

A Aura Aponta para o Olho de Quem vê – Conversando com a Aura de Walter Benjamin em um Mundo Artístico Digital

Ollivia Maria Gonçalves¹

¹Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC, Brasil

Resumo

Este ensaio propõe uma leitura expandida do conceito de aura desenvolvido por Walter Benjamin, explorando sua pertinência em contextos artísticos digitais, com foco na música digitalizada. A partir de excertos centrais das obras de Benjamin sobretudo *“A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica”* e *“Pequena história da fotografia”*, o texto argumenta que a aura não se dissolve necessariamente na reprodução técnica, mas se transforma e se desloca. Dialogando com autores contemporâneos, como Mazzarella, Pinney e John Berger, o ensaio analisa como a aura pode ser reativada em fonogramas digitais e objetos culturais circulantes nas plataformas de *streaming*. Exemplos emblemáticos como o filme *“The Deer Hunter”* e a obra de Bob Dylan são mobilizados como indícios das múltiplas formas de presença aurática na cultura de massa.

Palavras-chave: Walter Benjamin; Aura; Fonograma; Antropologia Digital; Reproduzibilidade Técnica.

The Aura Points to the Eye of the Beholder – Conversing with Walter Benjamin’s Aura in a Digital Artistic World

Abstract

This essay offers an expanded reading of Walter Benjamin’s concept of aura, exploring its relevance in digital artistic contexts, with a particular focus on digitalized music. Drawing from key passages in Benjamin’s work especially “The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility” and “Little History of Photography” the essay argues that aura does not necessarily vanish in mechanical reproduction but rather shifts and reconfigures. Engaging with contemporary thinkers such as Mazzarella, Pinney, and John Berger, the text examines how aura may be reactivated through digital phonograms and cultural objects circulating on streaming platforms. Iconic examples like “The Deer Hunter” and Bob Dylan’s oeuvre are presented as evidence of the many ways aura continues to resonate in mass culture.

Keywords: Walter Benjamin; Aura; Phonogram; Digital Anthropology; Technological Reproducibility.

Recebido em: 03/11/2024

Aceito em: 02/06/2025



Este trabalho está licenciado sob CC BY-NC-SA 4.0. Para visualizar uma cópia desta licença, visite <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

1 Introdução

Eu sinto uma enorme fluidez no conceito de aura de Walter Benjamin, assim pretendo dialogar com a primeira definição ofertada por ele em 1931 no seu texto “*Uma curta história da fotografia*”, com algumas citações extraídas de seu texto de 1936 “*A obra de arte na era de sua reproduzibilidade Técnica*” e com uma passagem de seu ensaio “*On Some Motifs in Baudelaire*” de 1939.

Meu diálogo terá como fundo as perspectivas dessa fluidez quando procuro por uma aura em minha área de trabalho, a antropologia digital e as artes, com ênfase no som.

Acredito que falar sobre o conceito de aura vai criar sempre um pouco de polêmica áurica¹, aqui ela começa com o título do ensaio e se esvai nessa introdução, feita para sacudir noções e conceitos que vamos tentar conversar depois.

É a aura do filme “*The Deer Hunter*”, especificamente da cena em que várias pessoas estão apostando nos jogadores de roleta russa, um dos personagens principais, veterano da Guerra do Vietnã que não conseguiu voltar para o mundo “normal” interpretado pelo ator Christopher Walken é um deles, ele atira seguidas vezes em sua cabeça... e sobrevive! Porque, no mundo de massa², quem faz a obra busca esse olho do título, como uma padronização que vai refletir a popularidade de seu trabalho, conseguir pode ser *pop*, pode ser nicho ou pode ser nada.

No caso da roleta russa, cena do filme “*The Deer Hunter*”, laureado com cinco estatuetas do Oscar em 1979³, incluindo Melhor Filme e Melhor Ator Coadjuvante para Christopher Walken, e dirigido por Michael Cimino, temos um exemplo emblemático da emergência de uma aura cinematográfica na era da reproduzibilidade técnica. Exibido em 1978, o filme tornou-se um marco na cinematografia norte-americana ao tocar, de forma visceral, em uma ferida ainda aberta: o trauma coletivo da Guerra do Vietnã. A cena refletiu a intensidade de um *boom* de sentimentos de um país que, 25 anos⁴ de conflito depois, lambia as feridas dos que voltaram derrotados. Sua carga simbólica condensou a melancolia, a perda e a

¹ Cito parte da carta enviada a Walter Benjamin por Theodor W. Adorno que consta na página 128 do livro “*The Complete Correspondence 1928-1940*”: “In your earlier writings... you distinguished the idea of the work of art as a structure from the symbol of theology on the one hand, and from the taboo of magic on the other. I now find it somewhat disturbing – and here I can see a sublimated remnant of certain Brechtian themes – that you have now rather casually transferred the concept of the magical aura to the ‘autonomous work of work’ and flatly assigned a counter-revolutionary function to the latter [...]”.

² Eu parto de um conceito de que o autor da maioria das obras, que possam ser consideradas arte, em seu trabalho, busca a maior potência possível no alcance de pessoas.

³ Melhor filme, melhor diretor, melhor ator coadjuvante, melhor montagem e melhor som.

⁴ Foi a primeira guerra na qual o país entrou e sua atuação o levou a uma derrota televisionada para todo mundo com a retirada às pressas dos norte-americanos enquanto os mal armados vietcongues chegavam a Saigon.

desorientação de uma nação à beira da transição conservadora que culminaria, em 1981, na eleição de Ronald Reagan um ex-ator, *cowboy* simbólico e representante da ultradireita.

Christopher Walken sem ser o Fausto citado por Benjamin, encarna nesse momento um personagem destroçado, que, com a dramaticidade da cena capturada em celuloide, recupera brevemente um traço de humanidade, antes de ser novamente tragado pela lógica brutal da guerra. A aura dessa cena não reside apenas no seu conteúdo trágico, mas na forma como ela cristaliza um tempo histórico e produz um impacto coletivo e duradouro. Ao ser replicada milhares de vezes em *trailers*, coletâneas, análises e memes essa cena segue irradiando uma presença que parece desafiar a lógica da mera reproduzibilidade.

Benjamin nos recorda que a aura está ancorada em um *hic et nunc*, isto é, em uma aparição singular no tempo e no espaço. No entanto, como indicam autores contemporâneos como Pinney (2011) e Mazzarella (2017), essa singularidade não a impede de se deslocar, migrar e reconfigurar-se em diferentes contextos de circulação e recepção. A cena da roleta russa ilustra essa ambivalência: embora integrada à totalidade do filme enquanto obra original, ela também subsiste como fragmento autônomo, capaz de mobilizar sentidos e afetos próprios a cada nova exibição. Nessa condição fragmentária, a cena instaura uma nova relação entre obra, temporalidade, espectador e contexto uma relação que pode ser compreendida como uma modalidade aurática em trânsito. A aura, portanto, não se anula, mas se reinscreve, configurando-se de maneira distinta daquela atribuída à obra fílmica em sua completude.

O conceito de Benjamin na minha opinião tem múltiplas interpretações, e elas surgem em cada fase⁵ que a obra vai passar por meio das metamorfoses dos olhares que vão se sentir um pouco donos da magia que as reveste. A aura nesse sentido é móvel e maleável, é filosófica, é acadêmica, é leiga, é evangelizada, não pode ser pronunciada, é efêmera, é romântica, é codificada, é dos sentidos, dos sentimentos.

Agora antes deste texto se enquadrar como crônica dos devaneios da aura, vamos conversar com textos que podem ou não validar a introdução.

Por se tratar de um ensaio, a abordagem aqui proposta não parte de dados empíricos produzidos por trabalho de campo ou entrevistas, mas sim de exemplos selecionados a partir de sua força indiciária e potencial interpretativo. Cada caso mobilizado seja uma cena de filme, um fonograma musical ou uma imagem foi escolhido por sua capacidade de tensionar e iluminar aspectos do conceito de aura em contextos contemporâneos, atuando como disparadores teóricos e sensoriais. A forma como esses exemplos são invocados corresponde ao que Marilyn Strathern (2013) descreve como “ficções persuasivas”: estratégias de construção de sentido que, ao mesmo tempo interpretam e produzem conhecimento situado.

2 Os Caminhos desta Pluralidade

Ao iniciar o exame da aura por meio da leitura de “*Little History of Photography*” (Benjamin, 1931), escolhi deliberadamente me debruçar sobre o trecho em que Benjamin formula sua primeira definição conceitual. A escolha de parte da tradução inglesa não ignora a importância do original em alemão pelo contrário, segue a compreensão de que o conceito

⁵ Cada fase de uma obra na minha opinião reflete um espaço X tempo em que ela está enquadrada e, a partir dessa posição, cria um testemunho histórico daquele momento, o instante no tempo histórico em que ela está.

de aura, como o próprio Benjamin reconhece em seus escritos, escapa à rigidez semântica e exige interpretações em constelação, fragmentárias, sensíveis às nuances do idioma, da cultura e do tempo.

As palavras escolhidas na tradução inglesa *weave* e *semblance* não são aleatórias. Elas carregam em si a tensão entre materialidade e movimento, entre aparência e presença, que está no coração da definição da aura. *Weave*, por exemplo, pode significar tanto “trama”, no sentido de entrelaçamento (como uma cesta ou um tecido), quanto “movimento ondulante” um ziguezague, um fluxo que serpenteia. Essa duplicidade não enfraquece o argumento: ela o potencializa, pois se aproxima do que Benjamin mais valorizava o pensamento por imagens e correspondências.

Pensar a aura como uma trama de espaço e tempo nos aproxima de sua materialidade poética: a aura não é um atributo fixo da obra, mas uma experiência que emerge de um entrelaçamento específico, um enredamento singular de fatores que produzem, naquele instante, uma “presença marcada pela distância”. Por outro lado, ler *weave* como um movimento não linear de tempo e espaço é igualmente válido, especialmente se desejamos atualizar Benjamin à luz de leituras contemporâneas da percepção, da estética e até da física em que tempo e espaço já não são concebidos como absolutos, mas como relações.

A ambiguidade de *semblance* reforça esse jogo: pode ser sinônimo de aparência (algo visível), mas também evocar semelhança (um eco, uma duplicação). Esse duplo sentido nos convida a pensar a aura como aquilo que se mostra e ao mesmo tempo escapa o que aparece como único, mas remete a algo mais, algo que não se dá inteiramente ao olhar. É nesse limiar entre visibilidade e opacidade que a aura opera.

A crítica que vê na polissemia um obstáculo para o argumento me parece desconsiderar que Benjamin escreve contra a rigidez categorial. Sua obra é construída por imagens dialéticas, fragmentos e choques conceituais seu método é, ele próprio, uma forma de “entrelaçamento” (*weave*) teórico. Interpretar *weave* e *semblance* em suas múltiplas camadas não é um desvio, mas uma fidelidade epistêmica ao espírito da obra benjaminiana.

Além disso, como demonstram estudiosos, como Miriam Hansen (2008) em “*Benjamin's Aura*”, a instabilidade do conceito de aura não é uma falha, mas uma escolha deliberada. A aura, para Benjamin, não se define por sua fixidez, mas por sua fugacidade: ela é, como *semblance*, sempre algo entre o que é e o que poderia ser.

Portanto, longe de ser apenas uma nota linguística excessiva, a análise do par de termos *weave* e *semblance* serve como chave interpretativa para compreender a fluidez do conceito de aura sua força e sua fragilidade. Ao se debruçar sobre esses termos, o ensaio busca não congelar a definição, mas respeitar sua natureza ambivalente, como uma forma de pensar que habita o intervalo, o deslocamento, a dobra.

What is aura, actually? A strange weave of space and time: the unique appearance or semblance of distance, no matter how close it may be. While at rest on a summer's noon, to trace a range of mountains on the horizon, or a branch that throws its shadow on the observer, until the moment or the hour become part of their appearance-this is what it means to breathe the aura of those mountains, that branch (Benjamin, 1931, p. 519).

Benjamin (1931) exemplifica esse entrelaçamento sensível entre tempo, espaço e percepção ao nos convidar a respirar a aura e observar uma montanha ao longe ou um galho que projeta sombra próxima. Ele escreve que “vai chegar um momento ou hora

em que se transforma em parte de sua aparência”. Essa fusão temporal e sensível é, em si, uma imagem da aura: a sombra da montanha distante e a sombra do galho próximo se unificam no olhar daquele que contempla. Nesse instante, espaço e tempo se alinham em um acontecimento efêmero, e a aura é a própria conjunção sensível, seja ela o galho, a montanha, ou a sombra que se forma entre os dois.

É justamente nesse ponto que a definição de aura ganha profundidade ao ser pensada como aquilo que afeta. Segundo o Merriam-Webster (2024) trata-se de “uma atmosfera distinta em torno de uma determinada fonte”. Já o dicionário alemão DWDS (2024) define como “imagem de uma pessoa ou coisa que desperta um efeito misterioso, algum tipo de carisma especial”. Ambas as definições reforçam a ideia de que a aura não é apenas uma qualidade da obra em si, mas algo que se manifesta na relação entre obra e observador. A aura é, assim, efeito e afetação.

Mas essa afetação não pode ser rigidamente atrelada ao momento da criação. A experiência aurática se atualiza, se desloca e se reinscreve. A silhueta da montanha pode, em outro momento, ser o galho. Ou, talvez, a cadeira sobre a qual o observador repousa para olhar a paisagem. A aura é sempre situada, mas não é fixa ela se produz no instante, mas não pertence exclusivamente a ele. É por isso que pensar a aura requer aceitar sua pluralidade e sua indeterminação.

3 Caminho Número 1

No texto “*A obra de arte na era de sua reproduibilidade Técnica*”, Benjamin (2018) escreve a palavra aura 18 vezes, espalhadas em oito citações diferentes, uma dessas é a repetição com outras palavras da citação inicial que encontramos em “*Uma curta história da fotografia*”. As oito representam diferentes abordagens que ele faz de seu conceito de aura, em imagens fotográficas, meio ambiente (imagem natural), pintura, imagens de vídeo, peças musicais, peças teatrais e na política. Em comum, possuem as discrepâncias que o autor realça existir em cada uma dessas situações, no entanto, não me parece que ele feche um conceito em que a aura se perde ao ser reproduzida, a impressão que fica é de uma volatilidade grande em suas observações que refletem a sua posição política, seu gosto pessoal e suas crenças no futuro que poderia “vir a ser” com o advento das técnicas de reprodução que ele apenas começou antever antes de sua partida prematura deste mundo. A seguir vou ressaltar algumas dessas citações com comentários que julgo importantes para o desenvolvimento deste texto.

A primeira citação de aura no texto de Benjamin afirma: “Poderíamos reunir todos estes indícios na noção de aura e dizer: o que, na obra de arte, na era da reprodução mecanizada, enfraquece, é a sua aura” (Benjamin, 2018, p. 16). Este enfraquecimento se associa à perda do *hic et nunc* o aqui e agora da obra original que não se transfere para a cópia, cuja ubiquidade dissolve o testemunho histórico inscrito na materialidade do objeto. No entanto, ao afirmar que “este testemunho, que repousa na materialidade, é posto em causa pela reprodução, de onde a materialidade se retirou”, Benjamin parece sugerir que a cópia careceria de realidade. Aqui, é preciso nuancar a leitura: a reprodução não anula a possibilidade de construção de um novo vínculo temporal e afetivo. Tal como na fotografia da catedral exibida em um estúdio ou no coral gravado escutado em um quarto, é a interação do observador com a cópia que instaura uma nova experiência aurática. O *hic et nunc* da

cópia emerge, assim, na relação situada entre obra e espectador uma nova inscrição de tempo e espaço. A ubiquidade da reprodução é, portanto, apenas potencial; ela se desfaz quando a cópia é apropriada subjetivamente, reativando uma forma de aura no encontro singular com o observador.

A segunda citação do texto é a que segue:

Nos nossos dias, as condições para uma investigação deste tipo são mais favoráveis, e, se as transformações no [médium] da percepção contemporânea são compreensíveis como perda da aura, é possível descrever as suas causas sociais. Que é, em suma, a aura? Uma trama singular de tempo e de espaço: aparição única de um longínquo, por mais próximo que esteja. O homem que, numa tarde de verão, se abandona a seguir com o olhar o perfil de um horizonte de montanhas ou a linha de um ramo que o protege com a sua sombra esse homem respira a aura dessas montanhas, desse ramo. Esta experiência permite-nos entender a determinação social da atual perda da aura. Tal perda deve-se a duas circunstâncias, ambas relacionadas com a acentuada tomada de consciência pelas massas e com a crescente intensidade dos seus movimentos (Benjamin, 2018, p. 17).

O médium vai realizar a integração entre o particular e o universal por meio dos costumes praticados pelo social e, dessa forma, vai ofertar a margem prática da existência em grupo, isso significa que o médium citado por Walter Benjamin sempre se renova com uma velocidade bem superior aos movimentos que surgem de convicções pessoais, morais e de leis que regem a sociedade. Essa renovação no momento em que ele escreve o seu texto está direcionada às possibilidades emergentes das tecnologias que possibilitam levar além dos limites existentes toda e qualquer forma de arte que tem a possibilidade de ser reproduzida em uma mídia diferente daquela em que existe naquele momento. A clara possibilidade de uma massificação simplificadora do acesso à arte em contraponto àquele ser que se abandona em uma tarde preguiçosa de verão a apreciar as montanhas e respirar profundamente o painel idílico em que se encontra protegido sob uma arvore, é, para ele, a antítese da perda da aura. No entanto, mais uma vez inexiste uma relação definitiva de que a perda dessa aura específica, que só existe em uma combinação exata de espaço/tempo, eclipsa a possibilidade de existir uma aura na relação do observador da reprodução que surge ao se produzir sequencialmente a mesma cena em áudio e vídeo disponibilizado para um grupo infinito de público potencial. A massa cria a sua própria visão de arte, conforme pode ser visto no trabalho pioneiro dos *Centre for Contemporary Cultural Studies* da Universidade de Birmingham, escritos por Richard Hogart e Raymond Willians.

Chegamos à terceira citação que é:

A unicidade da obra de arte faz corpo com a sua integração na tradição. Essa tradição é, aliás, algo de fortemente vivo, de extraordinariamente mutante em si mesmo. Uma antiga estátua de Vénus situava-se diversamente, em relação à tradição, para os Gregos que a tornavam objeto de culto e para os clérigos da Idade Média que nela viam um ídolo maléfico. Mas ela aparecia, a uns como a outros, em todo o seu carácter de unicidade, numa palavra na sua aura. A forma original de integração da obra de arte na tradição realizava-se no culto. Sabemos que as obras de arte mais antigas foram elaboradas ao serviço de um ritual primeiro mágico, depois religioso. Ora, tem o maior significado que o modo de existência da obra de arte determinado pela aura nunca se separe completamente da sua função ritual (Benjamin, 2018, p. 18).

Unicidade é um sinônimo de singularidade, o atributo que torna única qualquer coisa seu diferencial perante outras similares, e, segundo Walter Benjamin, essa singularidade constrói ao se integrar com a tradição, no entanto, essa “integração” vai ter variações interpretativas de sua singularidade de acordo com a sociedade em que está em determinado instante, portanto, ao afirmar que a unicidade e seu conjunto de qualidades é a sua aura, ele possibilita que tradições distintas e separadas em espaço/tempo por mais de mil anos⁶ interpretem essa aura de forma diferente.

Se a aura resiste a interpretações quando o objeto é deslocado em espaço/tempo, e viermos a considerar o espaço como a internet e o tempo o da revolução digital, a aura da Vênus na exposição virtual do Museu do Louvre⁷ deixou de existir? Indo um passo à frente, quais as interpretações que vão surgir do contato com ela?

A quarta citação nos diz que:

Na fotografia, o valor de exposição começa a recalcar em toda a linha o valor ritual. Mas este não cede o seu terreno sem resistência. Retira-se para uma última trincheira: o rosto humano. Não é, de modo nenhum, um acaso que o retrato tenha sido o objeto principal da primeira fotografia. O culto da recordação dos seres amados, ausentes ou defuntos, oferece ao sentido ritual da obra de arte um último refúgio.

Na expressão fugitiva de um rosto humano, nas antigas fotografias, a aura parece brilhar uma derradeira vez. É isso que faz a sua incomparável beleza, carregada de melancolia. Mas mal a figura humana tende a desaparecer da fotografia, o valor de exposição afirma-se superior ao valor ritual (Benjamin, 2018, p. 22).

Ao anunciar que em um rosto que desaparece rapidamente reside a última possibilidade de a aura brilhar em uma fotografia, Walter Benjamin parece estar se referindo a uma outra definição de aura, aquela que diz ser uma emanação luminosa que reveste todo o ser vivo, essa definição encontra eco em sua afirmação sobre o culto da recordação, já que a foto passa a ser a memória da pessoa que não está perto, nesse sentido, a foto evoca os atributos que exalam da pessoa não presente. No entanto, essa definição é seguida de uma citação não elogiosa ao trabalho de Eugène Atget, como um exemplo de fotografias que não teriam aura por não possuir um valor ritual em sua feitura. Essa citação, se vista isoladamente, pode criar uma impressão errada sobre o conceito de aura que é desenvolvido anteriormente, já que os trabalhos de Atget encontram-se em conformidade com outras citações sobre a aura, eles congelam um instante único em espaço/tempo e, dessa forma, criam um histórico único de um momento, suas fotos possuem uma história, elas subjugam um tempo e um espaço imortalizando para qualquer observador que venha a estar em contato com ela, sendo assim, é ubíqua, possibilita que em qualquer instante possamos olhar um momento singelo, como a fotografia a seguir que pertence ao J. Paul Getty Museum⁸, chamada “Pont Neuf” (ponte nova) fotografada em Paris em 1923.

⁶ Os exemplos citados no texto são a Vênus, Grécia e Idade Média, considerando que a Vênus na realidade é Afrodite (Vênus é uma deusa romana) e que a história mitológica grega iniciou em 700 a.C. e a idade média, em 476 d.C., teríamos entre inícios mais de mil anos. No entanto, se considerarmos a idade da Vênus de Milo como sendo a estátua mencionada, esses mil anos passam a ser 600.

⁷ Para visitar o Museu do Louvre, acesse: <https://www.louvre.fr/en/explore/the-palace/ideal-greek-beauty>.

⁸ Para visualizar a fotografia, acessar: <http://www.getty.edu/art/collection/objects/63453/eugene-atget-pont-neuf-french-1923/>. Acesso em: 4 ago. 2021.

Figura 1 – Pont Neuff



Fonte: Acervo do J. Paul Getty Museum

Importante ressaltar que no texto de 1931 “*Uma curta história da fotografia*”, Walter Benjamin já cita o trabalho de Eugène Atget e de forma bastante elogiosa em relação a maestria, qualidade e pioneirismo de sua forma de fotografar refletida nas imagens que produziu, no entanto, essa admiração não o impede de declarar sobre Adget:

He was the first to disinfect the stifling atmosphere generated by conventional photography in the age of decline. He cleanses this atmosphere; indeed he dispels it altogether: he initiates the emancipation of object from aura which is the most signal achievement of the latest school of photography (Benjamin, 1931, p. 519).

A fotografia naquela época era uma novidade que começava a se popularizar pelas evoluções de seu maquinário que baratearam os insumos, inclusive é na sequência deste texto que ele define a aura pela primeira vez⁹, portanto, isso coloca a obra de Adgèt desde 1931 como um exemplo dúvida que pode validar ou não a existência da aura no seu trabalho de acordo com a definição¹⁰ que Walter Benjamin vai utilizar para balizar a sua escrita.

Na sequência de “*A obra de arte na era de sua reproduzibilidade Técnica*”, Walter Benjamin elabora textos que citam a aura, mas não mais como ela surge ou a definindo, e sim destacando como ela pode ser aniquilada, uma dessas passagens, eu considero interessante para a argumentação que pretendo levar adiante aqui neste artigo:

Este fato poderia igualmente caracterizar-se do seguinte modo: pela primeira vez e devido ao filme o homem está posto em situação de viver e agir totalmente a

⁹ Eu recebi um texto durante a realização desse ensaio que refuta essa afirmação e desloca a primeira definição da Aura para os diários parisienses de 1930, no entanto, a afirmação que ali é feita nos diz que a reprodução (fotográfica) arruina o prazer estético de um trabalho artístico, isso não é uma definição, é uma constatação que será refutada pelo próprio (em prol talvez da visão de alguns de seus pares que a obra de arte é uma criação coletiva) ao definir a aura em 1931. O texto que cito se chama Benjamin's aura de autoria de Miriam Bratu Hansen e pode ser acessado em <http://www.jstor.org/stable/10.1086/529060>.

¹⁰ Aqui utilizo a palavra definição conectada às definições existentes no dicionário alemão da palavra aura.

expensas da sua própria pessoa, ao mesmo tempo que renuncia à sua aura. Porque a aura depende do seu *hic et nunc*. Não existe dela nenhuma reprodução, nenhuma réplica. A aura que, no palco, emana de Macbeth, o público experimenta-a necessariamente como pertencendo ao ator que desempenha esse papel. A singularidade da tomada de vistas no estúdio vem de que o aparelho substitui o público. E com o público desaparece a aura que envolve o intérprete, e com a aura do intérprete desaparece a da personagem que ele interpreta (Benjamin, 2018, p. 141).

Dois fatos chamam a atenção nesse parágrafo, primeiro que existem duas auras em movimento quando uma interpretação acontece em frente ao público, a do ator e a do personagem. Segundo, ao considerar que em um filme o ator age a “expensa de sua própria pessoa”, ele não considera que foi uma opção de o ator trabalhar o personagem naquele formato, que o público vai estar em contato com o ator no “*hic et nunc*” da exibição em uma sala de cinema (representando um tempo/espacô específico), e, principalmente, não define qual tipo de aura se perde, isso porque se considerarmos a mesma aura da estátua da Vênus, ela se mantém envolta em uma outra realidade: a dos cinéfilos em lugar dos espectadores (uma diferença similar a um grego e um vassalo da idade média). Se for a aura que emana das fotografias em modelo “Portrait”, o que o ator interpreta é uma pessoa que estará representada em cada *frame* do filme emanando sua aura única e particular, que se movimenta quando esses *frames* em *still* são conectados à máquina de reprodução do filme. Por fim, se considerarmos a ubiquidade deste rolo de celuloide, cada vez que ele estiver em contato com a massa de cinéfilos, dessa relação específica, uma aura será emanada, afetando-o e a forma como vê o filme.

Utilizando as próprias palavras de Walter Benjamin ao emancipar o objeto de sua aura, a reprodução será um nova silhueta da montanha afetada por um outro sol da manhã, adaptando a frase do filosofo Heráclito em 435 a.C., o sol não brilha os mesmos raios duas vezes em uma montanha.

4 Caminho Número 2

Em 1939, em seu ensaio “*On some motifs in Baudelaire*”, Walter Benjamin tece uma nova consideração para aura em relação à reproduzibilidade de obras de arte, ele nos diz que:

To experience the aura of an object we look at means to invest it with the ability to look back at us. This ability corresponds to the data of *mémoire involontaire*. (These data, incidentally, are unique: they are lost to the memory that seeks to retain them. Thus, they lend support to a concept of the aura that involves the “unique apparition of a distance”. This formulation has the advantage of clarifying the ritual character of the phenomenon. The essentially distant is the unapproachable; and unapproachability is a primary quality of the ritual image (Benjamin, 1939, p. 338).

Isso significa que ao “olhar de volta para nós”, os objetos estão interagindo e, de certa maneira, afetando-nos, a aura da reprodução mecânica é justamente essa afetação que pode vir revestida de sons, imagens e eventualmente letras. O que pode ser definido por uma frase de John Berger em seu livro “*Ways of Seeing*”: “[...] toda a imagem incorpora um jeito próprio de ser vista [...] a fotografia reflete a escolha do fotógrafo, a do pintor surge nas marcas que ele faz no canvas ou papel” (Berger, 1972, p. 10).

Essas escolhas vão refletir diretamente naquilo que nos vemos, e o que vemos é sempre uma opção que nós fazemos de nos tornar observadores daquilo que nos foi ofertado¹¹, a obra de arte.

5 Caminho Número 3

Ao conectar a noção de mana à “estética aurática” em seu texto “*O mana de publicidade de massa: Prelúdio para uma antropologia perdida e encontrada*”, William Mazzarella (2015) nos oferta a possibilidade de pensar a aura de Benjamin deslocada para a publicidade comercial e outras categorias de obras de arte existentes no século XXI e incipientes ou inexistentes à época em que o conceito foi formulado na primeira metade do século XX. Ele o faz por meio de uma referência a Theodor W. Adorno, autor de “*Teoria Estética*”, que afirma em seu texto:

Toda a obra, enquanto destinada a uma pluralidade, é já, segundo a ideia, a sua reprodução. Que Benjamin, na dicotomia da obra de arte aurática e da obra de arte tecnológica, reprimisse este momento de unidade em favor da diferença, seria de facto a crítica dialética à sua teoria. Sem dúvida, a noção de Moderno remonta cronologicamente muito atrás do Moderno enquanto categoria filosófico-histórica; mas esta não é cronológica! (Adorno, 1979, p. 47-48).

Ele nos oferta a possibilidade de interpretação da arte aurática como aquela que na sua concepção já carregava o sentido de um replicabilidade, ou seja, que poderia “vir a ser” duplicada, já que, na sua origem, já estava a noção de que foi concebida para uma gama de observadores maiores que uma unidade, o exemplo de Adorno são as pinturas rupestres em cavernas, mas poderia ser as artes publicitárias concebidas para os cigarros Luck Strike, a menininha perdendo seu biquíni no bronzeador Coopertone, ou até a belíssima pintura de Holbein’s “os embaixadores”, que conforme a análise de John Berger (1972, p. 89-91) nos aponta, foi finamente ilustrada aproveitando todo o espaço do *frame* com a colocação de uma quantidade de objetos valiosos que ilustrassem de forma clara o poder e a fortuna que emanavam de seus donos, sendo, dessa forma, uma ode a ser vista por uma pluralidade de pessoas que tivesse contato com ela.

Se Adorno menciona essa pluralidade latente como o objetivo inicial de quem a produz (ou será de quem a possui?), Mazzarella (2015) a potencializa ao citá-la junto com a sua noção de mana publicitário (que não é o meu foco aqui), pois se observarmos seus escritos quando diz sobre o mana:

[...] é também reconhecível para nós como a estrutura da publicidade de massa que comunicação pública: um anonimato íntimo que só se dirige a nós em nossa especificidade na medida em que também é e ao mesmo tempo se dirige a um número infinitamente aberto de outros (Mazzarella, 2015, p. 28).

Naturalmente, é possível pensar a aura que existe em um espaço/tempo definido entre o observado e a peça de arte publicitária, como o fator capaz de catalisar a emoção que surgira desse “anonimato íntimo” quando somos bombardeados por uma peça publicitária. De certa forma, eu ouso dizer que a “fusão do galho e da montanha em uma única sombra” se sentida pelo observador é o santo graal da arte publicitária que terá então atingido seu objetivo de forma plena.

¹¹ Seja em forma de uma imagem fotográfica, um filme, uma música, uma *performance* ou um livro.

6 Caminho Número 4

Evidentemente sou obrigado a apoiar-me naqueles indícios que ressoem harmonicamente com aquilo que sinto ao ler sobre a aura a partir dos escritos de Benjamin, nesse sentido, Christopher Pinney (1997), em seu texto *“A obra de arte indiana na era da reprodução mecânica”*, ou o que acontece quando os camponeses “agarram” as imagens”, é um excelente parceiro, suas observações sobre o que chama de “fantasia utópica” nos ensaios de Benjamin que preveem a decadência de uma aura na era da reproduzibilidade apontam para uma direção na qual existiram eco com aquilo que acredito.

A argumentação de Pinney, ele grifa, acontece apoiada em “investigação etnográfica e histórica”, e cita vários autores que refutam a ideia da perda da aura¹², evidentemente o faz buscando suportar o seu argumento (o que fica claro em sua cotação sobre Taussig) desenvolvido no artigo que é voltado para as imagens cinematográficas.

No entanto, algumas dessas citações evidenciam as possibilidades que cito como o objetivo (ou problema) que busco trabalhar neste texto (a pluralidade da aura e sua existência na música digital) que escrevo, entre elas, a noção de “re-auratizado” apoiada no texto *“Souvenirs of culture: Deciphering (in) the museum”* de Mary Beard (1992), que, apesar de não trazer em nenhum momento alguma citação sobre a aura ou Walter Benjamin, nos fala sobre a venda de cartões postais nos museus (principalmente o British Museum) que trazem impressos detalhes ou obras inteiras existentes no acervo, que são então “carregadas para casa” como uma lembrança (escolhida entre várias) da experiência proporcionada na visita ao acervo e às exposições. Nesse texto, Beard (1992, p. 506) utiliza a frase *“distinctive forms of bafflement often experienced by the visitor”* para exprimir como o visitante negocia a sua aquisição, sabendo que a palavra *“bafflement”* expressa um instante em que estamos privados de conseguir explicar ou entender algo, e que esse é o sentimento utilizado na negociação da compra de um cartão postal, isso significa que, entre os mais de 300 cartões diferentes que o visitante pode comprar, sua escolha é negociada por algum sentimento imaterial que será correspondido ao encontrar um cartão que o expresse. Falo sobre a correspondência do sentimento, pois ele vai refletir algo do passado recente, do encontro deste visitante com as obras de arte expostas no museu. De certa forma, o que Beard nos diz em seu texto é que o visitante busca o *“hit et nunc”* da obra para levar consigo e nesse ato vai transportar toda a história daquele objeto postal para seu ambiente, e por meio dele vai conectar-se novamente com o original, portanto, se há conexão, há transposição, há relação contínua de espaço/tempo entre o observador e o objeto observado por meio dessa sua ubiquidade postal. Comprar um postal (ou um livro, ou um poster...) é carregar a aura que sentiu e presenciou consigo.

7 O Fonograma Digital ou a Música Digitalizada

Desde o advento do gravador multicanal concebido pela Ampex em 1954, por meio das pesquisas do guitarrista LesPaul, as possibilidades de se gravar uma maior quantidade de instrumentos em um menor espaço acústico vem evoluindo e barateando em ciclos cada vez

¹² Eu pessoalmente e apoiado pelas crenças que já deixei escritas no texto anteriormente acredito que Walter Benjamin não fecha em seus argumentos a possibilidade da perda da aura como definitiva, tenho a impressão de que ele trafega filosófica e livremente pelos vários caminhos que o conceito revela serem possíveis de se enxergar.

mais rápidos que transformaram por completo a indústria de música gravada nos últimos 60 anos. Saímos de grandes salas de gravação e aparelhos enormes para computadores portáteis, literalmente desde a década de 1980, vários discos foram gravados em quartos de dormir¹³ ou outros espaços da casa.

Na virada do século XXI, essa simplificação de todo o processo de gravação fez com que diversos músicos criassesem seus acervos de fonograma como uma forma de registrar as músicas de sua autoria, assim, em vez de “escrever” a música em papel e registrá-la como uma composição, a gravação passa a ser um registro muito mais contundente pela sua tridimensionalidade, e o prosseguimento desse registro acontece com o envio dessa música para diferentes plataformas que surgiam na *world wide web*, inclusive plataformas especializadas no registro de propriedade dos fonogramas, suas melodias, letras e gravações, e o melhor, com validade jurídica para coletar *royalties* e até como comprovação para processar plagiadores.

O fonograma nada mais é do que aquilo que conhecemos como uma música quando ela é captada e gravada por qualquer meio pelo seu autor ou proprietário. Ao escutar um fonograma, o ouvinte está em contato direto com a peça produzida pelo artista, esse fonograma carrega toda a história de sua origem até a sua materialização, o músico é representado por aquele som ao ouvir, embarcamos em sua viagem, bebemos da tradição que o criou.

Se esse som é replicado em diversas mídias diferentes para ser vendido ou é dado *upload* em plataformas de *streaming*, onde o ouvinte poderá acessar para ouvir, o que ele é, o que ele carrega, é sempre a mesma coisa, é o instante em que foi gravado pelo(s) músico(s) que o interpretaram.

No meio digital o “encontro” do observador com o fonograma será mediado caso ele queira “olhar” para aquele som pela imagem que o representa, e o impacto gerado pela visão de uma capa, e a audição de um som pode ser diferente para cada pessoa, nessa possibilidade, está circunscrita a pluralidade da aura que essa música carrega ao ser reproduzida mecanicamente¹⁴.

Um exemplo especialmente significativo desse deslocamento aurático na música digital é o caso de Bob Dylan.

Bob Dylan é o único músico na história que recebeu o Prêmio Nobel de Literatura, em 2016, justamente pelo caráter literário e poético de sua obra musical, um reconhecimento que deslocou as fronteiras convencionais entre letra, melodia e literatura. Sua produção se estende por mais de seis décadas e foi registrada em diversos formatos físicos e digitais: fita de rolo, vinil, cassete, CD, MP3, WAV e, atualmente, plataformas de *streaming*. Cada uma dessas mídias representa uma encarnação técnica distinta do mesmo fonograma, do mesmo momento original de gravação. Ainda assim, esse “mesmo” carrega a capacidade de afetar de formas diversas a cada nova escuta, em cada tempo e espaço distintos.

O fonograma, como unidade técnica da música gravada, é, como aponta Nicholas Cook (2001), ao mesmo tempo processo e produto. Ele contém a *performance*, a intenção estética, o contexto cultural e a técnica de quem o produziu e, por isso, não é apenas um dado mecânico, mas uma condensação sensível. A capa, o nome, o som, os silêncios e o

¹³ O CD do The Durutti Column chamado “*The Return of the Durutti Column*” do ano 1980 é um exemplo dessa realidade, gravado no quarto de Vini Reilly com um gravador de quatro canais em cassete.

¹⁴ No sentido dos aparelhos que utilizamos para sua reprodução que inclui os periféricos que permitem escutar o som executado.

gesto performativo fixado em gravação compõem uma experiência que pode ser única para cada ouvinte, mesmo quando tecnicamente idêntica.

Dylan, nesse sentido, representa um caso exemplar da persistência aurática na música digital. Suas canções são continuamente ressignificadas por ouvintes que as escutam em situações afetivas, sociais e históricas variadas. Quando uma faixa como *Blowin' in the Wind* ou *Like a Rolling Stone* toca hoje no algoritmo de uma plataforma, ela pode acionar lembranças de lutas civis, de experiências juvenis, de perdas pessoais ou de redescobertas, tudo isso a partir da mesma gravação. A aura, aqui, não se dissolve na reprodução: ela se desloca, se multiplica, se reativa conforme os ciclos de escuta. Trata-se da “sombra da montanha” de Benjamin encontrando, em cada novo galho, ou seja, em cada novo ouvinte, um espaço para se tornar outra vez visível.

Ao longo do tempo, os fonogramas de Dylan passaram a fazer parte da paisagem cultural do Ocidente, mas seu efeito nunca é puramente estático. A aura de sua obra não reside apenas na figura do autor, mas na potência de ativação estética que cada reprodução ainda carrega. Mesmo em sua ubiquidade digital, a escuta de Dylan pode provocar o que Benjamin chamou de unicidade da aparição de uma distância, fazendo da música um ponto de contato entre o sensível e o histórico, o individual e o coletivo.

Ainda sendo sempre a mesma música, ela é reconhecida em diferentes espaços/tempos por cada observador e vai, dessa forma, constituir a sua história em múltiplos caminhos, como se a cada ciclo individual uma micro-história surgisse. Aqui inexiste ubiquidade, o que está sendo negociado é o próprio original e toda a história que ele carrega. A interpretação de sua aura pode ser diferente para cada ouvinte, isso pluraliza a relação e a sensação individual perante a audição, ratifico o que falei na introdução e com certa empáfia me cito!

“O conceito de Benjamin na minha opinião tem múltiplas interpretações, que surgem em cada fase¹⁵ que a obra vai passar por meio das metamorfoses dos olhares que vão se sentir um pouco donos da magia que as reveste”.

8 Conclusões Finais

Se não aceitarmos que a interpretação da aura pode ser o galho para uns, mas será a cadeira em que o observador está sentado para outros, estamos nos afastando da probabilidade de sua existência para a certeza de que o conceito não é real.

Evidentemente sou obrigado a dizer que a genialidade de Walter Benjamin¹⁶ ao discutir a aura está justamente nas portas abertas que ele deixou para que ela fosse polêmica, de certa maneira, eu só entrei por esta porta para interpretar um pouco daquilo que li. Na minha introdução, eu falo em tom descontraído de várias coisas, e aqui vou tentar concluir com as ideias que tentei defender neste texto.

Uma pergunta que deixo no ar é sobre a aura do filme e de suas cenas, se elas podem ser diferentes, e a resposta é sim, um *trailer* é a comprovação dessa possibilidade, quantas sensações são geradas pelo *trailer* que não se conformam na versão final do filme. Ou quantas cenas produziram mais efeitos que filmes inteiros, exemplificado com Silvester

¹⁵ Cada fase de uma obra, na minha opinião, reflete um espaço x tempo em que ela está enquadrada e, a partir dessa posição, cria um testemunho histórico daquele momento, o instante no tempo histórico em que ela está.

¹⁶ Ilimitada e constante de quase todos os seus textos, aqui discuto apenas a porção de sua genialidade no contexto da aura e o seu conceito.

Stallone subindo a escada do Museu de arte da Filadelfia no filme “Rocky”, representando o esforço e a vontade do homem comum, a cena icônica gerou a estátua do personagem que se encontra hoje ali ao lado das escadas. É até hoje uma réplica isolada do filme e imitada por uma massa de pessoas que anualmente sobem a escada correndo e formam o V de vitória com seus braços, só o “*bafflement*” de Beard pode definir isso ou a conexão com a aura exalada naquele momento, ou melhor dizendo, cena específica.

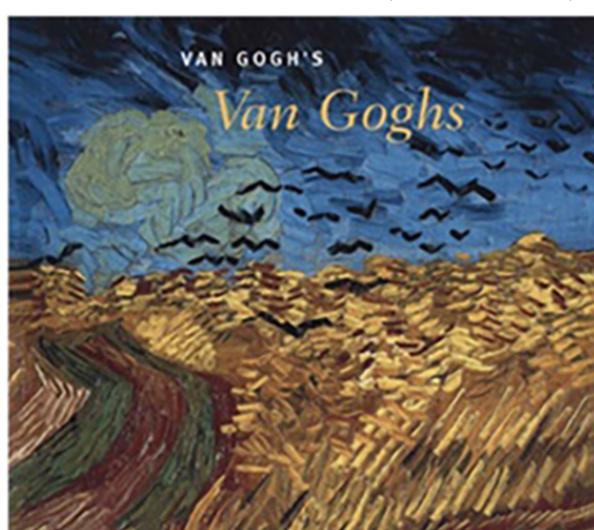
Seguindo em nossas conclusões, eu acredito que a ubiquidade gera a possibilidade de múltiplos observadores, e são eles que vão interpretar a aura do que veem, sendo o original, um novo ângulo ou uma cópia impressa, determinadas impressões são tão fortes na arte que ela se torna similar a matemática, já que a soma das partes vai representar o todo. Vejamos a última pintura (que se acredita) tenha sido pintada por Vicent Van Gogh, “*Wheat Field with Crows*”, seja ela inteira, em um pôster ou em um pedaço, a sensação que transpassa para o observador é sempre muito similar, como já apontado por diversos críticos, o sentimento de dor e de confusão, a dinâmica dos traços e das cores na tela, a vivacidade dos tons e as luzes que criam são sempre impactantes.

Figura 2 – *Wheat Field with Crows* (original)



Fonte: Acervo Van Gogh Museum, Amsterdam

Figura 3 – *Wheat Field with Crows* (capa de um livro)



Fonte: Acervo Van Gogh Museum, Amsterdam

Figura 4 – Wheat Field with Crows (postal)



Fonte: Acervo Van Gogh Museum, Amsterdam

Podemos ver nas três variações da obra acima, seu original, a capa de um livro da exposição de 1991 e um postal de parte do quadro. A massa interpreta o que é arte e principalmente o que fazer com ela em seus próprios termos, a apreciação existe, mas a forma não é concebível se for dissociada do espaço/tempo em que ela age como um observador. Um exemplo disso era a série “*Concertos para a juventude*” que, na década de 1980/1990, acontecia em forma de concerto dominical de música clássica com o maestro Isaac Karabtchevsky e Orquestra Sinfônica Brasileira nos jardins do Palácio do Catete. Sempre com lotação máxima, uma massa de gente representando diferentes gêneros, etnias e classes sociais se amontoava nos jardins e por 120 minutos ouvia placidamente um repertório clássico variado, quebrando o paradigma de que a música erudita era só para as elites.

Se imaginarmos uma aura unicista e singular, evidentemente a sua interpretação sempre será deslocada em espaço/tempo provocando sua transformação constantemente, utilizando o exemplo que cito acima, o quadro “os embaixadores” pintado pelo “jovem” Hans Holbein em 1533, hoje encontra-se exposto na National Gallery of London, e a sua reprodução é um dos cartões postais mais vendidos pela instituição ao público visitante. Talvez essa realidade esteja conectada com a obra “*Ways of seeing*” de John Berger e sua magistral interpretação do quadro, ou pode ser a sua posição de destaque nas galerias da instituição, ou simplesmente essa aura que ele emana e é captada pelo observador que hoje o contempla. Mas imaginar que ela inexiste 400 anos depois de estar descontextualizada de seu pintor e de seu proprietário, na minha opinião, é inconcebível, sendo o deslocamento da aura uma opção muito mais lógica de se aceitar como verdade.

Figura 5 – Cartão postal da National Gallery de Londres



Fonte: National Gallery de Londres

A publicidade de massa que Mazarella cita é o objetivo final de qualquer artista que expõe a sua obra em meio digital; para o músico, capturar a representatividade em busca de seu som, por meio dos diversos *links* que convergem para audição, é o seu objetivo principal. Essa busca se dá ao transmitir a integralidade dos sentimentos que a conceberam, que vem a ser a percepção por parte do público dessa aura que nasceu com o fonograma, nesse formato, a aura identificada funciona como uma “armadilha” no sentido citado por Nick Seavers (2019)¹⁷ em seu texto ao falar sobre o trabalho de Otis Mason, ela consegue persuadir o ouvinte a desempenhar o papel imaginado pelo músico em seu processo de gravação.

Walter Benjamin, em sua extensa produção de explicações e exemplos da aura, utiliza citações que variam em relação à sua primeira definição do conceito e também da forma pela qual o conceito poderia ser abordado, essa realidade criou para Christopher Pinney, conforme escrito em seu texto, a possibilidade de ser refutada de forma negativa ou aceita de forma positiva com a mesma intensidade em que é pessimista e otimistamente interpretada. Há uma dualidade na aura de Benjamin que se presta a ser consumida de diversas formas, eu opto pela minha, pelo menos para dialogar até aqui com você leitor que me acompanhou. Saiba que estou aberto a suas críticas e posições a favor e contrárias com a mesma intensidade.

Gestado por mais de 365 dias em um Rio de Janeiro pandêmico a partir de uma pergunta simples a um de meus respeitáveis mestres, A música tem aura?

Referências

- ADORNO, Theodore. **Teoria Estética**. Lisboa: Edições 70, 1979.
- BEARD, Mary. Souvenirs of culture: Deciphering (in) the museum. **Art History**, [s.l.], v. 15, n. 4, p. 505-532, 1992.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica**. Porto Alegre: L&PM Editora, 2018.
- BENJAMIN, Walter. **On Some Motifs in Baudelaire**. 1939. Disponível em: https://warwick.ac.uk/fac/arts/english/currentstudents/undergraduate/modules/fulllist/first/en122/lecturelist2019-20/benjamin_motifs_in_baudelaire.pdf. Acesso em: 12 jun. 2020.
- BENJAMIN, Walter. **Little History of Photography**. 1931. Disponível em: https://monoskop.org/images/0/0e/Benjamin_Walter_1931_1999_Little_History_of_Photography.pdf. Acesso em: 12 jun. 2020.
- BERGER, John. **Ways of seeing**. Nova Iorque: Penguin Books, 1972.
- COOK, Nicholas. **Music: A Very Short Introduction**. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- DWDS – DIGITALES WÖRTERBUCH DER DEUTSCHEN SPRACHE. *Aura*.
- BerlinBrandenburgische Akademie der Wissenschaften**. Disponível em: <https://www.dwds.de/wb/Aura>. Acesso em: 10 jun. 2025.
- HANSEN, Miriam Bratu. Benjamin's Aura. **Inquérito Crítico**, Chicago, v. 34, n. 2, p. 336-375, 2008. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/10.1086/529060>. Acesso em: 12 jun. 2020.
- MAZZARELLA, William. **O mana da publicidade de massa**: prelúdio para uma antropologia perdida e encontrada. Tradução de The mana of mass publicity: prelude to an anthropology lost and found. [S.l.: s.n.], 2015.

¹⁷ Em Algoritmos cativantes: sistemas de recomendação como armadilha, tradução de Bruno Reinhardt.

MERRIAM-WEBSTER. *Aura. MerriamWebster Dictionary*, 2025. Disponível em: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/aura>. Acesso em: 10 jun. 2025.

PINNEY, Christopher. The Indian Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction: Or, What Happens When Peasants “Get Hold” of Images. In: VANDEKERCKHOVE, Liesbeth; VAN ALPHEN, Ernst; BAL, Mieke (org.). **What Images Do**: How They Create, Destroy, and Transform. Leuven: Leuven University Press, 1997. p. 351.

SEAVER, Nick. Captivating algorithms: Recommender systems as traps. In: BEER, David (ed.). **The Social Power of Algorithms**. London: Routledge, 2019. p. 19-34.

STRATHERN, Marilyn. **Fora de contexto**: as ficções persuasivas da antropologia. São Paulo: Terceiro Nome, 2013.

Ollivia Maria Gonçalves

Doutoranda em Antropologia Social pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Mestra em Antropologia Social pela UFSC e em História e Bens Culturais pela Fundação Getulio Vargas (FGV). Graduada em Antropologia Social pela UFSC. Musicista com trajetória de mais de três décadas na indústria fonográfica e em práticas musicais experimentais. Atua nas áreas de Antropologia Digital, Antropologia do Afeto, Antropologia Sensorial e Antropologia das Artes. Desenvolve pesquisas sobre etnomusicologia, música, paisagens sonoras, fonogramas digitais, digitalização das artes, linguagem multimodal, afetos digitais, cibercultura, etnografia digital, patrimônio digital, memória digitalizada, algoritmos e plataformas de entretenimento e *streaming*. Endereço profissional: PPGAS, Centro de Filosofia e Ciências Humanas (CFH), Bloco E, 4º andar, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Câmpus Reitor João David Ferreira Lima, Trindade, Florianópolis, SC. CEP: 88035-972. E-mail: asomadetodosossos@gmail.com ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5916-4830>

Como referenciar este artigo:

GONÇALVES, Ollivia Maria. A Aura Aponta para o Olho de Quem vê – Conversando com a Aura de Walter Benjamin em um Mundo Artístico Digital. **Ilha – Revista de Antropologia**, Florianópolis, v. 27, n. 2, e103747, p. 47-63, maio de 2025.