



# 13<sup>a</sup> REUNIÃO REGIONAL SUDESTE ANPEd

EM DEFESA DA EDUCAÇÃO PÚBLICA, LAICA E  
GRATUITA: POLÍTICAS E RESISTÊNCIAS

2037 - Trabalho Completo - 13a Reunião Científica Regional da ANPEd-Sudeste (2018)  
GT 24 - Educação e Arte

Considerações sobre a reprodutibilidade técnica da fotografia na formação do espectador  
Ana Carolina Domingues - UFSCar - Universidade Federal de São Carlos  
Alan Victor Pimenta de Almeida Pales Costa - UFSCar - Universidade Federal de São Carlos  
Agência e/ou Instituição Financiadora: CAPES

## CONSIDERAÇÕES SOBRE A REPRODUTIBILIDADE TÉCNICA DA FOTOGRAFIA NA FORMAÇÃO DO ESPECTADOR

**RESUMO:** Apresentamos um esforço reflexivo que busca, na leitura de “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1955) de Walter Benjamin, indagar sobre como as transformações nos processos de produção artística implicam em novos conceitos e formas de percepção para a educação do espectador do início do século XX. Por meio de um ensaio teórico, nos propomos experimentar interpretações sobre como os princípios da fotografia emergente se desdobram em modos de relação entre espectador e obra nesta forma de expressão. Consideramos a reprodutibilidade material da técnica fotográfica como meio e fim para a consolidação da concepção realista da imagem e prática ideológica e educativa para a noção de objetividade na modernidade.

**PALAVRAS-CHAVE:** Fotografia, Walter Benjamin (1892-1940), Reprodutibilidade Técnica, Educação Visual

## CONSIDERAÇÕES SOBRE A REPRODUTIBILIDADE TÉCNICA DA FOTOGRAFIA NA FORMAÇÃO DO ESPECTADOR

### Fotografia

Desde 1540 que a técnica da perspectiva seduziu toda a Europa e foi reconhecida como meio legítimo de representação espacial nas artes visuais. Os princípios materializados na câmera escura<sup>[1]</sup>, como instrumento de filtragem e organização do espectro luminoso para produzir representações naturalistas em paisagens e retratos, constituíram parte da câmara fotográfica, como aparelhagem e princípio estético de *representação*. O efeito de realidade, articulado inicialmente na perspectiva renascentista, operacionalizou tecnicamente um código de visualidade no aparelho fotográfico, não apenas como confirmação sobre determinada noção de realidade – entendida como existência concreta e alheia à formação pessoal – mas também como passível de reprodução visual. A fotografia foi apresentada como mecanismo objetivo – aparelho e técnica –, substituto visual da própria realidade.

Na fotografia nascente, a criação de imagens foi sentida como *captção* do real e *projeção* sobre superfície emulsionada por reagentes químicos. De acordo com Machado (2015), a fotografia, no momento em que se materializou no daguerreotipo, perpetuando o modelo renascentista de codificação da informação, desencadeou um delírio de aperfeiçoamento tecnológico destinado a produzir uma impressão de realidade impositiva.

(...) estas cópias são tão extremadas, e tem hum tal relevo e tamanha verdade, como se não póde imaginar sem as ter visto. A delicadeza dos traços, a pureza das formas, a exactidão e harmonia dos tons,

a perspectiva aerea, o primor das miudezas, isso tudo se representa com a suprema perfeição. A lente, mal sim terrível das melhores obras do desenho, que em todas encontra senões e desares inevitáveis para a arte, gire quanto quiser sobre estas figuras, fite nellas, quanto tempo lhe agradar, o seu olho inexorável, desesperar-se-ha de não descobrir senão perfeições, depois perfeições e sempre em tudo perfeições. Não ha porque nos espantarmos: a luz, a propria luz foi a pintora. (*apud* KOSSOY, 2006, p.131-132)

As primeiras repercussões do invento do pintor e pesquisador Louis Daguerre (1787-1851) encontram no Brasil o acolhimento entusiasmado da imprensa jornalística, principalmente quando reforçadas pelas investidas de Florence sobre o potencial fotográfico como técnica objetiva para o registro científico, em especial para a taxonomia[[ii](#)]. O trecho reproduzido acima foi noticiado em 1º de Maio de 1839 no Jornal do Commercio (nº98, p.02), do Rio de Janeiro, sob o título “Revolução nas artes do desenho” (autor desconhecido). A impressão de linearidade continuada dos suportes de expressão *desenho-fotografia* é inevitavelmente notável. A fotografia foi noticiada como extensão da expressão artística ilustrativa, mas sentida como aperfeiçoamento técnico científico para esta modalidade de representação. O “aperfeiçoamento”, neste caso, se deu pela “liberação das mãos do artista” (BENJAMIN, 2012), ou a algum modo de inteligência sobre a “não-intervenção” humana no processo de criação fotográfica.

Campos (2000) observou a categorização da imprensa sobre o invento de Florence, que o definiu como variante poligráfica que se distingue por seu caráter inimitável, cuja importância maior foi evitar falsificações de qualquer espécie. Logicamente que esta condição de invariabilidade técnica se definiu pela interdição à ação humana em seu processo de produção: “a propria luz foi a pintora” (KOSSOY, 2006).

É neste sentido que Bazin (1983) defendeu uma objetividade da fotografia, que chamou *deontológica*. Para o crítico, a diferença (a originalidade) da fotografia em relação à pintura, situou-se na questão da *objetividade essencial*, uma vez que a imagem se forma “automaticamente”, sem qualquer intervenção criadora por parte do homem. A fotografia é esteticamente sentida como *revelação* da realidade[[iii](#)]. Para Bazin (1983), o caráter realista da fotografia “permitiu à pintura ocidental desembaraçar-se definitivamente da obsessão realista e reencontrar sua autonomia estética” em relação à representação (BAZIN, 1983, p 127), já que a captação da luz passou a realizar esta função.

Machado (2015) chamou atenção para a potência da imagem fotográfica em criar uma realidade que não está nem fora, nem antes dela, mas *nela*. Para ele, a realidade não permanece íntegra quando uma câmera está apontada para ela, a câmera nunca é passiva diante de seu objeto; Walter Benjamin (2012) alertava que “o que caracteriza o cinema [e a fotografia] não é só a forma como o homem se representa diante da máquina, mas como ele representa o mundo graças a esta máquina (2012, p.28)”.

A fotografia como “escrita da luz” manifestou-se amplamente no século XIX, devido ao advento dos inventos técnicos e aparelhos tecnológicos, em especial da óptica e da química. A inteligibilidade visual, por sua vez, constituiu uma espécie de linguagem fotográfica, ou escrita da realidade, nos dizeres de Pasolini (1982), um estudo imagético sobre a compreensão da imagem como modo de organização da luz em pontos de fuga, cores e tons, texturas, escalas e dimensões, ruídos; mas sobretudo pela perspectiva como *ponto de visão* do fotográfico, o que nos traz à discussão sobre o real e o natural, o realismo e o naturalismo na imagem fotografada. A fotografia se define como uma imagem que carrega aspectos relacionados à realidade do homem por trazer espaços, lugares, pessoas e cultura. Já o realismo é uma cristalização ideológica que se pauta na representação – que tem a imagem como substituto identitário, ou equivalente ao real (MACHADO, 2015).

Pasolini (1990) considerou que a primeira forma de percepção que temos do mundo como visual. Muito do que percebemos e aprendemos em nossas relações advém dos processos educativos sobre o modo como sentimos e atribuímos sentido às imagens, que recebemos como estímulos visuais. Sistemáticamente, símbolos, sinais e ícones de comunicação são processados como quadros de inteligibilidade, cuja funcionalidade é produzida nos e pelos processos formativos de sociabilidade, pelas pedagogias escolares acerca das imagens e seus entendimentos. Quando pensamos na constituição de códigos visuais (CRARY, 2012), estilos de expressão e comunicação, normalmente nos referimos a esta forma sistemática e conceitualmente hegemônica de referência à realidade.

Almeida (1994) advertiu que a televisão, o cinema e outras tecnologias das artes visuais foram responsáveis por grande parte da educação do olhar como ação neutra, sobre uma noção de real naturalizada. Nossa educação visual e estética seria, então, politicamente produzida como legitimação dos discursos midiáticos, cuja forma ideológica se dá no sentido de neutralidade objetiva e imparcial da informação “não formativa”.

Neste esforço reflexivo, tentaremos seguir indagando, junto a Benjamin (2012), Machado (2015) e Almeida (1994), se poderíamos considerar que a reprodutibilidade técnica da fotografia possibilitou um processo histórico de educação da percepção dos espectadores, configurando uma reprodutibilidade naturalista sobre os entendimentos e sensibilidades do real?

## **O status do espectador**

Walter Benjamin se preocupou em pensar a fotografia e o cinema como materializações instrumentais das mudanças relativas à modernidade europeia. O filósofo entendeu que os modos de percepção se alteraram nesta relação *de mão dupla* entre sujeito e história. O prólogo d'A *obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, versão de 1955, apresenta Paul Valéry como epígrafe:

Matéria, espaço e tempo não são mais o que eram há vinte anos. Inovações tão colossais, que alteram o conjunto das técnicas artísticas, acabam por influenciar a própria invenção e talvez terminem por modificar da forma mais extraordinária o próprio conceito de arte. (VALÉRY *apud* BENJAMIN, 2012, p.10)

As observações sobre as mudanças tecnológicas do século XX não podem se restringir aos inventos técnicos e aos aparelhos, mas devem se adensar sobre as transformações nas formas de percepção da realidade, materializadas e movimentadas por estes mecanismos. A reprodução de obras de arte foi uma prática comum na história cultural do ocidente, no entanto, a especificidade da *reprodutibilidade técnica* está em caracterizar um mecanismo artístico (a fotografia e o cinema) cujo sentido se constitui *na e pela* reprodução.

Neste sentido, seria estranho pensar a fotografia sob princípios de autenticidade, já que na técnica fotográfica inexistia a noção de obra original. O suporte fotográfico, chamado cópia de contato – a superfície emulsionada de Daguerre e Florence –, não é objeto material que constitua a mesma noção de obra que a pintura a óleo. Sendo reproduzida, a segunda versão da pintura seria considerada *cópia*, em relação à *original*; mas na fotografia a noção de originalidade objetiva perderia sentido, na medida em que o negativo não representa uma *obra* a ser copiada, pois sua função é precisamente possibilitar a produção de um grande número de cópias. Ou seja, é exatamente na *reprodução* que a fotografia ganha sentido artístico, ela se faz arte enquanto *reprodutibilidade técnica*.

Sobre aspectos de natureza relacional, a fotografia aproximou o espectador de uma *noção* de realidade. Neste sentido, apontado por Benjamin, a reprodutibilidade técnica se desloca do plano de reprodução do suporte material – na xilogravura, fotografia, cinematografia, as cópias são derivações substanciais – para reproduzir dimensões de percepção e formulação de sentido. Ao pensarmos nos quadros de inteligibilidade do real, constituídos no século XIX (MACHADO 2015), podemos considerar que o advento da fotografia representa a consolidação de uma noção de realidade historicamente naturalizada, mas também a de um sistema cognitivo e sensível sobre a relação do indivíduo com o entorno espaço-temporal. Estamos tentando imaginar o quanto da noção de uma fotografia *informativa*, de caráter representacionista e objetivista, se faz histórica e culturalmente *formativa* das relações dos sujeitos e seus corpos. Luz, cheiro e sombra são atores nos modos formativos de significação do que se convencionou, visualmente, chamar de realidade. No plano da arte, conteúdo e informação não são passíveis de serem separados da forma, da formação.

### Realidade significativa

Ao considerar a unicidade da pintura, Benjamin recorreu à tradição. Até o século XIX museus e galerias de exposição foram arquitetados para possibilitar as mesmas perspectivas, experiências e impressões sobre as obras. O “valor de culto” (BENJAMIN, 2012) se materializou na direção do espectador por seu posicionamento para favorecer impressões semelhantes sobre as obras. Esta prática colaborou para uma universalização no processo de sensibilidade e entendimento da visão do espectador, tanto por adequar o quadro de visão, quanto por minimizar as variantes inteligíveis na relação de sentidos entre espectador e obra ao restringir sua movimentação, e posicionamento diante do que vê. Pensando, a nosso critério, que a tradição se desenvolveria na proporção da *restrição da margem de ação do espectador na criação de sentido e entendimento sobre a obra*, ela seria, neste sentido, *a fixação histórica de um quadro de inteligibilidade sobre o que se vê*; sistemático processo educativo de caráter estético, e político, do espectador.

Se a estátua de Vênus foi objeto de reverência para os gregos e ídolo maléfico para os clérigos da Igreja Medieval, Benjamin (2012) considerou que, em ambos os casos, permaneceria na obra certa unicidade, sua aura, seu *valor de culto*. Daí decorre a tradição, já que estes objetos tornaram-se obras de arte *por exposição* no trajeto entre o *culto* de adoração e o de abominação [iv]. A reprodutibilidade técnica do suporte material das obras (filmes e fotografias) se estende à projeção de modos de percepção e significação. No século XIX esta relação passou a ser mediada por elementos externos à obra. A expressão é tomada pela comunicação, ou seja, pela criação direcionada por uma ideia a ser transmitida, consumida pelo espectador. A obra se torna instrumento comunicante no limite de seu “valor de exposição” (BENJAMIN, 2012).

Ao mesmo tempo, na medida em que as obras se reproduziram, o caráter de culto foi substituído pelo moderno valor de objetividade. A reprodutibilidade possibilitou aos espectadores a apropriação dos objetos e obras de culto como forma de arte. A Vênus – estátua e mito – pôde ser entendida como obra artística pela modernidade da reprodutibilidade técnica da imagem e do objeto; e não mais pela sensibilidade natural e literalista de seu valor de adoração. Esta variabilidade histórica nos dá pistas para o entendimento de que, modernamente, a imagem não reproduz ou representa, ela *produz* uma realidade, que está *nela*.

Na análise de Benjamin (2012), a fotografia da reprodutibilidade técnica – excetuando-se a relação com fotos de entes queridos – formula sentidos inteligíveis em seu valor de exposição. Então, nos perguntamos, qual foi o sentido de tê-la como objetiva no século XIX? Ao avaliar a experiência do “choque” como a ação do meio sobre o espectador, Benjamin (2012) identifica na cidade a principal forma de contágio e deslocamento dos sentidos de si sobre o homem moderno; com relação às imagens, o cinema sequencia de forma fluida a diversidade de significados. Na tela, os olhos impactam os sentidos das imagens umas sobre as outras, de modo que nenhuma delas constituiria o mesmo significado se fosse vista separadamente, estática. Este mecanismo, como a *urbes*, *trans-forma* os modos de percepção do mundo e das relações estabelecidas. O objetivismo ideologizado do real, por sua vez, deixa a mística e a mágica da multiplicidade e do dissenso em favor do culto e da adoração pelo real, em ação educativa sobre as sensibilidades do espectador.

### Considerações finais

Consideramos que Benjamin (2012) não pondera sobre a morte da arte por ação da reprodutibilidade. Em seus escritos, pondera sobre a relação do sujeito com a obra, e de que modo essa relação ocorre *na realidade criada pelo aparato* tecnológico. Sua reflexão dá a entender a imagem como mecanismo movimentado ideologicamente (MACHADO 2015) que emerge, em potência e plasticidade, os discursos que o enunciam e atravessam. Benjamin (2012) acredita que o filme é tecnicamente revolucionário, que possibilita o conhecimento sobre os processos educativos e doutrinários

do efeito de choque. Ele sinaliza as possibilidades de alteração deste quadro.

Neste reflexão, entendemos que os modos de relação entre espectador e imagem se materializam em mensagens visuais, que na reprodutibilidade técnica o real e a realidade cristalizam entendimentos e sensibilidades hegemônicas e configuram práticas e discursos a respeito da imagem, do espectador e da função social da racionalidade. Neste sentido, seria razoável supor a reprodutibilidade técnica como processo de formação do espectador, que sente seu corpo como aparelho de *captação* do real; como formação ideológica, que reproduz sentidos e significados hegemônicos; e como formação onírica, na medida em que projeta desejos e comunica sensibilidades e ideais (nacionalismos, naturalismos, realismos).

Por fim, o pensamento de Benjamin (2012) sobre o homem moderno instiga a pensarmos sobre as subjetividades, sobre as formas de percepção da sociedade, da política, da economia, da cultura e da arte com produtoras de uma *noção de homem*, à imagem e semelhança do drama cósmico da representação.

[ii] Câmera escura é um aparelho óptico formado por uma caixa vedada à entrada de luz, a não ser por um único orifício, que pode ou não sustentar uma lente ou objetiva. Ao filtrar a entrada da luz, a objetiva projeta uma imagem verticalmente invertida e espelhada sobre a tela de fundo da câmera. Foi amplamente utilizada por pintores, a partir da renascença, para produzirem paisagens e retratos. A fotografia surgida no século XIX empregou este aparelho, adicionando à tela de fundo uma superfície emulsionada com nitrato de prata.

[iii] Hercules Florence é considerado inventor isolado da fotografia no Brasil, por haver desenvolvido o processo de emulsão fotossensível sem contato ou notícia prévia sobre os experimentos de Daguerre e Niépce (KOSSOY, 2006).

[iiii] O emprego do termo é curioso e ambivalente. Revelação é o processo químico de transformação dos haletos de prata da emulsão fotográfica em prata metálica, o que revela tons de claro e escuro e define imagens sobre o suporte. Ao mesmo tempo conota sentidos de apresentação, transparência e mesmo profecia sobre a realidade.

[iv] Benjamin se refere ao *valor de exposição* como o processo dinâmico de criação de sentido para a obra *em relação ao espectador*.

## Referências:

ALMEIDA, M. J. **Imagens e Sons - A nova cultura oral** SP: Cortez, 1994.

BAZIN, A. A ontologia da imagem fotográfica. In: XAVIER, I. (org.). **A experiência do cinema: antologia**. RJ: Edições Graal: Embrafilme, 1983.

BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção**. RJ: Ed. Contraponto, 2012.

CAMPOS, J. **Maniçoba Ararituaba Porto Feliz**. Ottoni Editora, Itu-SP, 2000.

CRARY, J. **Técnicas do Observador**. RJ: Ed. Contratempo, 2012

KOSSOY, B. **Florence: A Descoberta Isolada da Fotografia no Brasil**. SP: Ed.USP, 2006.

MACHADO, A. **A ilusão especular - uma teoria da fotografia**. SP: G. Gili, 2015.

PASOLINI, P. P. **Empirismo Herege**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.

PASOLINI, P. P. Gennariello: a linguagem pedagógica das coisas. In: **Os jovens infelizes**. SP: Brasiliense, 1990. p. 125–136.