



Fases da história da fotografia e a questão da aura, segundo Walter Benjamin

Orlando José Ribeiro de Oliveira
Marília Flores Seixas de Oliveira

Artigo recebido em: 05/02/2013
Artigo aprovado em: 08/07/2013

DOI 10.5433/1984-7939.2014v10n16p163

Fases da história da fotografia e a questão da aura, segundo Walter Benjamin

Periods in the history of photography and the matter of aura, according to Walter Benjamin

Orlando José Ribeiro de Oliveira *

Marília Flores Seixas de Oliveira **

Resumo: *Este artigo aborda as fases da história da fotografia propostas por Walter Benjamin, no ensaio Pequena História da Fotografia, e discute as transformações que atingiram a obra de arte na modernidade, à luz do conceito de aura. A periodização estabelecida por Benjamin - apogeu, declínio, revitalização - é ilustrada com trabalhos dos fotógrafos referidos pelo autor no texto em que visa à “compreensão real da essência da arte fotográfica”.*

Palavras-chave: *Fotografia. Aura. Pequena história da fotografia. Walter Benjamin.*

Abstract: *This article addresses the periods in the history of photography proposed by Walter Benjamin in his essay A Short History of Photography, and discusses the transformation suffered by the work of art in modern times, under the concept of aura. The periodization established by Benjamin - heyday, decline, revival - is illustrated with works from photographers referred to by the author in his text, which aims to achieve a “real understanding of the essence of the photographic art.”*

Keywords: *Photography. Aura. A short history of photography. Walter Benjamin.*

* Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Mestre em Desenvolvimento Sustentável - Política e Gestão Ambiental pela Universidade de Brasília (UnB). Especialista em Ciências Sociais (UFBA) e em Ciência da Computação (UESB). Graduado em Arquitetura pela UFBA. Professor de Antropologia e Cultura Brasileira da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB). E-mail: ojro.furioso@gmail.com

** Doutora em Desenvolvimento Sustentável pela Universidade de Brasília (CDS/UnB). Mestre em Desenvolvimento Sustentável (UnB). Especialista em Leitura: Teoria e Prática pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB). Graduada em Letras com Inglês e Literatura (UESB). Professora do Programa de Pós-Graduação em Ciências Ambientais (UESB) e do Programa de Pós-Graduação em Letras: Cultura, Educação e Linguagem (UESB). E-mail: marilia.flores.seixas@gmail.com

Introdução

Escrito no início da década de 1930, quando as comemorações do centenário da invenção da técnica fotográfica deslancharam o processo de revisão/reavaliação e de publicação da obra dos pioneiros, o texto *Pequena História da Fotografia* é um breve ensaio (17 páginas na tradução brasileira utilizada) em que Walter Benjamin (1994)¹ faz uma reflexão filosófica sobre a fotografia e sua especificidade, analisando o impacto que provocara sobre o mundo das artes, principalmente, devido à reprodutibilidade técnica do processo. Ao longo do texto o autor cita vários fotógrafos, cujos trabalhos exemplificariam, de alguma maneira, determinados aspectos dos conceitos que, de forma pioneira, ele elabora em sua análise da fotografia.

Este artigo será ilustrado com obras dos fotógrafos referidos na *Pequena História da Fotografia* de Walter Benjamin. Em seu intento de buscar a “compreensão real da essência da arte fotográfica” (BENJAMIN, 1994, p.92), Benjamin cita 17 ‘autores-fotógrafos’ (Figura 1). Dentre o grande número de autores pioneiros surgidos no primeiro século da fotografia, esses seriam, para Walter Benjamin, os fotógrafos cuja obra melhor exemplificaria as questões conceituais que discute no texto - *aura, magia e técnica, apogeu, declínio e revitalização*.

¹ Todas as citações do ensaio *Pequena História da Fotografia* (publicado originalmente em 1931) são retiradas do artigo presente na obra: BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. Obras Escolhidas v. 1.

Figura 1 - Os fotógrafos citados na Pequena História da Fotografia²

1. Joseph Nicéphore *Niépce* (1755-1833), físico francês a quem se atribui a primeira fotografia da história (1826), obtida pelo processo que chamou de *heliografia*; mais tarde se associaria a Daguerre para aperfeiçoar e explorar a técnica, resultando na invenção do *daguerreótipo* (1839).
2. Louis Jacques Mandé *Daguerre* (1787-1851), pintor, cenógrafo, físico e inventor francês, após desenvolvimento de pesquisas em parceria com *Niépce*, tornou-se o autor da primeira patente para um processo fotográfico, o *daguerreótipo* (1839): uma imagem em positivo direto, mas impressa fotograficamente sobre placas de cobre.
3. Hippolyte *Bayard* (1801-1887), fotógrafo francês, contemporâneo de *Niépce* e *Daguerre*, aperfeiçoou, também em 1839, um processo de obtenção da imagem fotográfica em positivo sobre papel. Foi convencido a não tornar pública a sua invenção, em benefício do *daguerreótipo*. Com o sucesso do *daguerreótipo*, Bayard vê a sua oportunidade esfumar-se e é esquecido.

² Os retratos dos fotógrafos-autores citados por Walter Benjamin foram obtidos em pesquisa na internet, sem indicação precisa de autoria, embora alguns deles sejam auto-retratos.

4. Carl Ferdinand *Stelzner* (1805-1894), fotógrafo e pintor alemão, aprendeu o processo do *daguerreótipo* em Paris (1839), abrindo seu estúdio com Hermann Biow (Hamburgo, 1842), com quem produziu as primeiras fotografias jornalísticas, ao documentar o incêndio dessa cidade alemã.
5. Karl *Dauthendey* (1819-1896), fotógrafo alemão, realizou a primeira exposição de retratos em *daguerreótipos* em Leipzig (1842). Abriu estúdio em São Petersburgo, em 1844, especializando-se em retratos e reproduções fotográficas, fazendo experiências com o método de Talbot (*calótipos*).
6. *Fotógrafo Desconhecido* (?), autor do retrato de Franz Kafka (1883-1924) quando criança. Apesar de todos os esforços, não foi possível identificar o autor da fotografia, que deve ter sido realizada, provavelmente, por volta de 1889, quando o escritor tinha apenas 6 anos.
7. David Octavius *Hill* (1802-1870), fotógrafo e pintor escocês, é considerado o pai do retrato fotográfico. Junto com Robert *Adamson*, utilizou retratos fotográficos de religiosos escoceses, obtidos individualmente, para produzir pinturas murais em que aparecem reunidos.
8. Julia Margaret *Cameron* (1815-1879), fotógrafa inglesa de origem aristocrática, dedicou-se ao retrato fotográfico de cunho artístico, bem como à representação cenográfica de alegorias poético-literárias. Produziu imagens para ilustrar livros de poemas e foi contratada por Charles Darwin para fazer seus retratos (1868).
9. Charles *Hugo* (1826-1871), francês, filho do escritor Victor Hugo, o acompanhou durante o exílio em Jersey (1852-1855), onde realizou retratos do pai que foram difundidos na França. Produziu fotografias para ilustrar uma publicação que nunca veio à luz, devido à censura dos textos paternos contra ‘Napoleão, o Pequeno’.
10. Félix *Nadar* (1820-1910), fotógrafo, caricaturista e jornalista francês, ao sobrevoar Paris num balão produziu as primeiras fotografias aéreas (1858). Nessa ocasião começou a fotografar com luz (de magnésio) as catacumbas e os esgotos de Paris. Realizou retratos de intelectuais e artistas franceses, como Gustave Doré, Charles Baudelaire, Sarah Bernhardt, Jules Verne e Delacroix.
11. Karl *Blossfeldt* (1865-1932), fotógrafo alemão, conhecido por suas fotografias de formas vegetais, integrou o movimento

artístico *Nova Objetividade* (Neue Sachlichkeit). Publicou os livros *As Formas Originais da Arte* (Urformen der Kunst), 1928 e *O Jardim Maravilhoso da Natureza* (Wundergarten der Natur), 1932.

12. Pierre-Louis *Pierson* (1822-1913), fotógrafo francês do imperador Napoleão III, realizou, com exclusividade, mais de quatrocentos clichês dos diversos personagens encarnados pela *Condessa Castiglione* (Virginia Oldoini), amante de Napoleão III, cujo fetichismo chegou ao ponto de pedir que fotografasse suas pernas, que ela achava ‘muito bonitas’.
13. Eugène *Atget* (1857-1927), fotógrafo francês que revolucionou a fotografia com seu olhar desviado do ser humano, enfocando o vazio das ruas parisienses e objetos inusitados que documentou durante mais de trinta anos. Sua obra de milhares de imagens e negativos foi recolhida por Berenice *Abbot* em 1926, que montou a exposição *A Revolução Surrealista*.
14. Berenice *Abbot* (1898-1991), fotógrafa norte-americana. Em Paris foi assistente de Man Ray e conheceu Eugene *Atget*, difundindo sua obra. De volta à América, torna-se célebre por seu trabalho documental *Changing New York*, em que mostra a cidade velha dando lugar à modernidade dos arranha-céus, vias expressas e pontes de metal que modificavam gradualmente a paisagem urbana.
15. August *Sander* (1876-1964), fotógrafo alemão autor de registro documental da sociedade contemporânea alemã, mediante uma série de retratos (*Retratos do Século XX*, 1929). No início dos anos 1930, a ascensão de Hitler afeta negativamente o seu trabalho: seu filho é preso por pertencer a um grupo antinazista e as autoridades suspendem a publicação dos seus livros.
16. László *Moholy-Nagy* (1895-1946), designer, fotógrafo, pintor e professor, conhecido por ter lecionado na *Bauhaus*. Entusiasta do *Construtivismo Russo*, defensor da integração entre tecnologia e indústria no *design* e nas artes, aplicava a técnica de colagem de negativos e uso de instrumentos que interferiam artisticamente na impressão das fotos, a que chamava de *fotogramas*.
17. Germaine *Krull* (1897-1985), fotógrafa alemã, influenciada pelo construtivismo de Rodchenko e pelo dadaísmo de Man Ray, notabilizou-se pelos experimentos fotográficos sobre a sexualidade feminina, publicados no livro *Études de Nu* (1930) e pelos retratos de intelectuais europeus como André Malraux, Collete, Jean Cocteau, Eli Lotar e Walter Benjamim.

Apogeu, declínio e revitalização da aura segundo Benjamin

Na *Pequena História da Fotografia*, Benjamin (1994) formula, pela primeira vez, o conceito de *aura* como “[...] uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja” (BENJAMIN, 1994, p. 101). A partir do conceito de aura, Benjamin estabelece uma periodização da própria história da fotografia (*apogeu - declínio - revitalização*) e discute as transformações que atingiram a obra de arte na modernidade, refletindo sobre o caráter mágico da fotografia em contraste com a racionalidade técnica do seu processo. O conceito de *aura* assume, então, uma posição central na estruturação do texto da *Pequena História da Fotografia*, sendo posteriormente retomado em outros textos, a exemplo de *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1936) e *Sobre alguns temas de Baudelaire* (1939), em que o autor estende a aplicação do conceito à análise do cinema e da própria obra de arte.

No entanto, na *Pequena História da Fotografia*, Benjamin está mais preocupado com as questões filosóficas e históricas trazidas pelo advento da fotografia do que com o seu desenrolar cronológico. Neste sentido, considera a fotografia não como um mero procedimento protocolar ou técnico que pode suscitar acalorados debates sobre a iminente extinção da obra de arte, mas como um tema apropriado à investigação filosófica. Sempre guiado pela questão da *aura*, Benjamin escreve a *sua* história da fotografia a partir das etapas que considera mais relevantes no seu desenvolvimento: *i) o surgimento* (pré-industrial) da fotografia, dos processos técnicos de captação e fixação da imagem por meio da *câmera obscura*, em que a *daguerreotípi*³ foi oficialmente reconhecida pelo

³ O *daguerreótipo* (1839) foi resultado de intensas pesquisas desenvolvidas em sociedade pelos franceses Niépce e Daguerre, a partir do processo denominado *heliografia*, criado pelo primeiro. Ao contrário de outros processos concorrentes, o *daguerreótipo* era uma imagem única, sem possibilidade de cópia, por estar gravada numa superfície opaca (uma placa metálica).

Estado⁴ como *a invenção* do processo fotográfico, período que corresponde à plenitude do retrato, ao *apogeu* da aura (Figuras 2 a 12), entre 1839 e 1875; *ii) o declínio*, período em que a transformação industrial do processo fotográfico (invenção do negativo e da cópia em papel, das câmaras leves etc.), a intensa reprodutibilidade técnica e a popularização se sobrepõem à qualidade estética das imagens, fase de decadência da aura, entre 1875 e 1890; e *iii) a revitalização* da fotografia, entre o final do século XIX e o início do XX, pontificada pelo fotógrafo francês Eugène Atget, responsável pela destruição da aura (Figuras 13 a 18), ao reconectar fotografia e realidade, documentando a cidade de Paris esvaziada da presença humana.

Figura 2 - Vista da Janela em Le Gras, 1826



Fotografia: Joseph Nicéphore Niépce
Fonte: The story... (2012)

Ao escrever sua *Pequena História da Fotografia*, Benjamin aborda o desenvolvimento das condições técnicas do processo fotográfico, articulando-o com o conceito de *aura*: examina os efeitos da nova técnica sobre a criação artística, avalia a chegada da fase industrial do processo a

⁴ Coexistem, nesse período, processos técnicos concorrentes que produziam cópias positivas em papel, como o *calótipo*, desenvolvido pelo inglês William Henry Fox Talbot sobre negativos em vidro e como o método desenvolvido pelo francês Hippolyte Bayard, similar ao da atual Polaroid.

partir da invenção do negativo⁵ e, conseqüentemente, do inevitável processo de substituição da imagem única pelas múltiplas reproduções que este possibilita.

[...] já se pressentia, no caso da fotografia, que a hora da sua invenção chegara, e vários pesquisadores, trabalhando independentemente, visavam o mesmo objetivo: fixar as imagens da camera obscura, que eram conhecidas pelo menos desde Leonardo. Quando depois de cerca de cinco anos de esforços Niepce e Daguerre alcançaram simultaneamente esse resultado, o Estado interveio [...] (BENJAMIN, 1994, p.91).

Figura 3 - Boulevard du Temple, 1838



Fotografia: Louis Jacques Mandé Daguerre
Fonte: The story.... (2012)

O período do *apogeu*, representado pelas primeiras décadas da invenção da fotografia, coincide com o surgimento da *aura* e o predomínio do retrato. Para Benjamin, nessa época, por meio da conexão de procedimentos técnico-mecânicos, com procedimentos manuais, as primeiras fotografias captavam “mistérios na intimidade dos rostos fotografados, em retratos que sugeriam algo externo às próprias fisionomias,

⁵ O inglês George Eastman revolucionou o processo fotográfico ao inventar o filme negativo, revestindo uma base flexível e transparente de nitrocelulose com emulsão de brometo de prata, que passou a comercializar em 1888, como parte integrante de uma pequena câmara denominada *Kodak*.

uma espécie de halo ou vapor misterioso que aparecia” (AVELAR, 2008). Nessas antigas fotografias, a aura aparecia como resultado da completa “convergência entre o objeto e a técnica” (BENJAMIN, 1994, p.99): “o rosto humano era rodeado por um silêncio em que o olhar repousava” (BENJAMIN, 1994, p.95).

Figura 4 - Vendedora de Peixe,
New Haven, 1847



Fotografia: David Octavius Hill.
Fonte: Mrs Elizabeth... (2012)

Figura 5 - Dauthendey e esposa,
1857



Fotografia: Karl Dauthendey
Fonte: Moser (2012)

Assim, o período inicial da fotografia é inteiramente dominado pelo daguerreótipo e pelo gênero do retrato, em que a *magia* da representação era preservada pelo fato de que o processo técnico produzia “peças únicas”: “placas de prata, iodadas e expostas na *camera obscura*; [...] manipuladas em vários sentidos, até que se pudesse reconhecer, sob uma luz favorável, uma imagem cinza-pálida.” (BENJAMIN, 1994, p.93). Num composto de magia e técnica, a presença que então se imprimia sobre a placa assemelhava-se àquela do espírito divino, numa analogia com a encarnação da imagem sacra. Aqui, a aura identificava-se com um objeto de culto que propiciava um encontro com a divindade, uma comunhão que dava lugar a uma

experiência do sagrado. Algo similar ao impacto provocado pelo daguerreótipo sobre os modelos então fotografados - “um aparelho que podia rapidamente gerar uma imagem do mundo visível, com um aspecto tão vivo e tão verídico como a própria natureza” -, como anotado por Dauthendey:

[...] as pessoas não ousavam a princípio olhar por muito tempo as primeiras imagens por ele produzidas. A nitidez dessas fisionomias assustava, e tinha-se a impressão de que os pequenos rostos humanos que apareciam na imagem eram capazes de ver-nos, tão surpreendente era para todos a nitidez insólita dos primeiros daguerreótipos. (*apud* BENJAMIN, 1994, p.95).

Mas na fotografia surge algo de estranho e de novo: na vendedora de peixe 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 com 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).

Essa fase pré-industrial, de meados do século XIX, considerada por Benjamin como o ‘apogeu da fotografia’, é a época de Hill (Figura 4), Cameron (Figura 6), Hugo (Figura 7), Nadar (Figura 8), Daguerre (Figura 3), Dauthendey (Figura 5), Stelzner (Figura 9), Pierson (Figura 10) e Bayard (Figura 11), fotógrafos ‘pioneiros’ que impuseram o retrato como o *locus da aura*:

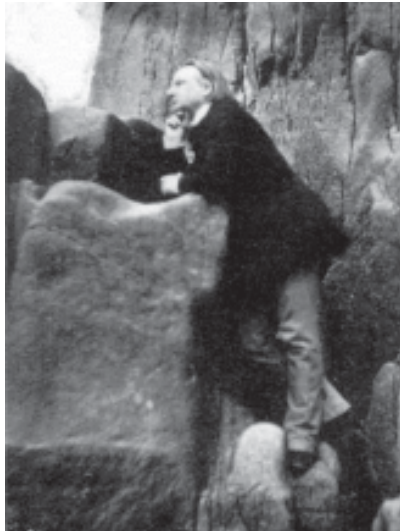
[...] a técnica mais exata pode dar às suas criações um *valor mágico* que um quadro nunca mais terá para nós. Apesar de toda a perícia do fotógrafo e de tudo o que existe de planejado em seu comportamento, o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem *a pequena centelha do acaso*, do *aqui e agora*, com a qual *a realidade chamoscou a imagem*, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo, olhando para trás. *A natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar*. (BENJAMIN, 1994, p.94, grifo nosso).

Figura 6 - Minha Sobrinha Julia, 1867



Fotografia: Julia Margaret Cameron
Fonte: Julia...(2013)

Figura 7 - Victor Hugo dans les falaises de Jersey, 1853-55



Fotografia: Charles Hugo
Fonte: Victor... (2011)

Figura 8 - Retrato de Baudelaire, 1856-58



Fotografia: Felix Nadar
Fonte: Nadar (2013)

Figura 9 - Retrato de Mãe Albers, 1840



Fotografia: Carl Ferdinand Seltzner
Fonte: The Invention... (2011)

Figura 10 - Condessa Castiglione, c. 1860



Fotografia: Pierre-Louis Pierson
Fonte: A world... (2012)

Figura 11 - Auto-retrato como afogado, 1840



Fotografia: Hippolyte Bayard
Fonte: Fotolog (2008)

A época de fascínio pelos retratos coincide com o ápice econômico e cultural dos consumidores finais da fotografia nascente, a burguesia. A existência da aura nas primeiras fotografias é exemplificada por Benjamin quando se refere aos retratos feitos por David Octavius Hill (Figura 4), Julia Margaret Cameron (Figura 6), Félix Nadar (Figura 8): as limitações técnicas desse período implicavam um maior tempo de exposição, necessário para a sensibilização das chapas pela luz, fazendo emergir, das sombras, a bela essência de um rosto. Ao serem fotografadas, as pessoas eram obrigadas a viver a duração do processo, em que “a luz se esforça, laboriosamente, para sair da sombra” (BENJAMIN, 1994, p.99).

O próprio procedimento técnico levava o modelo a viver não ao sabor do instante, mas dentro dele; durante a longa duração da pose, eles por assim dizer cresciam dentro da imagem [...] Havia uma aura em torno deles, um meio que atravessado por seu olhar lhes dava uma sensação de plenitude e segurança. Mais uma vez existe para isso um equivalente técnico: o *continuum* absoluto da luz mais clara à sombra mais escura. (BENJAMIN, 1994, p.96-98).

Segundo Benjamin, tais fotógrafos pioneiros, que fizeram do retrato o esplendor da fotografia, teriam produzido “uma florescência única do *mezzo-tinto*”, resultado do longo período de exposição que Orlik (*apud* BENJAMIN) chama de “condução luminosa sintética [...] que dá a esses primeiros clichês toda a sua grandeza” (BENJAMIN, 1994, p.99). E segue:

É esse círculo de vapor que às vezes circunscreve, de modo belo e significativo, o oval hoje antiquado da foto. [...] cada fotógrafo via no cliente o membro de uma classe ascendente, dotado de uma aura que se refugiava até nas dobras da sobrecasaca ou da gravata *lavallière*. [...] Pois aquela aura não é o simples produto de uma câmara primitiva. Nos primeiros tempos da fotografia, a convergência entre o objeto e a técnica era tão completa quanto foi sua dissociação, no período do declínio. (BENJAMIN, 1994, p.99).

O aparecimento dos cartões de visita, que traziam o retrato do seu portador, é o primeiro sinal do processo de mercantilização e

industrialização da fotografia. Ademais, as inovações tecnológicas desse período - a invenção do negativo, a reprodutibilidade mecânica que propiciava, o aperfeiçoamento dos aparelhos óticos etc. - implicariam as transformações incontornáveis no trabalho artístico, simultâneas à intensa massificação da fotografia, provocando o crescimento inusitado de ‘fotógrafos’ mais interessados no lucro do que na (boa) qualidade das imagens produzidas⁶. Benjamin reprova a proliferação de retratos fotográficos que apenas atendem ao desejo burguês de conectar sua imagem à prosperidade, emulando hábitos da aristocracia. Tem início, então, o processo de decadência, o período de *declínio* da aura, cuja centralidade era evidente na obra de arte burguesa e cuja ruptura é identificada por Benjamin como aquele momento em que Daguerre inventa o *daguerreótipo* (1839). Para Benjamin, o surgimento da fotografia, desencadeando a era da reprodutibilidade técnica, determinaria, por seus critérios técnicos (e não critérios artísticos⁷), a crise dos valores auráticos da obra de arte, ou seja, a crise do ‘original único’ como objeto de culto e ritual estético segundo a tradição artística burguesa.

A evolução foi tão rápida que [...] a maioria dos pintores de miniaturas se transformaram em fotógrafos, a princípio de forma esporádica e pouco depois exclusivamente. [...] Foi nessa época que começaram a surgir os álbuns fotográficos. Eles podiam ser encontrados nos lugares mais glaciais da casa [...] grandes volumes encadernados em couro, [...] páginas [...] nas quais apareciam figuras grotescamente vestidas ou cobertas de rendas: o tio Alexandre e a tia Rika, Gertrudes [...], papai [...] e, para cúmulo da vergonha, nós mesmos, com uma fantasia alpina, cantando à tirolesa, agitando o chapéu contra neves pintadas, ou como um elegante marinheiro, de pé, pernas entrecruzadas em posição de descanso, [...] recostado num pilar polido. (BENJAMIN, 1994, p.97-98).

⁶ “Como a indústria fotográfica era o refúgio de todos os pintores fracassados, sem talento ou demasiado preguiçosos para concluir seus esboços, essa mania coletiva possuía não só o caráter de cegueira e imbecilidade, mas assumia também o gosto de uma vingança. [...] Estou convencido de que os progressos mal aplicados da fotografia contribuíram bastante, como aliás todo progresso puramente material, para o empobrecimento do gênio artístico francês, já tão raro.” (BAUDELAIRE, 1995, p.802).

⁷ A fotografia demoliu o tribunal da arte (e os critérios da crítica idealista), representado pelo ‘conceito filisteu de arte’ de publicações da época como o *Leipziger Anzeiger*, como assinala Benjamin (1994).

Benjamin destaca a profusão de acessórios “artísticos” que povoava os retratos do período, feitos nos ambientes sufocantes dos estúdios cenográficos “com seus pedestais, balaustradas e mesas ovais”, “aqueles ateliês com seus cortinados e palmeiras, tapeçarias e cavaletes, mescla ambígua de execução e representação, câmara de torturas e sala de trono” (BENJAMIN, 1994, p.98). Benjamin vê no “retrato infantil de Kafka” (Figura 12), com seu “olhar desolado e perdido”, o testemunho exemplar da decadência do retrato.

O menino de cerca de seis anos é representado numa espécie de paisagem de jardim de inverno, vestido com uma roupa de criança, muito apertada, quase humilhante, sobrecarregada de rendas. No fundo erguem-se palmeiras imóveis. E, como para tornar esse acolchoado ambiente tropical ainda mais abafado e sufocante, o modelo segura na mão esquerda um chapéu extraordinariamente grande, com largas abas, do tipo usado pelos espanhóis. O menino teria desaparecido nesse quadro se seus olhos incomensuravelmente tristes não dominassem essa paisagem feita sob medida para eles. (BENJAMIN, 1994, p.98).

Figura 12 - Franz Kafka aos seis anos, [1889]



Fotografia: Anônimo
Fonte: Kafka ... (2012)

É quando acontece o movimento *pictorialista*⁸, aglutinando profissionais ansiosos por reconstruir o mistério extraviado pela técnica, determinados a buscar a temporalidade perdida:

Os fotógrafos posteriores a 1880 viam como sua tarefa criar a ilusão da aura através de todos os artifícios do retoque, especialmente pelo chamado off-set⁹; essa mesma aura que fora expulsa da imagem graças à eliminação da sombra por meio de objetivas de maior intensidade luminosa, da mesma forma que ela fora expulsa da realidade, graças à degenerescência da burguesia imperialista. [...] entrou na moda um tom crepuscular, interrompido por reflexos artificiais. (BENJAMIN, 1994, p.99).

A invenção do negativo define um novo período, o do *declínio* da aura, ao impor uma autonomia da fotografia em relação à fantasmagoria do exemplar único. A proliferação de múltiplas cópias obtidas a partir de um único negativo promove a dessacralização da imagem e, conseqüentemente, a desalienação do espectador. Essa fase, de entrada triunfal da fotografia na era industrial, foi marcada por avanços técnicos (lentes mais luminosas, negativos mais sensíveis) que possibilitaram a redução do tempo de exposição dos modelos fotográficos, e, em decorrência disso, o barateamento dos equipamentos (tornados mais compactos e leves, portanto com maior mobilidade), resultando na massificação e na democratização da fotografia. Paradoxalmente, essa também foi, em consequência destes fatores, a fase de decadência da aura: um período de enorme esforço de falsificação da aura, mediante as tentativas (inúteis) do *pictorialismo* reinante e da prática do retoque para simular aquilo que a

⁸ Deve-se notar que Benjamin não cita fotógrafos ligados ao movimento pictorialista na *Pequena História*.

⁹ A versão da Brasiliense (1994) utiliza, equivocadamente, o termo “off-set” para traduzir o original alemão “Gummidrucke vorzutäuschen”, que se refere aos “artifícios do retoque”. Poivert (2008) o traduz como “goma bicromatada”, técnica de retoque em que, durante a revelação, o uso da “goma bicromatada e do bromóleo (além de pincéis, escovas, raspadeiras e até mesmo dedos), permitia controlar tonalidades, remover detalhes e introduzir luzes e sombras”. (FABRIS, 2004, p.72).

reprodutibilidade técnica havia destruído nas fotografias: [...] os homens de negócios se instalaram profissionalmente como fotógrafos, e quando, mais tarde, o hábito do retoque, graças ao qual o mau pintor se vingou da fotografia, acabou por generalizar-se, o gosto experimentou uma brusca decadência. (BENJAMIN, 1994, p.98).

É neste contexto que Benjamin saúda a verdadeira revolução surrealista da fotografia de Eugène Atget (Figura 13), que lança um olhar inteiramente novo sobre as ruas de Paris, em que “a unicidade se reconcilia com a reprodução múltipla” (GROJNOWSKI, 2003, p.162). Para Benjamin, uma vez que a aura verdadeira, com sua noção implícita de distância intransponível, havia sido extinta com as irremediáveis transformações resultantes da reprodutibilidade e a falsa aura sequer se aproximava da magia presente nas fotografias primitivas, Eugène Atget era o responsável pela re-conexão da realidade com a fotografia, encerrando e destruindo os artifícios do período do declínio e inaugurando um período de “purificação” da imagem, ao *documentar*, numa atmosfera silenciosamente onírica, a cidade de Paris com seus antigos e desertos testemunhos arquitetônicos, mas também com o moderno fetiche de suas mercadorias, metodicamente dispostas nas vitrines. O trabalho de Atget suscitou em Benjamin as reflexões que o levaram ao aprofundamento do conceito de aura:

Com efeito: as fotos parisienses de Atget são as precursoras da fotografia surrealista, a vanguarda do único destacamento verdadeiramente expressivo que o surrealismo conseguiu por em marcha. Foi o primeiro a desinfetar a atmosfera sufocante difundida pela fotografia convencional, especializada em retratos, durante a época da decadência. Ele saneia essa atmosfera, purifica-a: começa a libertar o objeto de sua aura, nisso consistindo o mérito mais incontestável da moderna escola fotográfica. [...] Ele buscava as coisas perdidas e transviadas, e, por isso, tais imagens se voltam contra a ressonância exótica, majestosa, romântica, dos nomes das cidades; *elas sugam a aura da realidade como uma bomba suga a água de um navio que afunda*. (BENJAMIN, 1994, p.100-101, grifo nosso).

Figura 13 - Coin Rue Valette et Pantheon, 1925



Fotografia: Eugène Atget
 Fonte: Photography... (2012)

O fim dos artifícios e o retorno da fotografia para a realidade resumem o valor do trabalho de Atget para Benjamin. Atget retira o homem da condição de referente central da fotografia: ruas desertas, pátios vazios, parques despovoados, escadarias, fontes, passagens, vitrines, mercadorias:

Quase sempre Atget passou ao largo das ‘grandes vistas e dos lugares característicos’, mas não negligenciou uma grande fila de fôrmas de sapateiro, nem os pátios de Paris, onde da manhã à noite se enfileiraram carrinhos de mão, nem as mesas com os pratos sujos ainda não retirados, [...] nem no bordel da rua... n.º 5, [...] Mas curiosamente quase todas essas imagens são vazias. Vazia a Porte d’Arcueil nas fortificações, vazias as escadas faustosas, vazios os pátios, vazios os terraços dos cafés, vazia, como convém, a Place du Tertre. [...] Não é por acaso que as fotos de Atget foram comparadas ao local de um crime. Mas existe em nossas cidades um só recanto que não seja o local de um crime? Não é cada passante um criminoso? Não deve o fotógrafo, sucessor dos áugures e arúspices, descobrir a culpa em suas imagens e denunciar o culpado? (BENJAMIN, 1994, p.101-107).

Em suas fotos de Paris esvaziada, Atget desloca o foco da câmera da figura humana para retratar o “aqui e agora” das imagens, despojando-se daqueles artifícios que marcavam o período do *declínio* da aura:

Esses lugares não são solitários, e sim privados de toda atmosfera; nessas imagens, a cidade foi esvaziada, como uma casa que ainda não encontrou moradores. Nessas obras, a fotografia surrealista prepara uma saudável alienação do homem com relação a seu mundo ambiente. Ela liberta para o olhar politicamente educado o espaço em que toda intimidade cede lugar à iluminação dos pormenores. (BENJAMIN, 1994, p.102).

Descoberto por Man Ray, que o publicou na revista *La Revolution Surréaliste*, Atget teve seu valor também reconhecido pela fotógrafa norte-americana Berenice Abbot (Figura 14). Assistente de Man Ray à época, Berenice Abbot se aproximou de Atget, recolhendo e divulgando sua obra de mais de quatro mil imagens e dez mil negativos. É possível que Walter Benjamin o tenha descoberto a partir do livro *Atget: Photographe de Paris*, publicado em 1930. O próprio Benjamin foi também um precursor na valorização do trabalho de Atget, visto que a *Pequena História da Fotografia* foi publicada apenas quatro anos depois da morte do fotógrafo.

Figura 14 - Pennsylvania Station, 1930's



Fotografia: Berenice Abbot

Fonte: MUSEUM OF THE CITY OF NEW YORK (2012)

Figura 15 - Pedreiro, 1924



Fotografia: August Sander
 Fonte: Linguagem... (2007)

Embora Atget houvesse deslocado o foco da câmara do gênero, até então muito cultivado, do “retrato representativo e bem remunerado”, típico do período de *declínio* da aura, Benjamin atenta para outras manifestações do novo olhar fotográfico do começo do século XX. Neste, o rosto humano retorna com “uma significação nova e incomensurável”, como mostram o cinema russo (Eisenstein, Pudovkin) e a fotografia de *terna* ‘observação imediata’¹⁰ de August Sander (Figura 15), por um lado, e por outro, os experimentos das vanguardas construtivas, possibilitados pela tecnificação, como os fotogramas de Moholy-Nagy (Figura 16), a Paris de ferro fotografada por Germaine Krull (Figura 17), a New York de Berenice Abbot¹¹ (Figura 14) ou mesmo a fotografia que nutre a ciência

¹⁰ “Existe uma terna empiria que se identifica intimamente com o objeto e com isso transforma-se em teoria.” (GOETHE *apud* BENJAMIN, 1994, p.103).

¹¹ Em seu retorno à América, influenciada pela obra de Eugène Atget, Berenice Abbot notabilizou-se pelo trabalho fotográfico de caráter documental denominado *Changing New York*, no qual registrou a modernização da cidade, mediante as transformações da paisagem urbana provocadas pela construção de arranha-céus, pontes e estações metro-ferroviárias que utilizavam arquitetura metálica.

de Karl Blossfeldt (Figura 18). “Características estruturais, tecidos celulares, com os quais operam a técnica e a medicina, tudo isso tem mais afinidades originais com a câmara que a paisagem impregnada de estados emotivos, ou o retrato que exprime a alma do seu modelo”. (BENJAMIN, 1994, p. 94).

Figura 16 - Photogram, 1926



Fotografia: Laszlo Moholy-Nagy
Fonte: Heilbrunn... (2012)

Segundo Benjamin (1994), percebe-se que tanto a imagem quanto a escultura e mesmo um edifício são mais visíveis na fotografia do que no mundo real: “Em última instância, os métodos de reprodução mecânica constituem uma técnica de miniaturização e ajudam o homem a assegurar sobre as obras um grau de domínio sem o qual elas não mais poderiam ser utilizadas”. (BENJAMIN, 1994, p.104).

Em todas estas manifestações transparece o programa anunciado por Benjamin, para superar o caráter único das coisas, numa época de reprodutibilidade técnica: “Retirar o objeto do seu invólucro, destruir sua aura, é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar o semelhante no mundo é tão aguda que, graças à reprodução,

ela consegue captá-lo até no fenômeno único. (BENJAMIN, 1994, p.101).

Figura 17 - La Tour Eiffel, 1928



Fotografia: Germaine Krull

Fonte: Germaine... (2012)

Figura 18 - Equisetum hiemale, 1928



Fotografia: Karl Blossfeldt

Fonte: Equisetum... (2012)

Considerações finais

Para Benjamin, ao longo da história da fotografia o conceito de aura passa por três etapas diferentes. Inicialmente, nos primórdios da fotografia, a aura é concebida como *autêntica*, uma qualidade estética que resultaria da perfeita (e misteriosa) conformação entre o objeto e a técnica utilizada nos retratos primitivos, sendo, portanto, historicamente determinada. Na segunda fase, aquela aura primitiva entraria em crise e, por meio de artifícios espúrios e simulacros, os fotógrafos tentariam restaurá-la, estabelecendo uma falsa aura, símbolo de aspirações burguesas. E, finalmente, uma terceira etapa, a de destruição da aura, saudada por Benjamin pelo fato de liquidar a falsa aura e não a autêntica.

Numa leitura acurada da *Pequena História da Fotografia* - e de outros textos como *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* ou mesmo *Sobre alguns temas de Baudelaire* -, verificamos que Walter Benjamin assume uma posição ambígua e, até certo ponto, contraditória em relação ao conceito de aura e à sua decadência. Ora o fenômeno da aura é percebido de forma positiva, quando se refere ao apogeu da fotografia sob o domínio do retrato, por exemplo, ora de forma negativa, com certo ar melancólico, como quando fala do pictorialismo na fase de declínio.

Benjamin acreditava que a reprodutibilidade em série da obra de arte permitiria um acesso maior a esta por parte das massas. Apesar de perder sua unicidade, a arte aumentaria seu *valor de exposição*, em detrimento do seu *valor de culto*, e, por outro lado, sendo uma técnica redutiva, a reprodutibilidade técnica auxiliaria o homem no domínio das obras.

Referências

AVELAR, Sylvia M. Marteleto. Benjamin e a Aura. **Exagium**, Ouro Preto, v. 1, n. 1, abr. 2008. Disponível em <<http://www.revistaexagium.com.br>>

ufop.br/PDF/Edicoes_Passadas/Numero1/6.pdf>. Acesso em: 4 set. 2012.

BAUDELAIRE, Charles. Salão de 1859. In: _____. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 91-107. (Obras Escolhidas, v.1).

_____. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1997. (Obras Escolhidas, v.3).

EQUISETUM Hiemale. Disponível em: <<http://amica.davidrumsey.com/luna/servlet/detail/AMICO~1~1~70827~83848:Urformen-der-Kunst>>. Acesso em: 12 dez. 2012.

FABRIS, Annateresa. **Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

GERMAINE Krull (1897-1985). **Piasa. Disponível em:** <<http://photo.auction.fr/e/0/d/germaine-krull-1897-1985-la-tour-eiffel-detail-etoile-paris-1927-1146148319149192.jpeg>>. Acesso em: 12 dez. 2013.

GROJNOWSKI, Daniel. Walter Benjamin e as Auras da Aura. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 166, p. 155-65, jul. 2003.

HEILBRUNN timeline of art history. Disponível em: <<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1987.1100.158>>. Acesso em: Acesso em: 12 dez. 2012.

JULIA Margaret Cameron. **History of photography**. Disponível em: <http://www.all-art.org/20ct_photo/Cameron1.htm>. Acesso em: 12 jan. 2013.

KAFKA as a young child: photographer unknown,userserve. 2011. Disponível em: <ak.last.fm/serve/_/40039357/Franz+Kafka+KafkaChild.jpg>. Acesso em: 12 dez. 2012.

LINGUAGEM Fitotográfica: August Sander. **AiQueBlog**. 2007. Disponível em: <<http://aiqueblog.blogspot.com.br/2007/10/linguagem-fotografica-august-sander.html>>. Acesso em: 12 dez. 2012.

MOSER, Gabby. **Report from the Clark Symposium: photography as model?** 23 out. 2012. Disponível em: <thephotographic-situation.files.wordpress.com/2012/10/karl-dauthenday.jpg>. Acesso em: 12 jan. 2013.

MRS ELIZABETH Johnstone, Newhaven. **History of photography**. Disponível em: <www.all-art.org/20ct_photo/hill1.htm>. Acesso em: 12 jan. 2013.

MUSEUM OF THE CITY OF NEW YORK. **Penn Station and the rise of historic preservation**. 9 may 2012. Disponível em: <<http://mcnyblog.org/2012/05/08/penn-station-and-the-rise-of-historic-preservation/>>. Acesso em 12 jun. 2013.

NADAR. **History of photography**. Disponível em: <http://www.all-art.org/20ct_photo/Nadar1.htm>. Acesso em: 12 jan. 2013.

PHOTLOG. **Hippolyte Bayard**. 2008. Disponível em: <<http://www.fotolog.com.br/faketown/33545176/>>. Acesso em: 12 dez. 2012.

PHOTOGRAPHY: Eugène Atget. Disponível em: <www.all-art.org/20ct_photo/atget1.htm>. Acesso em: 12 dez. 2012.

POIVERT, Michel. A fotografia francesa em 1900: o fracasso do pictorialismo. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 9-18, jan./jun.2008.

RUE Du Maure. **History of photography**. Disponível em: <www.all-art.org/20ct_photo/atget1.htm>. Acesso em: 12 dez. 2012.

THE INVENTION of Photography. The Slide Projector. 2011. Disponível em: <<http://www.theslideprojector.com/photo1/photo1summer/photo1lecture2.html>>. Acesso em: 12 dez. 2013.

VICTOR Hugo (retratos fotográficos). **Dextrina**, 3 fev. 2011. Disponível em: <dexedrina.blogspot.com.br/2011/02/victor-hugo-retratos-fotograficos.html>. Acesso em: 3 jan. 2013.

THE STORY behind the pictures 1827-1991. **History of photography**. Disponível em: <www.all-art.org/history658_photography13.html>. Acesso em: 12 dez. 2012.

A WORLD history of photography. **History of photography**. Disponível em: <www.all-art.org/20ct_photo/Pierson1.htm>. Acesso em: 12 dez. 2012.