PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

Entre a Aura, o Rastro e o Fogo: Notas sobre o conceito de aura a partir das peças do Museu Nacional

Between Aura, Traces and Fire: Notes on the concept of aura from the pieces of the National Museum

Helena Wilhelm Eilers
ORCID: 0000-0002-3353-985X
Universidad Nacional Tres de Febrero, Argentina

Resumo

Este artigo apresenta uma discussão em torno da ideia de aura, tomando como objeto central da reflexão as milhões de peças destruídas no incêndio do Museu Nacional do Rio de Janeiro. A partir das definições propostas por Benjamin, em diálogo com Didi-Huberman, Latour e Lowe, busca-se levantar diferentes possibilidades da sobrevivência da aura de tais objetos, perpassando por temas como rastros, fac-símile, memória e reconstrução.

Palavras-chave:
Aura. Objetos da coleção. Rastros. Museu Nacional.

Abstract

This article presents a discussion about the idea of aura, taking as the central object of reflection the millions of pieces destroyed in the fire of the National Museum in Rio de Janeiro. Based on definitions proposed by Benjamin, in dialogue with Didi-Huberman, Latour and Lowe, we seek to raise different possibilities for the survival of the aura of such objects, covering themes such as traces, facsimile, memory and reconstruction.

Keywords
Aura. Collection. Traces. National Museum.

DOI: https://doi.org/10.22456/2179-8001.118738

PORTO ARTE

Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

O incêndio do Museu Nacional

Passados mais de três anos do incêndio do Museu Nacional do Rio de Janeiro, equipes empenhadas seguem tentando recuperar o que restou em meio aos escombros. Paralelamente ao trabalho de catalogar e restaurar os fragmentos encontrados, também vem sendo debatido o projeto de reconstrução do prédio e a sua possível reinauguração. Recordando os escritos de Walter Benjamin vemos o quão complexo é montar esse quebra-cabeça com nossos cacos da história. Se pensarmos em Aby Warburg enxergamos pulsando nessa mesa de montagem de um presente, tempos tão remotos quanto o crânio de Luzia e o fóssil do Maxacalissauro[1].

Entre as várias questões que o incêndio e a parcial recuperação do Museu Nacional levantam gostaríamos de acrescentar a seguinte dúvida: o que aconteceu com a *aura* daqueles objetos únicos no momento em que foram destruídos? Elas desapareceram no exato instante em que viraram cinzas? Acreditamos que imobilizar a ideia de aura dentro de uma definição engessada de algo que é único e não passível de cópia é simplificar e deixar de lado toda a riqueza dessa discussão. Como veremos o próprio Walter Benjamin seguia reformulando e atualizando tal conceito, o qual continua sendo ressignificado por uma série de pensadores.

Neste artigo mais do que trazer respostas fechadas para tal pergunta, procuramos ampliar a discussão trazendo como referência teórica os escritos de George Didi-Huberman (2015; 2020) e o texto de Bruno Latour e Adam Lowe (2011). De maneiras distintas esses autores transcorrem sobre a possibilidade de sobrevivência da aura, seja por meio de fac-símiles ou através de um rastro aurático.

A herança aurática de Walter Benjamin

Em 1935, Walter Benjamin escreve *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*[2]. No texto o autor trabalha com a ideia do declínio da *aura,* a qual seria explicada entre outros motivos pela reprodução técnica. Apesar dessa obra ser comumente citada quando se estuda o termo *aura*, é necessário estar ciente que tal palavra já havia sido usada anteriormente por Benjamin com outras significações[3]. Por não caber neste artigo a ampla discussão já realizada a respeito das possíveis leituras para as quais o autor abre espaço, nos deteremos às definições trazidas principalmente em *A obra de*

1- O crânio de Luzia tem cerca de 13 mil anos e é o mais antigo encontrado nas Américas. Já o esqueleto do Maxacalissauro, que estava no museu, era uma réplica em tamanho natural do dinossauro que viveu há cerca de 80 milhões de anos. Ao lado, eram apresentados dois fósseis reais do mesmo, descobertos em Minas Gerais.

2- Como lista Gagnebin, existem quatro versões desse texto escritas por Walter Benjamin. Então, mesmo dentro de um único texto de Walter Benjamin, a leitura a respeito da aura pode trazer divergências e abrir caminhos de debate. Cf.: GAGNEBIN, Jeanne Marie. Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: Editora 34. 2019, p. 117.

3- "A primeira utilização do termo 'aura' acontece no relato referente ao primeiro contato com haxixe, em 18 de dezembro de 1927. Segundo Benjamin, em um momento de 'ilimitada sensação de bem-estar', as pessoas presentes lhe pareciam cômicas e suas auras apareciam a todo o momento." Cf. AVELAR, Sylvia Maria Marteleto. O desaparecimento da aura em Walter Benjamin. 2010. 140f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, MG, p. 218.

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

arte[4]. Podemos, seguindo a proposta de Benjamin, incorporar à *aura* duas características essenciais: a autenticidade e a relação imanente entre distância e proximidade. Referente à primeira, a aura seria aquilo que traz *unicidade* e que pode estar presente nas obras de arte tradicionais ou em objetos inanimados da natureza. Como explica o autor: "está ligada ao aqui e agora, dela não existe cópia" (BENJAMIN, 1992, p. 92), sendo assim, estaria relacionada à *experiência* única:

> É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja. 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, 1987, p. 170).

Ao escrever sobre uma "aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja", Benjamin concede ao objeto aurático uma espécie de "invólucro" dotado da capacidade de criar esse distanciamento. Abre-se um espaçamento respeitoso entre observador e observado, mesmo que estejam espacialmente perto um do outro. Esse invólucro carrega até o presente as experiências de outros tempos, um certo espírito que se une à parte material, mas que está para além dela. A aura dota o objeto de um valor de culto, ou seja, mantém uma semelhança com a função ritual religiosa ao "cultuar o objeto aurático". Mesmo que secularizado num objeto possuidor de aura essa função mágica se mantém reconhecível.

Figura 1: Máscara Tikuna (Amazonas), data desconhecida (século XVIII -século XIX). 51 x 28 x 32 cm. Museu Nacional, Rio de Janeiro. Divulgação.

Esta foi uma das máscaras Tikuna observadas e desenhadas por Debret durante a Missão Artística Francesa (1816-1831) e publicadas em sua obra "Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil" (1834-39).

4- Para tal, indica-se a obra: PALHARES, Taisa Helena Pascale. Aura: a crise da arte em Walter Benjamin. São Paulo: Barracuda, 2006.

PORTO ARTE

Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

Voltando ao Museu Nacional, tomemos como exemplo as máscaras tikunas (ou ticunas) que faziam parte do seu acervo. A função religiosa desses artefatos já não existia quando viraram patrimônio e estavam sendo exibidos no museu. Porém, enquanto objetos singulares de uma cultura distante o valor de culto não deixa de estar atrelado à sua apresentação, pois de maneira secularizada existe respeito aos tempos que esse objeto carrega. Sua aura se mantém seja com valor artístico, histórico, antropológico, científico. O mesmo se pode dizer de outras peças como as cerâmicas e os tecidos dos povos *chancay*, *chimu*, *inca*, *lambayeque*, *moche*, entre tantos outros. Apesar de terem sidos produzidas muitas vezes com a intenção de servirem como objetos cotidianos (ainda que alguns pudessem ser utilizados em rituais), elas têm o seu valor de culto adquirido ao longo da história no momento que passam a ser representantes únicos de outros tempos, feitos pelas mãos daqueles povos, cujas marcas se mantém vivas até hoje. Assim essa singularidade do ser, seja um ser natural ou artístico, provoca a impossibilidade da sua reprodução.

Figura 2: Peças da coleção da imperatriz Teresa Cristina resistiram ao incêndio, Museu Nacional, Rio de Janeiro. Diogo Vasconcelos/Museu Nacional (divulgação).

PORTO ARTE

Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

Para Benjamin (1992, p. 79) é nessa autenticidade que está "a soma de tudo que desde a origem nela é transmissível, desde a sua duração material ao seu testemunho histórico". As técnicas de reprodutibilidade seriam responsáveis pelo declínio da aura na medida em que fazem com que as peças percam os vestígios humanos e seus vestígios do tempo. No objeto reproduzido não resta mais nada das mãos que o fez. É por isso, como aponta o autor, que somente o original pode ser dotado de autenticidade.

> Mesmo na reprodução mais perfeita falta ***uma*** coisa: o aqui e agora da obra de arte – a sua existência única no lugar em que se encontra. É, todavia, nessa existência única, e apenas aí, que se cumpre a história à qual, no decurso da sua existência, ela esteve submetida. Nisso, contam tanto as modificações que sofreu ao longo do tempo na sua estrutura física, como as diferentes relações de propriedade de que tenha sido objecto. Os vestígios da primeira só podem ser detectados através de análises de tipo químico ou físico, que não são realizáveis na reprodução; os da segunda são objeto de uma tradição que deve ser prosseguida a partir do local onde se encontra o original (BENJAMIN, 1992, p. 77).

Se a reprodução técnica de fato retira o invólucro do objeto e destroça sua aura na tentativa impossível de captar um fenômeno único, pode-se entender que do prédio do Palácio São Cristóvão, que por si era um patrimônio histórico, às peças que se perderam lá dentro, toda a aura do Museu Nacional foi devastada, restando muito pouco da veracidade do que havia. Entretanto, é preciso considerar que a ideia de aura é abrangente e complexa na obra de Benjamin e ao longo dos anos vem recebendo novas leituras e interpretações. Mais que estipular um *fato dado*, Benjamin abriu um caminho para que a questão fosse pensada e repensada, como ele próprio vinha fazendo dentro do seu tempo. Assim, estendemos a discussão sobre a aura das peças do Museu Nacional sob o olhar de outros teóricos contemporâneos.

Os fac-símiles e a aura cambiante de Latour e Lowe

Para pensar o problema referido, a primeira leitura proposta é referente ao texto de Bruno Latour e Adam Lowe, intitulado *The Migration of the Aura (*2011). No artigo, os autores preconizam a necessidade da produção de fac-símiles de obras de arte e sugerem que há na *aura* a capacidade de migrar do original para sua cópia. Segundo eles, é o investimento em cópias de excelente qualidade que garante que a peça original ou suas características únicas não se percam com o passar do tempo.

Para elucidar a questão os autores analisam inicialmente a pintura *Os embaixadores* (1533), de Hans Holbein, exposta na *National Gallery* de Londres. A peça passou por uma polêmica restauração em 1997 que acabou alterando traços importantes da obra. O episódio, que está longe de ser um caso isolado, fez com que o original desapa-

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

recesse para sempre tornando a pintura uma "cópia de si mesma" e se assemelhando a "uma cópia barata" (LATOUR; LOWE, 2011, p. 2). O que os autores clamam é que a pintura de Holbein não está mais ali e nunca mais estará, pelo menos não como foi pintada e imaginada pelo artista. O que existe é uma leitura dessa pintura realizada por restauradores.

Em contrapartida o texto enaltece a reprodução cuidadosamente feita com tecnologia de ponta de *Bodas em Caná* (*Nozze di Cana*, 1563) de Paolo Veronese. A tela de enormes proporções foi pensada por Veronese para habitar o refeitório do Mosteiro San Giorgio, em Veneza, porém em 1797 foi retalhada e levada por Napoleão Bonaparte como espólio de guerra. Hoje é a maior tela em exibição no Museu do Louvre, em Paris. Por meio de modernas técnicas digitais foi encomendado um fac-símile que reproduz em detalhes o quadro, tais como: as texturas da tela, a espessura da tinta, as pinceladas e as ranhuras, possibilitando que depois de séculos *Bodas em Caná* voltasse ao seu lugar de origem naquele mosteiro.

O que Latour e Lowe (2011, p. 4) pretendem com o texto é ampliar a discussão sobre a *veracidade* da obra. Para eles, mais do que questionar se "é um original ou apenas uma cópia?", deve-se perguntar se "está bem ou mal reproduzida?". Os autores argumentam que quando uma obra é mal reproduzida ou quando não é reproduzida, ela corre o risco de desaparecer como aconteceu com *Os Embaixadores* que existe, mas não é mais a mesma, ou como tantas outras ao longo da história da arte, que de fato foram destruídas. Por outro lado, uma cópia bem realizada pode continuar a realçar a sua originalidade e desencadear novas cópias.

Neste ponto, entretanto, provavelmente já nos questionamos: "mas e a aura dessas obras?" Se ela é, como o próprio artigo de Latour e Lowe (2011, p. 7) relembra, "a qualidade misteriosa e mística que nenhuma versão de segunda mão jamais obterá", ela não estaria fadada a desaparecer junto à original? Bruno Latour que já criticou esse conceito de Benjamin em outras ocasiões[5], propõe então a possibilidade de que a aura migre da peça de origem para um fac-símile.

No caso do mural de Veronese por exemplo, ele foi arrancado da parede do mosteiro veneziano por Napoleão e hoje está no Louvre, enquadrado em uma grossa moldura dourada, fortemente restaurada, com uma luz zenital o iluminando artificialmente. Além disso, está exposto na mesma sala que *La Gioconda* (1503), onde grupos de pessoas se amontoam para tentar ver e fotografar o famoso quadro de Da Vinci. A sua réplica perfeita, entretanto está no cenário original, sem moldura como no passado, acessível aos olhos, iluminada pela luz natural. Latour e Lowe (2011, p. 13) relatam a emoção das pessoas ao ver aquela obra em um lugar e que chegam a chorar mesmo com o pleno conhecimento de que aquela é uma "cópia". Para os autores é preciso estar aberto para a possibilidade da aura migrar, sim, para um fac-símile e a veracidade está também relacionada a uma certa subjetividade. No caso da pintura comentada foi o que aconteceu para muitos visitantes, com isso a originalidade se separou do original

5- Cf.: HENNION, Antoine; LATOUR, Bruno. How to make mistakes on so many things at once – and become famous for it. Mapping Benjamin: The work of art in the digital age. Stanford: Stanford University Press, 2003.

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

(LATOUR; LOWE, 2011, p. 13).

Retornando ao caso do Museu Nacional, é importante pontuar logo de início que é impossível recuperar seu acervo. A particularidade de cada peça e o valor do que foi perdido é indiscutível. Entretanto, pretende-se chamar a atenção, neste tópico, para o trabalho de alguns pesquisadores que estão possibilitando a reprodução de alguns itens, os quais vêm ganhando forma mais uma vez por meio da impressão em tamanho real. Esse processo é possível devido a uma parceria do museu com o Instituto Nacional de Tecnologia (INT) e a Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Juntos inauguraram o Laboratório de Processamento de Imagem Digital (Lapid)[6] e estão há mais de 15 anos criando um arquivo de importantes objetos escaneados. Os profissionais vinham executando o projeto com o objetivo de preservar a memória dessas peças, caso alguma delas fosse perdida. Estima-se que tenha sido possível escanear cerca de 300 itens, um número pequeno perto do grande acervo, mas que em breve poderão resultar em réplicas de alta qualidade, garantindo que parte da coleção do museu volte a ser vista pelo público.

Figura 3: Impressão 3D do crânio de Luzia. Museu Nacional/ Divulgação.

6- O Lapid foi fundado em 2000, quando o Museu estava sob a direção do paleontólogo Sergio Alex de Azevedo. É fruto de uma parceria entre Universidade Federal do Rio de Janeiro, o Laboratório de Modelos Tridimensionais do Instituto Nacional de Tecnologia (INT) e do Núcleo de Experimentação Tridimensional (Next), da PUC-Rio. À frente da atividade de impressão 3D está Jorge Lopes, pesquisador do INT/MCTIC, coordenador do Next/PUC. Embora as instalações físicas do Lapid tenham sido destruídas pelo incêndio, os arquivos foram mantidos por meio de backups externos. As impressoras 3D salvarem-se, pois estavam em manutenção na noite do incêndio, encontrando-se fora do museu.

PORTO ARTE

Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

Além da recriação das peças, esses arquivos possibilitam que objetos fragmentados, encontrados nas buscas pós-incêndio, possam ser comparados com as imagens anteriormente obtidas nos processos de escaneamento 3D e tomografia. Tal mapeamento digital permite analisar os danos que elas sofreram de maneira refinada e servem como um importante suporte para a equipe de restauração (MOTTA; SILVA, 2020, p. 7). Uma das peças mais famosas do museu, o crânio de Luzia, foi o primeiro a ser impresso em tamanho original. Na época, ainda não havia sido encontrado nenhum rastro da sua existência e acreditava-se que a réplica seria o material mais verossímil que se teria. Com a localização posterior de seis partes do crânio, junto ao seu fêmur praticamente intacto, todas as informações geradas pela digitalização irão auxiliar na possível reconstrução do original.

Por mais que as mãos desses pesquisadores tentem evitar as perdas das marcas do passado, ainda deixam grande parte da história e do acervo do museu em aberto. É inegável a importância do trabalho, mas não apenas o número de peças escaneadas é baixo como muitas delas têm valor científico e sua reimpressão não consegue substituir a anterior. Sendo assim, podemos concluir que, se considerarmos a subjetividade da experiência de aura proposta por Benjamin e reforçada por Latour e Lowe, possivelmente vai acontecer uma migração do valor de culto dos artigos originais para essas réplicas, ao menos por parte de algumas pessoas. Rever algo perdido, que carrega em seu corpo artificialmente criado a história da catástrofe mais do que da própria peça, pode evocar em alguns o mesmo sentimento que parte do público teve ao ver o fac-símile de Veronese ocupar o lugar de origem da obra. Porém, também podemos pensar se não é apenas o valor de exposição destas peças que retorna, desprovido do seu valor de culto. De certa forma, a reprodutibilidade evita o desaparecimento por completo, mas não chega a se tornar o objeto em si, principalmente considerando a abordagem científicas das peças. Então, o que fazer diante desse "vazio" que nos inquieta?

O RASTRO AURÁTICO DE DIDI-HUBERMAN

Outra leitura que pode auxiliar no desdobramento da questão é a relação entre *aura* e *rastro*, que aqui será trabalhada à luz das obras de Georges Didi-Huberman, principalmente de *Diante do Tempo* (2015). Esses dois termos utilizados por Walter Benjamin estão relacionados à questão da distância e da proximidade. Se a aura como visto é a "aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja" (BENJAMIN, 1987, p. 170), o rastro[7] "é a aparição de uma proximidade, por mais longínquo que esteja aquilo que a deixou" (BENJAMIN, 2009, p. 490). A aura na obra de Benjamin se opõe ao rastro, mas não como uma oposição que os repele e sim que os une, como duas faces da mesma moeda. À medida que a aura vai desaparecendo – ou seja, aquele "distante" que determinados objetos carregam junto de si se esvai –, vão ficando

7- No original spur, traduzido muitas vezes como rastro, vestígio, traço. Uma discussão sobre as traduções pode ser lida em: OTTE, Georg. Vestígios da experiência e índices da modernidade: traços de uma distinção oculta em Walter Benjamin. In: SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jaime. (Org.). Walter Benjamin: rastro, aura e história. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

PORTO ARTE

Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

somente os rastros, as marcas do que se manteve naquele vazio.

Através desse extravasamento da proposta de Walter Benjamin, Didi-Huberman vai afirmar o que ele chama *rastro aurático*. Nele os vestígios agem como materialidades do passado que abrem para outra temporalidade e nos convidam a entender a imagem para além daquilo que mostra[8]. Não se trata porém de fazer uma leitura transcendente da obra baseada na crença, mas sim de um chamado a interpretá-la, de assumir este incômodo típico da aura, essa "trama singular, estranha, de espaço e tempo", conforme Benjamin (apud DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 268). É esse sopro único que nos prende e nos exige um trabalho típico da *memória.* É neste momento inquietante perante ao objeto, de questionamentos, que sentimos que a imagem também olha para gente, nos exige e nos evoca. E para Didi-Huberman é neste "olhar e ser olhado" que está a aura.

Em consonância com o rastro aurático, Didi-Huberman (2015, p. 270) alerta sobre a necessidade de se evitar afirmações dogmáticas e discursos históricos e estéticos fechados sobre seus axiomas, como o que decreta uma "morte" definitiva da aura. Considerando que nos situamos na época da reprodutibilidade técnica, seria preciso abrir novas hipóteses sobre a relação da aura com o presente. Tais hipóteses para o autor estariam mais em sintonia com as questões da memória e da sobrevivência warburguiana do que com a história linear e eucrônica. O passado não se fecha em si mesmo, nem se mantém em determinada temporalidade, mas *pulsa em constelações*:

> É na ordem da reminiscência, parece-me, que Walter Benjamin colocava a questão da aura, assim como Warburg colocara a dos Pathosformeln, ou seja, além de toda a oposição categórica entre um presente que esquece (que triunfa) e um passado concluído (que se perdeu ou que está perdido) (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 271).

Para Didi-Huberman a aura não necessariamente habita a camada mais superficial da imagem, mas está atrelada ao trabalho de invocação da memória e acompanha a trajetória de uma peça, como a "origem" de um rio, presente também em seu percurso.

Voltando às peças do Museu Nacional, de que maneira conseguimos encontrar esse rastro aurático? Esse passado que pulsa em sua reminiscência para além do presente que esquece. Talvez, neste ponto, seja importante pensar no Museu para além apenas de sua reconstrução. Não pensar apenas no novo palácio que virá, nas peças que serão doadas por outras instituições, naquelas que estão sendo reimpressas ou nas que serão restauradas. Se expandirmos a possibilidade de aura para aquela compreendida por Didi-Huberman, podemos pensar que ela segue lá, em seus fragmentos dispersos que, por vezes, reluzem.

8- Quando Didi-Huberman fala dos vestígios, diz: "Essa alguma coisa é, ainda, a aura, que deverá ser entendida, de agora em diante, segundo uma terceira característica, que retoma o sentido mais arcaico e o mais 'físico', o mais material da palavra aura. Esse sentido é o do sopro, do ar que nos envolve como lugar sutil, movente, absoluto, este ar que nos atravessa e nos faz respirar". Cf. DIDI-HUBERMAN, op. cit., p. 286.

PORTO ARTE

Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

As peças carbonizadas, quebradas, não fazem parte apenas do passado. Elas não só ainda carregam consigo sua história própria, como também a história do museu. Entrelaçam suas temporalidades e a 'Outrora' e o 'Agora' se encontram por meio da ativação da memória. As marcas na superfície dessas peças transmitem que elas não são mais as mesmas e que a sua história longínqua e aos vestígios das mãos que as fizeram, se adicionou mais uma camada de tempo. Esses vestígios mantém o passado sobrevivente na experiência do presente. Neles encontra-se o rastro aurático. Mesmo que a peça numa olhada distraída perca o seu valor de exposição, ainda existe o valor de culto, pois ali está a sua aura, não na visualidade fácil de um deleite estético, mas no olhar interrogativo que lançamos sobre e que a nós é respondido. É olhando para ela, que ela nos olhará de volta. Tomemos como exemplo as peças da coleção Teresa Cristina, proveniente em grande parte de Pompeia e Herculano, as quais já haviam sobrevivido à erupção do vulcão Vesúvio em 79 d.C. Depois das escavações ainda estiveram no Real Museu Bourbônico, atual Museu Arqueológico de Nápoles, para depois habitar o Museu Nacional. Nelas há outras marcas, outros vestígios[9], da sua criação, dos seus passados, desastres e moradias. Não há como desentrelaçar a história do Museu e dessas peças, já que visivelmente fazem parte da história um do outro.

Se por um lado é mais palpável encontrarmos alguma aura nestes vestígios materiais, ainda resta dúvidas sobre o que fazer de tudo aquilo que foi destruído, sem sequer deixar seus cacos para serem juntados. Neste caso talvez seja necessário aprofundarmos mais a leitura de Didi-Huberman. Para chegar à ideia de rastro aurático, o autor estende também a noção de *origem*. Lembremos que, para Benjamin, a aura está sempre em consonância com a *origem*, ou seja, em sintonia com a *distância* que o objeto carrega mesmo quando está perto de nós. Porém, quando Didi-Huberman (2015, p. 269) afirma que "a trajetória do rio também faz parte da sua origem", ele quebra a ideia de um ponto específico e único, localizado num passado distante e sugere que ela acompanha a trajetória desta obra, não se desfazendo ao longo do percurso, mas nem por isso sempre visível.

> A origem enquanto tal não é o passado acabado, ainda que fundador, mas ao contrário, o ritmo ofegante, frágil, o duplo regime dinâmico de uma historicidade que, incessantemente, até nosso próprio presente "pede para ser reconhecida, de um lado como uma restauração, uma restituição, de outro, como alguma coisa que, por isso mesmo, está inacabada, sempre aberta" (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 269).

Se o passado sobrevive como nestes lampejos que aparecem e desaparecem, nestes restos que colocam em contato o 'Agora' e o 'Outrora', seria viável propor que a aura daquilo que estava no museu e não está mais se faz presente justamente no

9- Para mais informações sobre a coleção Teresa Cristina e uma análise pós-incêndio, ver: AZEVEDO, Evelyne. A coleção Teresa Cristina: idealização e falência de um projeto cultural para o Brasil. Revista Concinnitas, v. 19, n. 34, p. 116-125, 2018.

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

vazio que deixou? No rastro aurático, o qual propõe Didi-Huberman, seria possível "criar uma nova hipótese" como ele sugere, em que não se foca necessariamente no tema principal da obra, mas no seu "assunto mais profundo" e sugerir que a aura está na falta e na incompletude daquilo que um dia foi? Com essa lógica de pensamento, pode-se identificar que apesar da origem pontual e material, ou seja, seu "original" ter sido destruído, ele sobrevive de outras maneiras. Navegam ainda em sua trajetória suas reminiscências, mesmo que por vezes estejam submersas. Neste sentido, um dos caminhos possíveis é apontar para os diversos trabalhos científicos realizados com o auxílio do acervo do museu e que hoje ainda transmitem seus dados e imagens. Tais estudos decifram peças, mapeiam características, lhes dão história. Cada pesquisa guarda um pedaço do acervo do museu que por meio do testemunho escrito e imagético se mantém vivo através do conhecimento. Lampejos ali ainda reluzem.

Da mesma maneira também é preciso considerar as imagens fotográficas das obras em contraposição ao que resta. A imagem da presença nos provoca a memória através da sua ausência, não deixando levar ao esquecimento. Enquanto as fotografias anteriores ao incêndio são testemunhos do que ali *estava*, aquelas tiradas após o fogo ser apagado mostram uma parte da história que continua a incluir aquelas obras, mesmo que elas não estejam mais lá enquanto matéria ou, pelo menos não em sua completude. As fotos do acervo do Museu e do interior do prédio fazem com que a imagem ainda sobreviva, que nos olhe e nos lembre do que não está mais lá.

Figura 4: Museu Nacional na noite do incêndio. Francisco Proner/Farpa/Vice.

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

O trabalho a ser feito é o de tornar esses rastros visíveis, não deixando que eles parem de arder. Permitir que esses fragmentos virem passado, que se transformem em apenas arquivo, é deixar a aura se esvair. Essas peças, com seus rastros materiais ou imagens, não devem ser guardados como um projeto que chegou ao fim. Por mais dispersa que a aura pareça nesta trajetória é preciso que siga encontrando o 'Agora' e que esses rastros se mantenham sob o olhar crítico do presente. Que o nosso corpo político se mantenha vivo dentro do Museu. O "tornar visível" tais rastros não necessariamente suscita uma reconstrução, cópia ou fac-símile, pode-se *voltar a ver* através da memória, da lembrança em constante levante[10].

CONCLUSÃO

Por meio de diferentes perspectivas teóricas buscamos problematizar a extinção total da aura dos objetos destruídos no incêndio do Museu Nacional do Rio de Janeiro. Considerando que grande parte do acervo e da edificação não está mais ali enquanto matéria, abrir a ideia de *aura* para novas hipóteses é colaborar para que a importância daquelas peças e daquele espaço não fique presa a um tempo passado, nem soterrado sob sua própria história. Ao aprofundar a leitura de Walter Benjamin, já se torna mais claro que a *aura* não se trata de um conceito fechado e delimitado, pois o mesmo vinha sendo ressignificado ao longo dos anos pelo próprio autor.

No texto escrito por Latour e Lowe, levantamos a possibilidade de uma aura migrante, cuja sobrevivência poderia se dar a partir da produção de fac-símiles. Com o uso da tecnologia a reprodutibilidade técnica não seria necessariamente a responsável pelo declínio da aura, ao contrário, ajudaria a manter traços e detalhes da obra, os quais muitas vezes vão se perdendo, seja em restaurações ou em destruições. A aura assim poderia migrar do original deteriorado para sua cópia idêntica. No caso do Museu, apesar de enxergarmos o trabalho de reimpressão das peças feito por LAPID como algo de extrema importância, tal possibilidade não nos pareceu suficiente para abranger a dimensão dos estragos em decorrência do incêndio. Além disso, acreditamos ser necessário alertar para que tal leitura não se incline a uma ideia de *revival* da instituição, sugerindo apenas a construção de novo prédio e inserção de novas peças. Tal solução não só não traria o Museu de volta como ajudará a apagar seu passado.

Para finalizar foi trabalhada a proposta de Didi-Huberman, na qual a aura sobrevive nos pequenos fragmentos e vestígios, por meio de um *rastro aurático*. Estendendo a ideia de *origem* e compreendendo a aura como algo atrelado à memória, considera-se que ela pode estar presente nas imagens, nas peças destruídas, nas pesquisas, nas ruínas e em fragmentos do museu. A aura é o que manteria aquelas imagens e resquícios ardendo no emaranhado complexo de temporalidades, de visualidades e de vazios e faria com que ao olhar para uma imagem do museu, ela seguisse nos olhando de volta, nos causando inquietação. Para Didi-Huberman a aura segue nesse sopro do que restou, mesmo que não esteja lá, mesmo que precisemos fechar os olhos para ver.

10- Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. Imagens apesar de tudo. São Paulo: Editora 34, 2020.

PORTO ARTE

Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

Acreditamos que são as chama daquele incêndio não podem se apagar.

BIBLIOGRAFIA

ALESSI, Gil. A ciência perdida no Museu Nacional. *El País*, 5 set. 2018. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/09/05/politica/1536160858_009887.html. Acesso em: 15 abr. 2021.

AVELAR, Sylvia Maria Marteleto. *O desaparecimento da aura em Walter Benjamin.* 2010. 140f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, MG.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *In*: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *In*: *Arte, Técnica, Linguagem e Política.* Lisboa: Relógio d'Água Editores, 1992.

BENJAMIN, Walter. *As Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. São Paulo: Editora 34, 2020. GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin.* São Paulo: Editora 34. 2019.

HENNION, Antoine; LATOUR, Bruno. How to make mistakes on so many things at once –and become famous for it. *Mapping Benjamin: The work of art in the digital age.* Stanford: Stanford University Press, 2003.

LATOUR, Bruno; LOWE, Adam. The Migration of the Aura or How to Explore the Original through Facsimiles. *Switching Codes*, 2011. Disponível em: http://www.brunolatour.fr/node/151.html. Acesso em: 25 mar. 2021.

LIMA, Vivi Fernandes de. Dois anos depois do incêndio. *Revista da Fapesp*. São Paulo, out. 2020. Disponível em: https://revistapesquisa.fapesp.br/dois-anos-depois-do-incendio/. Acesso em: 15 abr. 2021.

MOTTA, Débora. Um patrimônio que ressurge literalmente das cinzas. *Faperj,* 6 jun. 2019. Disponível em: http://www.faperj.br/?id=3771.2.5#:~:text=Uma%20das%20impress%C3%B5es%20em%203D,de%2090%20milh%C3%B5es%20de%20anos. Acesso em: 7 abr. 2020.

MOTTA, Fernanda Miranda de Vasconcellos; SILVA, Ronaldo André Rodrigues da. A adoção de tecnologias digitais na reconstrução do Patrimônio: relato da experiência do Museu Nacional, Brasil. *Informação & Sociedade*, v. 30, n. 2, 2020.

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

PENIDO, Stela. Walter Benjamin: a história como construção e alegoria. *O que nos faz pensar,* v. 1, n. 01, p. 61-70, 1989, p. 66-77.

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

Texto recebido em 24/09/2021
Texto aceito em 30/11/2021
Texto publicado em: 15/12/2021

Helena Wilhelm Eilers

Doutoranda em Teoria Comparada das Artes na Universidad Nacional Tres de Febrero (UNTREF), pesquisadora no Centro de Investigación en Arte, Materia y Cultura (IIAC-UNTREF), bolsista CONICET. É mestre em Arte Visuais (EBA-UFRJ) e curadora independente.

Como citar: EILERS, H. W. Entre a aura, o rastro e o fogo. *PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais*, v. 26, n. 46, 2021. DOI: 10.22456/2179-8001.118738.

Doi: https://doi.org/10.22456/2179-8001.123713.