolo II, Benjamin sentiu o toque de Ernst Bloch em seu joelho como uma “violação” de sua própria aura. No Protocolo V, que orientou a observação de Hansen, ele reclama da ignorância dos teosofistas, e enumera três qualidades da

aura “genuína”: que está presente em todas as coisas, que se modifica com o movimento do objeto e que não tal como descrita nos “vulgares” livros de misticismo, porém se assemelha mais ao halo luminoso que Van Gogh pintava em seus quadros (BENJAMIN, 2006). Nesse sentido, aura parece assumir o sentido místico da tradição cabalística, como acreditava seu amigo Gershom Sholem, onde o termo descreve uma “luz invisível que rodeia uma aparição, prolongamento do todo psico-físico de uma pessoa e que é visível ou pode tornar-se visível para determinadas pessoas” (apud KOTHE, 1978, p. 41).

É como resíduo dessa compreensão que Kothe (1978) interpreta os exemplos que Benjamin dá da montanha e da árvore como experiências auráticas, referindo-se à iridescência solar na silhueta de ambas⁸ – o que não encontramos nas traduções que lemos e julgamos ser uma interpretação muito particular de Kothe. Porém a aura nominalmente apareceria nas primeiras fotografias, antecedida nas pinturas (com a técnica do *mezzo tinto*), como em algumas obras de Van Gogh, já mencionadas. Neste caso, não se trataria apenas de uma intenção artística (no caso da pintura) ou de uma limitação técnica (no caso das fotografias), mas a manifestação sensível de um conteúdo sociológico.⁹ Em *Erfahrung und Armut*, ensaio de 1933 publicado no Brasil como *Experiência e Pobreza* (BENJAMIN, 1996), ao falar do papel do vidro na modernidade, comenta sua resistência a receber marcas, a deixar-se marcar por *rastros* – outro conceito que lhe é caro - e daí associa-lhe à aura, já que “as coisas de vidro não têm nenhuma aura” (BENJAMIN, 1985, p. 117).

No entanto, Benjamin assume que as palavras podem ser auráticas, a partir de uma citação de Karl Kraus.¹⁰ Os textos e as histórias, a quem escapa o atributo visual do halo, poderiam sê-lo. E seria por essa chave que se deveria interpretar certas obras literárias: como uma tentativa de atualizar a experiência perdida na modernidade. Afinal, “aurático é o passado evocado pela memória involuntária assim como o presente percebido graças a esse passado” (ROUANET, 1981: p. 65), e tal passado poderia ser evocado por meio de textos, e não de imagens. Neste momento, o sentido tende a ser aquele da proximidade e distância das coisas.¹¹

Até aqui este parêntese foi necessário para mostrar a dificuldade do conceito de aura na obra benjaminiana. Contudo, precisamos voltar ao que nos interesse, num momento mais imediato, que são as imagens. Ou, mais propriamente, a obra de arte. Isto é, se a ideia de aura é condizente com os fenômenos coletivos de aproximação à obra de arte; e não propriamente como categoria estética, como veremos.

Benjamin estabelece percurso histórico para as imagens manufaturadas, que se iniciaram como *objetos de culto* e tornaram-se *obras de arte*. Nesse percurso, deixaram de ter valor de culto, que se realizava em segredo, e passaram a ter valor de exposição.¹² A gênese da arte teria se dado na confecção de imagens para o culto e, ao longo da história, essa confecção de artefatos se

emanciparia gradualmente da condição de culto para a de exposição, rumo à ideia moderna de obra de arte, não sem suas resistências e seus “resíduos”:

[...] modo de ser aurático da obra de arte nunca se destaca completamente de sua função ritual. Em outras palavras: o valor único da obra de arte “autêntica” tem sempre um fundamento teológico, por mais remoto que seja: ele pode ser reconhecido, como ritual secularizado, mesmo nas formas mais profanas do culto do Belo. (BENJAMIN, 1996: p. 171).

Referindo-se, é claro, à “teologia” oitocentista da arte pela arte. A reprodução técnica, em seu vertiginoso desenvolvimento, penetrara na própria produção da obra de arte, em gêneros novos e, desvinculando por completo a arte de sua condição antiga, teria eliminado essa dita aura, restando-lhe somente o valor de exposição. Os efeitos e características da arte pós-aurática – como a fotografia e o cinema, alvos da atenção de Benjamin – teriam sido prenunciadas por formas artísticas anteriores, sem os recursos técnicos próprios (certos efeitos na pintura para a fotografia, as montagens dadaístas para o cinema). E, por outro lado, apresentariam ainda refúgios da aura, em franca retração: os rostos nas primeiras fotografias e o culto às celebridades cinematográficas.¹³ Esta mudança corresponderia a uma mudança profunda na própria percepção humana, que deixou de basear-se na memória e em um modo “tátil” de apreensão, que Benjamin chama de *experiência (Erfahrung)*, relacionada com o recolhimento (*Sammlung*), para expandir a *vivência (Erlebnis)*, ancorada na consciência do choque, na dispersão (*Zerstreuung*), e em um modo “ótico” de apreensão.¹⁴ A arte pós-aurática não seria fundada na experiência, mas somente na vivência do choque. Assim, com o pleno emprego da reprodução, e da produção, técnica, a aura residual da experiência e da memória estariam findas. Por outro lado, a individualidade da obra de arte não apenas se manifesta na sua aura, como seu preciso *hic et nunc*, seu aqui e agora, seria a própria *autenticidade*, igualmente inacessível à reprodução técnica como seria sua aura, e igualmente posta à prova pela mesma.. Esta consideração sobre a autenticidade não subsidia o conceito de aura; ao contrário, é este que pode sintetizar os dilemas da perda da autenticidade por meio da reprodução técnica. São coextensivos, mas não sinônimos. Esta é uma apresentação bastante sumária de suas ideias quanto às obras de arte.

Nosso objetivo, entretanto, é entender um aspecto sociológico da arte na sociedade moderna. Acreditamos que o conceito benjaminiano de aura não apenas não abrange as características reais deste fenômeno, como tem auxiliado em sua incompreensão. Devido ao polimorfismo da aura benjaminiana, nos deteremos apenas àquilo que nos diz respeito, que é a obra de arte. Refutaremos a transição entre o culto e a obra de arte, e mostraremos as dificuldades inerentes à ideia adotada de autenticidade. E, a partir desse desmonte, reconstruiremos no que acreditaremos ser uma descrição mais acurada da realidade.

Benjamin é vítima de elaborar sua reflexão a partir da obra de arte, onde a exposição é condição *sine qua*, e da própria pergunta, orientada à reprodutibilidade técnica da imagem. Dessa teleologia radica a obra de arte originar-se da confecção de imagens a serviço da magia. A rigor, todos aqueles setores que são especializados e laicos – e mesmo materialistas – da sociedade ocidental moderna advieram de um passado, não tão arcaico, onde se apresentavam integrados, ainda que de modo embrionário e compacto, dentro de uma cosmovisão sagrada. Destacaram-se, também, do ritual, como se observa com a Medicina ou a Filosofia, ou mesmo a Arquitetura. As duas classes de atividade (prática ritual e culto da obra de arte) não são espécies do mesmo gênero, correspondendo a uma transição entre atividades de igual envergadura, teoricamente comutáveis. Ao contrário, a arte é um dos vários estilhaços da atividade humana, cuja autonomia é defendida a partir da ideia de um ramo próprio do conhecimento chamado Estética, que antes era solidário na cosmovisão religiosa, como eram outras, tais como o Direito e a Filosofia.

Em segundo lugar, vejamos a relação entre objeto de culto e obra de arte. Se os objetos de culto foram feitos com qualidade sensível ou iniciaram tradição de artesanato que, por sua vez, propiciaria obras de arte, é uma eventualidade¹⁵. O fundamental é que um ídolo não é cultuado por ser meritório como arte, mas porque algo ali se manifesta¹⁶; ao contrário, sem a continuidade dos preceitos religiosos que geraram o objeto de culto, este pode ser abarcado por outra sociedade dentro da categoria de obra de arte. O que ocorre em parte com as pinturas rupestres pré-históricas – por serem *pré-históricas*, nada sabemos de efetivo de seu culto, apenas por ousadas inferências. Não é raro, mesmo hoje, haver essa tensão imbricada num mesmo objeto; que uma comunidade o considere como objeto de culto e submetido a suas exigências, e que o restante da sociedade, que não comunga dos princípios e doutrinas daquela religião, a considere somente como obra de arte (ou mesmo *bem cultural*, classe de objetos com outras propriedades).¹⁷ Esta situação, em princípio, não contradiz a tese benjaminiana¹⁸, exceto pelo citado: não é o caráter de *imagem* do objeto de culto que o configura como tal. Algo sagrado, como o Santo dos Santos, importa não como imagem, mas como revelação do divino. O artefato sacralizado é uma das modalidades de hierofanias possíveis. Os homens, como os demais seres vivos e acidentes naturais, também podem servir de veículo condutor e suporte da experiência religiosa, da manifestação do eterno em um mundo transitório. Ser imagem, feita pelo homem, é algo não constitutivo do culto.

Mas, como não tardaremos a ver, não se trata de uma veneração da *pedra como pedra*, de um culto da *árvore como árvore*. A pedra sagrada, a árvore sagrada, não são adoradas como pedra ou como árvore, são-no justamente porque são *hierofanias*, porque “mostram” qualquer coisa que não é pedra nem árvore, mas o *sagrado*, o “ganz andere”. (ELIADE, s/d: p. 21).

Por último, não há uma contraposição exata entre um culto que presumivelmente requereria a ocultação, e a exposição, que seria seu reverso; lembremos que o percurso benjaminiano do

objeto de culto à obra de arte faz sentido apenas se acompanhado de percurso homólogo de valor de culto a valor de exposição, do secreto ao público. Existem, sim, casos de objetos de culto que precisam ser ocultos – e a razão disso veremos depois -, como existem aqueles expostos. E se “algumas esculturas de catedrais góticas são invisíveis, quando olhadas do solo” (BENJAMIN, 1980: p. 12), sabemos que são invisíveis *ao homem*, mas não é para o homem que o escultor fez lá sua obra, mas para olhos que estão muito acima, para quem não há segredos.¹⁹

Vejamos, agora, a ideia de *autêntico*. Essa, aquele *hic et nunc* exclusivo da obra de arte, concatena-se com a *tradição*, conceito que enfrentaremos primeiro. Walter Benjamin reconhece que na obra de arte acontece sua própria história. Sua história física, acessível via análise química, e sua história social, acessível pela tradição, que o identifica como ele mesmo, ambas irreprodutíveis.

À mais perfeita reprodução falta sempre algo: o *hic et nunc* da obra de arte, a unidade de sua presença no próprio local onde se encontra. É a esta presença, única no entanto, e só a ela que se acha vinculada toda a sua história. Falando de história, lembramo-nos também das alterações materiais que a obra pode sofrer de acordo com a sucessão de seus possuidores. O vestígio das alterações materiais só fica desvendando em virtude das análises físico-químicas, impossíveis de serem feitas numa reprodução; a fim de determinar as sucessivas mãos pelas quais passou a obra, deve-se seguir toda uma tradição, a partir do próprio local onde foi criada.

O *hic et nunc* do original constitui aquilo que se chama de sua autenticidade. Para se estabelecer a autenticidade de um bronze, torna-se, às vezes, necessário recorrer a análises químicas da sua pátina; para demonstrar a autenticidade de um manuscrito medieval é preciso, às vezes, determinar a sua real proveniência de um depósito de arquivos do século XV. (BENJAMIN, 1980: p, 7).

A noção de história apresenta uma ambiguidade fatal, pois tanto se refere ao percurso real da coisa através do tempo, como àquilo que os homens contam sobre seu percurso no tempo.²⁰ No primeiro caso, supomos que a história se inscreve no objeto. Na matéria se impregnam as marcas concretas de sua trajetória, não somente a passagem plácida dos anos, mas a erosão e as vicissitudes dos acidentes, das ações humanas. Benjamin sabe que há coisas que escapam à percepção, acessível apenas por técnicas arqueológicas: essa história pode e precisa ser descoberta. Porém, essa descoberta – por exemplo, com o uso do teste do carbono-14 – se dá na ausência de relatos humanos sobre a coisa no tempo, e justamente por essa ausência, ou pela dúvida posta sobre os relatos.

A trajetória real, ainda que ignota, do objeto e aquilo que os homens contam sobre sua existência são, evidentemente, coisas distintas. Pode não haver qualquer vestígio de uma tradição. Stonehenge é a mais famosa de um conjunto de ruínas neolíticas, cujo caráter pré-histórico, por definição, revela a falta de uma tradição originária. O simples mistério que permanece sobre seus primitivos criadores mostra que, sem a permanência do homem, não pode haver tradição. O fato do megálito ter se tornado parte de uma outra tradição²¹, que desconhecia suas origens, mostra

que o decurso de alguma coisa no tempo em meio aos homens é o suficiente para constituir uma tradição. Da história feita pelo homem, o dilema apresenta-se quando se assinala como autêntico aquilo que não perdurou. O caso mais extremo, não o mais raro, se dá quando a tradição é duvidosa, como quanto à antiguidade do Santo Sudário.²²

Por fim, vamos ao conceito de autêntico. Uma tradição pode manter-se sobre determinados objetos, sem que haja sorte de continuidade física, e sem que isso seja falso. O santuário japonês de Ise é caso notório, sempre invocado em tais discussões. Sua configuração se mantém, sem manter as peças, trocadas ao longo dos séculos.²³ A tradição assinala ser aquele o templo original, embora sua matéria se tenha ido. Na Roma Antiga, mantinha-se no Monte Palatino a primitiva cabana de Rômulo e Remo. Incendiada e seguidamente reconstruída mais de uma vez, entendia-se como fundamental mostrá-la tal como era, sinal da origem humilde de Roma (RIKWERT, 1974). Não há contradição, pois se trata de uma concepção de tempo sagrado, que é cíclico e que pode, e mesmo necessita, ser refundado. Uma das características dos símbolos, principalmente os religiosos, é serem justamente mais do que simulacros do original: eles são, em si, o original redivivo. Essa ficção – sempre ficção aos olhos do forasteiro a essa comunidade de crentes - que faz da representação o evento em si é o fundamento de toda religião.²⁴ Justamente porque os símbolos não são metáforas, mas homologias do próprio cosmos. Portanto, a antiguidade concreta não é condição *sine qua* do autêntico, senão na sociedade ocidental moderna, que desfez tais ressonâncias simbólicas, e apegou-se à matéria. Dentro desta última maneira de entender-se o mundo, o autêntico é o *autoral* – e mesmo aqui não estamos isentos de dilemas, visto que nem sempre coincidem a concepção geral e a execução dos menores detalhes, que veremos sob outra luz mais adiante. Porém, em outras situações e lugares, o autêntico é uma *investidura*, realizada e mantida por meio de uma tradição específica.

O conceito de aura, em Benjamin, apresenta um problema de fundo: a indefinição de sua consistência. Como dito antes, o termo provem da literatura mística.²⁵ Mas a o quê ele se refere? Nos seus primeiros escritos sobre o tema, aparentemente Benjamin se referia a uma dimensão transcendente, vislumbrada e manifesta em alguns relances. Depois, referia-se a um conteúdo sociológico que poderia se manifestar visualmente. Nos momentos em que aborda o autêntico, resvala para uma concepção calcada na matéria, e não no significado e seu trânsito. De todo jeito, persiste o problema da natureza da aura benjaminiana e, para o que nos interessa, do fenômeno no seu sentido estrito; isto é, quem a percebe, e em que condições.

Está claro que o fenômeno, agora no sentido lato, que James Gardner percebe não se trata da aura descrita por Benjamin. Esta arrisca ser tão específica que foge como fenômeno compartilhado coletivamente, que é o nosso alvo específico. É este que queremos entender, que pode ser investigado sem o apelo à transcendência – que, veremos, nos é fundamental -, na

medida em que se funda numa fenomenologia da transcendência – como faz Mircea Eliade – e pelos efeitos coletivos, isto é, uma sociologia da transcendência.

3. a natureza da aura da obra de arte

Para delimitar o fenômeno coletivo em mente, usemos o caso das ruínas. Nelas, Aloïs Riegl (1999) reconhece um valor de antiguidade.²⁶ Em que consistiria esse apreço? Na marca de sua incompletude, na dissolução daquilo feito pela mão do homem rumo ao reino das coisas naturais, perpassaria a percepção anímica do tempo.²⁷ Ele acreditava que essa percepção do tempo através da desagregação da matéria²⁸ era algo a ser cada vez mais apreciado na modernidade. A aposta não foi bem sucedida.

Acreditamos que um dos motivos é que a percepção do tempo é uma procura por demais abstrata. O homem é a medida das coisas, inclusive do tempo. O horror da percepção total do infinito só se manifesta quando comparado à brevidade da vida humana. O tempo não pode sequer ser apreciado se não for a partir desta. A referência às milenares árvores-matusalém da Califórnia, quase sempre se faz a partir de uma cronologia humana, dos fatos de antanho que são mais novos que aquela pequena árvore. Mas a presença do homem não se dá apenas para, por contraste, definir as magnitudes do antigo.

O homem é constitutivo, e a substância final, do sentimento que aparentemente desenvolvemos frente às coisas ancestrais. Napoleão Bonaparte, em sua campanha no Egito, ao proferir a célebre frase que, do alto das pirâmides, 40 séculos de história os contemplavam, referia-se, em última instância, ao homem. Os soldados franceses contemplavam a obra arcaica do homem, que era história por si só, e que havia sido testemunho da própria história do homem. A oliveira do Jardim de Getsêmane, em Jerusalém, é impressionante não por sua idade, mas por estar presente ao fato mais importante da história ocidental, que foi a vida de Jesus Cristo. Mas os efeitos de tais eflúvios não requerem origem sobre-humana.

Quem pode negar o fascínio de tocarmos algo que foi tocado por alguém de outras épocas? Onde podemos imaginar que estamos compartilhando com ele, no passar dos séculos, alguma coisa? A sensação que um lugar propicia ao se pensar que ali esteve alguma figura histórica. Da antiga casa, supostamente intacta, de alguém a quem se admira. Embora haja a vertigem do tempo, acreditamos que há um outro aspecto importantíssimo: a percepção do vínculo que une dois seres na distância dos anos. O sentimento de que ali um outro ser humano, muito similar a nós, esteve e sofreu vicissitudes idênticas às nossas.²⁹ Uma comunhão impossível, tornada possível na imaginação pela conexão que somente a permanência de algo, embora inanimado, pode dar. O fundamental é esse vínculo percebido entre dois seres: um vivo e um já não mais.

Poetas e gente de sensibilidade de diferentes lugares, momentos e cepas, deram forma a esse sentimento, e a eles apelaremos. Cesare Brandi, presença que nos é familiar por sua teoria do restauro da obra de arte, diz que:

Depois de quase vinte e três séculos um objeto que pertenceu a Fídias, que Fídias utilizou para saciar sua sede, enquanto esculpia sua obra-prima perdida, o Zeus olímpico de doze metros de altura, a estátua criselefantina que os bizantinos destruíram e que se perdeu para todo sempre. Com aquela razão de um quartilho, Fídias saboreava a glória; uma glória que nem sequer a desapareição de todas suas obras-primas logrou ofuscar. [...]

[...]

Desde então, desde que se difundiu a notícia, meu desejo mais ardente era ver aqueles moldes de barro cosido. Tive que esperar dez anos. Porque ao fim, de um artista como Fídias – que, inclusive julgando-o pelas cópias e pelos relevos salvos do Partenon, testemunha um ápice do espírito humano, talvez o ápice que nunca voltou a alcançar, nem sequer com Michelangelo nem com Rafael, e o momento catártico da classicidade – até o menor fragmento de terracota, que haja se submetido à pressão de seu polegar, é mais do que uma relíquia e mais que uma testemunha, é uma presença subtraída ao esquecimento e à morte. E quem não sinta essas coisas é digno de pena. (BRANDI, 2010: p. 125 – tradução nossa).

Brandi tangencia naquilo que os artistas anteriores deixaram mais nítido. A experiência moderna da destruição dos antigos edifícios, e sua rápida e sucessiva substituição acentuou essa nota. Um belo exemplo nos dá John Ruskin ao falar-nos da Memória como uma das Lâmpadas da Arquitetura.

Que a nossa obra seja tal que os nossos descendentes nos agradeçam, e pensemos, enquanto pousamos pedra sobre pedra, que virá o dia em que aquelas pedras serão tomadas por sagradas, porque foram as nossas mãos a tocá-las. [...] Porque a glória verdadeiramente maior de um edifício não reside nem nas pedras nem no ouro de que é feito. A sua glória reside na sua idade, e naquele senso de larga ressonância, de severa vigilância, de misteriosa participação, inclusive de aprovação ou condenação, que nós sentimos presentes nos muros que há tempos são levemente tocados pelas efêmeras ondas da história dos homens. [...] Até que um edifício não tenha assumido esse caráter, até que não tenha sido confiado à fama e consagrado pelas ações dos homens, até que os seus muros não tenham erguido sobre a sombra da morte, ele não terá senão que a sua própria existência, destinada como é, a durar mais tempo que os objetos naturais do mundo circundante, até que possa ser presenteado com aquele tanto de linguagem e de vida. (RUSKIN, 1996: p. 16).

Ele não valoriza a arquitetura por si, mas sua história, sua trajetória. Esta, uma história das pessoas que viveram ali. Ela é o único resquício material desses outros seres humanos, rastro tangível na edificação inerte, signo que lhe empresta sentido.³⁰ As eras de que fala não são o sujeito da história, e sim a metonímia que reúne em si gerações de seres vivos. Há aqueles para quem temos não só as reminiscências físicas, mas os ecos psíquicos – aquilo que se presume haver deixado de insubstancial na matéria.

Havia pouco tempo para questionar a rápida substituição de pessoas e de edifícios. Tais coisas deviam ser aceitas como normais. À medida que fui envelhecendo e acumulando recordações, passei a me sensibilizar mais e mais com o desaparecimento de pessoas e referências urbanas. Para mim, era especialmente perturbadoras as inexplicáveis demolições de prédios. Eu sentia como se, de alguma forma, eles tivessem alma.

Agora, estou certo de que essas estruturas marcadas por risos e manchadas por lágrimas são mais do que edifícios inertes. É impossível pensar que, ao fazerem parte da vida, não tenham absorvido as radiações provenientes da interação humana.

E eu me pergunto sobre o que resta depois que um prédio é demolido. (EISNER, 1989).

O mesmo sentimento é captado por Mário Quintana, em seu poema *Arquitetura Funcional*.

Não gosto da arquitetura nova
Porque a arquitetura nova não faz casas velhas
Não gosto de casas novas
Porque as novas não têm fantasmas
E, quando digo fantasmas, não quero dizer essas assombrações vulgares
Que andam por aí...
É um não-sei-quê de mais sutil
Nessas velhas, velhas casas,
Como, em nós, a presença invisível da alma...
(QUINTANA, 1976)

Então, não é somente a marca material que conta, mas a permanência de algo imaterial, que se subtrai ao esquecimento. A recusa em aceitar que o homem é simples matéria, que há o divino, o suprarreal – da qual o homem comunga -, no mundo. Esta crença é extraordinariamente recorrente, mesmo que não formulada com inteireza, não trazida ao cerne consciente de uma comunidade. A este fenômeno específico, aparentemente irreduzível - e mesmo inexorável, ainda que não consigam ser abarcados por um esforço teórico - chamaremos da *persistência do mana*.

4. a persistência do *mana*

Emile Durkheim percebe (como Eliade) que o substrato do fenômeno religioso independe do objeto em si, pois se manifesta em diferentes coisas: objetos, vegetais, animais, pessoas. Não se liga diretamente às suas qualidades, já que se multiplicam, e se apresenta mesmo em imagens das coisas.³¹ Daí conclui essa presença imaterial, da qual aquilo que é tangível é somente a “forma material sob a qual se representa para as imaginações, através de toda a espécie de seres heterogêneos, essa substância imaterial, essa energia difusa, único objeto de culto” (DURKHEIM, 1989: p.240).³²

Conceito presente em vários povos animistas, a esse fluido imponderável, à força que se fazia sentir no mundo físico, Durkheim adotou o termo empregado pelos melanésios, registrado

primeiramente por R.H. Codrington em 1891: *mana*.³³ Em todas as versões, é algo que permeia o mundo e os seres que nele vivem. A depender de cada cultura, tem suas características: no candomblé, por exemplo, o axé é circular, força de realização em movimento.

Porém, qual a verdade desse fenômeno? Em nosso caso, não estamos lidando com a fidelidade ao real, mas à consistência da percepção. Na miragem de um oásis, se o oásis como fato é falso, será verdadeiro, extremamente verdadeiro, como percepção. Socialmente, embora uma percepção possa não ter substância, o comportamento a partir dele será real, ao agir como se aquela fosse algo verídico.³⁴

O mana não é uma qualidade transparente aos sentidos humanos – e este é um ponto-chave para o que estamos expondo. Tudo indica ser um atributo que pertence à cultura que enxerga o objeto, e não a este (ou melhor, algo que está residindo num objeto), embora, em muitas ocasiões, seja parte intrínseca da crença no mana o pressuposto de sua auto-evidência, que é um atributo objetivo e sensível a todos, ou pelo menos aos capacitados para tanto. Porém, somente no seio de uma tradição pode subsistir o mana: cada geração precisa ensinar à próxima. Aquilo que Benjamin fala para a aura é parcialmente válido para o mana. Se uma relíquia é sagrada porque alguém a sacralizou, para o indivíduo que não viu o ato primordial é preciso que lhe ensinem que foi sacralizada ou que tenha visto uma lembrança do ato primordial: em ambos os casos, sempre uma tradição é necessária. Sua ausência, por sua vez, explica os múltiplos casos de profanação, presentes ainda hoje.

A noção de mana não é algo exclusivo de religiões animistas. O catolicismo, apesar de geneticamente não apresentar tal conceito, está repleto dele na prática do culto. O exemplo mais corriqueiro é a benção – do sacerdote que pode purificar os seres e conceder-lhe qualidades de purificadores, como à água. Os santos possuem um mana mais intenso, e mesmo seus pertences são abençoados, daí o culto das relíquias sagradas.³⁵ E nada mais santo que os ossos dos santos. À rigorosa luz das virtudes cristãs, não faz o menor sentido que objetos materiais sejam santos: isso é graça alcançada pelos homens. No entanto, é algo que os praticantes reivindicaram e praticaram. É tal experiência que sustenta Roma e a peregrinação à Cidade Eterna: para ver as relíquias dos primeiros mártires e evangelistas, os túmulos dos papas da Era Patrística e para ver as próprias igrejas e basílicas que se tornaram, elas mesmas, tributárias do sagrado. Assim, o conceito de mana é operante no catolicismo, a despeito da teologia oficial e dos seus dogmas.³⁶

Aquela progressão do secreto ao exposto, enunciado por Benjamin, embora elegante, é simplesmente falsa. Há casos ostensivos de hierofanias em elementos naturais, principalmente as montanhas, que não podem evadir-se à vista. Ser oculto não é constitutivo do mana. Quando se esconde, não é pelo segredo ser de sua natureza, mas porque sua força é capaz de matar os homens. As colunas de fumo e de fogo bíblicos são manifestações visíveis aos hebreus do poder de seu Deus durante o êxodo (Êxodo 14: 20). No entanto, a revelação pessoal de Sua face foi

algo vedado até a Moisés, sob o risco de morrer (Êxodo 33: 30).³⁷ Ao contrário, como o princípio do mana é o da transmissão, os objetos que lhe possuem, em muitos momentos, ganham eficiência na sua exposição para o máximo de pessoas possíveis. Na famosa Lavagem do Bonfim, é comum a imagem do Senhor do Bonfim ser trazido à janela, para ser visto pelo público à praça, que não caberia no interior da própria igreja. No instante seguinte, muitos buscam a “benção” das baianas, lavando suas cabeças com sua água de cheiro. Nada ali é oculto, embora sejam instrumentos de culto, convergentes em todos os aspectos com a ideia de mana.

O mana não é somente o sobre-humano. O homem compartilha dele, pois não é entendido como um ser puramente material. É um ser que pode transcender para outro estado, durante e após a vida. A santidade do homem santo é algo que nasce de qualidades humanas, sua devoção e fé, e lhe orientam no além-vida. O axé nos cultos afro-brasileiros, força presente em todas as coisas, pode se concentrar em um homem, e mesmo ser poderosa a ponto do corpo não lhe suportar. Pois o divino se caracteriza pela abundância extrema de mana.³⁸

Porém, o conceito de mana comparece dentro da sociedade ocidental, mesmo em aspectos não propriamente religiosos.

A virtude dos arquivos é pôr-nos em contacto com a pura historicidade. Como já dissemos dos mitos de origem das denominações totêmicas, seu valor não se prende à significação intrínseca dos fatos evocados; estes podem ser insignificantes ou estar mesmo completamente ausentes, se se trata de um autógrafa de algumas linhas, ou de uma assinatura sem contexto. Que preço, entretanto, teria a assinatura de João Sebastião Bach, para quem não ouve três compassos dele sem sentir bater o coração? Quanto aos próprios acontecimentos, dissemos que são atestados de outra forma do que pelos atos autênticos, e o são, de modo geral, melhor. Os arquivos trazem, pois, outra coisa; por um lado, constituem o acontecimento na sua contingência radical (já que apenas a interpretação, que dele não faz parte, pode fundá-lo numa razão); por outro lado, dão uma existência física à história, porque neles apenas fica superada a contradição de um passado terminado e de um presente, em que ele sobrevive. Os arquivos são o ser encarnado da “acontecimentalidade”.

[...]

E nada se parece mais, em nossa civilização, às peregrinações que os iniciados australianos fazem, periodicamente, aos lugares sagrados, conduzindo por seus sábios, que nossas visitas-conferências às casas de Goethe, ou de Vítor Hugo, cujos móveis nos inspiram emoções tão vivas quanto arbitrarias.

De resto, como sucede com os *churingas*, o essencial não é que a cama de Van Gogh seja exatamente aquela em que se afirma ter ele dormido: tudo o que o visitante espera é que lha mostrem. (LEVI-STRAUSS, 1976: p. 277).

É uma nota de rodapé em uma das obras mais conhecidas de Levi-Strauss; mas não deixa de notar essa semelhança profunda entre os mais “primitivos” dos homens e nós, ocidentais.

Apesar de fenômeno religioso por excelência, podemos antever o mana em outros fenômenos, que chamaremos de *quase-religiosos*. Para as coisas que foram testemunho ou parte da vida de pessoas aos quais nos devotamos ou concedemos algum valor – como as casas de Pablo

Neruda, até hoje lugares de visitação – não acontece a movimentação do mana não por algo constitutivo ao fenômeno, e sim por uma contingência específica: a morte do doador originário. A impregnação acontece somente em um sentido e, pela ausência do doador, apenas uma vez.³⁹ Ora, nas religiões, o mana é algo que se transfere e se reforça em várias circunstâncias, por meio de rituais e pessoas qualificadas para tanto. Por isso, instrumentos sagrados do candomblé que não têm seu axé reinvestido, tornam-se mera matéria, perdendo seu caráter sagrado.

Essa diferença aos fenômenos quase-religiosos do mana radicam no tempo linear, irreversível, do mundo profano. Não há a repetição cíclica do ato primevo, não há a investidura ou a representação que personifica o doador original. Insere-se no tempo seriado da vida humana, onde a morte   vitoriosa. Ao contrário de várias religiões, onde a morte   sucedida pela vida, e o ano se renova – porém a contrapartida   um esforço contínuo do homem em participar da manutenção desse imenso ciclo vital. O fim do doador limita o tempo da concessão e garante-lhe aquele caráter de que falamos antes – dos derradeiros resquícios, das palavras que se deixam para um diálogo impossível com as gerações futuras. O mundo religioso está repleto, e se fundamenta, na negação da entropia.

Curiosamente, tais fenômenos quase-religiosos contemporâneos situam-se no subterrâneo do aceitável, como um rasgo “instintivo” dos indivíduos. Não pertencem àquilo que entendemos como cerne consciente e, sobretudo, digno, dos valores da sociedade. O mana é algo que se esquivava aos métodos e técnicas das ciências, que tanta importância adquiriram no último século no Ocidente. Falta-lhe inclusive a nobreza de uma palavra própria, que tivemos de pegar emprestado do estudo de outras sociedades que, por sua vez,   emprestada dos melanésios. O problema é que o mana   de importância capital nessa mesma sociedade. Setores inteiros da economia se sustentam por conta disso – não são o mercado de arte, como também o esporte e o *show business*, tudo aquilo que requer o contato ao vivo e a manutenção desse contato -, enquanto cidades, e até países, dependem justamente dessas formas de culto.

Assim, o mana   uma maneira de compreender o inefável da aura benjaminiana, embora sob outros moldes. E permite realinhar os equívocos referentes à religião. O mana, sem ser propriedade objetiva do mundo e sim crença coletiva, requer a tradição para operar, conferindo-lhe também o caráter de autêntico. E, por último, o conceito de mana confere uma dimensão própria   experiência singular do contato com o verdadeiramente antigo. De posse disto, podemos abordar o fenômeno est tico propriamente dito.

5. o *mana* na obra de arte

Para entender o papel do mana nas artes, é preciso lidar com um aspecto de uma antropologia filosófica: aquilo que chamaremos de *ambivalência radical* do ser humano. Raras são as coisas que o homem faz com apenas um propósito consciente. Que não sejam, elas mesmas, uma síntese de intenções distintas. Muitas, inclusive, não formuladas de modo que beiram a inconsciência ou o automatismo.

Quanto à obra de arte, na Estética entende-se por *heteronomias* tais aspectos que, fora de orientações puramente estéticas, comparecem na elaboração da obra de arte. Em realidade, o aspecto “autônomo” dificilmente abrange a totalidade da obra. Precisamos lidar com a diferença entre a distinção analítica e a separação existencial; aspectos distintos de um mesmo ser ou fenômeno podem apresentar-se amalgamados, e mesmo inseparáveis que não seja pelo esforço da razão.

O mesmo que ocorre com a criação dos objetos se dá nas *ontofilias*, na amizade às coisas. Os motivos pelas quais nos afeiçoamos às coisas nem sempre nos aparecem nítidos. Eles se apresentam reunidos sob o selo do afeto às coisas, e apenas uma incursão mais funda nas suas próprias motivações que permite a alguém distinguir aquilo que são associações mais particulares com as camadas mais abrangentes do juízo estético. Nesse sentido, o juízo estético é auto-conhecimento. Nisso, queremos mostrar que o apreço de uma obra de arte também se vê regrado pelo princípio do mana, numa forma de deleite *quase-estético*.

Façamos um breve experimento. Os livros de William Shakespeare são obra de arte indiscutível, ainda que na condição de roteiros, de guias preliminares para a peça de teatro, cuja encenação era a intenção original. Procuremos entender as camadas aí superpostas. Como literatura, tais obras foram apreciados por séculos. Sua editoração frequentemente é outra obra de arte à parte. Porém, existe ainda um culto ao singular. Os manuscritos originais, com suas correções, e as primeiras edições, raras e esgotadas, têm um valor especial. Uma leitura econômica, não inexata, observa que a raridade destes torna-os valiosos. Com certeza, vale para selos com erros de impressão, e é parte do mecanismo do mercado da arte. Na ideia do singular está também a percepção riegliana do tempo. As reproduções do livro ganham profundidade quando o tempo se denota: o amarelar das páginas, o leve aroma que seus elementos exalam.⁴⁰ Valoriza-se a antiguidade impressa no livro, e a historicidade única de tal exemplar. O original, com certeza, há de ter a quintessência dessa antiguidade. Ele é o antigo daquela versão, por definição, a “pura historicidade” de que fala Levi-Strauss. Se o manuscrito original de Shakespeare é objeto de devoção, pelos motivos antes descritos, ninguém negará que uma edição recém-saída do prelo seja uma obra de arte.

Porém, há casos mais complexos. Para a música, a reprodução técnica pode ser de alta fidelidade, mas nada se compara à apresentação ao vivo para o espectador. Lá temos o artesão do som em pessoa, as irregularidades e improvisos que só ele pode executar, ao sabor do

sentimento e da reação da plateia.⁴¹ Lá temos o seu próprio *carisma*.⁴² A experiência de vê-lo, e de tê-lo visto, especialmente quando a apresentação é rara. Há um deslocamento gradual e de nuances sutis entre a busca pelo primor único do autor em plena reelaboração da obra ao gozo pela sua presença, e mesmo a comunhão com os demais apreciadores, parte indissociável do prazer do espetáculo. Indo ao extremo do orgulho e prazer em ser partícipe da situação, tocado pela fonte do mana, que é o artista em cena. Na falta de um termo claro para aquilo que sustenta a experiência, não é incomum se falar da “energia” presente na situação. Ainda um exemplo do mana é a posse de objetos jogados à plateia. Aquele testemunho do momento indelével e único será uma preciosidade, disputada na hora da aquisição, e leiloadada a altos preços no futuro. Inevitável que esse princípio, distinto da fruição artística, interfira ativamente nela. Estamos a falar da presença do próprio autor, e das idiosincrasias, reais ou imaginárias, da apresentação pessoal. Como a arte é um fenômeno da percepção, é fundamental o percebido, não o que lhe originou. Então, não importa o vídeo permitir ver o artista com maior proximidade que a situação real do espectador, quiçá nas últimas cadeiras.

O mana é a marca do humano, do toque, de um mundo que ganha sentido na medida em que é humanizado. É uma comunhão com o distante no tempo e no espaço que se procura. Daí que vem uma outra chave crucial. A reprodução técnica não desvaloriza o seu “aqui e agora”, a autenticidade; como Gardner bem percebeu, é justamente o contrário. A reprodução técnica – enquanto reprodução da obra feita, e não ainda entranhada na produção técnica - reforça a ideia de autêntico, de um original.

A facilidade de se reproduzir um objeto aos milhares tem transformado o original em algo mais sagrado do que nunca. A sensação de estar em frente à verdadeira *Mona Lisa* em vez de vê-la através de uma câmara, com inúmeros *flashes* pipocando à nossa volta, é mais ou menos a mesma de se encontrar pessoalmente uma celebridade que só se conhecia através dos meios de comunicação. (GARDNER, 1996: p. 48).

Existe, assim, tanto na arte como na religião, uma procura pela experiência singular do contato com o original, o autêntico, a fonte do mana. O turismo baseia-se justamente nisso: na diferença entre conhecer e conhecer pessoalmente. Evidentemente, é o desejo deste último que move o turista, e isso desde a origem do fenômeno, no *Grand Tour*, onde a visita ao lugar era precedida, estimulada e orientada pela difusão de textos e imagens como pinturas e gravuras – isto é, a malfadada reprodução técnica. A difusão de imagens dos santos, de seus ícones e símbolos católicos não diminuiu em nada a visita ao Vaticano. Ao contrário, o fenômeno das romarias a santuários religiosos alimenta-se por esse desejo de conhecer o autêntico – neste caso, imbuído de um mana particular e significativo - propagado pelas distâncias. Especialmente em datas-chave, tanto para as romarias religiosas, como as seculares – de certa maneira, as datas (nascimentos, consagrações, mortes) reproduzem a estrutura anisotrópica, cíclica, do tempo

apontada para Mircea Eliade. O que é inegável é que o turismo cultural europeu, por exemplo, que movimenta bilhões de dólares, funda-se na reprodução *ad infinitum* de suas obras em mídias diversas, ao longo das décadas. Na procura por essa aura que somente os originais possuem.⁴³ Assim, na arte como na religião, a multiplicação das imagens, dos ícones, não esvazia o original de poder, mas o aumenta, na medida em que multiplica, concomitantemente, o número de devotos.

O reverso é verdadeiro. Na atividade da cognição, subitamente saber-se que uma dada obra não é original, mas uma falsificação, e mesmo a suspeita sobre a mesma, diminui seu valor perante a sociedade, ainda que nada nela tenha se alterado em função disso. Isso é outro fato inegável. Como explicar essa mudança da própria experiência? A originalidade, conquanto um atributo objetivo, não é algo percebido pelo observador: é uma informação previamente fornecida, que orienta sua procura e sua comoção.⁴⁴

A aproximação à obra de arte é algo *sucessivo*, iniciado potencialmente pela reprodução. Que se inicia pela abordagem distraída para, em outro momento, lhe ser reservada a atenção devida ao usufruto da obra de arte. Que disputa com uma infinidade de outras informações a atenção do indivíduo em um mundo povoado de coisas.

Podemos ainda reinterpretar outras asserções benjaminianas, problemáticas à luz do que hoje conhecemos, sob o prisma do mana.

No cinema, o culto do estrelato não é um recurso conservador⁴⁵, resíduo da aura, mas parte do fenômeno do mana. A reprodução mundial dos personagens atiza o desejo de conhecê-los pessoalmente, de saber mais de sua vida. Inclusive em uma confusão ainda presente entre personagem e ator – afinal, as ontofilias se apresentam unitárias, ainda que por motivos analiticamente distintos. A repetição de um mesmo ator em um mesmo papel em vários filmes⁴⁶ não só reforça o original como cria um original, uma personalidade que pode não condizer com a personalidade real do ator. É o elemento humano e todo o seu charme, um outro termo infeliz para o intangível, que está em ação, e deixa suas marcas nas calçadas da fama.

Na fotografia, Benjamin diz que os retratos, e sua ênfase no rosto humano, são o refúgio do valor de culto.⁴⁷ Nós diríamos que é onde se manifesta com mais intensidade a individualidade dos seres. O desejo de comungar com quem se foi, de interpretar as linhas do semblante no fugaz perenizado. Quando Benjamin nos diz que o valor de exposição supera o de culto quando o homem é retirado da fotografia, que mais podemos argumentar? Se a paisagem vazia se vê incompleta justamente porque lhe falta o Outro que é similar em algo àquele que vê? Em todos estes fenômenos, não só a persistência do mana, mas sua ampliação, por meio da reprodução.

A reprodução técnica traz ainda outro aspecto próprio. Ela estabelece cadeias na produção, do esboço à arte-final, em sucessivos aprimoramentos, na divisão social do trabalho. Embora possamos considerar como obra integral apenas aquilo finalizado, novamente a procura manifestada pelos leilões pelas peças autênticas das etapas intermediárias mostra que algo diferente acontece. As sucessivas cadeias da produção, na prática, multiplicam os autênticos. Rudolf Arnheim chega perto de percebê-lo.

Quando um artista faz um desenho de um estudo para uma água-forte ou uma xilogravura que serão executadas por ele mesmo ou por algum outro artista, a obra de arte será o desenho ou só merece esta designação a impressão acabada? Deve a descrição de uma obra num meio de expressão diferente – um roteiro cinematográfico ou uma coreografia, as instruções para uma pintura, transmitidas por telefone, ou a partitura escrita de uma peça de música – ser considerada a obra de arte, ou tal descrição simplesmente fornece as informações necessárias à produção da obra? (ARNHEIM, 1989: p. 289).

Mas não chega ao cerne do problema, visto que discute somente se tais etapas são obras de arte, isto é, podem propiciar a experiência estética. Em suma, em que momento se define, numa dada cadeia da produção da obra, seu valor artístico? Em nosso caso, isso é irrelevante. A procura se dá mesmo por aspectos menores, e seu guia é ser um *original*, e não um *artístico*.

Consideremos, também, o problema da fundição em bronze. Muitos dos moldes originais em gesso a partir dos quais as esculturas de Henry Moore foram fundidas estão atualmente à mostra no Museu de Arte de Ontário, em Toronto. Estas peças comunicam a proximidade da presença do artista através de qualidades de textura que não estão mais presentes na fundição. As incisões dos instrumentos de esculpir e as pressões e contrações das mãos de um artista contribuem com qualidades que diferem qualitativamente das formas que se obtêm ao derramar metal líquido num molde. Não há apenas uma contradição perturbadora entre as manifestações visíveis de esculpir ou modelar e o metal, que não produz tal efeito; o líquido vertido também elimina as saliências de todas as formas, deixando-as indefinidamente vagas. Somos levados a pensar na lisura sem graça do corpo de um dançarino dentro de uma malha.

Em muitos aspectos importantes, a fundição exhibe menos da obra original do que o trabalho manual do escultor, mesmo que o artista dê vida ao modelo fundido, retocando-o. Seria, no entanto, absurdo negar que toda fundição de uma obra é a obra criada pelo artista. A fundição é uma reprodução, e uma reprodução que deveria ser tratada como a obra, na medida em que exprime as qualidades essenciais da mesma. O mesmo se aplica a águas-fortes e xilogravuras feitas pelo artista, ou por outra pessoa, com base num desenho. Quando o próprio artista manipula o buril ou faca, mantém-se, na impressão, uma característica de seu estilo. Quando, porém, uma das pinturas de Hogarth é transformada, por um gravador profissional, em contornos e sombreados insipidamente anônimos, não há como negar que a autenticidade da obra se enfraquece muito. Só muito obscuramente vemos as qualidades singulares de Hogarth, e o que ainda nos deixa o suficiente da concepção do artista para nos permitir dizer: "Isto é um Hogarth". (ARNHEIM, 1989: p. 291).

Observemos como ele confunde instâncias diversas que, com tanta dificuldade, estamos distinguindo. Percebe que se a reprodução mantém as "qualidades essenciais" da obra, deveria

ser, ela também, motivo para a experiência sensível. Mas, e quando a reprodução apaga os vestígios únicos do autor? Comunicar a presença do artista é algo “alheio”, em princípio, à obra de arte, por contra-senso que pareça. Expliquemos. Nessa compreensão, a arte não é definida pela experiência do fruidor, mas pela eficiência da comunicação do sujeito ausente. Assim, quanto mais marcas deixar de sua própria mão, melhor. Nisso há algo de similar ao mana, na personificação da obra pelas marcas da corporeidade do artista. Mas, a marca da obra de um autor não conduz necessariamente a uma obra de arte. A autoria é um atributo inegável; o valor artístico, não. Mas, em que isso nos interessa? Interessa na medida em que, se um Hogarth ou Henry Moore foi caracterizado por uma dada sociedade como artista, aí sim sua expressão passa a ter algum valor. Ele passa a ter mana. Ele contagia e qualifica aquilo que toca. Se o seu toque for especialmente visível, melhor. Em muitos casos, o dado objetivo da autoria imanta a obra por meio do mana, levando à fruição conspícua da obra.

Um último aspecto da reprodução industrial que nos cabe averiguar é a existência serial de seus objetos. A produção em série poderia desfazer a relação do homem com o singular. Porém o mana, ao invés de se manifestar exclusivamente no singular, é a razão de ser do singular. Uma peça torna-se única pela transferência do mana. Destaca-se dos demais do mesmo gênero porque alguém lhe emprestou individualidade. A tradição não lhe dá esse valor; ao contrário, é a garantia desse valor ao longo das gerações. Se nos cultos a investidura destes atributos está cercada de rituais codificados, como no santuário de Ise, não são menos poderosos, embora mais flexíveis, os meios como os homens, em uma sociedade laica, conferem seu mana às coisas, ainda que produzidas serialmente. Daí o peso da camisa número 10 da seleção canarinho, ou a importância da bola com que se disputou uma partida gloriosa. Independente de sua origem industrial.

Lembremo-nos ainda que o mana é algo fluido, em maior ou menor medida. Não precisa ser algo aplicado a um único ser. A investidura do mana pode se dar em uma escala maior. Se pensarmos na hóstia sagrada dentro de uma igreja ou nos artigos que se vendem em série por seitas pentecostais, como porções de água do rio Jordão ou óleos benditos, vemos que é possível. Apenas tem um papel menor em nossa sociedade por enquanto.

5. conclusão

Nosso interesse não é a obra benjaminiana, mas sim compreender um fenômeno relacionado ao apreço das obras de arte. Daí que reconstruímos os conceitos e suas concatenações a partir dos textos relacionados ao tema. Por outro lado, como foram tais textos que despertaram-nos a atenção para a situação, não seria justo apenas ignorá-los ou mencioná-los de passagem. Dada a sua ubiquidade também aqui no Brasil, é de sua crítica que partiremos, reconstruindo, depois,

aquilo que julgamos válido em suas intuições num todo coerente. À luz do conceito, e do fenômeno, de mana, estudado originalmente na Sociologia da Religião.

O conceito sociológico de mana nos permite, assim, compreender toda uma sorte de acontecimentos relativos ao mundo das artes, do circuito de museus e bienais, como os clamores mais coletivos dos ídolos, e mesmo aqueles consagrados por outro tipo de atividades, como a desportiva e a política. Na medida em que procura o contato com a fonte do mana, a obra original ou a presença do autor, ainda que por meio de etapas inconclusas da execução daquela ou por quaisquer objetos que tenham sido meramente tocados.

O mesmo conceito permite-nos iluminar um aspecto da comóvete relação que o homem tem com os seres verdadeiramente antigos. Devido a esse mecanismo, a reprodução técnica não depõe contra o original; antes o reforça. Por aumentar o número de pessoas que têm acesso indireto à noção da existência de um original, cuja experiência seria única.⁴⁸ E por aumentar o número de objetos originais, na etapa da produção seriada.

Ressaltemos sempre que o mana não é a essência da experiência artística, mas uma investidura feita sob circunstâncias específicas. Que ganha certa fluidez quando relacionada à estrutura de um culto religioso. A experiência estética pura, por assim dizer, dispensa o conhecimento sobre a procedência da obra e a noção de autor, e mesmo que sua existência seja única. Porém esta “pureza” depende de lâmina refinada, retirando as outras camadas analíticas que se apresentam agregadas na ontofilia.

Nisto reside algo crucial, que alude à produção industrial moderna. Uma produção feita sob a égide da reprodução *ad infinitum*, com o *design* industrial, pode ter qualidades estéticas. Algumas, de fato, são tidas como obras de arte, a despeito de não possuir uma existência singular, por exemplo. Portanto, não seria errado afirmar que a reprodução atenta contra a individualidade das coisas. Porém, sob a dinâmica do mana, tem-se visto o contrário: que as pessoas tendem a singularizar o mundo, ou melhor, a conferir-lhe anisotropia, concentrando sua força em elementos específico, através dos processos vistos.

A experiência religiosa, que é a razão de ser do culto e de seus objetos, e a experiência estética, que constitui o valor artístico e qualifica suas obras, não são polos em transição, mas duas formas de relacionar-se com as coisas que podem ser concomitantes, e são solidarizadas na experiência pessoal, embora não necessariamente.

Com isto, procuramos entender, assim, algo sobre o apreço que o homem nutre pelas coisas. Incluindo as obras de arte e seus dilemas concomitantes. Visto que, embora conceitos diferentes em suas implicações, são regiões próximas nas sensações humanas, cujos limites podem ser definidos e destacados somente pela lâmina analítica, fora do ato imediato da percepção, em um

contínuo exercício de natureza crítica. Distinguir estas camadas requer agudeza e disciplina. Especialmente visível nos fãz, por exemplo, que ultrapassaram há muito a condição de fruidores, e passaram à avidez de comungar com a fonte do mana, ainda que falecidos. Mas que podemos encontrar, ainda que em menor grau, nas várias formas de culto aos seres, incluindo aqueles aos quais denominamos obras de arte.

Daniel Juracy Mellado Paz, professor assistente da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia, mestre em Arquitetura e Urbanismo pelo Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da UFBA, doutorando em Arquitetura e Urbanismo pela mesma instituição.

BIBLIOGRAFIA

ARNHEIM, Rudolf. *Intuição e Intelecto na Arte*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1989.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas Vol. 1 – Magia e técnica, arte e política*. 7.ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994.

_____ *Obras Escolhidas Vol 2 – Rua de mão única*. 1.ed. 1987. São Paulo: Ed. Brasiliense.

_____ *Obras Escolhidas Vol 3 – Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. 3.ed. 1994. São Paulo: Ed. Brasiliense.

_____ A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica. In: *Revista Civilização Brasileira*, ano IV. N.19 e 20, maio-agosto, 1968. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1968.

_____ A Obra de Arte na Época de suas Técnicas de Reprodução. In: BENJAMIN, Walter et al. *Textos Escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Os Pensadores).

_____ *On Hashish*. Cambridge, Massachusetts/ London, England: The Belknap Press of Harvard University Press, 2006.

_____ *One-Way Street and Other Writings*. Thetford, Norfolk: Lowe & Brydone Printers Limited, 1979.

BENJAMIN, Walter & SCHOLEM, Gershom. *Correspondência 1933-1940*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1993.

BRANDI, Cesare. *Viaje a la Grecia Antigua*. Barcelona: Editorial ELBA, 2010.

DARNTON, Robert. *O Lado Oculto da Revolução – Mesmer e o final do Iluminismo na França*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

DELUMEAU, Jean Delumeau. *História do Medo no Ocidente 1300-1800 – uma cidade sitiada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009

DURKHEIM, Émile. *As Formas Elementares da Vida Religiosa*. São Paulo: Edições Paulinas, 1989.

ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano – a essência das religiões*. Lisboa: Livros do Brasil, s/d.

EISNER, Will. *O Edifício*. São Paulo: Ed. Abril, fev. 1989.

GARDNER, James. *Cultura ou Lixo? Uma visão provocativa da arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

HANSEN, Miriam Batu. Benjamin's Aura. In *Critical Inquiry* vol 34, n2, winter 2008. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

JAY GOULD, Stephen. *Viva o Brontossauro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

KOTHE, Flávio René. *Benjamin e Adorno: confrontos*. São Paulo: Editora Ática, 1978

_____ *Para ler Benjamin*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1976.

LEVI STRAUSS, *O Pensamento Selvagem*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.

MOLES, Abraham. *O Kitsch*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2001

QUINTANA, Mario. *Apontamentos de História Sobrenatural*. Porto Alegre: Globo, 1976

RIKWERT, Joseph. *La Casa de Adán en el Paraíso*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1974.

RIEGL, Alois. *O Culto Moderno dos Monumentos: sua essência e sua gênese*. Goiânia: Ed. Da UCG, 2006.

_____ *El Culto Moderno a los Monumentos*. 2. ed. Madrid: Visor, 1999.

ROUANET, Sérgio Paulo, *Édipo e o Anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.

RUSKIN, John. *A Lâmpada da Memória*. Apresentação, tradução e comentários críticos por Odete Dourado. Salvador: Mestrado em Arquitetura e Urbanismo. UFBA, 1996, 49. (PRETEXTOS, Série b, Memórias, 2).

_____ *Las Siete Lámparas de la Arquitectura*. Buenos Aires: Sadian, 1955.

¹ Como as xícaras usadas na performance *Garçon!*, de Chris Burden, vendidas em leilão por U\$ 24.000, embora o próprio artista ressalte que a obra de arte foi a performance, não as xícaras, de resto normais.

² Não poderia deixar de agradecer à arquiteta Isadora Padilha. Nos momentos finais da execução deste artigo, cujo raciocínio, portanto, estava formado, tive acesso a este livro, que deu substância à problemática por meio dos exemplos citados, e a chave para compreender melhor o erro fundamental de Walter Benjamin no tocante à relação original/ reproduções.

³ Publicado em português sob o título de *Passagens*.

⁴ Kothe (1976) delinea quatro ramos de interpretação da obra de Benjamin: a sionista, a marxista, a da vanguarda literária e a frankfurtiana, sendo esta última a responsável por muito da edição dos textos e correspondências de Benjamin, com supressões consideráveis (KOTHE, 1978).

⁵ “[...] verificamos que sua concepção da aura é mais ampla que a que resulta do seu ensaio sobre a obra de arte. É uma categoria que se aplica, de forma muito genérica, ao mundo da natureza e ao mundo da cultura.” (ROUANET, 1987: p. 69).

Rouanet, ainda, lembra que Benjamin, em seu *Einbahnstrasse*, distingue duas formas de se relacionar com as forças cósmicas: a modalidade ótica que é a base da Astronomia moderna, e a embriaguez extática comunal dos antigos (BENJAMIN, 1979: p. 103).

⁶ A exemplo do ensaio *Der Erzähler*, em português traduzida como *O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov* (BENJAMIN, 1994). Seria a ideia dessa distância, o próprio princípio da aura, a base de sua teoria sobre a literatura épica e a literatura moderna, em especial a obra de Marcel Proust e de Bertolt Brecht. Kothe (1976) amplia ainda mais a abrangência, contrapondo a ideia de aura à de alegoria, que aparece em outras partes da obra de Benjamin. Hansen (2008) estabelece o binômio entre aura e os rastros, o que cobre ainda outra parcela significativa da mesma obra.

⁷ Os relatos estimulados pelo haxixe, ópio e mescalina introduzem ainda mais complexidade à questão. Ou Benjamin secularizou o termo e tratou de explicar outro fenômeno com o mesmo ou, de fato, devemos levar a sério a ideia de Scholem, de que o sentido religioso passou a estar *oculto* no sentido secular, elíptico para seus leitores e companheiros do *Institut für Sozialforschung*, em especial o amigo e interlocutor Theodor W. Adorno. Se, por um lado, depõe contra essa abordagem o fato de que, apesar de usar métodos da hermenêutica religiosa e conceitos de cariz teológico (como a ideia da língua adamítica e a discussão entre símbolo e alegoria), seus textos estão expurgados da matéria mesma da Teologia – a divindade, o espírito, a eternidade. Por outro, nos mesmos Protocolos está o *insight* da pintura de Van Gogh, raciocínio que manterá nos seus textos publicados inaugurais sobre o tema.

⁸ Por exemplo, quando fala:

“Não é, portanto, gratuita a exemplificação benjaminiana do conceito de “aura” num contexto natural (o ramo e a cordilheira com iridescência solar). O caráter único (*Einmaligkeit*) dela corresponde à do fato histórico.” (KOTHE, 1978: p. 127).

Ou ainda:

“Aura é a aparição única de algo longínquo, Benjamin exemplifica e representa este conceito com a iridescência que se forma tenuemente em redor de um ramo ou de uma cordilheira, quando olhados contra o sol, isto é, quando projetem sua sombra no espectador. O ramo ou a cordilheira indiciam o “próximo”, que tem como fonte algo longínquo, o sol. E o sol é uma velha metáfora da divindade – ou, vice-versa, a divindade é uma metáfora do sol.” (KOTHE, 1976, p. 37).

Isso pode ser conferido nas traduções que temos em mão:

“Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho.” (BENJAMIN, 1996: p. 169).

E ainda:

“Num fim de tarde de verão, caso se siga com os olhos uma linha de montanhas ao longo do horizonte ou a de um galho, cuja sombra pousa sobre o nosso estado contemplativo, sente-se a *aura* dessas montanhas, desse galho.” (BENJAMIN, 1980, p. 9).

⁹ “É esse círculo de vapor que às vezes circunscreve, de modo belo e significativo, o oval hoje antiquado da foto. Por isso, salientar nesses incunábulo da fotografia sua “perfeição técnica” ou seu “bom gosto” é um erro de interpretação. Essas imagens nasceram num espaço em que cada cliente via no fotógrafo, antes de tudo, um técnico da nova escola, e em que cada fotógrafo via no cliente o membro de uma classe ascendente, dotado de uma aura que se refugiava até nas dobras da sobrecasaca ou da gravata *lavallière*. Pois aquela aura não é o simples produto de uma câmara primitiva. Nos primeiros tempos da fotografia, a convergência entre o objeto e a técnica era tão completa quanto foi sua dissociação, no período de declínio. Pouco depois, com efeito, a ótica, mais avançada, passou a dispor de instrumentos que eliminavam inteiramente as partes escuras, registrando os objetos como espelhos. Os fotógrafos posteriores a 1880 viam como sua tarefa criar a ilusão da aura através de todos os artifícios do retoque, especialmente pelo chamado off-set; essa mesma aura que fora expulsa da imagem graças à eliminação da sombra por meio de objetivas de maior intensidade luminosa, da mesma forma que ela fora expulsa da realidade, graças à degenerescência da burguesia imperialista.” (BENJAMIN, 1985: p. 98)

¹⁰ No texto *Über einige Motive bei Baudelaire*. Publicada como *Sobre Alguns Temas sobre Baudelaire*. A referência à aura das palavras está em (BENJAMIN, 194: p. 140).

¹¹ O tema da distância/proximidade é constante em Benjamin, e difícil de ser compreendido se não dentro do seu quadro de conceitos e preocupações. Aparece no item *Guichê de Achados e Perdidos e Cervejaria*, do seu *Einbahnstrasse*, de 1928, traduzido como *Rua de Mão Única* (BENJAMIN, 1987), e nos itens *Livros e Kaiserpanorama do Berliner Kindheit um 1900*, que estava a escrever por volta de 1932 (BENJAMIN & SCHOLEM, 1993), traduzida como *Infância em Berlim por Volta de 1900* (BENJAMIN, 1987), aquele último já anunciando que a idéia da distância se relacionava, ao menos nas suas memórias, com a da iluminação difusa.

¹² Na primeira versão do texto de Benjamin (1985: p. 172) são tratados como dois polos pelos quais se poderia entender a história da arte, no deslocamento de um a outro; na segunda versão (BENJAMIN, 1980; p. 11), o quadro é relativizado: entende-se que existem diversos modos pelos quais se acolhe a obra de arte, oscilando de importância ao longo do tempo, entre os quais citados se opõe diametralmente.

¹³ Haveriam, ainda, *falsas auras*. Rouanet (1981) acredita que, na obra benjaminiana, a *mercadoria* se valeria dessa condição, em seus falsos “tempos”, que se desfaria no exato instante de seu consumo. Hansen (2008) também abre essa possibilidade

¹⁴ Mesclando ideias de Sigmund Freud, que Rouanet (1981) descreve mais detalhadamente, e de Alois Riegl, de quem era leitor (HANSEN, 2008).

¹⁵ Ou talvez não seja. John Ruskin pode ter ido ao ponto quando enumera como uma das Sete Lâmpadas da Arquitetura a do Sacrifício: a dedicação daquilo que o construtor e artífice tinha de melhor. A fé, nesse caso, seria uma motivação intensa o suficiente para extrair do autor uma qualidade que também teria sua feição estética.

¹⁶ Essa conclusão pode ser alcançada sem exigir uma vida inteira dedicada ao estudo das religiões. Riegl, ao investigar os valores das obras de arte, percebe o mesmo.

“Se a Antiguidade já nos oferece casos indiscutíveis de monumentos antigos piedosamente conservados, não se pode aí ver os sinais de um culto de monumentos não intencionais, mas simplesmente o culto de representações bem vivas, em particular de representações religiosas, que não tinham um valor de rememoração (quer dizer um valor monumental), mas um autêntico valor de contemporaneidade. *A piedade da qual esses monumentos eram objeto não visava, entretanto, a obra humana, mas a divindade, que estava, por um tempo, alojada em uma forma efêmera.*” [grifo nosso]. (RIEGL, 2006: p. 60).

¹⁷ Tais problemas cercam a salvaguarda atual tanto de edifícios e objetos do culto católico cristão, como daqueles de origem africana, aqui no Brasil. Os leigos podem entender o objeto de culto como imagem ou obra de arte, visto ser próprio de sua mentalidade profana, como o faz com a arte sacra, tantas vezes à revelia dos praticantes da religião. A profunda dicotomia entre o bem interpretado sob o espectro humano da cultura e o sobre-humano da religião é algo que não abordaremos aqui. Do valor de culto ao valor como obra de arte, a diferença é a que há entre o sagrado e o profano, que é um abismo. A transitividade entre religião e arte com que Benjamin opera simplesmente ignora a fenomenologia do sagrado, que Eliade tão bem descreveu.

¹⁸ Essa tensão é reconhecida (BENJAMIN, 1980: p. 11), porém não é levada adiante.

¹⁹ John Ruskin (1955) sabia exatamente por que o artesão medieval se esmerava em detalhes que nunca seriam vistos por outrem. Ele sabia quem era o verdadeiro espectador daquelas obras. Na verdade, Benjamin não esquece desse espectador sobre-humano.

“O alce, copiado pelo homem paleolítico nas paredes de sua caverna, é um instrumento de magia, só ocasionalmente exposto aos olhos dos outros homens: no máximo, ele deve ser visto pelos espíritos. O valor de culto, como tal, quase obriga a manter secretas as obras de arte [...]” (BENJAMIN, 1996: p. 172)

Na versão que foi publicada ele afirma:

“Ele está, sem dúvida, exposto aos olhos de outros homens, porém – antes de tudo – é aos espíritos que ele se endereça.” (BENJAMIN, 1980: p. 11).

O segredo não é constitutivo do objeto de culto. Por definição, no raciocínio do sagrado esses espectadores sobre-humanos, por definição, não apenas existem, como são o mais importante. São a dimensão eterna da realidade e, portanto, o mais relevante.

²⁰ Diferença que se apresenta como uma tensão latente na ideia benjaminiana de autenticidade; ele percebe essa diferença, mas em seguida a ignora:

“Essa história compreende não apenas as transformações que ela sofreu, com a passagem do tempo, em sua estrutura física, como as relações de propriedade em que ela ingressou. Os vestígios das primeiras só podem ser investigados por análises químicas ou físicas, irrealizáveis na reprodução; os vestígios das segundas são o objeto de uma tradição, cuja reconstituição precisa partir do lugar em que se achava o original.” (BENJAMIN, 1985: p. 167).

²¹ No ciclo arturiano se atribuía a Merlin o feito de tais megálitos. Ver *A História do Mago Merlin*, de Dorothea e Friedrich Schlegel. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1989, 1ed.

²² Benjamin observa que a tradição “é uma realidade bem viva e extremamente mutável” (BENJAMIN, 1980: p. 10), embora isso não lhe tenha impedido de associá-la à história e à autenticidade. Mas, sobretudo, ao afirmar que a tradição, por mutável que seja, ancora-se sempre numa *aura* constante, na sua unicidade, esquece que as tradições não apenas se transmitem: elas surgem e desaparecem, sem que nada de material tenha se modificado no próprio objeto.

²³ “Além disso, a distinção entre original e reprodução é tudo menos evidente. O santuário de Ise, no Japão, foi arrasado e totalmente reconstruído a cada vinte anos desde 478. Os fiéis afirmam que cada uma dessas reconstruções é o santuário de Ise, lembrando-nos, assim que nenhuma entidade individual tem o dever de existir apenas uma vez. Enquanto os carpinteiros usarem a mesma madeira *hinoki*, as mesmas ferramentas e as mesmas técnicas, o santuário terá todos os requisitos do original. No entanto, o uso de ferramentas elétricas e pregos poria em dúvida a autenticidade da construção, independentemente de o visitante comum perceber ou não a diferença. Faz parte da essência do antigo edifício que ele seja construído à mão, à velha maneira, e que suas partes sejam ajustadas sem a brutal coerção de pregos e colas.” (ARNHEIM, 1989: p. 291).

²⁴ Por isso a eucaristia não é uma representação do ato de Cristo, mas a essência do compartilhar o seu corpo, por meio da transubstanciação. O *shabat* judaico é uma lembrança do sétimo dia da Criação, unificando o homem ao Criador, dando um sentido cosmogônico à trivial semana. É mais, portanto, que um feriado.

²⁵ Scholem acreditava que da literatura dos místicos judaicos. Hansen (2008), com base no depoimento de Benjamin dos Protocolos de seus experimentos com drogas, defende que seu objetivo era distanciar a terminologia daquela dos ocultistas, em especial dos adeptos da teosofia e da antroposofia de Rudolf Steiner.

²⁶ O tema das ruínas cobre uma nação inteira da sensibilidade humana. Os séculos XVIII e XIX valorizavam-nas pelo seu *pitoresco* (prazer estético onde o tempo não é constitutivo) e pelo *sublime*, o sentimento de terror sereno diante das várias formas do imensurável, entre as quais a profundidade dos éons. Diferente ainda seria o sentimento barroco (RIEGL, 2006: p. 63).

²⁷ “O monumento não é mais que um substrato sensível necessário para produzir no espectador uma certa impressão difusa, suscitada no homem moderno pela representação do ciclo necessário do devir e da morte, da emergência do singular fora do geral e de seu progressivo e inelutável retorno ao geral.” (RIEGL, 2006: p. 51)

O termo “impressão difusa” vem de um neologismo riegliano – *Stimmungswirkung* -, que é traduzido para o espanhol como “impressão anímica” (RIEGL, 1999: p. 31), o que nos aproxima do raciocínio. Nas duas traduções existem diferenças consideráveis a acompanhar.

²⁸ “Entretanto, aqui, o valor de rememoração não está vinculado à obra em seu estado original, mas à representação do tempo decorrido desde a sua criação, denunciado aos nossos olhos pelas marcas de sua idade.” (RIEGL, 2006: p. 50).

A tradução espanhola é mais específica nesse quesito: “sino la idea del tiempo transcurrido desde su surgimiento, que se revela palpablemente en las huellas que éste ha dejado” (RIEGL, 1999: p. 30).

²⁹ Ou ainda servir-nos como exemplo para a vida, que era o que se buscava na História dos grandes homens, em sua função pedagógica.

³⁰ “Em todo o caso, digo imediatamente que queria que existissem diferenças capazes de torná-las [as casas] aptas a exprimir o caráter e a ocupação de cada homem, de contar a sua história. (...) Seria bom que em alguns pontos do edifício se colocassem algumas pedras sobre as quais fosse gravada uma breve síntese da sua vida e da sua experiência, elevando assim a habitação a uma espécie de monumento [...]” (RUSKIN, 1996: p. 12).

³¹ “[...] mas essa força continua sempre atual, viva e semelhante a si mesma. Ela anima as gerações de hoje assim como animava as de ontem, bem como animará as de amanhã. Tomando a palavra em sentido muito amplo, poder-se-ia dizer que ela é o deus que cada culto totêmico adora. Mas é um deus impessoal, sem nome, sem história, imanente ao mundo, espalhado em quantidade inumerável de coisas.” (DURKHEIM, 1989: p. 240).

³² Esse seria o predicado do *totem* no texto original de Durkheim. Nós expandimos para todos aqueles elementos que concentram dito poder difuso.

³³ A ideia de mana não é incompatível ao trabalho de Mircea Eliade. Para ele, a força e o vigor são sempre reinvestidos no contato com o mundo divino, ou na proximidade do céu ou do *axis mundi*; repetindo os atos cosmogônicos originais, porque assim se recupera o momento criador máximo *ab initio*, regenerando o ciclo anual ou na necessidade da criação da transferência de alguma força. Eliade concentra-se nessa proximidade espacial e temporal com os Deuses. Durkheim, por outro lado, ignora a *experiência* do sagrado, e concentra-se no efeito do sagrado, através do conceito de mana. Por pertinente que seja, apresenta conclusões com as quais não concordamos: principalmente a interpretação de que o fenômeno religioso é forma de divinizar o culto ao coletivo. Não obstante, a análise referente ao mana, especialmente no Capítulo VI, continua impecável.

-
- ³⁴ No sentido da fenomenologia husserliana. Por exemplo, na voga do mesmerismo, na segunda metade do séc. XVIII, embora comissão notável comprovasse que o dito magnetismo animal – em tudo similar ao conceito de mana, inclusive com a “magnetização” de objetos – fosse uma fraude, nem por isso as crises históricas eram menos reais (DARNTON, 1988). Para o âmbito da percepção individual da pessoa à prova, o fenômeno é verdadeiro. E o comportamento se fundamenta em uma concepção de um fluido invisível e nem por isso menos poderoso. Não está em questão a substantividade do mana, mas de como ações e comportamentos se relacionam com a crença em sua realidade.
- ³⁵ Das quais as mais poderosas são aquelas que tocaram Nosso Senhor: o Cálice Sagrado, a Vera Cruz, a Lança de Longinus, o Santo Sudário.
- ³⁶ Assim como a adoração dos ícones, apesar dos surtos iconoclastas ocasionais ao longo da história. Jean Delumeau (2009: p. 558) fala do mana ao descrever a maneira como as pessoas mais simples entendiam os fenômenos do mundo natural e os acontecimentos inauditos da vida cotidiana no medievo, enquanto os teólogos interpretavam-nos em termos demonológicos. Porém, mesmo os mais eruditos apelavam para explicações de ordem similar, como os adeptos da magia natural, dentro da tradição hermética.
- ³⁷ O poder destruidor da revelação da face real do Deus acontece também no mito grego do Dionisos, por exemplo, quando Zeus se revela a Semele, sob seus pedidos insistentes.
- ³⁸ Eliade nos fala que todo ato de criação é uma abundância de realidade, uma “irrupção do sagrado” no mundo. Da mesma maneira como a cosmogonia é sempre o mais poderoso modelo de referência porque é “a *suprema manifestação divina* o gesto exemplar da força, da superabundância e da criatividade” (ELIADE, s/d: 69).
- ³⁹ Se estiver vivo, poderá reforçar a transferência, e, portanto, o valor de culto. Um álbum original que receber o autógrafa do seu autor décadas depois do lançamento será ainda mais valioso para o seu proprietário.
- ⁴⁰ Responsável por boa parte da ambiência e charme de um sebo.
- ⁴¹ Há gravações históricas de *shows* ao vivo, onde a reação da plateia é fundamental. Na clássica gravação de *show* de Chico Buarque e Caetano Veloso, a aclamação diante de uma frase antes proibida pela censura, ou da transição engenhosa entre duas músicas. Caso mais interessante é o da performance do mesmo Caetano ao cantar *É Proibido Proibir*. Muitas reproduções não apresentam a música, mas o sermão que ele passou à plateia, que virou um clássico à parte.
- ⁴² O termo *carisma*, em Sociologia, refere-se a fenômeno complementar. Em Max Weber é uma qualidade extraordinária que, em objetos ou pessoas, lhes dá um poder mágico sobre os demais. Estuda-o principalmente como fonte da *liderança carismática*, a exemplo do monarca chinês, que era o Filho do Céu – caso os ritos que empregasse falhassem em obter a harmonia com a natureza, era destituído porque, em verdade, não possuía o carisma para o cargo. Atualmente, refere-se a algo mais amplo, a uma espécie de charme ou capacidade de envolver as pessoas. Em ambos os casos, reconhecemos boa parte das características do mana.
- ⁴³ A reprodução técnica é uma forma atual de “pedagogia” da sociedade de massas. Apresentamos isso como argumento fundamental em outra situação e, sem que no momento soubéssemos, já fora apresentado por Abraham Moles, em obra célebre, como uma das funções do *kitsch*.
- “A função pedagógica do Kitsch foi quase sempre negligenciada tanto pelas incontáveis conotações negativas do Kitsch como pela tendência instintiva de todos aqueles escrevem de superestimar seu juízo estético. Em uma sociedade burguesa e, via de regra meritocrática, a passagem pelo Kitsch é a passagem normal para ter acesso ao autêntico, não implicando a palavra “normal” aqui qualquer juízo de valor, mas apenas um aspecto estatístico. O Kitsch dá prazer aos membros da sociedade de massa e, por esta via, lhes permite o acesso a exigências suplementares e a passar da sentimentalidade à sensação. As relações entre o Kitsch e a arte são particularmente ambíguas, as mesmas que existem entre a sociedade de massa e a sociedade criativa. O Kitsch permanece essencialmente um *sistema estético de comunicação de massa*.” (MOLES, 2001: p. 77).
- ⁴⁴ Aquilo que chamamos em outro momento de *fruição conspícua*. Numa sociedade complexa, onde cada ato ou aspecto de sua vida tem um profissional para recomendar-lhe a melhor maneira de fazer, o museu torna-se um oásis na velocidade urgente, e um sinal estentóreo da retenção necessária para a experiência estética. Ali o sujeito detém seu julgamento: permite-se problematizar o que está vendo, atentar para os detalhes de cada coisa, deambular sem hora marcada. Uma mesma obra que porventura estivesse exposta na rua não mereceria igual atenção e, portanto, não propiciaria igual fruição.
- ⁴⁵ “Esse capital [cinematográfico] estimula o culto do estrelato, que não visa conservar apenas a magia da personalidade, há muito reduzida ao clarão putrefato que emana do seu caráter de mercadoria, mas também o seu complemento, o culto do público...” (BENJAMIN, 1996: p. 180).
- ⁴⁶ Recurso onipresente nos filmes norte-americanos até o influxo das técnicas de interpretações teatrais realistas.
- ⁴⁷ “Mas o valor de culto não se entrega sem oferecer resistência. Sua última trincheira é o rosto humano. Não é por acaso que o retrato era o principal tema das primeiras fotografias. O refúgio derradeiro do valor de culto foi o culto da saudade, consagrada aos amores ausentes ou defuntos.” (BENJAMIN, 1996: p. 174).
- ⁴⁸ Daí a constante decepção em muitos casos, na visita da obra original, por ser menos expressiva do que o anunciado: ou menor, ou mais mortífera, ou simplesmente “nada de mais”.