

Aura, técnica e imagem em Walter Benjamin: um estudo sobre o ensaio pequena história da fotografia*

Márcia Regina Carvalho da Silva**

Resumo: O texto apresenta um estudo do ensaio Pequena História da fotografia, publicado em 1931, por Walter Benjamin. O fio condutor desse estudo é o conceito de aura da obra de arte, proposto pelo filósofo a partir da leitura estética da imagem fotográfica em sua relação com as experiências da modernidade.

Palavras-chave: Filosofia da arte; Aura; História da fotografia; Retrato; Experiência estética.

Abstract: The text presents a study of the essay Little History of Photography, published in 1931 by Walter Benjamin. The guiding principle of this study is the concept of aura of the work of art proposed by the philosopher based on the aesthetic reading of the photographic image in its relationship with the experiences of modernity.

Keywords: Philosophy of art; Aura; History of photography; Portrait; Aesthetic experience.

* Artigo recebido em 12/08/2023. Aprovado em 16/03/2024.

** Pesquisadora na Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP. E-mail: profmarciacarvalho@yahoo.com.br. Orcid: 0000-0001-8260-8578.

INTRODUÇÃO

O ensaio “Pequena história da fotografia” de Walter Benjamin foi escrito em 1931, durante o período em que o filósofo já se dedicava ao seu projeto *Passagens*¹, e foi publicado em três partes no jornal semanal alemão *Die literarische Welt*. Nele, Benjamin formula uma definição do conceito de aura, fundamental para a sua teoria estética, ao analisar os cem anos da prática fotográfica em diálogo com outras publicações sobre teoria e história da fotografia, dos anos 1920 e 1930, entre elas da fotógrafa Gisèle Freund² e do crítico Siegfried Kracauer³, que pensavam a fotografia em sua relação com a sociedade e com a cultura de massa emergente.

Em “Carta de Paris (2)” (2021, p. 124), Benjamin destaca que o estudo *La Photographie en France au dix-neuvième siècle. Essai de sociologie et d'esthétique* (*Fotografia na França no século XIX. Ensaio de sociologia e estética*), de Freund, coloca a ascensão da fotografia em relação com a ascensão da burguesia, investigando a história do retrato. Benjamin explica ainda que para a autora, a pretensão de se fazer da fotografia uma arte foi colocada por aqueles que fizeram dela um negócio, já que a ambição da fotografia em ser uma arte é contemporânea da sua aparição como mercadoria.

Segundo Detlev Schöttker (2012, p. 47), Benjamin conhecia o livro de Lászlo Moholy-Nagy, *Malerei, Photographie, Film* (*Pintura, fotografia e filme*), que desde de sua segunda edição, em 1927, tornou-se literatura básica sobre o tema, além das diversas publicações de livros de fotografias que obtiveram sucesso editorial, com fotos de Albert Renger-Patzsch, August Sander, Eugène Atget, Karl Blossfeldt, Félix Nadar e outros. Essas leituras podem ser confirmadas em sua coleção de citações em “A fotografia”, capítulo de *Passagens* (2018, p. 1087-1115).

Além disso, Annateresa Fabris (2013, p. 13) destaca que Moholy-Nagy, assim como Ródtchenko, foi exemplo paradigmático de uma geração que acreditava na

¹ *Trabalho das passagens* (*Passagen-Werk*) ou *Passagens* (como foi traduzido no Brasil), foi escrito entre 1927 e 1940. A obra é composta por 4.234 fragmentos como um grande arquivo de ideias, citações e notas sobre o tema da história social e cultural da cidade de Paris no século XIX. Nessa obra, Benjamin busca compreender a modernidade ao revisar o materialismo histórico marxista e suas leituras de Freud e, principalmente, Baudelaire.

² Autora de *La Photographie en France au dix-neuvième siècle. Essai de sociologie et d'esthétique*, Paris: La Maison des amis du livre, 1936, que teve como impulso inicial o ensaio de Benjamin e que ganhou ainda sua resenha, em 1938 (BENJAMIN, 2015, p. 87-89).

³ Kracauer publicou “A fotografia”, em 1927, que depois passou a integrar a coletânea *O ornamento da massa* (2009).

modernidade essencial da fotografia, em sua exploração de novas possibilidades técnicas da imagem, entre elas a qualidade mecânica, a capacidade documental e a reprodutibilidade.

Esse texto, portanto, pretende estudar o ensaio de Walter Benjamin investigando o nascimento do conceito de aura da obra de arte proposto pelo filósofo a partir de uma leitura estética da história da fotografia em sua relação com as experiências da modernidade, que se tornam visíveis por meio das possibilidades técnicas das câmeras da fotografia e, depois, do cinema⁴.

1 - A HISTÓRIA DA FOTOGRAFIA SEGUNDO WALTER BENJAMIN

Em “Pequena história da fotografia”, Benjamin examina a história da fotografia como um ciclo que comporta três períodos: apogeu, declínio e revitalização. O tempo do apogeu abrange as primeiras duas décadas de existência da fotografia como técnica pré-industrial e "arte de feira". O declínio se constitui na decadência do gosto da fase industrial quando uma fotografia é produzida a serviço de uma sociedade de consumo e seus imperativos mercantis. Já o momento de revitalização surge com os projetos de fotógrafos criadores tais como Eugène Atget e August Sander.

A primeira fase da história da fotografia, contada por Benjamin, compreende o período que vai do final da década de 1820 até meados de 1850. Trata-se de um período ainda bastante artesanal da técnica fotográfica, com condições de produção bastante rudimentares, que exigiam habilidade do fotógrafo diante das câmeras, no manejo do tempo de exposição e da fixação da imagem.

Desse período, Benjamin comenta as primeiras fotografias dos inventores Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1787-1851)⁵ e Joseph Nicéphore Niépce (1765–1833)⁶, quando a técnica fotográfica se inicia em contraponto com a pintura, e se dedica, particularmente, a evidenciar sua capacidade de captar a realidade em detalhes e construir uma representação da figura humana. Não à toa, a câmera fotográfica foi chamada por

⁴ Agradeço a orientação e leitura de Olgária Matos para a realização desse estudo.

⁵ Daguerre é reconhecido como o inventor da câmera fotográfica e do processo fotográfico comercializado.

⁶ Niépce tem o crédito pela primeira fixação da imagem. Trata-se de *Vista da janela em Le Gras*, de 1826, considerada a primeira fotografia, com exposição de cerca de oito horas.

muito tempo de “máquina de tirar retratos” evidenciando sua capacidade de reproduzir a imagem de uma pessoa.



Figura 1: Reprodução retocada da fotografia *Vista da janela em Le Gras* (1952) produzida por Helmut Gernsheim & Kodak Research Laboratory, Harrow, Inglaterra • prata / gelatina com aplicação de aquarela. Fonte: <https://medium.com/@patricia.jones/joseph-nic%C3%A9phore-ni%C3%A9pcedc469f982a1>



Figura 2: Daguerre • daguerreótipo • fotografia *Boulevard du Temple*, Paris (1838). Byerisches National museum, Munique, Alemanha. Fonte: <https://medium.com/@patricia.jones/louis-jacques-mand%C3%A9-daguerre-edbe89bf3816>.

Nessa fase, é o retrato fotográfico que experimentou um significado artístico que transcende a técnica, permitindo ao filósofo estender o conceito de aura para as primeiras fotografias, que “eram consideradas peças únicas” e “guardadas em estojos como joias”.

Além disso, para Benjamin, a fotografia era um tipo de “inconsciente ótico” da modernidade, expressão que é definida por ele:

A natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui um espaço trabalhado pelo homem, por um espaço em que ele percorre inconscientemente. Percebemos, em geral, o movimento de um homem que caminha, ainda que em grandes traços, mas nada percebemos de sua atitude na exata fração de segundo em que ele dá um passo. A fotografia [e mais tarde o cinema] nos mostra essa atitude, através dos seus recursos auxiliares: câmara lenta, ampliação. Só a fotografia revela esse inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional (BENJAMIN, 1994, p. 94).

Esse conceito benjaminiano revela a ideia de que novas formas de experiência imagéticas, que se tornam visíveis por meio das possibilidades técnicas das câmeras (da fotografia e do cinema), exibem detalhes antes ignorados. Desse jeito, a câmera possui a capacidade de potencializar o olhar.

Para exemplificar a aura das primeiras fotografias, Benjamin cita vários fotógrafos, entre eles Félix Nadar, David Octavius Hill e Julia Cameron, que são considerados exemplos de fotógrafos como artistas, atentos à captação da interioridade do modelo (FABRIS, 1991, p.17).

O fotógrafo escocês David Hill (1802-1870) ficou muito conhecido por seus retratos singulares. Conforme Benjamin:

Mas na fotografia surge algo de estranho e de novo: na vendedora de peixes de New Haven, olhando o chão com um recato tão displicente e tão sedutor, preserva-se algo que não se reduz ao gênio artístico do fotógrafo Hill, algo que não pode ser silenciado, que reclama como insistência o nome daquela que viveu ali, que também na foto é real, e que não quer extinguir-se na “arte” (BENJAMIN, 1994, p. 93).



Figura 3: *New Haven fish wives* (David O. Hill e Robert Adamson 1843–7). Fonte: <https://www.laspa.slg.br/2021/04/13/pequena-historia-da-fotografia-ilustrada-benjamin-1994-1931/>.



Figura 4: *Girl in Straw Hat*, David Octavius Hill. Fonte: <https://collections.artsmia.org/art/81381/girl-in-straw-hat-david-octavius-hill>.

Benjamin observa na fotografia da vendedora de peixes em New Haven, de Hill, uma misteriosa presença que se conserva na imagem, captando de forma singular uma interioridade através da técnica como uma alteridade secreta.

Numa análise mais ampla, pode-se lembrar que toda fotografia é uma aparição, um fantasma, pois registra aquilo que aconteceu e não pode se repetir, tendo com isso uma ligação com a morte e configurando-se como uma imagem de um tempo que já passou⁷.

Nessa relação da experiência aurática e do olhar, Didi-Huberman se interessa pela observação de Benjamin sobre as primeiras imagens tecnicamente reproduzidas que davam a “impressão de que os pequenos rostos humanos que apareciam na imagem eram capazes de ver-nos” (DIDI-HUBERMAN, 1998) e ainda desenvolve uma abordagem mais ampla sobre as “lições do olhar” a partir de Benjamin para entender as imagens de Aby Warburg (DIDI-HUBERMAN, 2013), além de investigar a concepção de montagem

⁷ Roland Barthes retoma essa ideia, em *A câmera clara* (1984), para sugerir que toda fotografia quer dizer um “isso foi” recortando um tempo e um espaço do passado.

presente no livro das *Passagens* de Benjamin, no *Atlas Mnemosyne* de Warburg e no cinema de Eisenstein (DIDI-HUBERMAN, 2000, p. 92).

Na segunda fase da história da fotografia, as transformações tecnológicas foram responsáveis pela sua decadência, que se inicia a partir de 1850, no momento de prosperidade da fotografia promovida pela industrialização do processo fotográfico e seus grandes ateliês. Nesse período, a fotografia de amador adquire impulso e se torna moda trocar retratos entre amigos e familiares, colecionar fotos de eventos, personalidades famosas e cartões postais. Foi nessa época que começaram a surgir os álbuns fotográficos e a fotopintura, com inúmeros tratamentos de retoques e coloração nas fotografias. Também Gisele Freund (1974, p. 65) descreve como os ateliês fotográficos utilizavam vários acessórios de cenografia e figurino, como num teatro, para construir máscaras de personagens para todos os papéis sociais.

Nesse contexto, o que chama a atenção de Benjamin é a artificialidade da produção fotográfica, que implica no declínio da aura, com os retoques na imagem e a moda da fotografia posada. Para ilustrar sua análise, Benjamin descreve um retrato do menino Kafka, contrapondo-o com os retratos da fase anterior:

Em sua tristeza, esse retrato contrasta com as primeiras fotografias, em que os homens ainda não lançavam no mundo, como o jovem Kafka, um olhar desolado e perdido. Havia uma aura em torno deles, um meio que atravessado por seu olhar lhes dava uma sensação de plenitude e segurança (BENJAMIN, 1994, p. 98).



Figura 5: Franz Kafka em 1888. Fonte: <https://www.laspa.slg.br/2021/04/13/pequena-historia-da-fotografia-ilustrada-benjamin-1994-1931/>.

No período de revitalização tem-se a retomada de um critério de qualidade da imagem que coloca em risco a liquidação da aura. Benjamin estuda o fotógrafo francês Eugène Atget (1857-1927)⁸, conhecido por fotografar paisagens, destacando que as fotografias parisienses de Atget são precursoras da fotografia surrealista, conhecida por suas montagens. Na medida em que, quando a fotografia foi inventada surpreendeu a todos pelo seu realismo, mas os artistas do surrealismo e dadaísmo, no início do século XX, viram na técnica fotográfica a possibilidade de invenção com a imagem, propondo justaposições e novas experimentações com a fotomontagem.

No entanto, mesmo diante dos detalhes das ruas de Paris captados pelo fotógrafo que se transforma em um *flâneur*, Benjamin analisa o declínio da aura dessas imagens fotográficas que alienam a relação do homem com o mundo. As fotos de Atget são comparadas por Benjamin a lugares em que ocorre um crime, já que ele não se dedica às fisionomias humanas, mas sim às imagens de uma cidade esvaziada e sem aura. Atget se interessa pelos objetos, fotografando prédios abandonados, seus pátios vazios, e as ruínas de uma cidade em acelerado processo de modernização. Desse modo, Benjamin elogia às

⁸ Publicou em 1930 o livro *Atget, Photographe de Paris*.

fotos de Atget por terem sido responsáveis por eliminar a aura artificial que surgiu como tentativa de restabelecimento dos retratos das primeiras fotografias. Na construção dessa análise, Benjamin define o conceito de aura:

Em suma, o que é a aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima 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, até que o instante ou a hora participem de sua manifestação, significa respirar a aura dessa montanha, desse galho. Mas fazer as coisas se aproximarem de nós, ou antes, das massas, é uma tendência tão apaixonada do homem contemporâneo quanto a superação do caráter único das coisas, em cada situação, através de sua reprodução. Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto de tão perto quanto possível, na imagem, ou melhor, na sua reprodução. E cada dia fica mais nítida a diferença entre a reprodução, como ela nos é oferecida pelos jornais ilustrados e pelas atualidades cinematográficas, e a imagem. Nesta, a unicidade e a durabilidade se associam tão intimamente como, na reprodução, a transitoriedade e a reprodutibilidade (BENJAMIN, 1994, p. 101).



Figura 6: Eugène Atget. International Center of Photography. Fonte: <https://www.icp.org/browse/archive/constituents/eug%C3%A8ne-atget?all/all/all/all/2>



Figura 7: Détail d'escalier, Palais-Royal (actuel conseil d'Etat)



Figura 8: Ancien Monastere des Benedictins anglais-269 rue Saint-Jacques – Eugène Atget.
International Center of Photography. Fonte:
<https://www.icp.org/browse/archive/constituents/eug%C3%A8ne-atget?all/all/all/all/2>

Outro exemplo que interessa a Benjamin é o fotógrafo alemão August Sander (1876-1964), em seu resgate da tradição do retrato. Conforme Benjamin, Sander “reuniu uma série de rostos que em nada ficam a dever à poderosa galeria fisionômica de um Eisenstein ou de um Pudovkin”, analisando a imagem documental da fotografia e do cinema. Benjamin também afirma que “a obra de Sander é mais que um livro de imagens, é um atlas, no qual podemos exercitar-nos”.

Benjamin compara o fotógrafo alemão aos diretores russos famosos por suas teorias da montagem no cinema, assim como elogia a fotografia surrealista em seu caráter

construtivista⁹. Para Serguei Eisenstein (1898-1948), um filme não deve reproduzir o real, e sim propor uma interpretação através da prática da montagem e com articulação de descontinuidades e oposições. Desse modo, Eisenstein investigou princípios originais para o cinema tais como a noção de conflito na montagem, que pode relacionar a dialética com a forma para criar um cinema revolucionário em sua temática e estética. Também Vsevolod Pudovkin (1893-1953) se dedicou a investigar diferentes métodos da montagem e a construção de sentidos através da forma do filme apostando na combinação de planos para a formação de um bloco sequencial que cria efeitos de tensão e significação (XAVIER, 1983). Os dois cineastas estudaram as novas dimensões da imagem e a força do *close up* em suas narrativas, enfatizando o valor de um indivíduo para narrativas universais a partir da “galeria fisionômica”¹⁰.



Figura 9: Filme *A mãe* (1926), de V. Pudovkin.

⁹ Para entender a relação com o construtivismo russo, ver ALBERA, François. *Eisenstein e o construtivismo russo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

¹⁰ Curiosamente, como já observou Detlev Schöttker (2012, p. 48), Benjamin não se interessava pelo caráter artístico do cinema, mas sim pelas novas formas de experiência da modernidade, perceptíveis nos filmes.



Figura 10: Filme *O encouraçado Potemkin* (1925) – S. Eisenstein.

A montagem interessa a Benjamin como forma de pensamento, definidora para a arte moderna, tendo como objeto de análise o cinema de vanguarda e os seus retratos, evidenciando a importância das imagens do rosto trabalhadas no cinema político soviético, cujo tratamento cinematográfico, totalizante e fascinante, era diferente de outras experiências do cinema mudo, conforme já analisou Jacques Aumont (1992). Dessa maneira, Benjamin reconhece uma função política importante para a fotografia e o cinema ligada à construção da imagem.

Nesse contexto, para Benjamin, as fotografias de Sander, em seu projeto de inventário visual da sociedade alemã por meio de retratos, iniciado em 1925, publicado em *Homens do século XX*¹¹, eram fotografias “criadoras”, e, por isso, guardavam uma relação com a montagem do cinema, entendida como uma tarefa artesanal, o que acaba incidido no caráter de autenticidade da obra.

¹¹ Benjamin cita o livro *Autlitz der Zeit*, de 1929.

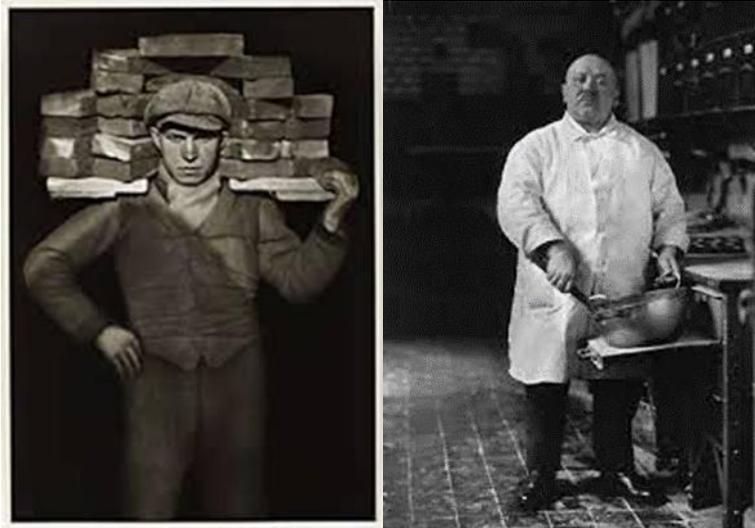


Figura 11: Fotografias de August Sander (30ª Bienal de São Paulo, 2012, Divulgação). Fonte: <https://blogdoims.com.br/august-sander-a-fotografia-e-o-tipo-por-thomas-schatz-nett/>

Diante desse percurso histórico, nota-se que o texto de Benjamin discute o que é a especificidade fotográfica abordando a fotografia a partir de um debate teórico sobre seu significado e técnica ao matizar a relação do homem com a máquina. Para o filósofo, são as primeiras fotografias que se tornam a chave para a "compreensão real da essência da arte fotográfica", valorizando a aura no refúgio do rosto e do olhar nos retratos.

O conceito de arte, portanto, torna-se fundamental para se entender a relação da fotografia com a realidade, com a história da arte visual e sua reprodutibilidade técnica. Assim, Benjamin antecipa sua discussão sobre o conceito de aura, que se desdobrará em vários outros ensaios¹², para refletir sobre a produção e recepção da obra de arte na sociedade moderna.

¹² Além do famoso ensaio "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica" (1936), Benjamin retoma o conceito de aura no texto "Sobre alguns temas em Baudelaire", de 1939, que segundo Taisa Palhares (2006) apresenta uma análise mais melancólica sobre o declínio da aura, revisando a dialética do próximo e do distante, de suas definições sobre o belo e o valor artístico de uma obra, que evidenciam a ênfase de Benjamin sobre o olhar como forma de percepção. Para a pesquisadora, o caráter exato da "relação entre sujeito e objeto" que produz a aura, ou seja, dessa experiência denominada aurática, é marcado como uma retribuição do olhar. Dessa maneira, Benjamin retoma o conceito de aura com uma visão mais pessimista sobre a técnica, incomodado com o cinema sonoro que se desenvolvia.

2 – AS IMAGENS TÉCNICAS DA MODERNIDADE

Em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, publicado em 1936¹³, Benjamin analisa a mudança da arte na modernidade por causa da influência da técnica. Ele discute a arte em sua relação com a cultura de massa, distinguindo a arte convencional da arte reprodutível. Para o filósofo, a partir do conceito de aura, determinante para a primeira e ausente na segunda, a reprodução técnica da arte não consegue conservar a autenticidade e a unicidade de uma obra original. Desse modo, Benjamin analisou como o processo de produção reprodutível impulsionou um novo modo de usufruir a obra de arte, um modo distraído que contribui para a efemeridade das obras e suas cópias.

O declínio da aura, portanto, evidencia uma situação de crise na produção e percepção da arte. Segundo Benjamin, a percepção da obra de arte é determinada historicamente e, na modernidade, os novos procedimentos técnicos marcam uma mudança das formas de representação da arte e da cultura, e também influenciam uma nova experiência de percepção estética.

Para Benjamin, a fotografia e o cinema promovem um recuo do valor de culto diante do novo valor da exposição, pois a fotografia e o cinema têm como característica primordial a reprodutibilidade em seu modo de produção. Nas palavras de Benjamin:

Com a fotografia, o valor de culto começa a recuar, em todas as frentes, diante do valor de exposição. Mas o valor de culto não se entrega sem oferecer resistência. Sua última trincheira é o rosto humano. Não é por acaso que o retrato era o principal tema das primeiras fotografias. O refúgio derradeiro do valor de culto foi o culto da saudade, consagrada aos amores ausentes ou defuntos. A aura acena pela última vez na expressão fugaz de um rosto, nas antigas fotos (BENJAMIN, 1994, 174).

Benjamin retoma aqui a ideia de que, ao menos nas primeiras fotografias, a aura se revela. Entretanto, o ensaio enfatiza a perda gradativa da capacidade humana de experienciar, com uma visão negativa da arte reprodutível, que democratiza o acesso a arte, mas retira dela seu caráter sagrado e singular. Além disso, alerta para a integração

¹³ Esse ensaio possui uma complicada história editorial, de trabalho de tradução e alterações com a publicação de várias versões. Utilizamos nesse texto a primeira versão traduzida por Sérgio Paulo Rouanet, publicada pela editora Brasiliense (1994) acrescida pela leitura da considerada 5ª. versão, traduzida por João Barrento, publicada pela editora Autêntica (2021), que busca mapear essas versões em comentários e notas.

da arte no fascismo, analisando sua prática de estetização da política, diferente do comunismo que prioriza a politização da arte.

Curiosamente, Benjamin afirma que o cinema pode adquirir uma função revolucionária a partir da montagem (e seus efeitos de choque), ampliando o “inconsciente ótico” a partir da imagem em movimento, mesmo com a ruína da noção de original do cinema e os filmes “grotescos dos Estados Unidos”. Essa análise sobre o cinema tensiona os limites da antítese entre aura e reprodutibilidade técnica e coloca o último refúgio da aura nas imagens de rostos humanos, que aparece também no cinema de maneira expressiva em filmes de Eisenstein e Pudovkin, conforme abordado anteriormente.

Nesse sentido, Benjamin compartilha o ponto de partida da análise marxista do fetichismo da mercadoria com Adorno¹⁴, mas não possui uma visão tão pessimista como ele, mesmo compartilhando a análise da recepção de mercadorias culturais através da distração na “crescente proletarização dos homens contemporâneos” e sua massificação, tendo Kracauer como referência¹⁵.

A reflexão filosófica feita a partir da pesquisa social, segundo Olgária Matos (2012, p. 25) é o que aproxima e também distancia Benjamin e Adorno, pois a “perda da tradição” e da aura resultaria, para Adorno, numa manipulação alienante das massas e, para Benjamin, a partir da reprodutibilidade técnica, mesmo com seu controle, ainda escaparia a possibilidade das massas em se ver.

Por fim, lendo os dois ensaios, pode-se entender um pouco melhor o conceito de aura de Benjamin na análise da crise da arte em confronto com a técnica, abrangendo a relação da experiência da aura, seus efeitos e recepção estética, no primeiro texto acerca

¹⁴ A partir da crítica de Marx ao fetichismo da mercadoria e com conhecimento e compreensão técnica sobre composição musical, Adorno construiu uma ampla reflexão filosófica sobre a música ao identificar um processo de degradação cultural e dos valores humanos no sistema de mercantilização da sociedade. Adorno desenvolve o conceito da música leve ou ligeira que é a música com teor superficial e de prazer rápido e fácil, tendo sua composição padronizada e manipulada desde a sua concepção até sua difusão e audição. Também em *Dialética do Esclarecimento* (1997), Adorno e Horkheimer analisam o cinema dos grandes estúdios como exemplo de mercadoria da indústria cultural.

¹⁵ O fetichismo em Benjamin recupera um diálogo com Marx, Freud e Baudelaire de maneira diferente de Adorno, mas sempre em diálogo com ele, como podemos acompanhar em suas correspondências. Os dois também tiveram influência de Kracauer (2009), que escreveu os textos “O ornamento da massa” e “Culto da distração”, entendendo que o ornamento da massa é o reflexo estético da racionalidade aspirada pelo sistema econômico dominante, como um “culto mitológico” ou uma ilusão, tendo os cinemas como verdadeiros “palácios” desse culto da distração.

da especificidade da fotografia enquanto forma e, no segundo, na abordagem do cinema. Entretanto, nos dois textos nota-se a importância que ele atribui a obra única e autêntica como índice de uma experiência estética e política relevante e intransferível. Benjamin inaugura, com isso, a distinção entre a produção artística autônoma, original e independente, e a arte reproduzível massificada, evidenciando as novas formas de experiência da modernidade diante das invenções técnicas. Afinal, como já destacou Didi-Huberman (2000, p.127), o ensaio “Pequena história da fotografia” também pode ser lido como uma “pequena fotografia da história”, pontuando as questões sobre a sua época e sobre a sobrevivência das imagens nas montagens do tempo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. *Sobre o caráter fetichista na música e a regressão da audição*. In: **Indústria cultural**. Tradução de Vinicius Marques Pastorelli. São Paulo: Editora UNESP, 2020.
- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Tradução Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
- ALBERA, François. **Eisenstein e o construtivismo russo**. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.
- AUMONT, Jacques. **Du visage au cinéma**. Paris: Editions de l’Etoile/ Cahiers du cinéma, 1992.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara: notas sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica* (5ª. Versão). In: **Estética e sociologia da arte**. Edição e tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.
- _____. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução Sérgio Paulo Rouanet; Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 7ª. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 165-196.
- _____. *Carta de Paris (2)*. In: **Estética e sociologia da arte**. Edição e tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2021, p. 117-130.
- _____. **Passagens. 3 Vols**. Organização da edição brasileira de Willi Bolle com a colaboração de Olgária Matos. Tradução do alemão de Irene Aron, tradução do francês de Cleonice Paes Barreto Mourão; revisão técnica de Patrícia de Freitas Camargo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- _____. *Pequena história da fotografia*. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução Sérgio Paulo Rouanet; Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 7ª. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 91-107.
- _____. **Sobre la fotografia**. Edición y traducción de José Muñoz Millanes. 7ª.Ed. Valencia: Pre-Textos, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente. História da arte e tempo de fantasmas segundo Aby Warburg**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

- _____. **Devant le temps**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2000.
- _____. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- FABRIS, Annateresa. *A invenção da fotografia: repercussões sociais*. In: **Fotografia: usos e funções no século XIX**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1991, p. 11-37.
- _____. **O desafio do olhar. Fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas**. São Paulo: Martins Fontes, volume I, 2011, volume II, 2013.
- FREUND, Gisèle. **Photographie et Société**. Paris: Editions du Seuil, 1974.
- KRACAUER, Siegfried. **O ornamento da massa: ensaios**. Tradução Carlos Eduardo J. Machado e Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Notas sobre Siegfried Kracauer, Walter Benjamin e a Paris do Segundo Império – pontos de contato*. **História**, São Paulo, v. 25, n. 2, p. 48-63, 2006.
- MATOS, Olgária C. F. *Apresentação à edição brasileira - Walter Benjamin e Theodor Adorno: o estupor da facticidade à meia noite do século*. In: ADORNO, T.W. **Correspondência 1928-1940. Theodor W. Adorno e Walter Benjamin**. Tradução José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora UNESP, 2012, p. 15-46.
- PALHARES, Taisa H. P. **Aura: a crise da arte em Walter Benjamin**. São Paulo: Editora Barracuda, 2006.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Reprodução retocada da fotografia Vista da janela em Le Gras (1952) produzida por Helmut Gernsheim & Kodak Research Laboratory, Harrow, Inglaterra • prata / gelatina com aplicação de aquarela. Disponível em: <https://medium.com/@patricia.jones/joseph-nic%C3%A9phore-ni%C3%A9pcedc469f982a1>.

Figura 2: Daguerre • daguerreótipo • fotografia Boulevard du Temple, Paris (1838). Byerisches National museum, Munique, Alemanha. Disponível em: <https://medium.com/@patricia.jones/louis-jacques-mand%C3%A9-daguerre-edbe89bf3816>.

Figura 3: New Haven fish wives (David O. Hill e Robert Adamson 1843–7). Disponível em: <https://www.laspa.slg.br/2021/04/13/pequena-historia-da-fotografia-ilustrada-benjamin-1994-1931/>.

Figura 4: Girl in Straw Hat, David Octavius Hill. Fonte: <https://collections.artsmia.org/art/81381/girl-in-straw-hat-david-octavius-hill>.

Figura 5: Franz Kafka em 1888. Disponível em: <https://www.laspa.slg.br/2021/04/13/pequena-historia-da-fotografia-ilustrada-benjamin-1994-1931/>.

Figura 6: Eugène Atget. International Center of Photography. Disponível em: <https://www.icp.org/browse/archive/constituents/eug%C3%A8ne-atget?all/all/all/all/2>.

Figura 7: Détail d'escalier, Palais-Royal (actuel conseil d'Etat).

Figura 8: Ancien Monastere des Benedictins anglais-269 rue Saint-Jacques – Eugène Atget. International Center of Photography. Fonte: <https://www.icp.org/browse/archive/constituents/eug%C3%A8ne-atget?all/all/all/all/2>.

Figura 9: Filme A mãe (1926), de V. Pudovkin.

Figura 10: Filme O encouraçado Potemkin (1925) – S. Eisenstein.

Figura 11: Fotografias de August Sander (30ª Bienal de São Paulo, 2012, Divulgação). Fonte: <https://blogdoims.com.br/august-sander-a-fotografia-e-o-tipo-por-thomas-schatz-nett/>.