

AURA, CULTO E AUTOIMAGEM EM REDES: REFLEXÕES ENTRE BENJAMIN E DIDI-HUBERMAN

DOI: 10.5935/2177-6644.20200025

AURA, CULT, AND SELF-IMAGE IN
NETWORK: THOUGHT BETWEEN
BENJAMIN AND DIDI-HUBERMAN

AURA, CULTO Y AUTOIMAGEN EN
REDES: REFLEXIONES ENTRE BENJAMIN
Y DIDI-HUBERMAN

Bany Narondy Cabral Lima *
Gihad Abdalla El Khouri **

Resumo: O presente ensaio busca construir pontes entre filosofia, artes e comunicação, compreendendo sites de redes sociais como plataformas que abrigam percepções atuais sobre a imagem, especificamente a autoimagem, popularizada como *selfie*. Para isso, realizamos um recorte bibliográfico em Walter Benjamin (1985) dialogando com Didi-Huberman (2010), trazendo reflexões sobre aura, culto e imagem.

Palavras-chave: Redes Sociais. Aura. Imagem. Selfie.

Abstract: The present essay aims to build connections between philosophy, art, and communication, understanding social medias as platforms that support present day perceptions about image, especially self-image, popularly referred to as selfie. For this, we have done a bibliographic clipping in Walter Benjamin (1985) in dialogue with Didi-Huberman (2010) bringing thoughts about aura, cult, and image.

Key-words: Social Media. Aura, Image. Selfie.

Resumen: El presente ensayo busca conectar la filosofía, el arte y la comunicación, entendiendo las redes sociales como plataformas que sustentan las percepciones actuales sobre la imagen, especialmente la autoimagen, popularmente “selfie”. Para ello, realizamos un recorte bibliográfico en Walter Benjamin (1985) en diálogo con Didi-Huberman (2010) aportando reflexiones sobre el aura, el culto y la imagen.

Palabras-clave: Social Media. Aura. Imagen, Selfie.

* Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná (UTP). E-mail: banynarondy@gmail.com

** Mestre em Arquitetura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Docente da Faculdade de Tecnologia de Curitiba (FATEC). E-mail: gihad.khouri@gmail.com

As novas tecnologias de comunicação vêm estabelecer possibilidades de mudança na experiência de nossos corpos, inaugurando possibilidades físicas, sensoriais e emocionais. Inaugurando ou aprofundando elementos que dialogam tanto com a identidade dos indivíduos quanto com a profundidade de suas práticas em termos de vivência.

Na experiência sensível contemporânea, encontraremos um universo de diversidades ligado à criação de novos gestos, e esse processo de comunicação na internet por meio da utilização de seus usuários possibilita de maneira *quase*¹ espontânea a naturalização dessas formas de se expressar corporalmente. Tais representações mostram a ampliação das ações coletivas, que agora estão essencialmente em rede, apontando para a ressignificação de formatos já conhecidos, mas que agora vêm repaginados e carregados de novos significados a serem redescobertos. Neste contexto, consideramos a existência de uma dinâmica que engloba elementos de significação entre os participantes de algumas determinadas redes sociais digitais e como eles se afirmam no contexto em que vivem.

A partir dos recursos contemporâneos comunicacionais, uma maior presença de imagens e telas nos cerca. Decorre daí a necessidade de uma compreensão mais profunda, não apenas do ser imagem, mas das relações que se estabelecem entre elas e os indivíduos. É notório que o caráter da imagem se transformou bruscamente a partir do século XX com a industrialização, engendrando um caminho que delinea uma hereditariedade entre a imagem fotográfica e cinematográfica e as imagens virtuais da atualidade, nos possibilitando estabelecer um olhar que engloba todo este devir. Posto de outra forma, é no século XX e suas revoluções técnicas e de (re)produção da imagem que embasam seu estatuto até a atualidade estabelecendo conexões estéticas e epistemológicas.

Ora, as palavras que utilizamos, sem tomar muito cuidado, para nos referir a essas novas visualidades, são resultado de uma tradição que fez de tudo para manter as imagens à distância (ALLOA, 2015, pp. 10-11).

Nesse cenário, deve-se primeiramente resgatar a imagem, compreendendo-a em seu caráter duplo “ao mesmo tempo operadora em uma relação e objeto produzido por essa relação” (MONDZAIN, 2015, p. 39) articulada com o sujeito, indicando regimes de subjetividade e deslocando-se de certa naturalidade, para então estabelecer a sua potência que não apenas se mostra, mas como encara o espectador (MITCHELL, 2015, p. 167). Desta forma, a imagem que se localiza em uma discussão transversal entre Walter Benjamin e Georges Didi-Huberman, como objetivamos neste artigo, deve ser considerada em seu aspecto duplo, que nos mostra como alguma coisa se

¹ Por meio deste grifo buscamos promover uma provocação sobre a noção de espontaneidade. Cabe aqui uma complexificação do uso das empresas criadoras destas redes sociais digitais, que acabam tendo um forte papel de influência ao verificar o engajamento e incentivar determinados hábitos e imposição de regras de uso aos usuários.

mostra, nos dando a perceber e gerando sentidos (BOEHM, 2015, p. 38). Tal imagem implica tanto seu ser como sua reprodução e distribuição, seus lugares como dispositivos contemporâneos capazes de englobar e conectar realidades já distantes entre o início do século XX e a sociedade virtual do século XXI, entre Benjamin e Didi-Huberman.

Compreendendo que as narrativas de formação de aspectos que pertencem à memória e vivência dos indivíduos vêm à tona pela oralidade, escrita e imagem, resguardadas outrora à esfera privada, percebemos, na urgência do compartilhamento da imagem cotidiana, o desafio de reconhecer que os sujeitos encontram uma forma de serem autores públicos de suas histórias adaptadas e recortadas, interagindo com as nuances que constituem sua identidade. Assim, ao se tratar da imagem enquanto fragmento da identidade do indivíduo, percebemos no autorretrato diversas dimensões de sociabilidades e memória.

Isto posto, antes de iniciar uma discussão sobre a fotografia que retrata o *self*, a autoimagem, ou o “eu” que deseja ser visto em determinado recorte, reencontramo-nos com Walter Benjamin (1892 – 1940) no texto clássico *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, datado de 1936, considerado um dos mais importantes trabalhos sobre estética na modernidade. Por meio da reflexão deste ensaio, que nos toca sobre a função da técnica na constituição da experiência moderna, encontramos uma leitura fundamental para aqueles que desejam verificar o papel da mídia e da tecnologia na atualidade. O autor nos oferece uma vasta pesquisa sobre o conceito e natureza da arte na era da reprodutibilidade técnica que se inscreve no seu grande projeto de pesquisa carregado das urbanidades de Paris e seus reflexos políticos. Nesse contexto pôde ter contato com a efusão política da qual também tratará em seus ensaios por meio dos conceitos de estetização da guerra e uso da arte como ferramenta de esclarecimento político ou politização. A obra de uma vida inteira, desde 1927 até sua morte em 1940, tem um caráter duradouro nos diálogos não apenas sobre arte, mas ecoam em nossa sociedade atual pós-moderna, quando verificamos a análise da mercadoria e do consumo a partir do emprego de novos meios de produção e novas técnicas de construção e reprodução. O seu estudo e demais projetos de pesquisa se fundiam ao contexto pós-guerra com o início da ascensão capitalista pós-industrialista e seus desdobramentos estéticos para o século XX.

O ensaio sobre a reprodutibilidade técnica compõe a continuação do agrupamento teórico benjaminiano, não sendo isolado de suas demais publicações, e vem trazer um dos conceitos mais conhecidos de Benjamin: a perda da aura da obra de arte tradicional em função das condições de reprodutibilidade técnica. Ele não se distancia das artes como *tékhné*, do conceito grego que une

arte e técnica, e investiga as consequências da perda da presencialidade e da autenticidade das obras clássicas diante dos novos meios de reprodução trazidos pelo cinema e pela fotografia. A aura é, assim, uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante por mais perto que ela esteja, “Poder-se-ia defini-la como a única aparição de uma realidade longínqua, por mais próxima que esteja” (BENJAMIN, 1975, p. 19). Nesta condição, não nos caberia mais falar sobre o autêntico e da aura da obra original, pois a aura se esvai na medida em que as obras são produzidas, sobretudo com a finalidade de reprodução. Para o autor, a unicidade da obra é idêntica à sua inserção no contexto da tradição. As mais antigas obras de arte surgiram em rituais, e depois como cerimônias religiosas; assim, o valor único da obra de arte era revestido de um fundamento teológico, “o alce que o homem figura sobre as paredes de uma gruta, na idade da pedra, consiste num instrumento mágico. Ele está, sem dúvida, exposto aos olhos de outros homens, porém — antes de tudo — é aos espíritos que ele se endereça” (BENJAMIN, 1975, p. 18).

Com a fotografia, no momento em que o critério da autenticidade deixa de aplicar-se à produção artística, a função social da arte se transforma. Em vez de fundar-se no ritual passa a fundamentar-se na práxis política. Com isso, partimos para um aprofundamento a respeito do valor de exibição ou exposição e valor de culto, noções propostas por Benjamin para diferenciar o perfil da arte. O autor propõe que enquanto a obra clássica tem sua existência sob o valor de culto, para ser fruída por um público seletivo ou para a apreciação de um colecionador, a essência da obra de arte reproduzida é o seu valor de exposição, ou seja, trata-se de uma obra produzida para o alcance coletivo nas mais diferentes circunstâncias, subvertendo o *aqui e o agora*² original.

Originariamente, a preponderância absoluta do valor de culto fez — antes de tudo — um instrumento mágico da obra de arte, a qual só viria a ser — até determinado ponto — reconhecida mais tarde como tal. Do mesmo modo, hoje a preponderância absoluta do seu valor de exibição confere-lhe funções inteiramente novas, entre as quais aquela de que temos consciência — a função artística — poderia aparecer como acessória (BENJAMIN, 1975, p. 18).

Isto significa que, segundo Benjamin, as condições de reprodutibilidade mudam radicalmente a relação das massas com a obra, permitindo sua maior democratização. Tratando sobre a fotografia, Benjamin dirá que “o valor de exposição começa a premir para trás o valor de culto em todas as frentes. Este, porém, não recua sem resistência. Ocupa uma última trincheira que é a face humana” (BENJAMIN, 2014, 45) Com isto, o filósofo alemão elucida que o valor de culto

² O “aqui e agora” da obra de arte nos revela o caráter de sua singularidade, visto que não se pode reproduzir a autenticidade. E é justamente esse caráter que veio a se perder com as grandes técnicas de reprodutibilidade.

não cedeu seu espaço sem permitir lugar à reflexão, tendo em vista que é pelo e no rosto humano que ainda podemos observar o valor de culto da imagem, ainda representando a aura das primeiras fotografias por meio da memória do luto.

Não se trata, de forma alguma, de um acaso se o retrato desempenhou papel central nos primeiros tempos da fotografia. Dentro do culto da recordação dedicada aos seres queridos, afastados ou desaparecidos, o valor de culto da imagem encontra o seu último refúgio. Na expressão fugitiva de um rosto de homem, as fotos antigas, por última vez, substituem a *aura*. É o que lhes confere essa beleza melancólica, incomparável com qualquer outra. Mas, desde que o homem está ausente da fotografia, o valor de exibição sobrepõe-se decididamente ao valor de culto (BENJAMIN, 1975, p. 18).

Entretanto, quando o humano se retira da fotografia temos a sobreposição do valor de exposição sobre o valor de culto. O registro fotográfico passa a registrar indícios, tornam-se provas em um processo histórico, há, portanto, um significado político. Sai de cena a contemplação e entra em cena a indicação, destacada pelo autor pelas fotografias da Paris deserta de Atget³.

Esclarecidos tais princípios, partimos para o tensionamento de que a reprodutibilidade técnica pode ser compreendida de uma forma diferente quando nos propomos a repensar a noção de culto no contemporâneo. Quando observamos a noção atual de culto ao corpo, ao rosto, e à aceitação ritualística da presença humana mediatizada, notamos a romantização do traço da perfeição por meio de filtros, edições e evolução da fotografia digital, delineando diversas possibilidades de “esculpir” a si mesmo, editando-se de tal forma a garantir uma aparição exclusiva que me afasta do “real”, mas, ainda assim, é a referência pública da própria imagem. Assim, tendo em vista as possibilidades tecnológicas alinhadas aos modos de produção e consumo das imagens mediatizadas, questiona-se o porquê não comparar o uso das tecnologias da informação a uma espécie de ritual, que em muito se assemelha a religião? Ponto ao qual nos encontramos com Didi-Huberman, estudioso de Benjamin que dirá “é preciso secularizar a aura” (2010, p.157).

Georges Didi-Huberman (1953), filósofo, historiador e crítico de arte francês, notório por seu pensamento acerca da estética, visualidade e imagem, se lançará neste arcabouço teórico benjaminiano em seu livro *O que vemos, o que nos olha*, de 1992. Voltado ao ato de ver, o francês será um dos principais responsáveis na contemporaneidade em modelar a discussão acerca da imagem, do sistema das artes, da estética e da interpretação contemporânea, atualizando discursos tais como o de Benjamin. A partir do estabelecimento do olhar como um jogo dialético, entre aquilo que vemos e que ao mesmo nos olha, Didi-Huberman se engajará no filósofo alemão e seu conceito

³Eugène Atget (1857–1927), fotógrafo francês, recebeu notoriedade em sua obra devido ao deslocamento do humano realizado em seu olhar fotográfico em seus intitulados “documentos” da cidade e seus arredores, constituindo uma síntese visual da arquitetura, paisagem e artefatos franceses.

de aura a fim de atualizar as relações de culto e as forças presentes neste jogo do olhar, mesmo que compreendendo ser este lugar um terreno movediço, ao se tratar da contraditória aura.

O autor propõe uma reflexão sobre a aura expondo a ideia de dupla distância. “Próximo e distante ao mesmo tempo”, afirma ele, “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 experimentaríamos umas às outras, dialeticamente” (HUBERMAN, 2010, p.148). Desta forma, teríamos a primeira camada desta compreensão. Em Benjamin a dialética da imagem é apresentada no duplo jogo entre proximidade e distância, na qual a fotografia seria compreendida como um instrumento de distanciamento da aura da obra de arte. Porém, o caráter aurático da imagem para Didi-Huberman nos convoca a uma movimentação de mão dupla, entre olhar e ser olhado pelo objeto, como se a imagem produzisse uma necessidade de sentido, exigindo de quem olha a sensibilidade de também ser olhado. Sendo neste fluxo repleto de significados que percebemos as evocações de memória e símbolos. Os fragmentos de repertório fazem com que, na imagem, se abra a brecha para sermos vistos enquanto vemos, e é nessa fratura na qual somos convocados não somente como receptores, mas também como intérpretes, que de nós se exige um trabalho espontâneo de memória, detectando rastros que não seguem linearidade. Uma vez inquietos com a agitação provocada pela imagem, unem-se na aura, a onipotência do olhar e a de uma memória que se percorre como quem se perde numa “floresta de símbolos” (HUBERMAN, 2010 p.150).

Como negar, com efeito, que é todo o tesouro do simbólico — sua arborescência estrutural, sua historicidade complexa sempre lembrada, 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... (HUBERMAN, 2010 p.150).

Assim, as imagens não falam isoladas, estão em diálogo à perspectiva de quem as vê e da forma como correspondem a este olhar. Para Benjamin, a aura estava ligada à noção de culto, como já vimos anteriormente no presente ensaio. O que Huberman (2010) irá apontar é sobre o uso da perspectiva aurática para além da noção religiosa, “o que é, portanto, um culto?”, irá indagar. “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”. O autor continua afirmando que é preciso secularizar a aura, é preciso assim refutar a anexação abusiva da aparição ao mundo religioso da epifania.

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 [...] não impede que entre Dante e James Joyce, entre Fra Angélico 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 (HUBERMAN, 2010 p.161).

Na atitude de crença, em uma tentativa de negar o vazio e escapar da angústia, o *olhante* investe o objeto da visão de algo que está para além do visto, ele vê além do que vê, como se a razão tentasse se erigir acima do abismo aberto pela sensação, fornecendo um sentido suplementar e estável ao objeto. Seria, portanto, impossível ter acesso a imagem real, pois ela é revestida de certa inatingibilidade. É um processo de crença que se estabelece mediante um distanciamento, onde o fantástico poder do olhar que o crente atribui ao objeto o traz de volta.

Em paralelo às representações da fotografia na contemporaneidade, do uso de artifícios digitais, bem como a popularização das câmeras de aparelhos em *smartphones* e a tecnologia *mobile*, vemos também o aprofundamento do desejo hiperbólico de ver além do recorte. Em se tratando da imagem enquanto fragmento da identidade do indivíduo, percebemos em seu autorretrato diversas dimensões de sociabilidades e memória. Analisando o híbrido entre memória, fotografia e tecnologia digital, Gunthert (2015) levanta as “propriedades conversacionais” da *selfie*, discutindo novas utilidades dadas às imagens, proporcionando mudanças de gestos, além de uma evolução de funções e do entorno cultural envolvendo o autorretrato. A prática da *selfie* se popularizou não à toa, já que enquanto atores sociais em rede, há certa disposição a sociabilidade na representação de si e de uma construção de intimidade a partir da imagem. Mesmo possuindo uma estética vinculada à instantaneidade, hoje o retrato de si não obedece a uma lógica temporal, mas obedece a história a ser narrada naquele momento. Assim, não se trataria meramente do imagético, mas ainda do momento do registro e da escolha para seu compartilhamento. São experiências de facilidades atreladas à própria prática fotográfica, faces interligadas com a experiência de olhar para o outro, em uma partilha de intimidade – uma comunhão entre microesferas relacionais, como sugere Sloterdijk (2011) – através da multiplicação e difusão de autorretratos digitais. “Não é um individualismo purificado, mas uma individualidade construída pela relação e através de imagens de si – ou seja, encontramos ao seguir a experiência, como defende Latour, um ser-enquanto-outro ao invés de um ser-enquanto-ser. Em termos de uma maior compreensão de uma cultura

contemporânea amplamente imagética, a prática do *selfie* mostra-se bastante significativa” (RODRIGUES, 2016, p.17).

O que percebemos é que, dentro dessas relações, a prática fotográfica do *selfie* foi desenvolvida a partir da convergência entre fotografia digital e mídia social e desta forma contribui para a modulação da intimidade capaz de extrapolar o privado e promover a exaltação cada vez mais intensa do culto à imagem, ao rosto e ao corpo exposto repetidamente. O autorretrato feito com celular trata-se de uma “formação de esfera de intimidade associada tanto a um sentido de proximidade com o outro – incorporando a própria proposta relacional das esferas – quanto uma ampliação do individual de forma a diluir algumas fronteiras entre público e privado” (RODRIGUES, 2016, p. 8). A sua exposição, entretanto, não o descaracteriza como imagem capaz de promover uma série de inquietações àquele que vê. Recordando Benjamin, ao comentar que o rosto humano era a última resistência *aurática*, cabe o questionamento: o elemento de humanidade cultuável da fotografia do rosto humano não está também conectado a sermos reflexos dos deuses e imagens sacras?

Com a utilização cada vez maior de *softwares* de edição e recortes, cada vez que *tornamos os olhos para baixo* para verificar os rostos em uma rede social, nos colocamos na perspectiva de próximos e distantes, afinal a fotografia em sua origem, bem como posteriormente o cinema, passaram a gerenciar as aparições do rosto humano dentro de certos modos de ver, cabendo à capacidade imaginativa do espectador construir associações sobre ela. Assim, a materialidade desta imagem reside no espectador em questão da qual dela se apodera.

Desta forma, verificamos na obra *O que vemos, o que nos olha*, que Georges Didi-Huberman retoma o conceito benjaminiano de aura para entender a dinâmica da obra de arte e sua relação com a visualidade. Adaptando as noções dos autores às ideias contemporâneas de uso da imagem é possível levantar importantes questionamentos a serem aprofundados sobre fotografia, memória e imagem.

Referências

ALLOA, Emmanuel. **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

_____. Introdução. Entre a transparência e a opacidade – o que a imagem dá a pensar. In: ALLOA, E. **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p.7-19.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Tradução de Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk, 2014.

_____. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Magia e técnica, arte e política.** Obras escolhidas – v. I. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERGER, John. **Ways of Seeing.** Londres: Penguin Books uK, 2008.

BOEHM, Gottfried. Aquilo que se mostra. Sobre a diferença icônica. In: ALLOA, E. **Pensar a imagem.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p. 23 – 38.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha.** São Paulo: Ed. 34, 2010.

GUNTHER, André. La consécration du selfie. **Études photographiques**, n. 32, jul. 2015.

MITCHELL, W.J.T. O que as imagens realmente querem? In: ALLOA, E. **Pensar a imagem.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p. 165 – 189.

MONDZAIN, Marie-José. A imagem entre proveniência e destinação. In: ALLOA, E. **Pensar a imagem.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p. 39 – 53.

RODRIGUES, Leonardo. Imagens de si: experiência e intimidade em torno da prática contemporânea do *selfie*. In: XXV Encontro Anual da Compós. Goiânia: **Anais do XXV EA-Compós** - Universidade Federal de Goiás, 2016.

SLOTERDIJK, Peter. **Bubbles: Spheres Volume I: Microspherology.** Los Angeles: Semiotext(e), 2011.

Recebido em: 15 de janeiro de 2021.

Aprovado em: 03 de março de 2021.