



**Reprodução ou Criação?  
A emergência de novas  
subjetividades a partir da  
reprodutibilidade fotográfica**

**Isadora de Vilhena Barretto**

**Jô Gondar**

Artigo recebido em: 27/06/2017  
Artigo aprovado em: 14/07/2018

**DOI 10.5433/1984-7939.2018v14n24p37**

# Reprodução ou criação?

## A emergência de novas subjetividades a partir da reprodutibilidade fotográfica

Reproduction or creation? The emergency of new subjectivities from photographic reproducibility

Isadora de Vilhena Barretto\*  
Jô Gondar\*\*

---

**Resumo:** Neste artigo, procura-se pensar como a fotografia influencia e modifica nossas maneiras de ser, compreendendo-a como um modo de produção de subjetividade. Para isso, faz-se uso da obra de Walter Benjamin e das reflexões de Susan Sontag para conceber a reprodutibilidade técnica presente no maquinário fotográfico como um instrumento de promoção de uma nova percepção e de um novo tipo de realidade, cuja manifestação é distinta daquela assimilada por nós até então.

**Palavras-chave:** Fotografia. Subjetividade. Percepção. Experiência.

**Abstract:** In this article, we try to think how photography influences and modifies our ways of being, understanding it as a way of producing subjectivity. Therefore, we use the literary work of Walter Benjamin and the thoughts of Susan Sontag to conceive the technical reproducibility presented in the photographic machinery as an instrument to promote a new type of perception and a new form of reality, whose

---

\*Mestranda em Memória Social pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio) e em Psicanálise pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ). E-mail: isadora.barretto@gmail.com

\*\*Doutora em Psicologia Clínica (PUC-Rio). Pós-doutorado em Psicologia (Universidad de Deusto, Espanha). Professora Titular da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

*manifestation is distinct from that traditionally assimilated until then.*

**Keywords:** *Photography. Subjectivity. Perception; Experience.*

---

Se 1826 marca a data em que Joseph-Nicéphore Niepce tirou, da janela de sua casa, a primeira fotografia de que se tem notícia na história, desde o século XIX seu progressivo desenvolvimento tecnológico deslocou-a do lugar de uma atividade rara e acessível somente a uma pequena e elitizada parcela da população a um mero e corriqueiro instrumento presente na vida de qualquer ser humano médio dentro da cultura ocidental. Em casa, no celular, no computador, nas ruas, nas portarias dos prédios e até mesmo na sala de parto dos hospitais, as câmeras fotográficas invadem hoje o cotidiano como um objeto banal cuja função perpassa de maneira sem precedentes e praticamente automática o dia a dia dos indivíduos. Fotografamos, somos fotografados e consumimos fotografia a todo momento, de maneira constante e sem que percebamos. Se desde seu surgimento e disseminação calculam-se menos de dois séculos, é inevitável pensar no quanto sua presença nesse período nos modificou.

Em *O sujeito e o poder*, Michel Foucault (1995) diz que o objetivo principal ao longo de seu trabalho foi o de estudar os diferentes modos pelos quais, no decorrer do tempo, os seres humanos tornaram-se sujeitos. Em sua obra, o autor aponta a subjetividade como uma produção, uma construção advinda das relações de poder presentes em dado momento histórico, não podendo ser separada das tecnologias que operam em cada período.

## A emergência de novas subjetividades a partir da reprodutibilidade fotográfica

Nesse contexto, a fotografia apresenta-se como um elemento de influência que atua em nossas formas de ser, podendo ser abordada como um modo de produção de subjetividade. Isso significa pensar a produção em um sentido amplo, não limitando-se ao campo industrial nem considerando somente fatores econômicos, mas, seguindo por outros caminhos, abarcando também regimes de signos e sensibilidades, olhares, valores, maneiras de lembrar e de esquecer, de agir e registrar ações, e também de querer. Pensando nisso, que impactos gerados pelo advento da fotografia podemos perceber em nossa subjetividade? De que maneira sua prática e seu consumo nos transforma, e que características ela gera em nosso comportamento contemporâneo?

No ensaio *O Mundo-Imagem*, Susan Sontag (1981) diz que a fotografia modifica a forma como lidamos com a realidade. Dela, a imagem fotográfica pode ser utilizada como um substitutivo, um consolo, um enaltecedor ou mesmo um atormentador. Pode ser uma forma de aprisioná-la, de ampliá-la, ou pode demonstrar o que nela há de paradoxalmente irreal. A fotografia pode despersonalizar nossa relação com o mundo, ou criar com ele um movimento de simultânea participação e alienação. Pode nos isentar de responsabilidade por uma sensação de distanciamento que nos protege, ou também estimular o interesse naquilo que não teríamos coragem de fazer com as próprias mãos. Pode ao mesmo tempo alimentar nosso imaginário, produzir desejos e subjetividades, e influenciar no que acreditamos ter como mundo real. Se, desde Platão, a filosofia tem se esforçado no desprezo em relação à imagem e em sua depreciação como operadora de apreensão do real, o avanço do pensamento humanístico e científico a partir do século XIX abre

espaço para uma nova visão de mundo em que nossa relação com a imagem não só se fortaleceu, como nos auxilia a compreender a sociedade e os sujeitos que nela estão a surgir. A fotografia e a força da imagem ganham hoje importância fundamental no estudo sobre o que é o contemporâneo e passam a ser consideradas não só meras reprodutoras, como também produtoras de uma “realidade material de direito próprio”. (SONTAG, 1981).

Assim como Sontag, Walter Benjamin (1985, 1989) também trabalha com o tema da fotografia ao se debruçar sobre os conceitos de *experiência* e de *aura*, avaliando a partir deles um movimento de pobreza e de declínio. Para o autor, a emergência da reprodutibilidade técnica na modernidade – a fotografia aqui inserida - trouxe com ela uma profunda mudança também na maneira como percebemos visualmente e tatilmente as coisas; uma mudança em nossa sensibilidade que se revelou em nossa progressiva incapacidade de contar. Esse tema, que segundo Jeanne Marie Gagnebin (2011) é parte crucial de seus questionamentos desde o início de seus escritos, reflete uma discussão mais ampla sobre as transformações estéticas ocorridas no início do século XX e a subversão por elas trazida no modo de se produzir cultura, arte e política. Segundo Gagnebin (2011, p. 55), “trata-se de uma interrogação que diz respeito à estética no sentido etimológico do termo, pois Benjamin liga indissociavelmente as mudanças da produção e compreensão artísticas a profundas mutações da percepção (*aisthesis*) coletiva e individual.”

Susan Sontag e Walter Benjamin parecem, portanto, boas opções para o aprofundamento do ponto inicial deste artigo, ou seja, a compreensão da fotografia como modo de produção de

## A emergência de novas subjetividades a partir da reprodutibilidade fotográfica

subjetividade. Posto isso, faz-se uso da obra benjaminiana e das reflexões de Susan Sontag para o estudo de como a fotografia pode nos influenciar e, em consequência, modificar nossas maneiras de ser. Para isso, serão abordados em um primeiro momento o conceito de perda da experiência advindo da emergência da técnica e sua influência na rotina típica das sociedades modernas. Em seguida, faremos a análise de algumas características intrínsecas ao objeto fotográfico enquanto linguagem para compreendermos como ele permite a produção de uma nova percepção baseada na dissociação da experiência, na passividade, nas formas fragmentadas e descontínuas de tempo e de espaço e na sensação do choque. Ao final, questionando as noções de perda da aura e de queda da sacralidade propostas por Walter Benjamin e Vilém Flusser, defenderemos a fotografia como um instrumento de promoção de um novo tipo de realidade e de uma nova forma de percepção, cuja manifestação se faz de maneira distinta da qual compreendemos até então.

## A Perda da Experiência

Uma nova forma de miséria surgiu com esse monstruoso desenvolvimento da técnica, se sobrepondo ao homem. [...] Aqui se revela, com toda clareza, que nossa pobreza de experiências é apenas uma parte da pobreza que recebeu novamente um rosto, nítido e preciso como o do mendigo medieval. Pois qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós? (BENJAMIN, 1985, p. 115).

O conceito de *experiência* proposto por Walter Benjamin

é central em sua obra e está presente desde cedo em seus ensaios, espaço no qual a modernidade foi profundamente analisada e interpretada como criadora de um declínio, de uma degradação, de um modelo específico de pobreza inexistentes em épocas anteriores. O autor distingue a *experiência* (*Erfahrung*) comum ao período pré-capitalista da *vivência* (*Erlebnis*) característica dos tempos modernos, vivência essa que se potencializa no ritmo acelerado proporcionado pela lógica das grandes cidades. Em seu trabalho, *Erfahrung* representa a experiência em seu caráter coletivo, uma experiência que se liga ao artesanato, à prática comum e à relação entre todos os homens, associando-se à tradição, à memória, ao ato de contar, de dar conselhos e de guardar. *Erlebnis*, por sua vez, é o que Benjamin concebe como a vivência única, individual e solitária típica dos indivíduos das sociedades modernas. Enquanto a *Erfahrung* aproximaria os homens e faria com que eles se reconhecessem e se identificassem enquanto sujeitos participantes de uma comunidade em constante construção, a *Erlebnis* retrataria o sujeito isolado, ausente de si mesmo, que não se reconhece nos outros e cujas experiências são incomunicáveis.

A mistura entre filosofia e literatura é característica conhecida do modo de escrita benjaminiano. Em seus ensaios, suas ideias são melhor compreendidas menos por meio de definições precisas que por meio de alusões, metáforas, construções narrativas que permitem uma assimilação conceitual nos mesmos moldes como ele também pensa o processo de assimilação da experiência. Por essa razão, é difícil precisar o significado exato dos conceitos de que o autor se utiliza sem recorrer ao seu próprio método indireto e não sistemático de narrativa. Sigamos, portanto, num ritmo

**A emergência de novas subjetividades a partir da reprodutibilidade fotográfica**

parecido, em que suas idéias apareçam menos como dados isolados e fixos que como dados acumulados, não conscientes, que afluem à memória em um processo lento (BENJAMIN, 1989). A nos auxiliar nesse processo está Gagnebin (2011), que diz que a experiência nos moldes benjaminianos supõe um compartilhamento temporal capaz de transpassar várias gerações produzindo uma tradição e uma sensação de continuidade. Gagnebin (1985), referindo-se a Benjamin, compara a possibilidade de existência da experiência na modernidade à decadência da arte de contar, dizendo que esta “torna-se cada vez mais rara porque parte, fundamentalmente, da transmissão de uma experiência no sentido pleno, cujas condições de realização já não existem na sociedade capitalista moderna” (GAGNEBIN, 1985, p. 10). Em primeiro lugar, a autora afirma que a experiência transmitida pelo relato – ou seja, pelo contar - deve ser comum ao narrador e ao ouvinte, o que significa que o mesmo campo cultural e de referência – o campo do discurso e da linguagem – entre os indivíduos é um pressuposto básico, pressuposto esse que o capitalismo rompeu com sua rapidez e suas mudanças constantes.

A distância entre os grupos humanos, particularmente entre as gerações, transformou-se hoje em abismo porque as condições de vida mudam em um ritmo demasiado rápido para a capacidade humana de assimilação. Enquanto no passado o ancião que se aproximava da morte era o depositário privilegiado de uma experiência que transmitia aos mais jovens, hoje ele não passa de um velho cujo discurso é inútil. (GAGNEBIN, 1985, p. 10)

As referências que condicionavam antes a passagem de conhecimento também se perderam e cortaram o fio que permitia a



transmissão de experiências devido ao desenvolvimento da técnica ocorrido na modernidade. Isso significa que o antigo ritmo lento dos processos e as formas orgânicas de relação foram impossibilitados, desestabilizando as bases das quais a tradição e a experiência recebiam sustentação. A tradição parte de uma lógica que pode ser percebida nas organizações pré-capitalistas de trabalho, cujo modelo se apresenta nas atividades artesanais e na prática coletiva. O artesanato permite um tipo de produção cujo conhecimento se dá em todas as suas etapas, em um ritmo próprio cuja temporalidade possibilita a assimilação da experiência. Nas palavras de Gagnebin,

o artesanato permite, devido a seus ritmos lentos e orgânicos, em oposição à rapidez do processo de trabalho industrial, e devido a seu caráter totalizante, em oposição ao caráter fragmentário do trabalho em cadeia, por exemplo, uma sedimentação progressiva das diversas experiências e uma palavra unificadora. O ritmo do trabalho artesanal se inscreve em um tempo mais global. Tempo onde ainda se tinha, justamente, tempo para contar. (GAGNEBIN, 1985, p. 10)

Aprática coletiva, por sua vez, em sua estrutura comunitária, posiciona o indivíduo como um agente de simultânea recepção, transmissão e produção de conhecimento. O saber, em sua forma dinâmica e viva, funciona assim como uma obra aberta: ao mesmo tempo em que é transmitido, é acrescentado e modificado; ao mesmo tempo em que é saber, não é estático: sofre adições e intervenções de forma que cada ser é em sua subjetividade atuante participativo e se insere como parte ativa de um todo nunca finalizado e sempre em processo. Relacionando a experiência coletiva à experiência

A emergência de novas subjetividades a partir da reprodutibilidade fotográfica narrativa, Gagnebin diz que

A comunidade da experiência funda a dimensão prática da narrativa tradicional. Aquele que conta transmite um saber, uma sapiência, que seus ouvintes podem receber com proveito. Sapiência prática, que muitas vezes toma a forma de uma moral, de uma advertência, de um conselho, coisas com que, hoje, não sabemos o que fazer, de tão isolados que estamos, cada um em seu mundo particular e privado. Ora, diz Benjamin, o conselho não consiste em intervir do exterior na vida de outrem, como interpretamos muitas vezes, mas em “fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada”. Esta bela definição destaca a inserção do narrador e do ouvinte dentro de um fluxo narrativo comum e vivo, já que a história continua, que está aberta a novas propostas e ao fazer junto. (GAGNEBIN, 1985, p. 11)

Gagnebin afirma, concluindo, que “o depauperamento da arte de contar parte [...] do declínio de uma tradição e de uma memória comuns, que garantiam a existência de uma experiência coletiva, ligada a um trabalho e um tempo partilhados, em um mesmo universo de prática e de linguagem” (GAGNEBIN, 1985, p. 11). A tradição seria então a responsável pela produção de uma experiência comum, experiência essa advinda por meio de uma sensação de continuidade que hoje já não é mais sentida em razão de uma lógica moderna que faz o tempo se entrecortar e se deslocar a todo momento. Benjamin (1989) diz que o processo de perda da experiência relaciona-se estruturalmente ao surgimento da manufatura e da produção capitalista, ganhando potência com a industrialização. A influência marxista em seu pensamento faz

ressaltar a diferença entre as formas de produção pré-industrial e capitalista, em que é percebida na primeira uma continuidade entre as etapas de produção, enquanto, na segunda, o processo nas linhas de montagem das fábricas é autônomo e fragmentado. Isso significa a ausência de controle por parte do operário sobre o que ele mesmo produz, fator esse que o torna somente parte de um processo o qual desconhece em sua completude. O conhecimento fragmentado e altamente especializado, em que a atuação é adequada ao ritmo da máquina, faz com que os trabalhadores sejam uma peça dentro de um sistema complexo e não usem mais suas condições de trabalho, mas sejam, na verdade, usados por elas. A alienação frente ao aparelhamento técnico afasta, dessa forma, a possibilidade de uma aprendizagem prática característica da experiência proposta por Benjamin, reproduzindo nos indivíduos uma postura passiva, isolada e mecanicizada.

Os fenômenos da mecanização e da passividade proporcionados pela automatização e pela fragmentação das fábricas não se restringem, contudo, ao campo industrial, e invadem, também, os limites da vida moderna. Um de seus indícios foi percebido por Benjamin no advento do jornal e da imprensa, na medida em que seu surgimento permitiu aos leitores o conhecimento de uma enorme quantidade de acontecimentos isolados que não faziam parte de seu dia a dia nem tinham com eles contato direto, fazendo com que o antigo relato característico da arte de contar fosse substituído pela frieza da informação. Outro indício se fez na mudança de comportamento ocorrida a partir do crescimento das sociedades modernas, fenômeno notado a partir da circulação dos transeuntes nas ruas e das multidões nas grandes cidades. Para

**A emergência de novas subjetividades a partir da reprodutibilidade fotográfica**

protegerem-se do excesso de estímulos presente em sua realidade - traduzidos por Benjamin como choques -, os indivíduos passaram a repetir nas condições da vida moderna os mesmos gestos mecânicos dos operários encontrados nas fábricas. Absortos não mais na experiência, mas na vivência, a necessidade de sobrevivência frente aos choques produz em seus dias um comportamento uniforme, vazio e automático em que, combinado ao isolamento e à sensação de solidão, fazem surgir um novo tipo de sensibilidade.

De acordo com Gagnebin (2011, p. 62), o ensaio *Experiência e pobreza* de Walter Benjamin “descreve o esfacelamento da narração tradicional numa multiplicidade de narrativas independentes, ao mesmo tempo objetivas e irreverentes”. A queda da experiência formulada por Benjamin então, longe de saudosismos que buscam como solução a volta de um passado já impossível em existência, dá surgimento a novos modos de contar que exigem a formulação de uma nova história. São eles que produzem também, em conseqüência, o que podemos abordar como novas formas de subjetividade. Pela linha de pensamento proposta neste artigo, é exatamente a fotografia o grande exemplo desse novo modo de contar descrito por Gagnebin como narrativas independentes, e o meio a partir do qual torna-se possível localizar o que Benjamin aponta como a emergência de um novo tipo de sensibilidade. Mas que mudanças no modo de produção subjetiva conseguimos perceber a partir do objeto fotográfico? Susan Sontag contribui na discussão ao analisar a fotografia no que ela produz de sensações únicas e específicas a partir de fenômenos como a dissociação da experiência, a fragmentação, a passividade e alienação do observador e o choque das imagens.

## A Experiência Fotográfica

Sontag (1981) afirma que a produção e o consumo de imagens são duas das principais atividades que caracterizam a sociedade moderna. Dentre elas, as imagens fotográficas ganham destaque em razão de uma qualidade a elas particular. Segundo a autora, elas “são verdadeiramente capazes de usurpar a realidade porque, antes de mais nada, uma fotografia não é só uma imagem (como o é a pintura), uma interpretação do real – mas também um vestígio, diretamente calcado sobre o real, como uma pegada ou uma máscara fúnebre” (SONTAG, 1981, p. 148). Dada constatação dificulta o posicionamento que tenta reduzir a fotografia a uma representação, tornando a delimitação de suas fronteiras um problema de maior complexidade. Contrapondo-se ao pensamento platônico, Sontag rejeita a equiparação da imagem a uma mera aparência e procura resgatar seu *status* primitivo, quando “o objeto e sua imagem constituíam simplesmente duas manifestações diferentes, isto é, fisicamente distintas, da mesma energia de espírito” (SONTAG, 1981, p. 149). A originalidade da fotografia estaria para Sontag (1981), portanto, justamente em sua capacidade de reapropriar-se do caráter primitivo dado anteriormente às imagens, fase em que sua eficácia pressupunha a qualidade das coisas ditas reais. Apesar disso, a autora constata que hoje “nossa tendência é atribuir às coisas reais as qualidades de uma imagem”, o que significa que, na atualidade, passamos a perceber a realidade como uma imagem, como um conjunto de aparências. Segundo ela, “a realidade se parece cada vez mais com o que a câmera nos mostra” (SONTAG, 1981, p. 149). As noções de imagem e de

**A emergência de novas subjetividades a partir da reprodutibilidade fotográfica**

realidade assim, passam a se confundir e se relacionar de maneira complementar: a compreensão do que é uma imagem se modifica na medida em que também se modifica o que compreendemos como real.

A fotografia, para Sontag (1981), não deixa de ser um prolongamento do real. Assim como o jornal e a imprensa de um modo geral, ela é uma nova forma de consumirmos acontecimentos e adquirirmos informação, forma essa que permite uma quantidade cada vez maior de eventos penetrar em nosso cotidiano. Há, entretanto, nesse processo, uma característica particular que nos transforma subjetivamente. Quando a fotografia apresenta uma duplicação do real sem que com ele o indivíduo tenha necessariamente um contato direto, ela proporciona um saber dissociado e independente do que compreendemos através de Benjamin como experiência. A fotografia dá acesso fácil, rápido e instantâneo à realidade através de um distanciamento intrínseco à sua natureza como instrumento de apreensão e fixação de imagens. Por meio dela, já não é necessário ter uma ligação aprofundada com os eventos ocorridos, nem recebê-los de maneira tão lenta e subjetiva como nos antigos relatos. A fotografia, assim, modifica nossa experiência cotidiana acrescentando a ela conteúdos que podemos nunca chegar a ver, despersonalizando pela via da imagem a relação que mantínhamos originalmente com o mundo.

Isso envolve também o modo como habitualmente nos comportamos. Segundo Sontag, a fotografia “oferece, numa atividade fácil e que nos leva ao hábito, participação e alienação a uma só vez, em nossas próprias vidas e na dos outros – permitindo-nos participar, ao mesmo tempo em que reafirma a alienação” (SONTAG, 1981,

p. 160). A constatação da autora nos leva a uma ambigüidade. Da mesma forma que os trabalhadores nas fábricas industriais ou que os transeuntes das multidões nas grandes cidades, o distanciamento frente às experiências originais pode resultar numa atitude autômata e mecânica, cujos efeitos são sentidos numa específica forma de anestesia. Sontag diz que “a imagem tende a subtrair sentimentos daquelas coisas que experimentamos em primeira mão, e os sentimentos que nos desperta não são, em grande parte, aqueles que realmente experimentamos na vida real” (SONTAG, 1981, p. 161). O fato leva a um freqüente desapontamento frente ao conhecimento recebido através das imagens em comparação à surpresa que se teria com a coisa percebida em sua forma “verdadeira”. Como alternativa para se aliviar um sentimento de vazio, o indivíduo passa a criar movimentos compensatórios cujo sintoma é visto, por exemplo, no constante ato de fotografar. Sontag (1981) diz que, nessas situações, é como se o fotógrafo estivesse procurando uma espécie de transfusão como reação à uma sensação de realidade cada vez mais empobrecida. A necessidade de entrar em contato com novas experiências cria uma necessidade ainda maior de se tirar fotografias.

Apesar disso, os efeitos advindos do crescimento da influência da fotografia na vida moderna podem também ir em direção radicalmente oposta. Sontag fortalece essa idéia ao afirmar que “muitas vezes uma coisa nos perturba mais na forma de fotografia do que quando efetivamente a conhecemos” (SONTAG, 1981, p. 161). A linguagem fotográfica, assim, pode tanto empobrecer nossa relação com o mundo quanto, em contrapartida, fortalecê-la e modificá-la ao possibilitar uma nova forma de experiência,

## A emergência de novas subjetividades a partir da reprodutibilidade fotográfica

experiência essa, contudo, distinta daquela que tradicionalmente conhecíamos através da arte de contar. A passividade do observador frente a uma imagem, a fragmentação advinda dos recortes do tempo e do espaço e a sensação de choque são três dos elementos nos quais se basearia essa nova forma de manifestação – ou produção, também podemos dizer - do real. Para associar e compreender esses elementos, utilizemos um exemplo da própria autora. Sontag (1981) compara uma situação pessoal em que acompanhou uma operação médica de perto com a experiência de assistir ao mesmo tipo de evento na cena de um filme de Antonioni. Mesmo observando durante três horas um delicado processo cirúrgico em um hospital em Xangai, a autora revela não ter sentido em nenhum momento qualquer perturbação ou vontade de desviar o olhar. O mesmo não pôde ser dito no caso do filme. Um dos motivos para isso se deu pela passividade denotada ao espectador e à manipulação específica do tempo e dos ângulos ocorrida na película do diretor italiano.

Na sala de operações, sou em quem controla o foco, toma os *close-ups* e faz as tomadas. No cinema, Antonioni já selecionou quais as partes da operação que posso olhar; a câmera me procura – e me obriga a olhar, deixando-me como única opção não olhar. Além disso, o filme condensa em poucos minutos algo que leva horas, deixando apenas partes interessantes que são apresentadas de maneira interessante, ou seja, com a intenção de chocar. (SONTAG, 1981, p. 162).

Em contraponto à experiência benjaminiana cuja prática coletiva permite uma relação mais orgânica e participativa entre todos os indivíduos, a fotografia - e, no caso, também o cinema -, por



sua própria natureza enquanto linguagem, impede uma participação maior do espectador sobre aquilo que se observa, recebendo ele somente o produto finalizado, objeto sobre o qual as únicas ações possíveis se dão no sentido de ver ou deixar de ver. Por essa razão, nos tornamos seres mais vulneráveis quando observamos uma imagem. A complementar esse aspecto, a fragmentação da continuidade natural dos acontecimentos a partir do corte fotográfico produz um efeito agudo que contrasta radicalmente com o ritmo mais lento do tempo real ao qual estamos acostumados. A maneira de ver descontínua propiciada pela fotografia nos faz perceber o mundo através de partes, detalhes, ângulos que nos captam a atenção com uma força diferente. Não é à toa que Sontag (1981) define a fotografia como um dos métodos capazes de produzir realidade e novas sensibilidades. Há, aqui, a emergência de um novo tipo de ver e de sentir, um novo tipo de percepção que, pela descontinuidade, desmembra a realidade e promove uma outra, cuja intensidade é tão grande que é capaz de nos prender e de nos chocar.

Neste ponto, é interessante fazer uma digressão conceitual. Quando Walter Benjamin discorre sobre a queda da experiência e a perda da tradição, o autor relaciona tais fenômenos a uma questão também fundamental a qual ele define como *perda da aura*. Presente em seu ensaio *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica* (1935-1938), o conceito está intimamente relacionado à produção e reprodução de objetos que copiam a realidade a partir de um maquinário técnico cujo exemplo maior pode se dar pela própria fotografia. Segundo Benjamin, a manifestação da aura ocorre em um momento de contemplação e depende da relação direta do observador com o objeto em uma duração de tempo subjetiva e

## A emergência de novas subjetividades a partir da reprodutibilidade fotográfica

prolongada, não podendo ser calculada nos moldes modernos de um “tempo-mercadoria”.

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 perto que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho.  
(BENJAMIN, 1985, p. 170)

Com a modernidade e o advento da reprodutibilidade técnica, Benjamin diz que a experiência da contemplação e do sublime não são mais possíveis. Primeiramente, porque com a percepção efêmera, fragmentária e diluída do sujeito moderno, o tempo lento reservado à contemplação não encontra mais espaço para acontecer. Em segundo lugar, porque a relação com as coisas nesse contexto se dá através da cópia e não do original, em uma relação de uso e não mais de culto. Mas o que ocorreria, então, com a aura? Teria ela ainda possibilidade de existência nos tempos modernos? Em um momento inicial de sua obra, Benjamin vai contra tal ideia, dizendo que a reprodução em massa na prática capitalista retiraria dos objetos seu elemento de unicidade, sua figura singular, retirando também deles sua aura. O filósofo Vilém Flusser também discorre a respeito de tal questão ao trabalhar com as noções de tédio e de espanto. Para ele, a Idade Moderna teria transformado a natureza em um parque industrial, tornando-a, em consequência, uma matéria tediosa (FLUSSER, 2002). Flusser

faz uma comparação entre os conceitos de *coisa* e de *instrumento*, conceitos esses que ele toma de empréstimo do filósofo alemão Martin Heidegger. Enquanto a *coisa* se constituiria como natureza, advinda a partir do nada e sendo, por isso, misteriosa e espantosa, o *instrumento* seria a natureza adquirida e trabalhada pelo homem, coisa calculada e posta sob a perspectiva da domesticação e da utilidade.

É claro que a qualidade de ser das coisas é diferente da qualidade de ser dos instrumentos. As coisas surgem do fundo escuro do nada, são coisas justamente por não serem nada. Mas o nada faz com que sejam coisas as coisas, porque lhes serve de pano de fundo e as faz resplandecer em seus contornos. [...] toda coisa rasga a plenitude do ser e abre uma fenda para o nada. Toda coisa revela o nada e é por isso que toda coisa é espantosa. O instrumento é a coisa domesticada. É a coisa apreendida, compreendida e ultrapassada pelo homem, uma coisa descoisificada. (FLUSSER, 2002, p. 93).

É possível compreender o nada do qual nos fala Flusser como o campo do desconhecido, do encoberto, do não calculado e, por isso, do místico. Esse é o mesmo lugar onde poderíamos encontrar, também, a aura benjaminiana. Quando o conjunto das coisas significa a natureza, e sua transformação em instrumentos equivale à sua domesticação, a natureza ela mesma é aniquilada (FLUSSER, 2002, p. 95), extinguindo-se junto dela a sacralidade e o espanto. Perdemos, assim, nosso sentimento religioso, nosso contato com o que Flusser define como divino. Com a perda do divino, perde-se também a capacidade de espantar-se. Para Flusser, a ausência de espanto se aproxima do tédio e de um cansaço da

## A emergência de novas subjetividades a partir da reprodutibilidade fotográfica

vida, que traz como conseqüência um estado de ausência de sentido em que o homem perde o interesse pelo mundo, pelas coisas e pela vida.

Esta transformação gradativa das coisas em instrumentos explica a deterioração progressiva do nosso sentimento religioso. As coisas eram revelações do nada e, como tal, carregadas de sacralidade. Os instrumentos obstruem a visão do nada e são portanto o contrário do sacro, são o corriqueiro. (FLUSSER, 2002, p. 94)

Ora, se Benjamin nos afirma que a reprodutibilidade técnica e o tempo descontínuo da modernidade acarretam a perda da aura dos objetos e a impossibilidade de sensação do sublime, e se, na mesma lógica, Flusser nos propõe que a perda da sacralidade pela transformação das coisas em instrumentos nos leva ao impedimento de nosso espanto pelo mundo, como explicar a sensação de choque produzida pelas imagens fotográficas? Como dizer que algo pode nos atingir de modo mais intenso através da fotografia do que na forma de sua presença original? Lembremos que a linguagem fotográfica, segundo Sontag, pode tanto empobrecer nossa relação com o mundo quanto fortalecê-la e modificá-la. O que este artigo propõe é que a perda da experiência e sua conseqüente perda da aura não ocasiona necessariamente a perda do espanto, mas a emergência de novas formas de espanto, essas, no entanto, agora não mais ligadas à prática contemplativa ou ao contato com a natureza num sentido estrito do termo. Se, no início de sua obra, Benjamin manifesta uma aversão à fotografia, entendendo-a como uma cópia, uma reprodução produtora de falsas e fictícias auras somente úteis

para uma lógica de mercado, o autor consegue ter uma perspectiva mais positiva do objeto fotográfico exatamente por meio desse outro tipo de pensamento. É a partir das obras de Eugène Atget, fotógrafo francês conhecido por retratar espaços vazios da cidade de Paris, que Benjamin percebe essa possibilidade. Suas imagens, à época, não se propunham à reprodução de uma aura já impossível de ser atingida na visão de Benjamin, mas, pelo contrário, expunham-na enquanto encenação.

Contra “a arte burguesa”, contra uma arte-ilusão, uma arte-refúgio, uma arte que “fabrica” aura para reencantar o mundo, ele [Walter Benjamin] advoga a destruição dos velhos clichês da estética do belo em prol dos espaços sóbrios, vazios e esvaziados, talvez em ruínas. Tais espaços seriam palco de exercícios de paródia e distanciamento do *status quo* e de experimentação de outros mundos, que deveriam preparar para outras práticas possíveis, desta vez, políticas. (GAGNEBIN, 2014, p. 163).

Nessa perspectiva, o espanto aqui ainda seria possível. O que nos encaminha para outra questão. Se o pensamento de Walter Benjamin apreende a princípio o objeto fotográfico como uma cópia ou uma reprodução da realidade, devemos atentar que essa é somente uma faceta das potencialidades advindas da técnica. Como já dito, a constatação inicial proposta por Susan Sontag é a de que a fotografia não é só uma imagem, ou uma interpretação do real, mas também um vestígio sobre ele calcado (SONTAG, 1981). Seus dizeres fazem compreender que ela não se apresenta somente como uma representação da realidade, mas é ela, *também*, realidade. E mais do que isso: por meio dela, novas realidades podem ser

**A emergência de novas subjetividades a partir da reprodutibilidade fotográfica**

produzidas, realidades essas cujas sustentações baseiam-se em elementos profundamente distintos daqueles que compreendemos até então.

Podemos dizer, portanto, que a perda da experiência e da aura a partir da época moderna e da emergência da técnica liquidaram com nossas antigas formas de viver, formas essas baseadas na tradição e na visão da natureza como lugar do sagrado. Essa queda, entretanto, nos propiciou novas maneiras de ver, sentir e se comportar – novas maneiras, em suma, de produção de subjetividade – em que uma realidade outra, dessa vez não mais ligada à natureza ou à arte de contar, emerge e faz da nossa relação com o mundo uma relação diversa, onde o espanto, contudo, ainda é possível. Nosso maior contato atual com a fotografia, assim, nos influencia subjetivamente e faz com que apreendamos a realidade por meio de um novo paradigma cujas bases agora se formam a partir de elementos intrínsecos à linguagem promovida pela técnica, como por exemplo a dissociação da experiência, a passividade da observação, a fragmentação e descontinuidade do tempo e do espaço, e a sensação do choque.

## Referências

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Obras Escolhidas, v. 1).

BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: \_\_\_\_\_. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 103-149. (Obras Escolhidas, v. 3).

FLUSSER, Vilém. *Da religiosidade*. São Paulo: Escrituras, 2002.

FOUCAULT, Michel. O sujeito e o poder. In: RABINOW, Paul; DREYFUS, Hubert L. *Michel Foucault: uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. p. 231-249.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: Ed. 34, 2014.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Não contar mais? In: \_\_\_\_\_. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 55-72.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 7-20. (Obras Escolhidas, v. 1).

SONTAG, Susan. O mundo-imagem. In: SONTAG, Susan *Ensaio sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Arbos, 1981, p. 146-172.