

UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL

GUSTAVO LUIZ POZZA

**A REPRESENTAÇÃO ÉTICO-ESTÉTICA DO CORPO
NA FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNEA.**

CAXIAS DO SUL
2015

**PRÓ-REITORIA DE PESQUISA, INOVAÇÃO E DESENVOLVIMENTO
TECNOLÓGICO
PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA - Curso de Mestrado**

Gustavo Luiz Pozza

**A representação ético-estética do corpo
na fotografia contemporânea.**

Dissertação de Mestrado apresentada ao programa de pós graduação em filosofia da Universidade de Caxias do Sul como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Filosofia, sob orientação do Prof. Dr. Jayme Paviani

Caxias do Sul
2015

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Universidade de Caxias do Sul
UCS - BICE - Processamento Técnico

P893r Pozza, Gustavo Luiz, 1981-
A representação ético-estética do corpo na fotografia contemporânea
/ Gustavo Luiz Pozza. – 2015.
82 f. ; 30 cm

Apresenta bibliografia.
Dissertação (Mestrado) - Universidade de Caxias do Sul, Programa
de Pós-Graduação em Filosofia, 2015.
Orientador: Prof. Dr. Jayme Paviani.

1. Filosofia da arte. 2. Estética. 3. Ética. 4. Fotografia. I. Título.

CDU 2. ed.: 7.01

Índice para o catálogo sistemático:

1. Filosofia da arte	7.01
2. Estética	7.01
3. Ética	17
4. Fotografia	77

Catalogação na fonte elaborada pela bibliotecária
Roberta da Silva Freitas – CRB 10/1730



UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL

“A representação ético-estética do corpo na fotografia contemporânea”

Gustavo Luiz Pozza

Dissertação de Mestrado submetida à Banca Examinadora designada pela Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade de Caxias do Sul, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Filosofia. Linha de Pesquisa: Problemas Interdisciplinares de Ética.

Caxias do Sul, 29 de outubro de 2015.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Jayme Paviani (orientador)
Universidade de Caxias do Sul

Prof. Dr. Paulo César Nodari
Universidade de Caxias do Sul

Prof. Dr. Luiz Rohden
Universidade do Vale do Rio dos Sinos

CIDADE UNIVERSITÁRIA

Rua Francisco Getúlio Vargas, 1130 – B. Petrópolis – CEP 95070-560 – Caxias do Sul – RS – Brasil

Ou: Caixa Postal 1352 – CEP 95020-972 – Caxias do Sul – RS – Brasil

Telefone / Telefax (54) 3218 2100 – www.ucs.br

Entidade Mantenedora: Fundação Universidade de Caxias do Sul – CNPJ 88 648 761/0001-03 – CGCTE 029/0089530

*Can I have an aesthetic interest in
the photograph of a dying soldier
which is not also an aesthetic interest
in the soldier's death?*

Roger Scruton
Photography and Representation

Resumo

Objetivando a compreensão das relações entre a ética e a estética na fotografia, mais propriamente com relação à representação do corpo, procura-se compreender o processo de significação da imagem. Devido à característica indicial da imagem gerada por um processo mecânico e por isso singular nas representações visuais, a fotografia se destaca com relação a sua representação da realidade codificada visualmente. Aplicando metodologias de diferentes autores na avaliação e análise do discurso ético e da construção estética, foram combinadas duas possibilidades de percepção da imagem, produzindo uma metodologia própria e direcionada para a discussão dos conflitos causados pela representação do imoral como belo. A partir da compreensão dos mecanismos da comunicação visual pelas teorias de Peirce, Bazin, Barthes, Sontag e Dubois; das relações entre a arte e a ética de Keiran e Gaut; de estudos sobre as estéticas fenomenológica e analítica e da pesquisa de metodologias e da aplicação em avaliações de imagens fotográficas produzidas a partir do início do século XX, foi possível obter dados relevantes para a análise da construção formal e do posicionamento moral da obra resultante. Esse enfoque teve como resultado a proposta de uma metodologia de avaliação ético-estética que permita ao espectador compreender, analisar e avaliar a obra de arte fotográfica.

Palavras-chave: Fotografia. Corpo. Ética. Estética. Semiótica.

Abstract

Having as objective the understanding of the relationship between ethics and aesthetics in photography, more specifically regarding the representation of the body, this research seeks to understand the process of signification of the image. Due to its indexical characteristic as an image generated by a mechanical process, and so singular in the visual representations, the photographic image stands out with respect to its representation of visually coded reality. Applying methodologies of different authors in the evaluation and analysis of ethical discourse and aesthetic construction, were combined two ways of perception of the image, producing its own methodology, directed to the discussion of the conflicts caused by the representation of immoral as beautiful. Through the understanding of the mechanisms of visual communication by the theories of Peirce, Bazin, Barthes, Sontag e Dubois; the relations between art and ethics from Keiran and Gaut; of studies on the phenomenological and analytical aesthetic and research of methodologies and its application to evaluation of photographic images produced since the early twentieth century, it was possible to obtain relevant data for the analysis of formal construction and moral positioning of the resulting work. This approach has resulted in the proposal of a methodology of ethical and aesthetic evaluation that allows the spectator to understand, analyze and evaluate the photographic work of art.

Keywords: Photography. Body. Ethics. Aesthetics. Semiotics.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Joel Peter Witkin - O beijo	12
Figura 2 – Kevin Carter - Criança Sudanesa	24
Figura 3 – Sebastião Salgado - Mulher mal alimentada, desidratada, no hospital em Gourma Rharous.	29
Figura 4 – Ciclo das ciências normativas peirceanas.....	32
Figura 5 – Esquema linear das ciências normativas peirceanas	33
Figura 6 – Weegee - Cop Killer	40
Figura 7 – Weegee - Cop Killer - Recorte.....	43
Figura 8 – Paul Strand - Blind	53
Figura 9 – Eddie Adams - Nguyen Ngoc Loan.....	68
Figura 10 – Robert Capa - Último soldado a morrer	74

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	08
2. A FOTOGRAFIA E A REALIDADE	10
2.1 Possíveis avaliações ético-estéticas	14
2.2 Fotografia e representação	18
3. ESTÉTICA E A IMAGEM FOTOGRÁFICA	30
3.1 Estética fenomenológica e fotografia	33
3.2 Estética analítica e fotografia	45
4. ÉTICA E FOTOGRAFIA	57
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	73
6. REFERÊNCIAS	78

1. INTRODUÇÃO

A relação entre a ética e as artes, mais especificamente as artes visuais, aponta para um conflito entre a liberdade criativa do artista e os valores a serem apresentados pela exibição da obra. Consoante a isso, mudanças culturais que aconteçam no tempo em uma mesma sociedade, ou as trocas culturais entre diferentes sociedades, tendem a resignificar obras, transformando a maneira como alguns dos seus elementos são percebidos.

O surgimento da fotografia, juntamente com a percepção de representação da realidade que esse meio trouxe no período, provoca a discussão ao possibilitar o registro visual e a comunicação por meio de imagens, modificando a compreensão que o espectador tem da imagem que lhe está sendo exibida. Posteriormente, a aceitação dessa técnica como manifestação artística no início do século XX, a colocou em uma posição propícia à investigação das possibilidades de exploração do meio, uma vez que é papel do artista a construção de manifestações que frequentemente rompem barreiras técnicas, linguísticas ou morais.

Dentre as infinitas possibilidades de criação existentes na arte, a representação do corpo será o objetivo principal de investigação desse estudo. Relações semióticas entre a fotografia e o fotografado criam aspectos singulares na medida em que são um registro da presença obrigatória desse ser diante do aparelho fotográfico, enquanto as técnicas anteriores, como a pintura, dispensavam essa presença e possibilitavam sua substituição pela imaginação do artista. As mudanças culturais causadas pela percepção dessa relação semiótica explicam o impacto que essas imagens tem na experiência estética do espectador. Do choque à empatia, a representação do corpo na fotografia contemporânea, como elemento da criação artística, provoca sentimentos conflitantes no público e levanta questões éticas sobre suas possibilidades de apreciação estética.

Fazendo-se necessária a compreensão da mensagem por meio do conteúdo formal das imagens, percebe-se como mais apropriada a abordagem analítica, uma vez que possibilita ao pesquisador “definir conceitos [e] estabelecer categorias” (PAVIANI, 2006). Contudo, não se procura restringir a abordagem teórica unicamente a essa corrente, uma vez que outras abordagens podem acrescentar à discussão. Assim, a metodologia analítica será também associada a outros conceitos de construção imagética e percepção, tomando como exemplo a associação de teorias de semiótica peirceana à fenomenologia de Husserl.

Tratando-se de temas de vasto conteúdo já publicado, a pesquisa bibliográfica realizada a partir de fontes e teorias, análises de enunciados, conceitos e categorias e de imagens é a mais adequada, por permitir a análise das informações, identificação das teorias e uma posterior análise e avaliação da contribuição para o objeto de investigação (KÖCHE, 1997). Dessa forma, obras de referência em ética e estética, bem como autores atuais que propiciem a compreensão do tema por uma ótica contemporânea são utilizados na construção da pesquisa. O pouco tempo de existência da fotografia a coloca em uma perspectiva desprovida da crítica dedicada aos suportes mais antigos, como a pintura. Além disso, sua popularização técnica e cultural a posiciona mais próxima do leigo aos entremeios da arte.

2. A FOTOGRAFIA E A REALIDADE

Na ocasião de seu descobrimento, a fotografia foi apresentada como capaz de registrar a realidade, “como se um espelho minúsculo tivesse sido colocado diante da natureza”. (HACKING, 2012). Apesar desse caráter de representação da realidade e sua rejeição, até o início do século passado, de objeto de arte independente da pintura, a fotografia passa rapidamente a ser um importante suporte para manifestações artísticas, auxiliada, principalmente, pela recorrente noção de que não é unicamente uma representação fiel da realidade, mas sim, uma das realidades possíveis, sujeita à seleção do artista no momento da captura.

A fotografia tem uma realidade própria que não corresponde necessariamente à realidade que envolveu o assunto, o objeto do registro, no contexto da vida passada. Trata-se da realidade do documento, da representação: uma segunda realidade construída, codificada, sedutora em sua montagem, em sua estética(...) (KOSSOY, 2002)

Complementando essa teoria, Barthes (1984) explica como a realidade fotográfica afeta o espectador pela relação indicial do processo, o que Peirce (2008) chama de conexão dinâmica entre o objeto e os sentidos do espectador, pois, diferentemente da pintura, que combina signos para simular a realidade sem que o artista a tenha necessariamente presenciado, na fotografia existe inegavelmente a ideia de que o objeto da fotografia existiu e esteve em frente à câmera em um dado momento.

Essa característica indicial da fotografia tem especial impacto na representação do corpo. Embora seja recorrente em diversos momentos da história da pintura, o nu assume uma posição diferente diante do espectador da fotografia. Saber que aquele corpo pertence a uma pessoa que esteve diante das lentes da câmera e que, portanto, existe, oportuniza um desejo irrealizável, pois, segundo Platão (O BANQUETE, 2006), existe desejo quando não se possui o objeto desse desejo. Assim, deseja-se a imagem na fotografia, que representa o corpo, que não está mais presente, portanto, impossível de ser possuído, perpetuando o desejo.

A mesma teoria platônica que explica o desejo pelo corpo na fotografia, explica o desejo pelo belo:

O homem que deseja contemplar e unir-se à Beleza, começa por essa forma primitiva de amor, apaixonando-se e desejando um belo corpo. Se ele é, porém um homem superior, em breve descobre que a beleza existente naquele belo corpo é irmã da beleza de outro corpo belo, o que o leva à conclusão de que a beleza de todos os corpos é uma só. [Por consequência] passa a amar não os corpos, mas a beleza existente neles, contemplada desinteressadamente. (SUASSUNA, 2008)

Mesmo abandonando o conceito grego de beleza matematicamente perfeita, artistas continuaram buscando na representação do corpo formas harmoniosas relativas aos cânones do período em que se inseriam, e mesmo “um vaso ou uma estrutura arquitetônica, possuem alguma analogia com formas humanas satisfatórias”. (CLARK, 1990). A estética propõe a discussão de valores e suas representações, mas não propõe uma categorização ou metodologia definitiva para criação artística ou para a apreciação do belo. A estética, assim, “é mais orgânica do que sistemática” (SUASSUNA, 2008), valendo-se comumente de outros sistemas de valores:

(...)o bem moral será o bem estético especialmente determinado por um elemento peculiar que se lhe acrescentou; o bem lógico será o bem moral especialmente determinado por um elemento especial que se lhe acrescentou;[...] a fim de analisar a natureza do bem lógico precisamos, primeiramente obter apreensões claras sobre a natureza do bem estético e, especialmente do bem moral. (PEIRCE, 2008).

Esse terreno propício a controvérsias encontra paralelo na situação da ética na sociedade a partir do século XIX, quando Nietzsche identifica as enfermidades da alma moderna e que o “homem moderno foi capaz de perceber o caráter fictício da própria moral, da religião e da metafísica, e o desencanto é a tomada de consciência de que não há estrutura, leis e valores objetivos”. (HERMANN, 2005).

O escopo desta pesquisa é um desdobramento pouco convencional dessa relação entre o bem ou a ética e o belo: propõe-se a investigação das relações entre a representação do corpo e uma inversão de valores éticos, proporcionada pelos questionamentos da arte contemporânea.

Artistas como Joel-Peter Witkin e Nubuyoshi Araki questionam a partir da fotografia os limites da presença do corpo, ou seus significados, utilizando formas que são consideradas esteticamente desagradáveis, eticamente controversas ou ambas, mas com resultados que são vistos como representantes de uma linguagem artística contemporânea, portanto, dignos de análise.

Witkin, que conseguiu acesso aos necrotérios mexicanos, na década de 1990 (OLGUIN, 2012), utiliza cadáveres e partes de corpos em seus *tableaux*, colocando o espectador em confrontação com a própria mortalidade, em um *memento mori* fotográfico. Embora a visão de um cadáver não seja novidade na história da fotografia, o impacto causado pela aparente profanação do cadáver, além da já comentada realidade do processo fotográfico, oportuniza discussões éticas mais aprofundadas.



Figura 1 – Joel Peter Witkin - O beijo

Fonte: Witkin (2008).

O fotógrafo japonês Nobuyoshi Araki dedica sua obra às mudanças nas regiões de prostituição e na simbologia associada ao sexo no Japão, após o fim da Segunda Guerra Mundial. A permissividade e a constante mudança das leis que regulam tanto a autorização de uso da própria imagem corporal quanto a exibição de conteúdos sexualmente explícitos na mídia, permitiu ao artista um registro antropológico dessas mudanças, além de instigar uma reavaliação das regras associadas à pornografia.

(...) os editores nunca entraram em guerra contra as autoridades pela regulamentação da pornografia, nem mesmo reivindicaram liberdade de expressão ou a natureza artística das fotografias. Eles se divertiam jogando com a luxúria humana e a jurisdição envolvendo obscenidade, e simplesmente transferiam isso para a página impressa. (ARAKI, 1997)¹

Dentre diversas teorias apresentadas sobre a moral na arte, Keiran (2006) considera como um possível viés de abordagem a contextualização da análise ética, visto que obras que rompem na ficção barreiras morais de comportamento proporcionam ao espectador a oportunidade de se distanciar das regras sociais e usufruir de certos prazeres sem o risco das consequências.

Assim, podemos permitir afrouxar a tensão de nossas proibições morais internalizadas e ir com as reações procuradas por nós. Além disso, a distinção entre as atitudes que nos permitimos tomar em nossas atividades imaginativas e aquelas que nos permitimos ter quando voltados para o mundo real não se aplicam simplesmente às obras de arte. Pense em fantasias sexuais, por exemplo. (KEIRAN, 2006)

Em um terceiro ponto de vista nesse tópico, Berys Gaut utiliza o filme *O Triunfo da Vontade*² para demonstrar que em algumas situações, quando as falhas éticas não existem para causar comoção ao público, é permitido avaliar unicamente pela estética, e que essas falhas podem ser menos danosa para a obra do que uma falha estética.

Uma visão autonomista mais moderada e plausível sustenta que as obras de arte podem ser moralmente avaliadas, mas suas falhas ou méritos éticos nunca são falhas ou méritos estéticos *per se*. O ético nada tem a ver com o estético. Em situações nas quais as falhas éticas parecem esteticamente relevantes, não é o erro moral *per se* que conta, mas sim outros traços da expressão. (GAUT 2007)

Diante das ambiguidades apresentadas nesse contexto e os desdobramentos possíveis na relação entre a ética e a arte contemporânea, dados, principalmente, pela característica controversa e questionadora da arte no presente período, uma avaliação dos mecanismos de construção pelos artistas e de avaliação crítica das obras faz-se necessária, oportunizando uma melhor compreensão das relações ético-estéticas na arte contemporânea.

¹ Tradução do autor, assim como todas as próximas traduções de fontes estrangeiras. Sempre que possível foi utilizada a fonte em língua portuguesa ou, quando disponível a manutenção de traduções conceituadas de termos técnicos ou filosóficos.

² Filme da diretora alemã Leni Riefenstahl, utilizado como propaganda nazista pelo governo de Hitler, apresenta técnicas que mudaram a linguagem cinematográfica.

2.1 Possíveis avaliações ético-estéticas.

Propor questionamentos sobre as relações entre ética e estética é uma atividade que costuma vir acompanhada de dúvidas sobre a real visão que se tem sobre esses conceitos e sua aplicação à produção artística. Questiona-se com frequência qual o impacto que obras de arte têm sobre a (i)moralidade, visto que obras são censuradas ou exibidas em função da intensidade de sua divergência com os costumes de uma determinada região ou época.

Cabe aqui, antes de desdobramentos de maior complexidade, uma distinção entre o uso dos termos *moral* e *ética* na pesquisa que se desenvolve. Será utilizada a categorização, proposta por Paviani (2014), que sugere a moral como “costumes, valores [e] normas válidas num contexto social e histórico” (p. 50), não propondo uma relativização do comportamento moral a partir de diferenças culturais, mas de uma orientação racional; e ética como a investigação puramente teórica dos princípios e da legitimação do agir.

Tratando das relações entre ética e estética, Hermann propõe a recuperação de uma relação atualmente perdida entre esses dois elementos da filosofia que, de diferentes pontos de vista apresentados, tem mais em comum do que se apresenta em uma primeira análise. As aparentes divergências surgem em função da opinião de filósofos da antiguidade sobre as artes, pontualmente Platão, que oporia ética e estética, visto que “a arte oculta o verdadeiro” (HERMANN, 2005, p. 11), produzindo uma réplica do mundo, tornando impossível o desenvolvimento do ser humano. Posteriormente, a associação da estética com a superficialidade a torna reprovável pela burguesia do século XIX.

Hermann sugere que, na atualidade, o afastamento entre ética e estética dá lugar a uma visão do estético como uma possibilidade de questionamento ético, na medida em que possibilita a aproximação com o estranhamento e com o inovador, propondo conflitos com as regras morais (HERMANN, 2005, p. 14). Como sustentação desse conceito, apresenta o caráter de protesto da arte a partir da modernidade como uma crítica à moral vigente, bem como o processo de estetização oportuniza a avaliação ética das ideias a partir da imaginação.

Paviani (2014) aponta as diferenças e relações entre esses dois âmbitos da filosofia, partindo dos conceitos de fazer e agir da filosofia aristotélica. Assim, o estético tem relação com a *techne*, ou com o saber fazer e com o *fronesis*, ou a capacidade ética de discernimento, fazendo

com que “em todas as ações e obras [estejam] presentes as dimensões ético-estéticas”. (p. 83). Entretanto, o autor não apresenta a ética como uma possibilidade de avaliação da produção artística, visto que é papel da arte questionar normas vigentes, afirmando que “nenhuma grande obra de arte é moralista, mas todas são éticas na medida em que expressam a vida, a sociedade e o mundo em que se vive”. (p. 84).

Em uma tentativa de sistematização da avaliação ético-estética da arte, tanto Gaut (2007) quanto Kieran (2006) apresentam uma síntese de teorias em um sistema que propõe três possibilidades avaliativas da abordagem ética com relação à produção artística. Partindo da relação obrigatória de avaliação a partir desses dois critérios filosóficos, questiona se o posicionamento ético deve interferir na avaliação estética, ou de forma mais objetiva, se uma obra deve ser avaliada por seu caráter de defesa ou ataque à moral.

Chamam de *Autonomismo* ou *Esteticismo* a corrente que avalia a obra de arte simplesmente por seus méritos estéticos. Nessa posição, não cabe à ética questionar os valores de algo que se apresenta apenas como produção estética, possibilitando que, mesmo com mensagens moralmente questionáveis, uma obra possa ser grandiosa por outras qualidades.

Kieran (2006) suporta essa corrente a partir de três pontos de vista: (i) a crítica artística como prática social posiciona em segundo plano a percepção ética da arte, fazendo com que críticos elogiem obras apesar de características morais presentes; (ii) a presença de obras moralmente questionáveis dentre as mais representativas de um período artístico, comprovando que a avaliação moral não se apresenta inicialmente no julgamento da obra; (iii) por fim, que não se julga costumeiramente a arte a partir de sua veracidade, ponto que pode ser utilizado para defender essa corrente na avaliação de outras produções, como a pintura e a literatura, mas, como será posteriormente apresentado, não se aplicaria em todos os casos da produção fotográfica, dada a sua possível característica de veracidade.

Gaut (2007) procede por questionar o que levaria alguém a seguir essa corrente, uma vez que é improvável que se avalie qualquer obra sem que seja levada em conta sua mensagem, grande parte das vezes como componente de seus elementos estéticos, bem como a complexidade da construção de algumas obras de arte impossibilita que se avalie seu mérito por uma única via. Mesmo tomando como pressuposto a ideia de que, embora falhas no aspecto ético, muitas obras são grandiosas e detêm valor suficiente para que se destaquem e de que a própria ideia de contemplação pura de um objeto ou obra de arte propõe desvincular a avaliação

de outros méritos externos à construção artística, Gaut demonstra que propor uma separação dos critérios éticos da arte impediria a avaliação dos demais elementos, uma vez que o ponto de vista ético do autor transpassa a produção artística, tornando-se base para considerações como a inventividade do autor ao apresentar determinado tema. Serve como exemplo a obra *Guernica* de Picasso, em que o horror da guerra é critério para a construção e compreensão dos elementos visuais utilizados.

Uma segunda corrente, chamada de *Contextualismo* ou *Imoralismo*, propõe a análise das obras seguindo o preceito de que falhas éticas da obra possam ser consideradas méritos estéticos ou que suas falhas estéticas possam ser méritos éticos. Defende, assim, o aspecto transgressor da arte, sua capacidade de subverter valores morais e assim, ser considerada como boa por essa condição diretamente.

Essa corrente propõe que, devido ao universo fictício em que o texto da obra existe, questionamentos éticos possam ser apresentados livremente, sem que haja um efeito danoso sobre a moralidade, mas sim uma resposta moral do espectador, visto que oportuniza um embate na esfera da imaginação. Assim, elementos eticamente questionáveis podem fazer parte de uma obra eticamente correta, caso esteja clara sua presença como elemento questionador, e não endossado pela obra como um todo.

Um argumento importante para a compreensão dessa corrente é o questionamento da necessidade de que se responda de acordo com o comportamento da realidade a uma obra de ficção, posto que esteja clara a consciência de que se trata de algo fora ou distante da realidade.

A consciência do distanciamento, proposta por Kieran (2006), depende de dois aspectos que propiciam atitudes de resposta moral que não poderiam ou deveriam acontecer na realidade: (i) a mediação artística da representação dos eventos por elementos técnicos ou estilísticos; e, (ii) os eventos representados estão distantes da ação do espectador, ou seja, não há possibilidade de intervenção. Assim, a obra permite ao espectador vivenciar situações que propiciem questionamentos à posição ética com liberdade a avaliar as possibilidades de ação, sem que haja uma consequência real.

Toma-se como pressuposto, então, que as qualidades éticas da obra sejam vistas também como qualidades estéticas, uma vez que o questionamento ético apresentado, para que esteja claro ao espectador, seja também coberto por imperfeições estéticas condizentes. Esse

ponto de vista poderia levar ao entendimento que, considerados unicamente seus elementos individuais, a obra de arte poderia ser melhorada esteticamente pela correção de seus desvios éticos. Gaut (2007) refuta tal alegação ao afirmar que não há uma relação entre a correção de um elemento ético isolado e o aprimoramento da obra como um todo, pois a avaliação estética não parte de elementos isolados, mas de uma construção conjunta e da inter-relação entre esses elementos. Corrigir ou modificar um elemento isolado teria a mesma possibilidade de aprimorar esteticamente quanto de deteriorá-la.

Esse argumento para a defesa do contextualismo por sua capacidade didática, ou seja, propor a compreensão dos defeitos morais a partir de sua projeção em elementos da obra de arte e um desenvolvimento moral a partir da compreensão dos danos causados, embora possa inicialmente ser vista como coerente, deve também considerar que o questionamento defendido pelos imoralistas poderia, da mesma forma, tornar-se desejoso ao espectador, provocando uma resposta imoral.

A terceira corrente, chamada de *Moralismo* ou *Eticismo*, propõe que as falhas éticas sejam também consideradas falhas estéticas. Entretanto, para que haja uma compreensão completa da obra, posto o que é argumentado na corrente anterior, devem-se considerar falhas morais relevantes a ponto de interferirem na percepção estética da obra, o que acaba por ser categorizado como moralismo moderado (CARROLL 1996 *apud* KEIRAN, 2006). Suas deficiências estéticas seriam, portanto, proporcionais às falhas éticas em sua relevância.

Tomada por Gaut (2007), como elemento principal nas divergências entre ética e estética, a corrente eticista pode ser defendida quanto à sua natureza pedagógica-estética, em que a capacidade da obra de ensinar modelos éticos está ligada a seu valor estético. Assim, passam a ser consideradas dentro dessa esfera apenas algumas obras de claro valor estético que detêm valores éticos associados como representativas para um modelo moral.

Cabe apontar a relação entre os dois conceitos-chave, na medida em que questionamentos éticos são percebidos dessa forma pelo espectador a partir das propriedades estéticas da obra, fazendo com que quaisquer falhas éticas percebidas sejam também estéticas, da mesma forma que outras percepções propostas pelo conteúdo da obra tendem a falhar no caso da incapacidade do artista de provocar a resposta adequada.

Entretanto, as falhas éticas presentes na obra precisam provocar uma resposta

repreensiva no espectador, visto que é possível um deleite com cenas moralmente repreensíveis. Representações de violência presentes em uma obra, quando vistas por uma pessoa que concorde com esses sentimentos, tendem a ser aceitas, ao invés de provocarem o questionamento desejado. Gaut (2007) apresenta para isso o que chama de “respostas meritórias” (p. 19) aos questionamentos éticos. Assim, responde-se não de acordo com as particularidades do indivíduo, mas sim, em função do que seja considerado honroso ou favorável, assim derivado de uma virtuosidade do indivíduo.

Keiran (2006) não vê tão claramente a posição dos moralistas como favorável a uma proposta definitiva. Embora inicie por aceitar que um moralismo extremado seria tão danoso para a discussão quanto qualquer outro reducionismo relacionado a essas correntes, destaca a controvérsia eticista pela inviabilidade da inversão da premissa que afirma que deve haver perda do valor estético pela deficiência ética, ou seja, que obras de arte se destaquem por sua moralidade. Afirma então que a própria visão idealizada de um espectador capaz de ter uma resposta meritória não poderia se aplicar em uma versão moderada dessa corrente.

Embora as teorias apresentadas até agora não considerem unicamente a imagem fotográfica como objeto de estudo, podem, respeitadas as particularidades do meio, serem aplicadas para a verificação das relações entre ética e estética na fotografia. A ressalva recai exatamente sobre as particularidades, uma vez que, dada a característica causal de formação da imagem pelo aparelho mecânico, existem relações entre a imagem e o que ela representa que são únicas tanto esteticamente quanto eticamente. O entendimento da maneira como a fotografia é capaz de representar a realidade é, portanto, fundamental para a continuidade dessa discussão.

2.2 Fotografia e representação

Philippe Dubois (1993) discorre sobre a imagem fotográfica a partir de um ponto de vista que considera não só a fotografia como resultado de uma técnica, mas como resultado de um ato inserido em um meio e que não pode ser pensado fora de sua circunstância. Uma *imagem-ato*, que não se limita a sua *produção*, mas inclui sua *recepção e contemplação* (p. 15).

Iniciando pelas relações semióticas da imagem fotográfica, Dubois constrói paralelos entre as teorias de Peirce e os estágios de percepção da imagem fotográfica a partir de sua história e de sua compreensão cultural. Fazendo uma retrospectiva dos debates sobre a questão

da imagem, apresenta três abordagens teóricas para considerar a fotografia (p. 26):

- 1 – *Espelho do real* (mimese)
- 2 – *Transformação do real* (código e desconstrução)
- 3 – *Traço do real* (índice e referência)

No primeiro discurso, apresenta um aspecto ligado principalmente ao surgimento da fotografia e seu conflito com a linguagem existente da pintura. O objetivo máximo da pintura no período anterior ao surgimento da fotografia é evoluir tecnicamente a ponto de conseguir, da maneira mais fiel possível, representar a natureza. Bazin (1991, p. 21) aponta para o dualismo entre os valores estéticos e de reprodutibilidade do real como um equívoco que se contenta com a ilusão das formas como dimensão estética, enquanto o verdadeiro realismo deveria exprimir significação ao mundo ao invés de procurar imitá-lo. Essa necessidade realista das artes plásticas que motiva a pintura é ao mesmo tempo solucionada e destruída pelo surgimento do processo fotográfico, uma vez que, pela peculiaridade da formação ótica da imagem sobre uma superfície fotossensível no aparelho, sem a intervenção do artista, a realidade é registrada de maneira objetivamente explícita.

Inicia-se, assim, uma concorrência com a pintura, que tende a tratar a fotografia como limitada, exatamente por sua incapacidade de subjetividade. Sendo apenas capaz de reproduzir a natureza que se apresenta em frente a sua objetiva, a fotografia é privada de possibilidades artísticas de interferência e de construção de significado. Cabe, então, à fotografia a função de registro documental, enquanto a pintura pode se libertar da necessidade de se propor registro da natureza e oportunizar o surgimento do período moderno, subseqüentemente, dos abstracionismos, como assinalado por Bazin (1991), ao afirmar que “a cor [...] só pôde devorar a forma porque esta já não mais possuía importância imitativa”. (p. 25). Pelo questionamento que a concorrência do processo fotográfico realiza, a pintura passa a concentrar-se no seu próprio sistema de possibilidades de representação. Para Benjamin (1994, p. 97), a verdadeira vítima da fotografia foi o ofício do pintor de retratos em miniatura, atividade que, por ser eminentemente técnica e objetiva, leva seus praticantes a migrarem para o processo fotográfico.

Cabe ainda lembrar a posição de Dubois (1993 p.116) sobre o caráter fotográfico e indicial na história da pintura, ao afirmar que o índice se apresenta no momento originário da arte, desde o processo imediato de impressão das mãos dos homens de Lescaux, por meio do sopro da tinta, passando pelos desenhos de silhueta do século XVIII, como intenções de criação sem a interferência do pintor (*sino manu facta*), como arquétipos da fotografia.

Ligado claramente às estéticas do século XIX, o discurso mimético da fotografia apresenta uma visão ainda inocente das possibilidades de construção da imagem e das relações com o referente. Toma-se, portanto, a fotografia como cópia miniaturizada da realidade, enquadrando-se assim como um ícone na semiótica de Pierce.

Na passagem para o século XX, alguns fotógrafos procuraram dissociar a fotografia de seus estigmas de inferioridade com relação à pintura e propuseram, a partir do pictorialismo, uma possibilidade de reconhecimento da fotografia como manifestação artística. Ao criar imagens que tentam, sobretudo, imitar a linguagem e características técnicas da pintura, acabam por legitimar a pintura como superior e corroborar a visão da fotografia como cópia. Em momentos anteriores, a dependência da fotografia – que ainda não teria maturidade suficiente para propor sua própria linguagem – à pintura já se apresentava pela utilização descontextualizada de elementos da linguagem pictórica. Fundos com paisagens artificiais, colunas de pedra que, como salientado por Benjamin (1994, p. 98), erguiam-se de tapetes ao invés de bases arquitetônicas, tornam as primeiras tentativas de construção de uma linguagem da fotografia de retrato em um resultado, muitas vezes, de uma comicidade desconcertante quando vistas do período atual.

Em sua *Ontologia da Imagem Fotográfica*, André Bazin (1991) associa a fotografia e a pintura a um posicionamento psicológico que leva em conta a capacidade da imagem de criar sua própria realidade temporal. Análoga a uma mumificação, as artes plásticas têm a função de vencer o tempo a partir da semelhança ou do realismo, criando um universo “ideal à imagem do real, dotado de um destino temporal autônomo”. (p. 20). O espectador não se preocupa, portanto, com a existência do retratado, mas no retrato como possibilidade de lembrar o tempo em que a imagem foi registrada. Uma janela temporal que não mais substitui a presença, como nos retratos em miniatura, mas serve de intermédio para uma realidade passada. Benjamin (1994, p. 93) sugere que pinturas mantidas como patrimônio de famílias perdem sua conexão com o retratado após duas ou três gerações e passam a possuir valor a partir da técnica e expressividade do artista; enquanto a fotografia, ao apontar constantemente para uma realidade

passada, não pretende procurar na arte uma valorização, porquanto essa relação temporal lhe basta.

Os textos de Bazin e Benjamin questionam essa visão da mimese e propõem uma fotografia que toma como objeto não o resultado, mas o processo de criação (*gênese*) da imagem¹, pois consideram que é a primeira vez em que nada existe entre o objeto representado e seu *representámen*, além da subjetividade do fotógrafo apresentar-se na orientação do processo, de maneira singular, sem relação com a do pintor. Assim, a fotografia não parece mais ser limitada pela sua capacidade mimética, mas essa “gênese automática” (BAZIN, 1991, p. 22), intrínseca ao processo fotográfico, torna-se agora particularidade de um sistema que pode ser modificado, transformando e subjetivando o processo de criação.

Abre-se, assim, a possibilidade da compreensão da fotografia, a partir da segunda categoria de Dubois, da desconstrução do código fotográfico, permitindo não apenas a mimese da natureza, mas a “transformação do real pela foto” (DUBOIS, 1993, p. 36).

Essa visão aplica em detalhes o processo fotográfico como estrutura para a compreensão da imagem como subjetiva. As falhas e limitações do processo são agora vistas como características, muito mais do que limitações, o que coloca as distorções óticas e espaciais, o processo químico, mas principalmente a arbitrariedade na escolha dos elementos da narrativa e da composição como passíveis de alteração, a partir de codificações culturais, sociológicas e ideológicas.

A contestação da mimese desconstrói o código e propõe um discurso da imagem em que, agora sem uma necessidade de comparação com a pintura, o fotógrafo é autor do resultado ao invés de mero operador do aparelho que duplica o real. “A caixa preta fotográfica não é um agente reprodutor neutro, mais (sic) uma máquina de efeitos deliberados. Ao mesmo modo que a língua, é um problema de convenção e instrumento de análise e interpretação do real.” (p. 40).

Essa necessidade de análise e interpretação na gênese, a que Dubois se refere, é o agente causador da mudança na interpretação do discurso. Não mais visto como espelho incólume, agora o aparelho fotográfico é dotado da interpretação e da subjetividade de seu operador, não podendo mais ser seu resultado considerado apenas uma miniatura da realidade empírica, a mensagem agora carrega uma realidade interna construída a partir de códigos, caracterizando-

¹ Destaca-se aqui a relação que Bazin cria entre o processo fotográfico e a modelagem de máscaras mortuárias, deixando clara a importância do processo de captura como uma modelagem por intermédio da luz.

se como um símbolo peirciano.

Segue-se, àquela inocência do surgimento da fotografia, uma crescente desconfiança da neutralidade do discurso fotográfico. Esse deslocamento do conceito de realidade empírica (bem como sua existência) a uma realidade subjetiva oportuniza um entendimento do código como característica das possibilidades comunicacionais da fotografia. Código que aponta para um período de intervenções pelo artista na linguagem ao invés do suporte, uma antítese da produção pictorialista.

Concluindo a relação com a semiótica de Peirce, Dubois apresenta a terceira categoria como uma interpretação indicial da fotografia, bem como uma síntese da dualidade antagonista entre mimese e gênese. Retoma-se aqui de maneira acentuada a relação entre a imagem e seu referente.

Enquanto nas relações anteriores, a imagem detinha um valor associado à especularidade ou ao código intrínseco, portanto *absoluto* (Dubois, 1993, p. 45), a dimensão indicial da fotografia apresenta um valor singular pela conexão direta com seu referente. Essa linha que mantém conectados o produto final e o assunto fotografado, o *isso foi* de Barthes, é característica das análises contemporâneas da imagem fotográfica.

A ligação com o referente acaba por reforçar a realidade fotográfica, por lembrar constantemente ao espectador que o fotografado esteve em um dado momento frente à objetiva de uma câmera. No entanto, não se propõe mimese, uma vez que sua realidade é particular pelo mesmo motivo. Apresenta-se, também, como subjetiva, não mais pela necessidade de um código simbólico, mas sim, pela experiência da realidade para a qual aponta. Pragmática, segundo Dubois, por não ter significação própria, dependendo sempre de um sentido exterior que lhe é atribuído.

Cabe apontar que essas evoluções na compreensão da imagem não são exclusivas, de maneira que Dubois aponta a ordem de percepção da imagem como inicialmente indicial, pela ligação com o referente, para posteriormente poder se tornar icônica, por similaridade, enfim, simbólica pelo sentido adquirido.

A unificação dos conceitos apresentados previamente permite uma síntese entre as características semióticas em que a fotografia se enquadra e as correntes de avaliação ético-estéticas das obras de arte. Ao se tratar a fotografia como uma ligação entre a realidade e

sua representação (índice), tanto as correntes eticista quanto imoralista são inválidas pela ausência de um valor cultural ou social nesse nível de representação, enquanto uma avaliação esteticista é possível pela construção de um registro da forma visual pelo processo mecânico-químico. A fotografia como cópia mimética da realidade (ícone) cria uma realidade própria que permite a avaliação do fato como ficção, tornando válida a corrente que defende o imoralismo, mas os valores próprios dessa realidade não implicam, necessariamente, julgamentos éticos. Ainda assim, existe a possibilidade de avaliação estética da obra, embora não exista um conflito moral em avaliá-la dessa forma. O símbolo representado pela fotografia codificada cultural e socialmente pode ser considerada pelo viés imoralista, somente no caso de haver um distanciamento histórico que caracterize a não intervenção necessária para sua existência. Uma vez que é formado pela codificação cultural ou social não pode ser avaliado somente pelo seu valor estético, mas pode ser avaliado levando-se em conta seu caráter ético.

	Eticismo	Esteticismo	Imoralismo
Índice	Sem valor cultural	Registro da forma visual	Sem valor cultural
Ícone	Valores próprios	Sem conflito moral	Realidade própria
Símbolo	Código social/cultura implica em avaliação moral	Inválido pela codificação	Somente se houver afastamento histórico.

Quadro 1 – Relações entre signos e sua avaliação ético-estética.

Fonte: do autor, a partir dos conceitos de Keiran, Gaut, Bazin e Dubois.

Além da importância comunicacional e, constitutivamente, da aplicação de teorias semióticas ao discurso imagético existente na fotografia, é necessária uma contextualização da imagem fotográfica, principalmente, pelo impacto causado pelo surgimento de um aparelho capaz de registrar o real.

Tratando da presença cultural da fotografia, Susan Sontag (2004) discorre sobre as mudanças provocadas pela invenção da fotografia nos âmbitos culturais e sociais. Seu impacto na história da arte e seu diálogo com a filosofia ficam evidentes a partir de análises de registros históricos e seus contrapontos apresentados pela autora. A fotografia adquire caráter de realidade ao servir como prova incontestável de que algo aconteceu. Por mais limitada tecnicamente ou

distorcida pelas propostas artísticas do autor, a fotografia sempre guarda uma relação direta com o visível.

Alguns pontos são fundamentais para essa aceitação da fotografia como realidade pela sociedade do século XIX e sua posterior assimilação pela cultura. Sontag destaca a regra da não interferência, principalmente, em relação ao fotojornalismo. Independentemente do que esteja ocorrendo, quando em dúvida entre fotografar e intervir, o fotógrafo sempre deve optar pela primeira opção. Esse posicionamento de espectador não participante da cena é a essência da aprovação da fotografia como registro do fato, por isso, do fotojornalismo. Casos eticamente questionados como o registro de uma criança sudanesa que sucumbe pela desnutrição enquanto é espreitada por um abutre, do fotógrafo Kevin Carter (posterior à publicação do livro por Sontag, portanto, não discutida na obra), são defendidos pelos profissionais da imprensa como uma oportunidade de demonstrar ao mundo uma realidade que não seria compreensível, não fosse sua prova fotográfica. A ideia de que, por ter sido fotografado, aquele acontecimento realmente ocorreu, traz consigo a caracterização indicial da fotografia.



Figura 2 – Kevin Carter - Criança Sudanesa.

Fonte: The Guardian.

O acontecimento registrado na imagem fotográfica abre uma janela atemporal que o torna perpétuo ao espectador, fazendo com que toda fotografia, qualquer que seja seu tema, seja uma lembrança da passagem do tempo. O abutre da fotografia de Carter está tão eternamente à espera do suspiro final da criança, quanto o espectador que assiste ao acontecimento congelado

no tempo. A impossibilidade da conclusão e uma infindável tensão fazem da fotografia ao mesmo tempo uma representação terrível e bela. Caso a imagem tivesse sido feita em um momento posterior — em que se supõe a fatídica dissolução da tensão — a imagem teria um aspecto grotesco mais adequado ao fetiche pela morte do que um *memento mori* que expõe a fragilidade do ser. Diferentemente do desejo suscitado pela fotografia erótica, o sentimento que impulsiona a moralidade em uma fotografia não é imediatista, seus personagens envolvidos são concretos, bem como seu acontecimento não pode ser genérico. “Assim, regras quase opostas são válidas quando se trata do emprego das fotos para despertar o desejo e para despertar a consciência”. (SONTAG, 2004, p. 27).

Apesar da presença da imagem, a moralidade depende sempre da consciência política apropriada para que surta efeito. A imagem não pode construir a consciência, deve apenas proporcionar o questionamento que deriva da identificação do fato apresentado como realidade. A fotografia não pode dar significado ao acontecimento, apenas posicioná-lo ideologicamente.

Ainda segundo Sontag, Diane Arbus dedica o foco de seu trabalho a representar o mundo dos *freaks*, dos párias sociais que, por conta de seu comportamento e aparência, não são assunto comum na fotografia de outros autores. Ao contrário do que seria uma abordagem esperada para essa temática, para Sontag, Arbus não procura despertar a compaixão, mas apresentar uma “empatia não sentimental com seu tema”. (p. 46). Essa relação acaba por aproximar e humanizar a pessoa na imagem não propondo uma apreciação do grotesco, mas um retrato de personagens de um grupo não mais tão distante do espectador. Ao propor essa relação sem restrições com temas que, de outra maneira, seriam evitados pelo espectador comum, Arbus convida a que se perceba esse universo que se procura esconder. Da mesma maneira que Lartigue, ao mudar o foco da fotografia social do turismo de classes para temas familiares e domésticos, sugere que toda pessoa pode, por meio da fotografia, tornar-se um turista em uma realidade que não é sua, Arbus aproxima e oportuniza o descobrimento de uma classe antes percebida apenas pelo estranhamento causado.

Assim como conscientiza, a imagem tem a possibilidade de anestesiá-la. O choque causado pela fotografia acompanha a realização de que se pode ver mais, chamado por Sontag de *epifania negativa*. A maior exposição a imagens que chocam, não causa uma maior compassividade, mas pode dessensibilizar e corromper. Da mesma forma, a repetição de uma mesma imagem a torna familiar, por isso, menos impactante.

A fragilidade dos conceitos éticos que a imagem representa é intensificada pela distância temporal e pelo afastamento proporcionado pela experiência estética. Fotografias que causaram choque no passado, hoje podem ser vistas apenas por sua importância histórica. Uma avaliação estética de fotografias *post-mortem*, muito comuns no surgimento da fotografia, traz consigo um distanciamento que permite ao espectador objetificar a pessoa representada por elas.

Enquanto uma pintura pode ser considerada ruim por sua deficiência técnica, seja de reprodução seja de composição, uma fotografia sempre é vista com um caráter muito mais permissivo nesses aspectos. No entanto, a busca pela inovação na linguagem e a procura pela representação do belo é comum às duas manifestações artísticas.

Ao afirmar que “ninguém jamais descobriu a feiura por meio de fotos”, Sontag (2004, p. 101) manifesta a procura – tanto do fotógrafo quanto do espectador – de reconhecer na imagem fotográfica a beleza. Mesmo quando o acontecimento ou personagem representado causaria comoção ou repulsa, existe a possibilidade de que seja visto a partir de uma avaliação estética. Isso, entretanto, não faz com que qualquer fotografia, seja de um tema mórbido ou não, passe a ser considerada uma manifestação artística. Assim como a língua pode ser utilizada para escrever uma lista de compras ou um poema, a fotografia é uma linguagem que permite realizar, entre outras coisas, arte.

Em “Diante da dor dos outros”, Sontag (2003) discorre sobre a imagem como representação de cenas de guerra, sofrimento e dor; principalmente em relação ao interesse mórbido que o espectador tem com esses temas. Inegavelmente, cenas de atrocidades inundam as manchetes dos veículos de comunicação de massa, atendendo à demanda de uma curiosidade não completamente compreendida. Assim como choca, o registro da morte atrai, seduzindo e repelindo, simultaneamente, tendo paralelo na passagem do livro *A República* em que Sócrates apresenta o dilema de Leôncio, que “[...] percebendo que havia cadáveres que jaziam junto do carrasco, teve um grande desejo de os ver, ao mesmo tempo que isso lhe era insuportável e se desviava”. (PLATÃO, REPÚBLICA IV 439e – 440^a).

Embora a situação possa ser considerada diferente em relação às imagens, uma vez que o espectador não está presenciando a cena, cabe caracterizar a imagem fotográfica como um espelho do real, que serve de janela para um momento fisicamente gravado pelo funcionamento do equipamento, para efeito de registro, considerado representação fiel.

Contudo, o espectador das imagens de dor não retém na mente a realidade desses registros. Imagens de guerra utilizadas por militantes necessitam de legendas explicativas para que causem comoção no público. Legendas explicam imagens, a ponto de que sejam claras e detalhadas suficientemente para causar o efeito desejado, enquanto imagens sem descrição tornam-se impessoais, portanto, possíveis de serem observadas.

Essa impessoalidade do corpo dilacerado pela guerra registrado nas fotografias, aliada ao seu comprometimento com a realidade, a torna um vestígio da morte. Mais do que um *memento mori*, da fotografia que lembra constantemente da ausência, ela também marca eternamente a história como um registro brutalmente sincero dos acontecimentos, apontados por Sontag (2003), nas imagens dos campos de concentração alemães e dos escombros das cidades atingidas pela bomba atômica no Japão.

A frequência com que as imagens de eventos catastróficos aparecem nos meios de comunicação torna possível o apontamento de características estéticas comuns que, por sua conexão com o processo fotográfico, apresentam mais sobre o ato de produzir essas imagens do que a própria cena fotografada. Ao expor registros tecnicamente mais limitados, em que aparentemente o fotógrafo não procurou – ou não pôde – dedicar suas aspirações artísticas ao tema, a fotografia parece ser mais próxima da realidade. Como se, ao suprimir essa forma basilar de manipulação que provoca no espectador a dúvida da veracidade de suas informações, suprimisse também sua leitura subjetiva dos acontecimentos. Posteriormente às colocações de Sontag sobre o tema, percebe-se uma proliferação de imagens propositalmente limitadas tecnicamente, com a intenção de inverter essa premissa. Amplamente utilizadas no cinema, procuram demonstrar a ideia de que, por simularem imagens sem objetivo estético, só podem ter sido fruto de um registro inábil, portanto, fiel da realidade. Essa estética do descuido, tendo a pretensão de, sendo antiestética, questionar os limites da percepção do espectador, acaba por tornar-se caricata e exagerada, muito diferente das imagens presentes nas mídias jornalísticas.

Também serve de contraponto a essa associação entre perícia técnica e realidade a falsa visão da arte na fotografia como a manipulação do fato. Acredita-se que a fotografia que se pretende artística deva, por conta do conhecimento técnico e estético do seu autor, mostrar uma visão diferente da realidade. Essa proposta, embora contestada pelo trabalho de fotógrafos com assuntos tão diversos quanto Stieglitz ou Capa, ainda aparece com força entre os frequentadores de exposições fotográficas.

As limitações técnicas do início do processo fotográfico, principalmente com relação aos tempos de exposição necessários para reproduzir uma cena, obrigou os primeiros artífices dessa atividade a desenvolverem maneiras alternativas de apresentar cenas que envolviam pessoas. Mesmo após as rápidas evoluções do processo fotográfico, a encenação continuou sendo uma estratégia frequente nas composições. Na validação de uma fotografia como representação da realidade, quaisquer indícios de que possa ter havido uma modificação ou controle da cena pelo fotógrafo causam uma grave anulação. Sontag apresenta as imagens da guerra do Vietnã, pontualmente a da menina vietnamita que corre pela estrada após ter sua vila incinerada, feita por Nick Ut, como um marco na autenticidade fotográfica. A impossibilidade de encenação de uma imagem é sua aceitação incontestável de realidade.

O questionamento dos critérios que validam uma fotografia documental é fundamental para saciar a curiosidade que imagens mórbidas proporcionam. O interesse pelo incomum passa obrigatoriamente pela impessoalidade ao apresentar o outro como alguém a ser observado, não como igual. A curiosidade cessa acaso se perceba na imagem de uma atrocidade um rosto familiar.

O espetáculo das imagens de sofrimento luta constantemente contra a ética. Apresentar um campo de batalha como algo belo, para Sontag, é tema recorrente entre os pintores, mas não é aceito quando em forma de fotografia. Apreciar cenas de destruição recentes, como dos atentados de 11 de setembro, só é aceito se acompanhado do adjetivo *surreal*, como se a beleza das imagens só pudesse existir se completamente desligada da realidade. A beleza sublime da dor é aceita na pintura, mas não na fotografia. As imagens da fome feitas por Salgado são aceitas como protesto, como demonstração das diferenças sociais existentes, mas quando apreciadas esteticamente, sucumbem sob o estigma da exploração. Um caso exemplar é o da imagem de uma mulher apresentando no corpo o resultado de um longo período de inanição, realizada na região rural de Mali. A inevitável associação da imagem com a iconografia religiosa demonstra a necessidade de um afastamento entre o espectador e o personagem representado. Pode-se apreciar a beleza da imagem ou a virtude do fotógrafo que denuncia a fome, mas ambos os pontos de vista precisam estar claramente divididos.



**Figura 3 – Sebastião Salgado - Mulher mal alimentada, desidratada, no hospital em Gourma Rharous.
Fonte: Amazonas Images.**

Consideradas as etapas de construção da mensagem e de significação cultural e social do discurso proposto pela fotografia, surge a necessidade de uma capacidade de avaliar objetivamente as características estéticas e éticas da imagem, visto que, para uma possível análise da relação entre esses potenciais, é necessário mais do que uma posição crítica subjetiva e particular do espectador. Para tanto, avalia-se inicialmente as correntes estéticas associadas com mais frequência à fotografia e suas propostas de metodologia de avaliação.

3. ESTÉTICA E A IMAGEM FOTOGRÁFICA

Considerando sua característica mecânica e tecnológica, é compreensível que o senso comum considere a fotografia a partir de suas possibilidades técnicas ou sua objetividade comunicacional, questionando-se frequentemente qual o valor artístico de uma obra produzida nessa situação. Para que não haja dúvidas, tomar-se-á a especificação de Dickie para a definição de obra de arte. Assim, definindo que a obra de arte deva ser “um artefato, ao qual alguma sociedade ou subgrupo de uma sociedade conferiu o status de candidato a apreciação” (DICKIE, 1969), estão estabelecidos dois critérios aos quais as imagens analisadas devam conformar-se. Sendo um artefato, a obra de arte deve ser resultado da produção proposital, ou seja, produzida de acordo com a intencionalidade do autor, característica que deve estar presente para a consideração também da autoralidade da obra fotográfica. Ser candidato à apreciação sugere que a obra de arte esteja em um contexto social em que o observador a identifique como obra de arte, e não por quaisquer outras funções que a fotografia possa vir a se prestar. Isso é perceptível na apreciação artística de fotografias produzidas com intenções jornalísticas ou publicitárias, desde que removidas de seu contexto original e apresentadas como obra de arte.

Como posto anteriormente, o modo de produção de imagens fotográficas implica a construção, por isso, interpretação de um código visual que se enquadra nas análises semióticas. Assim, a imagem fotográfica pode ser compreendida como uma mensagem, uma declaração do fotógrafo sobre um tema. A esse testemunho imagético, une-se a possibilidade de apreciação estética, uma vez que o mesmo código que permite a mensagem, sendo visual, está sujeito a interpretações de composição e de estrutura de um objeto artístico.

Não se procura, certamente, propor que a fotografia detenha uma linguagem visual ou valores estéticos diferentes de outras manifestações artísticas, visto que isso implicaria a compartimentalização das artes visuais, ou ainda, de uma estética exclusiva à fotografia, bem como de uma arte fotográfica, o que significa negar as evoluções propiciadas pelo período pictorialista, que “permitiu à estética fotográfica ser considerada como uma persuasiva expressão de temperamento pessoal e escolha”. (ROSEMBLUM, 1997, p. 332), assim, iniciando a aceitação da imagem fotográfica como manifestação da vontade criativa do artista e não fruto de um aparato tecnológico autômato e desprovido de possibilidades artísticas; ou negar teóricos, como Szarkowski (2009), para quem a “fotografia evoca a presença tangível da realidade” (p.12);

por um lado, libertando a pintura da sua “obsessão realista” (BAZIN, 1991, p. 25), mas, por outro, confirmando a unidade da estética das manifestações artísticas visuais. Ou Shore (2013) que, ao introduzir uma análise imagética baseada em níveis de percepção, concede ao discurso fotográfico uma complexidade tal que a compara a de obras criadas a partir de outras técnicas, além de permitir o desenvolvimento de um discurso sólido, por isso, capaz de desdobramentos de interpretação.

Contudo, espera-se construir uma análise que leve em conta características puramente fotográficas não pela sua gênese, mas pela sua inserção social e cultural, uma vez que detendo características particulares de associação com o real e de possibilidades de reprodução e alcance de massa, a fotografia insere em seu discurso elementos intangíveis que deturpariam o significado, caso não levados em conta. Tome-se como exemplo a representação da figura humana, ou ainda, seguindo o enfoque dado por Benjamin (1994), o rosto humano. Ao apresentar o valor de culto associado à representação de familiares ausentes ou mortos nas fotografias, o autor submete o discurso fotográfico à interpretação peirciana que considera a substituição da coisa pela sua cópia, visto que o retrato do ente querido toma seu lugar e ainda aponta, sendo o “isto foi” de Barthes (1984), ao confirmar a existência da pessoa que retrata. Desse modo, o retrato afirma a singularidade da representação do ser pela fotografia, mesmo que do corpo de personagens anônimos, já que o interesse pelo retratado permanece atemporal, ao contrário do que acontecia na pintura, em que “depois de duas ou três gerações esse interesse desaparecia”. (BENJAMIN, 1994, p. 93).

Como o propósito é não apenas dissertar sobre a estética aplicada à fotografia, mas sim, a relação entre a estética e a ética nesse meio de representação, inicia-se por demonstrar essa relação, além da importância dessa dicotomia para se pensar a mensagem fotográfica.

A divisão das ciências normativas peircianas apresenta uma relação de igualdade entre lógica, ética e estética, pois as três ciências tratam do que “deve ser, mas não precisa ser” (STHUR, 1994, p. 4). De uma maneira mais completa, pode-se apresentar a relação entre todas as ciências partindo da divisão entre fenomenologia, ciências normativas e metafísica, criando uma correspondência entre o pensamento de Peirce e de Husserl, a ser explorado em detalhes.

Tomando a matemática como o início e o fim de um ciclo de relações entre as ciências, numa referência à importância dessa disciplina, tanto para Peirce quanto para Husserl, apoia-se nela a representação de um mundo idealizado, de como o mundo deveria ser. Esse ideal é

posto em comparação com a percepção que se tem do mundo e principalmente com a avaliação e validação dos dados provenientes da percepção pela fenomenologia. Esses dados perceptivos são avaliados em função da sua adequação a conceitos estabelecidos, caracterizando-os como adequados ou não por meio da apreciação estética. Ao avaliar conceitos, recorre-se a valores positivos e negativos, bons e ruins, adentrando, assim, o campo da ética, para saber determinar a qual dos valores a vontade deve ser dirigida, ou seja, qual o objetivo final a ser seguido. A maneira de se atingir o objetivo final passa pelo julgamento da lógica, que, por fim, fundamenta-se na matemática (BELLO, 1994, p.120).

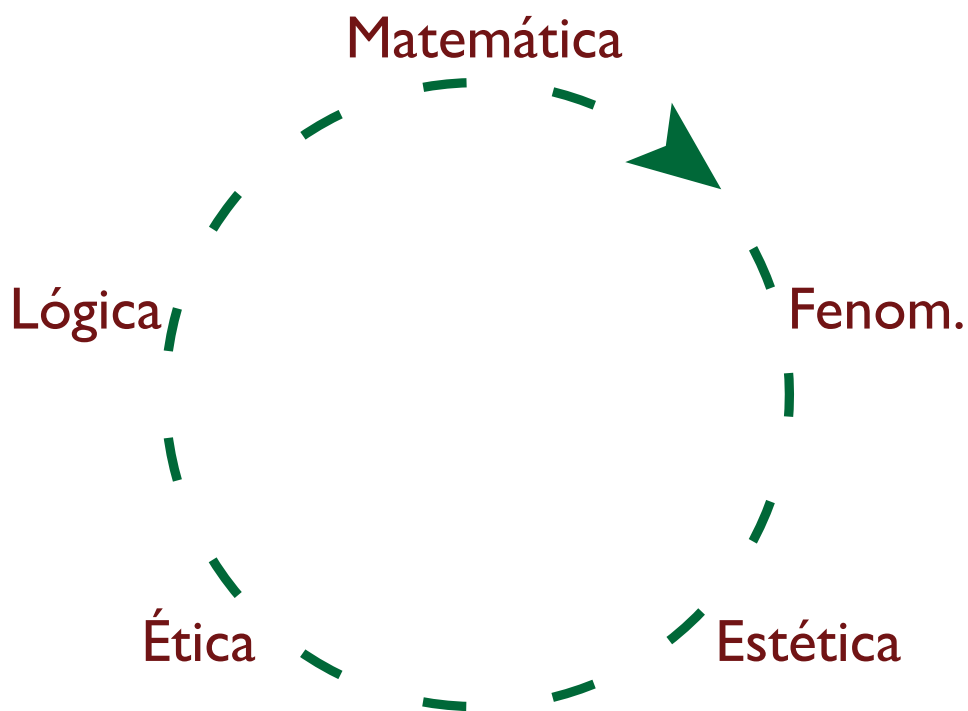


Figura 4 – Ciclo das ciências normativas peirceanas.

Fonte: do autor.

Outra possibilidade linear de distribuição das ciências normativas parte da consideração dessas ciências como não práticas, a saber, distintas das ciências práticas por serem voltadas para a compreensão e definição de normas. Assim, a lógica não se enquadra como o pensamento racional, a ética como a conduta de vida e a estética como a produção/apreciação artística, mas, numa proposta de complementação entre ciência e prática, as normas estabelecidas por elas são desprovidas de ideais, servindo unicamente à compreensão e análise desses ideais. Dessa forma, a lógica estaria ligada à compreensão da razão, o que pressupõe as conclusões da ética,

que, propondo os fins sensatos, pressupõe as conclusões da estética como compreensão do que seja um fim satisfatório. Portanto, um raciocínio correto consistiria em uma condução ao fim ultimo, ao *summum bonum* que não pode ser distinguido apenas pela ética, mas pela união entre lógica, ética e estética (STHUR, 1994, p. 5).



Figura 5 – Esquema linear das ciências normativas peirceanas.

Fonte: do autor.

Nos dois panoramas, a estética apresenta-se como fundamental para a percepção e para a compreensão (análise) do mundo, sendo primeiramente elemento indissociável da construção do raciocínio ético, por estar cumprindo as funções de percepção e análise, permite a avaliação do discurso imagético, tanto pela estética analítica quanto pela estética fenomenológica.

3.1 Estética fenomenológica e fotografia

A fenomenologia pensa a estética pelo viés da percepção e da experiência. O conceito de experiência estética, com ênfase na experiência, coloca o espectador como participante do processo, por isso colaborador na construção da imagem, por conta disso, da experiência. Perceber uma fotografia, um filme ou uma pintura são obviamente experiências distintas, todavia, a construção de um universo estético, de um “espaço pictórico”. (ESCOUBAS, 2010,

p. 249) é compartilhada por todas as formas de manifestação da arte visual. Essa manifestação pictórica construída em colaboração com o espectador deve ser entendida literalmente como um espaço, como um universo tridimensional, provido de tempo quando aplicável, em que acontece o diálogo entre a obra percebida e o ser que a percebe. Esse “mundo do objeto estético” (CASEY, 2010, p. 3) deixa de ser unicamente uma soma de objetos ou de elementos de linguagem visual para se tornar um universo aberto e sem limites. É dentro desse universo que acontece a experiência, por isso, é importante apresentar a diferenciação de Dufrenne entre a obra de arte e o objeto estético, pois enquanto a obra é o elemento físico da arte, a construção concreta da obra, o objeto estético é a obra como experienciada e percebida (CASEY, 2010, p. 4).

Como visto, não há uma percepção da obra, mas de seu objeto estético intrínseco, assim, quando tratando de linguagem visual, pode-se apresentar percepções das diferentes manifestações artísticas, sem que haja discrepância entre o resultado da experiência estética. Certamente, existem particularidades em cada meio – a abstração da pintura, o tempo do cinema, o realismo fotográfico – embora as fronteiras dessas particularidades se diluam numa leitura da evolução da linguagem da arte.

Para tanto, o foco permanecerá nas comunhões entre esses diferentes meios, mais do que suas particularidades. Assim, avaliando a resposta do espectador ao cinema, meio derivado da fotografia, com que apresenta mais similaridades do que diferenças, entende-se a construção do espaço de experiência estética:

O filme projetado na tela não é um objeto concluído, um *ready-made* aguardando passivamente para ser percebido pela consciência do espectador, mas em vez disso um outro anônimo, embora presente, que realiza sua própria atividade de ver, ouvir e mover-se. O filme é assim não apenas um *objeto visto*, mas, assim como o espectador, é também um *sujeito que observa* em si (DEL RÍO, 2010, p. 111).

Assim, para a fenomenologia, a construção bilateral da obra passa pela captura e exibição da imagem, por um lado, mas, principalmente, pela absorção da mensagem pelo espectador e sua resposta estética frente a ela.

Em relação à pintura, deve-se principiar por fazer uma ressalva significativa em relação à realidade possível, ou ainda, às possíveis realidades do *tableau*. Enquanto a fotografia, mesmo na sua situação contemporânea, suscetível a modificações, precisa do real para ser constituída,

a pintura não detém essa conexão imediata com a realidade, como apontado anteriormente, portanto, aberta à abstração e ao irreal. Acima de tudo, é preciso lembrar que a pintura representa “as condições de visibilidade de acordo com suas modalidades históricas, e não as condições de representação do real”. (ESCOUBAS, 2010, p. 249), enquanto “não pode haver nunca uma fotografia completamente falsa” (CHEUNG, 2010, p. 259). Embora essa restrição, fotografia e pintura compartilham muitos dos outros elementos imagéticos e do mundo criado pelo objeto estético, sendo, sobretudo, a comunhão entre as duas manifestações que permite, de certa forma, que a pintura seja mais realista e a fotografia, mais abstrata.

A construção do objeto estético pela pintura serve, portanto, de fundamento para a avaliação de objetos construídos em quaisquer outras modalidades, principalmente, pela obrigatoriedade de construção desse espaço de contemplação, de grande contribuição para a fotografia, de onde, no seu surgimento, esperava-se apenas uma utilidade prática, como se à fotografia coubesse apenas registrar o mundo de maneira mais imaculada possível, sem a intervenção seja do fotógrafo, seja – fenomenologicamente – do espectador.

Posteriormente, a imagem produzida pelo aparelho atinge um caráter ontológico distinto da pintura e pode ser pensada independentemente, o que leva a uma avaliação do fenômeno da fotografia, mais precisamente do ato de fotografar, de ver o mundo unicamente como estético, contendo todas as outras avaliações possíveis sobre o que está sendo fotografado, numa *epoché* fotográfica. O fotógrafo deve ser capaz de reduzir o mundo a elementos visuais antes da captura da imagem, expressando na fotografia um código visual que propicie ao espectador uma apreciação direcionada do que foi fotografado. Fotografar é, acima de tudo ver por meio da câmera um mundo de formas, *a priori*, determinar o que fará parte do objeto estético inserido na obra fotográfica. “Ver fotograficamente é reduzir o mundo perceptivo a um mundo fotograficamente enquadrado”. (CHEUNG, 2010, p. 262).

Essa apropriação do mundo que coloca a fotografia em uma posição de representação do visualmente existente, também traz o conceito de mimese e sua já conhecida implicação pejorativa na arte. Pode-se afirmar, categoricamente, a dependência da fotografia aos elementos fotografáveis no recorte a ser feito, o que se questiona na estética fenomenológica é o que significa referir-se a uma obra de arte como mimética.

Considerar-se a característica mimética da arte fotográfica como uma cópia imediata do fotografado é simplificar demasiadamente as possibilidades do suporte, sobretudo, estabelecer

a arte como a capacidade de um artista, independentemente do suporte ou técnica escolhida, de representar a realidade da maneira mais fidedigna possível, o que eliminaria do espectro de possibilidades da arte todas as manifestações abstratas e não figurativas. Para Husserl, a ideia de uma arte que se preste a enganar o espectador na tentativa de substituir a coisa em si por sua representação, como no efeito *trompe l'oeil*, não passa de uma tentativa grosseira de divertimento (BROUGH, 2010, p. 281).

Assim, passa-se a considerar a mimese como a capacidade de qualquer representação visual de copiar a essência de um objeto, mais do que sua aparência, o que, inserido no universo fotográfico, significa afirmar que a obra de arte fotográfica precisa, além de representar o objeto pela sua aparência, também trazer elementos da ideia do que se deseja representar, para que seja efetivamente considerado como uma obra de arte.

Essa ideia, obrigatoriamente presente na arte, provém do autor, ou seja, a obra de arte origina-se dos atos intencionais de uma consciência criativa, sem a qual ter-se-ia uma representação factual, mas nunca intencional. A obra serve assim como uma ligação entre a experiência do espectador e a intenção do autor, pela criação de um ambiente perceptível que une a apresentação de um código visual com a imaginação de que o percebe. O objeto estético proveniente da obra – do elemento físico que a constitui – permite a construção de um universo sensível único, marcado pela (i) relação entre a representação e o objeto representado; (ii) a capacidade de representar elementos não visuais; e, (iii) a existência de um tempo e espaço próprios (NIELSEN, 2010, p. 351).

Sobre a representação (i), deve-se aqui apontar novamente para a característica de cópia do processo fotográfico, visto que ele não apenas procura representar algo a partir de uma codificação ou de similaridades, mas sim, que representa algo a partir dele mesmo, ou seja, que torna visível na obra a existência visual daquilo que representa. Essa representação do visível, ao invés de tornar redundante a representação, acaba por enfatizar o mundo perceptível ao “tornar visível o processo de ver” (BROUGH, 2010, p. 284), chamando atenção para o processo de percepção, principalmente, a partir da redução fotográfica, tornar visível o que não seria percebido. Longe de imitar o mundo sensível, o artista transforma o que vê na obra de arte, emprestando, assim, sua percepção ao espectador.

Ao se verificar a inserção do autor na construção do universo imagético, constata-se que, além dos elementos visuais captados pela sua percepção e representados na obra, outros elementos

não visuais (ii) podem ser inseridos na representação. Surgem aqui elementos pré-imagéticos que definem a experiência sensível do espectador, marcando uma “singularidade sensível” (NIELSEN, 2010, p. 356) que permite a abertura de um campo infinito de interpretações. Como apresentado anteriormente, a obra está, dessa forma, aberta para a participação do espectador na sua construção, bem como para a inserção do autor como elemento decisivo na significação da experiência estética.

Husserl reconhece que obras de arte detêm uma estrutura tal que permite a construção de um “mundo ideal [...] no qual o espectador pode experienciar deleite estético” (BROUGH, 2010, p. 282), supondo uma consciência estética que esteja ligada à apreciação da representação no objeto estético, não interessado na existência do que ele representa fora da obra, ou seja, se, por um lado, Husserl afirma que o realismo da representação não é significativo para a apreciação e compreensão da obra; por outro, afirma também que existe um universo particular inserido no objeto estético que existe com seu próprio espaço e tempo, possivelmente, com valores próprios além dos estéticos. Assim, “mesmo que a realidade entre [nesse] mundo ficcional, não o faz de uma maneira que envolva a comparação entre a cópia e o original”. (BROUGH, 2010, p. 282).

Esse conceito de temporalidade e espacialidade próprias (iii) confere à obra de arte um caráter ontológico diverso da realidade, como posto por Ingarden, como uma construção intencional com um significado concreto que não corresponde a nada na realidade, que não tem como objetivo ser percebido como real no sentido de existente (NIELSEN, 2010, p. 352).

Dufrenne também se posiciona a favor da existência de um universo particular da obra de arte, rejeitando, inclusive, a mimese como imitação da realidade externa, ampliando a discussão para a existência de uma verdade própria da obra de arte, que não consiste em uma cópia da verdade do mundo exterior. Isso não sinaliza que as representações não tenham significado, mas que seu significado não corresponde nem se transfere para o original (BROUGH, 2010, p. 285), mesmo porque se deve levar em conta o caráter artístico de manifestações não representativas, como a arquitetura e a dança, que, contudo, detêm um significado que se apresenta para o espectador.

Embora a estética fenomenológica esteja fundamentada nas relações entre espectador, obra e autor, apresentadas até agora, não significa que sua orientação seja puramente subjetiva e dada apenas a descrições dos elementos que constituem uma representação. Lester Embree (2010, p. 215) propõe uma metodologia estética consistente, teorizada tanto a partir de Husserl

quanto dos teóricos que o seguem na tradição fenomenológica.

Embree apresenta como abordagem metodológica a divisão distinta da construção da estética fenomenológica em quatro procedimentos básicos: *reflexão, intuição, análise e descrição*; além de três outros procedimentos complementares: *epoché psicológico-fenomenológica, investigação regressiva e análise intencional de horizontes*.

Caracteriza como *reflectiva*, por um lado, atitude apreciativa, por outro, a obra de arte cuja atitude está direcionada. Assim, os encontros apreciativos com a obra formam, simultaneamente, a atitude estética ou apreciativa e a estipulação do objeto percebido como objeto apreciado. “Estética é, então, sobre a apreciação e o apreciado-como-apreciado” (EMBREE, 2010, p. 216).

A atitude apreciativa não diz respeito apenas ao espectador, mas também ao autor pelo processo metodológico. Embora não aconteça de uma maneira tão objetiva quanto a de quem percebe a criação de outro, a atitude estética do autor contempla a criação e a sugere como objeto estético, posto que o contrário implicaria uma não intencionalidade por parte do autor.

A *intuição* aparece como uma negação da argumentação no contexto dessa metodologia, e, seja essa intuição direta ou reflexiva, fundamenta-se tanto na percepção quanto na memória.

Um esteta fenomenológico não precisa recorrer com frequência um museu ou sala de concertos. Ele pode fazer muito não apenas com a memória, mas também com fotografias ou esboços, para não falar de partituras e gravações. Ainda assim, se diferenças aparecerem entre a obra-como-relembada ou a obra-como-representada e a obra-como-percebida, cabe à última decidir (EMBREE, 2010, p. 217).

Assim, percepções anteriores, até mesmo de outros objetos estéticos – por comparação – constroem os juízos intuitivos do observador, por consequência, moldam sua percepção ou rememoração da obra. Complementária aos tópicos anteriores, a *análise* aparece como um instrumento para a materialização dessa intuição reflexiva da apreciação, pela concretização das experiências estéticas subjetivas provenientes desses elementos anteriores.

De maneira a construir um procedimento de análise interna da obra, subdivide-se essa etapa em três outros componentes postuláveis, a saber, *dóxico, pático e prático*, cada um deles com valores positivo, negativo ou neutro. Então, os elementos constitutivos da obra de arte podem ser avaliados quanto a sua *credibilidade* – de crença na sua possibilidade de existência

– que em sua predominância serão chamados de cognitivos, *valores*, que predominam como valorativos e *usos*, sendo volitivos ou práticos¹.

Quanto à *descrição*, entende-se como a apresentação de *o que* algo é, antes que se pense em seu propósito ou causa, diferenciando-se assim da explicação, que apresenta fatos focando na razão de sua existência. Continuando a inter-relação entre os tópicos metodológicos, a descrição acompanha reflexão, intuição e análise na construção de uma rede de elementos investigativos da obra e do objeto estético. Toma importância na fenomenologia, ao propiciar a comparação entre experiências de um espectador com a de outros, visto que a descrição serve de ponte entre diferentes observadores que, ao descrever o que percebem, concretizam a análise/intuição/reflexão anterior.

O método proveniente desses elementos básicos da estética fenomenológica propicia a fundamentação da avaliação perceptiva, principalmente, a valoração da obra em questão. Iniciando pela reflexão, tem-se elementos para a intuição e para a análise, que se apresenta pela descrição do universo sensível da obra.

Iniciando três outras etapas metodológicas que, “podem não ser de tão fácil identificação”, Embree (2010, p. 219) apresenta ainda uma *epoché fenomenológico-psicológica* que sugere que o espectador deva afastar-se de outras realidades que não a do universo estético da obra. Assim, propõe uma atitude apreciativa pura, sem a intervenção de relações de causa e efeito que, embora presentes, não são considerados. Essa visão pura permite a percepção das intencionalidades e da pretensão dos objetos encontrados, mesmo que sua existência seja impossível, contrária ou inversa a valores psicológicos do observador, no momento da avaliação.

Chama de *investigação regressiva* o processo de considerar o objeto percebido como um vestígio que leva à busca de outras percepções relacionadas a ele, identificando assim identidades e similitudes que constituem a síntese da obra. Iniciando pelo que está percebido na imagem, o espectador é levado a identificar o elemento constitutivo dessa representação, distinguindo o que está representado. Ocorre, assim, uma dupla valoração dos elementos percebidos, uma direcionada ao que é experienciado na obra e outra ao que está sendo representado, comprovada na existência de obras esteticamente agradáveis que representem acontecimentos ou situações perturbadoras.

¹ Antecipa-se aqui, claramente, uma relação entre os valores estéticos analíticos da metodologia fenomenológica e valores éticos de análise do conteúdo da obra. Embora seja o tema de discussões subsequentes no próximo capítulo, cabe demonstrar a similitude entre valores.

Por fim, a *análise intencional* de horizontes propõe um procedimento que considera a diferença entre a apresentação de um elemento pela obra e como o mesmo elemento é presentificado² na realidade, ou seja, chama de horizontes a possibilidade de apreensão do objeto em vários outros ângulos ou aspectos na realidade externa à obra. Não se trata de uma afirmação da limitação representacional de um dado processo, mas sim, da compreensão do objeto representado como sendo apenas uma das infinitas possibilidades representacionais.

Embora alguns aspectos da metodologia pareçam ambíguos ou subjetivos, a posição de Embree é de que, sendo a estética valorativa, o método fenomenológico proposto é normativo, portanto, aplicável à análise de obras de arte, assim, procura-se a seguir aplicar o método apresentado para avaliação de uma obra de arte.



Figura 6 – Weegee - Cop Killer.

Fonte: Getty Museum.

Tomando como objeto de análise uma fotografia policial elevada ao estado de obra de arte, principia-se por expor a transição desses estados de observação a que uma imagem pode ser submetida. Ter como função inicial a exposição de uma situação policial não impede que, deslocada de seu objetivo, a fotografia seja hoje considerada uma obra de arte, comprovadamente

2 Appresented no original.

por estar na coleção do Metropolitan Museum, de Nova Iorque.

Essa mudança de estado atesta e fundamenta-se, simultaneamente, no primeiro elemento metodológico apresentado. A reflexão exigida pela atitude apreciativa muda o estado de percepção do observador, compreendendo um universo de uma complexidade maior ao de simples comunicação jornalística. Os personagens representados apresentam, uma vez que a atitude apreciativa também os remove de seu significado original, informações provindas unicamente de sua posição corporal e situação aparente na imagem.

Acontece, assim, o primeiro cruzamento entre os dois estágios iniciais dessa metodologia, a saber, reflexão e intuição, uma vez que a compreensão da atitude dos retratados depende unicamente, até agora, da compreensão do significado de elementos culturais e simbólicos. A roupa desarrumada do personagem central, juntamente com o curativo em sua face e a mão que o agarra pela gola do paletó, indica uma condição subjetiva que leva o observador a intuir seu estado como prisioneiro ou, pelo menos, que esteja sendo mantido diante das câmeras contra sua vontade.

Apesar de não ser o foco da imagem, a câmera à esquerda reforça a relutância desse personagem em se manter nessa posição, ainda mais pelos dois outros homens identificáveis na imagem estarem voltados de forma a não serem fotografados. A fotografia apresenta-se aqui como uma punição a esse homem, que ironicamente – uma das características do autor – tem sua imagem e a imagem da imagem sendo capturadas simultaneamente, numa dupla penitência.

A cena pressupõe a rememoração, por parte do espectador, de situações de opressão, violência e punição vivenciadas ou percebidas por ele, sem as quais o significado desses elementos poderia passar despercebido. Assim, a gravidade e a dor do ferimento no rosto, a pressão com que ele é contido e a humilhação vivenciada são percebidas pelo espectador a partir de outras situações, tornando-o parte da cena que presencia, principiando a construção de espaço imagético desse objeto estético.

No detalhe analítico dessa metodologia fenomenológica, aparece a percepção de valores dóxicos, páticos e práticos, como demonstrado anteriormente, que precisam ser considerados como positivos, negativos ou neutros. Avaliar a qualidade dóxica da imagem fotográfica, tratando nesse contexto da “característica de veracidade” (EMBREE, 2010, p. 217), pode parecer um tanto desnecessário, posto o enquadramento indicial da fotografia, entretanto, afere-se aqui apenas a

percepção do observador, não a existência ou não do fato retratado. A fotografia policial, bem como suas variações videográficas mais atuais, sustenta-se, sobretudo, pelo choque causado no espectador ao presenciar uma cena que não seja de sua vivência cotidiana. Imagens de crimes, fome e calamidades apelam substancialmente a observadores não envolvidos cotidianamente nessas ocorrências. Assim, a imersão nesse universo policial apresentado na imagem, bem como a fotografia como prova – não a que se tem acesso, mas a do fotógrafo presente na cena – reforçam o antagonismo entre a realidade percebida e a realidade representada.

Num segundo estágio, procurar-se-ia vincular valores a essa imagem, processo particularmente subjetivo, que depende fundamentalmente da percepção em que o observador está inserido. Mais do que associar valores morais positivos ou negativos, remete-se aqui à dependência peirceana, apresentada no capítulo anterior entre a ética e a estética, pois se a valoração estética da imagem está construída principalmente pela complexidade da mensagem, dos elementos histórico-sociais e a empatia do espectador pelos personagens retratados, sua predominância valorativa está no aparente conflito entre polos morais e jurídicos, fazendo com que a curiosidade do observador o coloque empaticamente tanto na posição do policial quanto do preso, sentindo e percebendo simultaneamente os dois mundos, num questionamento moral proveniente do universo da obra.

Conclui-se a etapa analítica pela verificação dos componentes práticos da obra, o que depende de maneira imprescindível da aplicação a que se destina essa imagem. Considerar-se-á, para a efetividade dessa análise, a fotografia em seu contexto original, visto que avaliar a praticidade de sua mensagem artística seria um tanto subjetivo e até mesmo vago. Como mensagem jornalística, a fotografia de Weegee apresenta ao espectador a cena de uma prisão. Sem informações que a contextualizem, subtraídas propositalmente também da análise metodológica até o presente momento, sua função fica comprometida pela ambiguidade da situação apresentada.

Partindo para os tópicos complementares da metodologia³, a epoché de avaliação da obra de arte propõe o afastamento do espectador de quaisquer fundamentos teóricos da realidade, permitindo a apreciação da obra sem que se leve em conta conceitos e regras *a priori*. Na imagem em questão, esse afastamento permite a compreensão da imagem como

linguagem visual, favorecendo a compreensão de elementos não verbais que, pela construção

3 A quarta etapa metodologia de Embree, referida anteriormente como *descrição*, não prevê uma aplicação direta ao objeto avaliado, visto que seu propósito é a metodologia como um todo, de maneira a ditar a construção do presente texto desde o início da execução da metodologia.

da composição pelo autor, intensificam a percepção da mensagem pretendida.

A área desfocada na esquerda da imagem, compreendendo o braço do fotógrafo e parte de sua câmera, direciona a visão do observador para o centro da fotografia, movimento reforçado pela presença de uma vinheta nas bordas da imagem. A fila de homens ao centro sugere uma repetição do mesmo elemento, dando a percepção de profundidade, porém, destacando o elemento que pode ser visto de frente. O rosto posicionado no centro geométrico da cena indica o tema principal e provoca o espectador a compreender o acontecimento registrado.

A sugestão de um recorte que elimine a área a esquerda demonstra como o desequilíbrio causado pela diferença de dimensão entre os homens ao centro e o braço mais próximo da câmera perturba a observação da imagem, dando tanto uma sensação de confusão quanto de dinâmica. A imagem recortada parece estática e equilibrada, servindo como uma antítese à imagem anterior.



Figura 7 – Weegee - Cop Killer - Recorte.

Fonte: Getty Museum.

A investigação regressiva propõe considerar a imagem como um vestígio de algo. No caso da fotografia, principalmente, em se tratando de uma fotografia jornalística originalmente, o acesso à informação é facilitado. O homem ao centro, anteriormente percebido como um

prisioneiro ou, ao menos, alguém mantido em frente à câmera contra sua vontade, é um criminoso que acabara de ser preso pela polícia de Nova Iorque, acusado de ter assassinado um policial em uma tentativa frustrada de assalto. O autor registra a imagem no exato momento em que sua fotografia estava também sendo feita pelo fotógrafo da polícia local. Os dois homens que contêm o prisioneiro, supostamente policiais, estão com o rosto voltado para a parede de modo a que não fossem identificados, numa atitude característica da profissão de manter a privacidade dos policiais.

Os dados que contextualizam a fotografia servem também para auxiliar a compreensão do momento e do local em que foi realizada. Intui-se que um prisioneiro esteja sendo fichado dentro de uma delegacia, dando forma tanto ao corrimão visto ao fundo quanto à régua na parede utilizada para marcar a altura do suspeito. A agressividade da ação policial toma forma pelo desalinhamento do prisioneiro – contraposto à aparente impecabilidade dos policiais com a roupa e o cabelo arrumados – e pelas marcas de ferimentos no rosto.

A verificação dos elementos apresentados até esse ponto culmina na análise intencional de horizontes, ou seja, em uma fotografia, a percepção do espaço sugerido mas não presente na imagem. A construção subjetiva de um espaço pictórico em que o observador se insere leva à finalização desses elementos ausentes pela imaginação ou recordação. Partindo da indiscutível adição de um corpo ao braço que fotografa, além do corpo do próprio autor da fotografia, percebe-se a simetria entre os fotógrafos e os policiais, formando uma estrutura ao redor do preso, que agora não ocupa apenas o centro geométrico da imagem, mas também do espaço físico da cena. Subjetivamente, uma vez que a percepção agora se fundamenta unicamente nas experiências do espectador, a sala da delegacia pode estar vazia ou lotada com outros repórteres e policiais, o que acrescenta à imagem sensações não visuais como o barulho – ou silêncio – o esbarrar de corpos, a temperatura da sala. Nenhum desses elementos aparece ou é sugerido pelo autor, entretanto, embora a análise aconteça de forma diferente caso outra pessoa a faça, percebe-se um espaço imagético claro, vivo e consistente.

Retomando o início da aplicação dessa metodologia, verifica-se o impacto da atitude reflexiva em par com a complexidade da mensagem proposta intencionalmente pelo autor da fotografia na construção de uma obra fotográfica, que se destaca pelo envolvimento e participação do espectador na sua formulação narrativa.

A repetição da metodologia seja por outro espectador, seja em outro momento,

proporcionará resultados diversos de percepção. Para a estética fenomenológica, tão importante quanto a obra de arte a ser apreciada, é a percepção do espectador, de forma que a materialidade da obra é “impessoal e independente” (NIELSEN, 2010, p. 352) estando aberta a uma análise compreensiva por parte do observador.

3.2 Estética analítica e fotografia

A filosofia analítica considera a estética, bem como em qualquer outra aplicação dessa abordagem, a partir de critérios científicos de segmentação, análise, verificação e crítica. De maneira contrária ao sistema que considera a fruição estética ou a apreciação artística subjetiva apresentado até aqui, a intenção dos teóricos desse ramo da tradição filosófica é exatamente tornar objetivo o processo avaliativo da arte, mostrando que não existem diferenças entre experiência científica e experiência estética (JIMENEZ, 1999, p. 367).

Caracteristicamente, duas possibilidades de análise se apresentam, quando o objeto de estudo é a estética: a redução, ou seja, dividir conceitos, fatos ou supostas entidades em componentes básicos suficientes, ou a busca por maior clareza, que se propõe a clarificar noções vagas ou problemáticas de alguma parcela do discurso. A segunda opção tem dominado e validado a estética analítica (SHUSTERMAN, 1989, p. 4), portanto, será considerada como instrumento para a verificação da efetividade estética da obra.

Como parâmetro para a avaliação estética de obras a partir desse sistema, toma-se a proposta de Goodman (1968, p. 256) em que o mérito avaliativo, ou seja, o critério de qualidade estética de uma obra envolve sua função e propósito; além do também apontado por Jimenez (1999, p. 367), a partir das teorias de Goodman, que designa os sentimentos e emoções por meio de um caráter cognitivo, eliminando sua subjetividade e permitindo o discernimento das qualidades objetivas da obra de arte.

Sobre o método aplicado para a análise, considera-se que, qualquer forma que tome, desde que chegando ao seu objetivo final de elucidação conceitual, é válida, visto que parte desse objetivo é também ilustrar a inclusão desses conceitos na linguagem de construção da obra (URMSON, 1989, p. 26).

Em relação à linguagem, novamente tendo como ponto de partida teórico, o fato de

tratar-se aqui da representação fotográfica, o conteúdo da mensagem, bem como a forma que essa mensagem toma na obra estão ligados pela representação, entretanto:

A estética analítica não define mais a arte em função do que ela é em sua essência suposta ou futura, mas segundo o que ela *enuncia* em sua existência e no que dizemos dela. O que é *expresso* por uma obra de arte, seu conteúdo, sua ideia, portanto, não é levado em consideração (JIMENEZ, 1999, p. 368).

Tratando sobre a representação fotográfica, é preciso citar a posição de Scruton (2008) sobre a incapacidade desse meio de ser uma arte representativa, primeiro pela relevância do autor para a corrente analítica e, posteriormente, pelo impacto que tal colocação confere ao tema tratado.

A impossibilidade de se tratar a fotografia como uma forma de representação ocorre, fundamentalmente, pela sua característica mecânica. Ao pintor cabe a tarefa de, com o auxílio da tinta, representar o que existe – ou não – a sua frente. A fotografia é um processo que, além de conseguir registrar automaticamente o que está a sua frente, o faz da maneira mais perfeita e realista possível. É exatamente essa característica de realismo que faz do registro fotográfico uma imagem mais próxima do espelho do que da pintura, de maneira que, para Scruton, não há representação na fotografia, mas sim, um compartilhamento da aparência do assunto, a ponto de afirmar que “olhar para uma fotografia é um substituto a olhar para a coisa em si” (2008, p. 149). Mais do que isso, o registro mecânico impede uma voluntariedade do autor, pois a relação entre o objeto e sua fotografia é definida como apenas causal, de forma que a subjetividade da criação artística estaria incapacitada por essa não intencionalidade do fotógrafo.

Vamos assumir, entretanto, que o fotógrafo possa intencionalmente exercer sobre sua imagem apenas o tipo de controle que é exercido nas outras artes representacionais. A questão é, até que ponto pode esse controle ser exercido? Certamente existirá um infinito número de coisas que caem fora de seu controle [e] tais minúcias dependerão sempre inicialmente na situação anterior do assunto (SCRUTON, 2008, p. 156).

Caberia ao autor, portanto, a tentativa de intervenção seja procurando quebrar a causalidade do aparelho fotográfico à maneira dos pictorialistas, seja construindo uma ficção representacional a ser registrada. Embora Goodman (1968, p. 25), referindo-se não apenas à

fotografia, considere a denotação como elemento fundamental para a representação a partir da imagem, Scruton (2008, p. 150) anuncia a ficção, provinda da construção de um *tableau* pelo fotógrafo, outra prova da impossibilidade da fotografia de ser representativa, julgando que o processo de representação não acontece na fotografia, mas no assunto.

Como resposta a essa posição, Davies (2008, p. 175) utiliza-se de textos de Rudolph Arnheim sobre a validade artística das obras cinematográficas que, aplicados por associação à fotografia, fazem crer que a particularidade mecânica do meio é exatamente o que torna possível a representação fotográfica, ao aparelhar o fotógrafo dos recursos necessários para o uso expressivo e intencional do meio. A afirmação é apoiada substancialmente na ideia de que, conforme a necessidade e intenção do autor, “fotografias podem preservar apenas parte da informação visualmente processável emitida de uma cena, e que em muitos casos cabe ao fotógrafo decidir *quais* informações são preservadas em uma dada imagem” (DAVIES, 2008, p. 177). Desse modo, a maneira como algo é apresentado em uma fotografia é – em grande parte das vezes – uma escolha do fotógrafo a partir de seu ponto de vista, sendo assim capaz de conduzir o espectador às suas intenções.

Quanto ao modo de condução, são sugeridos os aspectos geométricos e composicionais, referidos como instrumentos para a significação do mundo pela imagem, propostos por Cartier-Bresson (DAVIES, 2008, p. 180), como instrumentos para a expressão fotográfica.

Essa escolha da composição e dos elementos da linguagem visual vai de encontro ao que propõem diversas teorias de análise de imagens fotográficas. Imprescindível, primeiro, é a associação de tais análises ao sistema de notações de Goodman, que busca uma relação entre a simbologia da representação artística e o que se pretende representar por meio da denotação. Busca na *questão de mérito* a construção de um sistema avaliativo da experiência estética, que não seja unicamente fundamentado na apreciação subjetiva ou na praticidade. Muito próximo do que já foi exposto sobre Peirce, encontra na comunicação, a partir da simbologia, além da necessidade comunicacional do ser humano, uma justificativa para a análise.

O homem é um animal social, comunicação é um requisito para a relação social, e símbolos são meio de comunicação. Obras de arte são mensagens que transmitem fatos, pensamentos, e sentimentos [...]. Arte depende de e ajuda a sustentar a sociedade – existe porque, e ajuda a garantir, que nenhum homem é uma ilha (GOODMAN, 1968, p. 257).

Dada essa natureza simbólica da comunicação a partir da mensagem da obra de arte, são possíveis variadas análises fundamentadas em autores da teoria estética ou da teoria da arte. Embora autores como Kandinsky e Arnheim tenham proposto métodos de avaliação que estariam em harmonia com a corrente analítica, considerando-se sua redução a elementos mínimos da construção visual e a reflexão de seus significados, procura-se uma metodologia objetivamente fotográfica, de maneira a que características específicas do aparelho e do suporte sejam levadas em conta.

Outro ponto a ser considerado é o anteriormente citado desenvolvimento da corrente analítica que pretende, ao invés de concentrar-se nas bases conceituais de toda a estrutura comunicacional da mensagem, determinar um objetivo – no caso a expressividade artística de uma obra – e desenvolver a análise crítica a partir de tal objeto de estudo. Assim, encontrou-se uma possibilidade de metodologia que ao preencher ambos os requisitos, a saber, tanto as características do meio quanto o objeto de estudos, comprovou-se oportuna para validar a obra a ser analisada.

Shore (2013), com a proposta de propiciar uma compreensão em vários *níveis*⁴ da percepção da imagem fotográfica, divide o processo de construção da imagem pelo espectador em nível físico, nível descritivo, nível mental e modelo mental.

Chama de nível físico todas as características referentes ao objeto físico, à cópia – mesmo em formato digital, exibida em um monitor – apresentada ao espectador, percebida como uma “ilusão de uma janela para o mundo”. (p. 10).

Nesse nível, aspectos técnicos da reprodução da imagem são percebidos, tais como o tipo de papel ou outro material sobre o qual a imagem tenha sido impressa, a qualidade da emulsão fotossensível, bem como sua capacidade de reprodução de tons e cores. Além disso, os limites físicos do suporte e sua inércia determinam a compreensão do plano da imagem e do recorte temporal, da bidimensionalidade da representação e reforçam a ilusão de *janela* e de representatividade do espaço e tempo.

A paleta de cores, ou sua ausência em imagens monocromáticas, aproximam ou afastam o espectador em função de sua similaridade com a visão. Imagens em preto e branco ou com uma paleta de cores que remeta a um estado emocional ou até a um período temporal tendem a produzir um efeito pronunciado no espectador, fazendo-o perceber os aspectos físicos da

4 *Levels* no original.

fotografia. De maneira oposta, imagens com cores mais próximas da realidade tornam-se mais “transparentes” (p.18), ao reduzir a sensibilização do espectador pela superfície da imagem.

Assim como a fisicalidade da imagem apresenta-se como um aspecto constitutivo da experiência estética, o contexto de apresentação da fotografia também insere significados e modifica a assimilação dos elementos apresentados. Imagens publicitárias são diferentes de fotografias de família guardadas em uma caixa, fotografias expostas em um museu assumem um sentido diverso de fotografias apresentadas na capa de um jornal. A mesma imagem, quando removida de seu contexto original passa a ser percebida de outra maneira pelo espectador. A prova está na descontextualização temporal de imagens históricas: um registro banal como uma reunião de funcionários de uma empresa pode se tornar significativa e relevante historicamente seja como registro de costumes, seja pela associação a algum valor social, caso apresentada em um contexto de exaltação dessas características.

No nível descritivo, chama atenção para a diferença do processo criativo do fotógrafo para o do pintor, pois enquanto “o pintor inicia com a tela em branco e constrói uma imagem, o fotógrafo inicia com a desordem do mundo e seleciona uma imagem”. (p. 37). Para tanto, é necessário que o fotógrafo imponha sua ordem e estructure o caos a partir de seu ponto de vista, definindo um enquadramento, escolhendo o momento da exposição, selecionando o plano de foco. Esses elementos atuam como um léxico visual com o qual o autor expressa sua visão de mundo sobre o que está a retratar.

A definição do ponto de vista fundamentalmente proporciona ao fotógrafo a decisão sobre o achatamento do mundo tridimensional a sua frente. A ilusão de profundidade, bem como a percepção da sua inexistência, são ferramentas para a compreensão da mensagem fotográfica.

Quando o espaço tridimensional é projetado monocularmente em um plano, são criadas relações que anteriormente não existiam antes da fotografia ser feita. Elementos no plano de fundo da imagem são trazidos em justaposição com os elementos do plano frontal. Qualquer mudança no ponto de vista resulta numa mudança nas relações (SHORE, 2013, p.42).

Define como transparência e opacidade as capacidades de uma fotografia de, respectivamente, atrair o observador para dentro de sua representação de profundidade, ou de obstruir sua visão ao evidenciar a bidimensionalidade do plano.

Ressalta-se aqui a importância da intencionalidade do autor, visto que as características físicas e representacionais apresentadas são inerentes ao aparelho. Ser capaz de decidir entre as opções de maneira a ressaltar características relevantes ou de – inversamente – encobrir elementos indesejáveis é a atitude que faz da fotografia uma manifestação artística e que, da mesma forma, separa a obra do erro.

O elemento seguinte do nível descritivo é o enquadramento, ou as bordas que separam o que é imagem do que não é. Como etapa da organização intencional do mundo caótico a sua frente, o fotógrafo deve decidir o que será inserido na sua imagem, o que será excluído e o que será sugerido. Enfatizando algum aspecto do mundo que se apresenta em frente à câmera, a escolha do enquadramento cria relações entre os elementos e os limites da representação, de maneira que propicia ao autor intensificar, atenuar ou até mesmo criar expressividades e conceitos.

A redução dos assuntos representados na fotografia a formas geométricas simples e linhas – processo habitual durante a escolha do enquadramento pelo fotógrafo – cria relações visuais com as bordas da imagem, podendo em alguns momentos sugerir a ampliação do campo de visão para além do representado ou, com outra escolha, restringir a percepção, insinuando a inexistência de um mundo fora do quadro.

A referência ao tempo na fotografia provoca uma ambiguidade conceitual, já que o mesmo termo pode se referir tanto à duração da exposição da luz sobre o material fotossensível quanto ao momento em que a fotografia foi realizada. A inércia temporal inerente à representação fotográfica a coloca em uma situação de deslocamento temporal, visto que o espectador presencia o tempo da cena e não o seu próprio, também de compressão temporal, ao representar uma parcela variável de tempo – assim como são variáveis os *tempos* do aparelho fotográfico – estaticamente, por meio de indícios dessa passagem de tempo. A escolha do tempo de exposição, seja ele de milésimos de segundo ou de alguns anos⁵, e a habilidade em registrar o exato instante do acontecimento presente em frente à objetiva da câmera são capazes de transformar a fluidez da passagem do tempo em uma representação visual em uma fotografia estática.

5 Embora Shore aponte essa variação entre milésimos de segundo até alguns minutos, desde a publicação de seus estudos até a atualidade, experimentações fotográficas modificaram o significado desses valores. É relevante considerar trabalhos como o de Michael Wesely que, no início dos anos 2000, ao criar câmeras capazes de registrar exposições de alguns anos, quebra paradigmas da representação fotográfica, principalmente a noção de *instante* perpetuada pelos textos de Cartier-Bresson, uma vez que Wesely demonstra que qualquer imagem é uma compressão de tempo e não um recorte instantâneo, como se propunha até então.

O foco, etapa final do nível descritivo de Shore, impõe ao espectador a intenção do fotógrafo ao determinar o movimento do seu olhar sobre o plano da imagem. O conceito de uma área de nitidez, característico das imagens fotográficas, assim como o tempo é objeto de ambiguidade, já que se refere tanto a uma técnica fotográfica quanto a sua representação resultante.

Tratando unicamente do resultado, uma vez que o que se pretende é a análise de fotografias já realizadas e não uma sugestão técnica de realização, o autor tem a possibilidade de criar uma área nítida – geralmente paralela ao eixo da câmera – onde pretenda concentrar o foco de atenção do espectador. A expansão ou contração da área, a partir de regulagens da câmera, cria tanto cenas em que o olhar se estreita por uma área mínima quanto cenas em que pode vagar por planos extensos, dando respectivamente a percepção de limitação ou de liberdade visual.

Ao estabelecer qual região do mundo presente em frente à câmera será o *foco* da imagem a ser criada, o fotógrafo cria uma ordem hierárquica entre os elementos presentes, de maneira a deixar clara a mensagem a ser percebida.

A ênfase hierárquica criada pelo plano de foco pode ser minimizada [...]. Mas há ainda um plano que está em foco, com espaços antes e depois representados com nitidez reduzida. Há uma gravitação da atenção ao plano de foco. Atenção ao foco concentra a nossa atenção (SHORE, 2013, p. 90).

A união das quatro etapas do nível descritivo proporciona ao fotógrafo um instrumento de criação e expressividade, possibilitando a construção de discursos visuais complexos que, caso ainda sejam necessárias adicionais evidências, reforça a intencionalidade da criação da obra de arte fotográfica.

O nível mental compreende a formação ou compreensão da imagem na mente do espectador, acompanhada das sugestões ou ilusões provocadas pelos elementos visuais que constroem a narrativa. A imagem no nível mental é uma representação do percebido pelo sistema ocular do espectador no nível descritivo, a compreensão dos componentes visuais que formam a imagem, bem como sua decodificação e significação são fruto dos processos mentais adquiridos pelo espectador. Embora subjetivo, no modelo analítico a intenção é a percepção da existência desse processo, mais do que o significado construído por ele.

Imagens existem num nível mental que pode ser coincidente com o nível descritivo [...] mas não o refletem. O nível mental elabora, refina, e embeleza nossas percepções do nível descritivo. O nível mental de uma fotografia fornece uma estrutura para a imagem mental que construímos e (para) a imagem (SHORE, 2013, p. 97).

Por isso, os mesmos elementos presentes no nível descritivo se repetem aqui, de maneira não física. A percepção do ponto de vista, enquadramento, tempo e foco constrói uma imagem em nível mental que, qualquer que venha a ser o modelo de análise escolhido, significa e torna real a experiência estética do espectador.

A imagem mental construída não reflete necessariamente a imagem física que se apresenta para quem a observa. Imagens que reforçam a profundidade de uma cena ou que expandem a área de foco podem ser percebidas mentalmente como opacas e bidimensionais. O equilíbrio entre os elementos sugere, mas não impõe a percepção do observador.

A etapa final da metodologia é o que é chamado por Shore de modelo mental, ou seja, a apropriação de modelos *a priori* de construção do que deve ser uma imagem no contexto – ou com o objetivo – pretendido. Embora trate da etapa de criação da imagem, o modelo mental apresenta-se também ao espectador, visto que, dentro de suas vivências e percepções, detém uma série de predefinições do que deve ser representado e de como essas representações devam ser codificadas.

A adequação ao modelo presente no momento de observação da obra modifica a possibilidade de compreensão e de significação da mensagem visual, ou como apresentado anteriormente, a contextualização de uma obra, por sugerir um determinado modelo mental de observação – o que se espera ver – transforma a experiência estética e aproxima ou afasta o espectador da obra. Assim como a contextualização, diversos outros componentes da experiência estética, mesmo externos à obra ou além do controle do autor, constroem o todo do modelo mental do espectador.

O encadeamento dos elementos constitutivos dessa metodologia proporciona a construção sistemática do processo de análise. Cada nível é construído a partir de elementos do nível anterior, sendo essa ordenação substancial para a efetividade do método. O nível físico propicia os elementos que constituem o nível descritivo, que, por sua vez, fornece elementos para o nível mental que constrói o modelo mental. Seguindo essa ordem, parte-se para a análise

de uma obra de arte fotográfica.



Figura 8 – Paul Strand - Blind.

Fonte: Metropolitan Museum.

Quanto ao nível físico, considerando a pluralidade de apresentações possíveis dessa mesma imagem, pode-se fazer considerações sobre as inserções e usos mais comuns, desde a intenção inicial até a presente apresentação a partir de meios digitais. A disponibilização da imagem por meio do *website* de um museu a coloca em um contexto que sugere o valor informacional, histórico e artístico dessa fotografia; além disso, a percepção da imagem em um monitor difere substancialmente da experiência de visualização da cópia fotográfica em papel. A realização da imagem como expressão artística e não como documento social, inserida no contexto de um período histórico de valorização da objetividade fotográfica, sugere que seu uso tenha sido incentivado pela busca de espaço da fotografia como manifestação artística nas primeiras décadas do século XX. Não há, portanto, argumento que proponha sua veiculação em uma situação que não a de apreciação pelo espectador e compreensão da imagem como obra de

arte criada como objeto estético.

A gradação tonal, embora substancialmente diferente da imagem original, considerando-se a incapacidade do meio digital de reproduzir nuances do material e variações mínimas de tonalidade, sugere uma utilização de emulsão fotográfica de nível superior, além de habilidade técnica no processamento do negativo e da cópia, aparentes na sutileza de transições entre os tons mais claros e também entre os tons mais escuros.

Os dados de catalogação apontam uma cópia fotográfica em platina, com aproximadamente 34 por 25 centímetros, sendo datada e assinada no seu verso. A percepção da imagem no seu original, considerando sua dimensão e possível deterioração pelo tempo, ainda que conservada por um processo fotográfico renomadamente estável, sugere uma fragilidade do suporte físico, acompanhando o assunto apresentado na fotografia.

No nível descritivo, considerando-se a provável realização dessa imagem sem a interferência do fotógrafo sobre a pessoa retratada, coube a Strand organizar o mundo em frente a sua câmera, possivelmente uma rua tumultuada, e identificar a melhor maneira de apresentar a disparidade entre o olhar da retratada e a mensagem presentes na fotografia.

O ponto de vista escolhido condiz com a simplicidade da linguagem do período em que foi realizada, uma vez que o fotógrafo procura eliminar quaisquer artefatos que possam competir visualmente com o assunto principal, posicionando sua câmera de maneira a ter como pano de fundo apenas um elemento neutro que não intervém na composição. As linhas oblíquas formadas pelo fundo produzem um equilíbrio entre a ilusão de profundidade e o achatamento, visto que se percebe também a continuidade do espaço tridimensional pelo gradiente tonal.

A escolha do enquadramento aproxima o espectador da pessoa retratada, mantendo o rosto como o centro da composição, constringindo o espaço visual, dando a ilusão de uma não continuidade para além do quadro. Novamente as linhas do fundo se juntam com as linhas da borda da imagem para estabelecer uma rede de sustentação que mantém o observador preso ao espaço interno da obra.

O tempo, inicialmente referindo-se à escolha da regulagem de exposição pelo fotógrafo, aparenta ter sido rápido o suficiente para registrar com precisão uma pessoa parada na rua, entretanto, quando referido ao momento escolhido para o registro, instiga ao entendimento da mensagem da fotografia, visto que foi realizada exatamente no instante em que a mulher cega

retratada parece observar seu arredor e, simultaneamente, olhar para a câmera.

Ao designar o foco no rosto, mantendo uma área de focagem grande o suficiente para que se possa perceber toda a pessoa e a placa que carrega no pescoço, mas não o suficiente para que se veja nitidamente o fundo, Strand consegue inserir a ilusão de profundidade em uma cena plana. A área em foco é ao mesmo tempo grande o suficiente para que se possa perceber em detalhes o assunto principal e restrita a ponto de impedir que o olhar vague para fora do tema.

O nível mental, construído a partir dos elementos descritivos anteriores, induz a uma percepção que leva em conta também subjetividades do espectador, embora seja possível analisar as concordâncias e discordâncias entre a imagem mental e os elementos presentes na imagem descritiva.

Iniciando pelo achatamento provocado pelo ponto de vista e pela restrição da área de foco, a escolha sugere um ambiente neutro: a provável confusão de elementos presentes em uma rua – ou qualquer que possa ser o local de realização da fotografia – desaparece diante da sobriedade e neutralidade do fundo. A construção imagética remete a retratos realizados em estúdio, impelindo o espectador a observar atentamente a pessoa retratada. Ao considerar-se o enquadramento, aumenta a apresentação dessa imagem como uma referência a uma curiosidade excessiva do espectador pela deficiência da retratada, como se não se pudesse olhar para nenhum outro lugar senão para ela.

Além do auxílio à ilusão de profundidade, a escolha do foco coloca em evidência tanto o olhar quanto a placa que a mulher carrega no pescoço, destacando assim que o objeto da fotografia não é a mulher, mas a relação entre visão e cegueira. Acrescente-se a isso o tempo, na definição de instante de realização, e tem-se um discurso que trata da dissonância entre duas mensagens simultaneamente visuais e sobre a visão. Um viés de observação mais superficial pode levar em conta a ambiguidade entre a mensagem na placa e o olhar que enxerga para fora do quadro, enquanto outro ponto mais substancial pode ser a fixação com que o olho cego mira a câmera e, por consequência, o espectador. Assim, protegido pela fotografia para poder ver com a nitidez exigida por uma curiosidade quase infantil, contudo sem ser visto, é observado por um olho que não vê, mas que perturba o modelo mental presente, causando o desconforto do indiscreto que é pego olhando fixamente.

As metodologias apresentadas pelas correntes fenomenológica e analítica apresentam

pontos de convergência e, principalmente, proporcionam uma capacidade de validação, ou ao menos de mensuração, das especificidades estéticas de obras fotográficas. Possibilitam também instrumentos para a verificação do cunho artístico das obras a serem debatidas, uma vez que, como apresentado anteriormente, o caráter estético e a legitimidade artística de uma fotografia são significativos na maneira como a mensagem representada é percebida.

4. ÉTICA E FOTOGRAFIA

Aprofundando as possibilidades de avaliação ética apresentadas no primeiro capítulo, é necessária uma relação entre as abordagens de um discurso apresentado a partir de uma obra de arte fotográfica e as diferentes teorias de análise, bem como a viabilidade de realização de tal avaliação. Inicialmente, é preciso avaliar a importância da mensagem passada pela arte, qualquer que seja o meio utilizado, e sua capacidade de formação ou intervenção na conduta do espectador. Para Carrol (2007, p. 126), a arte é um dos principais meios de formação cultural dos membros de uma sociedade, agindo como ferramenta para a compreensão do *ethos* do grupo a que pertencem, como parte disso, do esclarecimento de valores morais ou até mesmo de sua assimilação.

Assim, é compreensível a discussão referente à moralidade de obras de arte, visto que a aceitação de sua característica epistemológica significaria também o posicionamento da arte como capaz de interferir na construção do sujeito como membro de uma sociedade. Além do estabelecimento da arte como instrumento educacional, ainda é possível elaborar duas outras críticas a essa avaliação moral. O primeiro ponto a se considerar é o objeto de estudo da ética e sua discrepância com a ontologia da obra de arte, ou seja, agentes podem ser criticados moralmente e obras de arte não são agentes.

Poder-se-ia sugerir, portanto, que o autor da obra deveria ser julgado pela moralidade de sua criação, entretanto, considerando-se uma obra de ficção como um romance, os personagens e situações apresentados agem de forma a construir a trama, não sendo necessariamente condizentes com a atitude do autor. Ainda assim, levando-se em conta a intencionalidade da produção artística defendida anteriormente, é coerente considerar a vontade do autor como parte indispensável de sua produção.

O outro ponto a ser considerado é que, embora a aparente capacidade de educar o espectador, os elementos de concordância ou discordância moral presentes em uma obra de arte dependem primeiro da presença dessa moralidade em quem os observa, a saber, para que se perceba uma situação como imoral em uma narrativa é preciso que essa regra esteja presente socialmente onde essa obra se insere, também que o espectador tenha ciência e consideração por tal regra. Essa segunda consideração traz outro elemento frequente nas discussões de ética nas artes: a capacidade de remover o espectador do ambiente da realidade e permitir sua inserção

em um universo que, ficcional ou não, existe como realidade interna à obra.

Para que se possa objetivamente avaliar ética e moralmente uma obra de arte, alguns elementos ainda precisam ser discernidos, visto que, nos casos apresentados, a discussão estaria aberta a que se inserissem obras que não podem ser consideradas imorais ou que sua aparente imoralidade não poderia ser objeto de avaliação. Considerar como imoral a obra de arte que induza o espectador a considerar esteticamente uma situação moralmente condenável, produzindo um distanciamento pela atitude estética (HANSON, 1998, p. 205), pressupõe uma situação que requeira ação por parte do espectador. Dessa forma, é necessário que haja uma demanda moral para que se faça algo em relação ao que está apresentado, o que, embora coerente com a ética, não é verdade em todas as obras.

O exemplo apresentado por Hanson é o das fotografias de Daiane Arbus, que, ao retratar pessoas marginalizadas da sociedade, chama a atenção para sua existência como membros dessa sociedade. Sendo o retrato uma forma de examinar minuciosamente essas pessoas, pode inculcar no espectador um desconforto causado pela observação insistente de detalhes a que não se ateria normalmente, mas não há uma ação obrigatória que o distanciamento causado pela fotografia o impeça de tomar.

O contraponto às colocações feitas até agora aparece a partir da aplicação das principais teorias éticas a apreciação e criação de obras de arte. Por um lado, considerando a fotografia com sua mecanicidade indicial, principalmente a representação de pessoas por esse meio, é necessário considerar uma disparidade entre a exibição dos retratados e a posição kantiana que propõe a que a pessoa seja sempre um fim em si (FMC, BA 64 - 65). Partindo do exemplo da fotografia pornográfica, a exibição do corpo não existe como fim em si, como poderia ser sugerido pelo nu artístico, com pretensões de um discurso de maior complexidade e significação, mas sim, uma forma de exibição que desconsidera a individualidade do retratado em detrimento de apresentá-lo apenas como uma ferramenta para a realização do desejo do espectador. Pode-se alegar que, da mesma forma, as fotografias de Arbus apresentam os *freaks* como objetos para a satisfação da curiosidade do espectador, uma vez que o distanciamento da atitude estética permite a observação sem as implicações éticas que tal ato origina.

Considerando-se a representação de uma situação em que haja a incitação da ação por parte do espectador, como em uma fotografia de uma criança que está prestes a morrer de fome, cálculos utilitaristas podem ser feitos de modo a considerar as implicações éticas tanto do

espectador quanto do autor das imagens. Uma vez que, dada a característica de deslocamento temporal da fotografia, qualquer ação direcionada a dar fim à fome da criança retratada seria infrutífera e provavelmente tardia, a fotografia em questão pode ser tratada como um “estímulo à ação” (HANSON, 1998, p. 206), incentivando o espectador a agir com relação ao tema retratado, mais do que dirigir sua preocupação ao sujeito da fotografia. Assim, utilitaristicamente, a fotografia serve como instrumento para a conscientização e para a mobilização de um público capaz de agir com resultados supostamente mais efetivos do que uma ação individual.

Novamente, a moralidade inculcada no espectador torna-se parte da reação ao conteúdo apresentado pela obra. O estímulo à ação desencadeado depende da concepção *a priori* do que deve ser considerada uma situação de desequilíbrio social e de que a ação de atender a criança em necessidade é a atitude correta a ser tomada. Dessa forma, embora se torne improvável que obras que detêm um discurso com conteúdo imoral sejam capazes de inculcar no espectador uma atitude equivalente, uma vez que é a sua própria noção moral que o faz perceber a imoralidade do discurso, a virtude ética defende o prazer a partir das boas atitudes, enquanto a apreciação estética de obras, que apresentem temas eticamente ruins, leva o espectador a questionar seus valores éticos ao sentir satisfação nessas obras.

Exatamente aí reside o foco de grande parcela das discussões entre a ética e a estética aplicadas à arte. Não tanto com *se* a obra de arte pode ser considerada imoral, mas *qual o efeito* da compreensão pelo espectador da divergência entre os valores presentes no discurso da obra e a sua apreciação. Na fotografia a reação ao imoral ocorre de maneira mais intensa pela já apontada característica do aparelho mecânico e sua capacidade de sugerir realidade ao espectador. A cena retratada está mais próxima da percepção de realidade, portanto, mais difícil de ser avaliada de uma posição de distanciamento estético. A própria popularidade do equipamento faz com que, além da ideia de que o que está representado está ligado à realidade, o espectador tenha também a sugestão de que poderia ter realizado a imagem, levando-o para a situação representada não só pela observação, mas como agente por omissão.

Tomando o exemplo, recorrente em estudos dessa temática, do filme *O Triunfo da Vontade*, Deveraux (1998, p. 236) apresenta uma série de características relativas à percepção estética de uma obra de arte eticamente falha, sendo possível, por associação, aplicar as mesmas características à fotografia. O primeiro ponto diz respeito à noção de tempo do cinema – e da fotografia – em que a cena observada, embora o espectador tenha ciência de ter sido captada

anteriormente, parece se desenrolar no presente. A percepção de que os eventos registrados estão acontecendo no momento em que se olha para eles intensifica a resposta ética do espectador e seu estímulo à ação. Na fotografia, a atemporalidade do meio faz com que a cena aconteça perpetuamente, repetindo-se e ampliando seu efeito sobre o espectador.

Embora frequentemente se sugira a amenização da resposta emocional pela superexposição; nesse contexto, a repetição da experiência estética poderia ser considerada como um motivo para o agravamento do envolvimento do espectador, só havendo redução dessa resposta com a resignificação da imagem ou da mensagem, como no caso da utilização de fotografias de guerra como parte de propaganda nacionalista. A intenção do autor também aparece como um elemento a ser considerado na avaliação da obra não tanto pela vontade particular do autor, mas pela função do produto que realiza. Devereaux (p. 240) apresenta o filme de Reifestahl como uma propaganda nazista, e é essa categorização que incute ao filme sua carga moral negativa, uma vez que a maneira com que o discurso de exaltação de Hitler é apresentado é que determina a posição da obra em um contexto moral e ético.

A relação entre o discurso e a validade estética da obra é o elemento seguinte na avaliação, visto que é impossível – no filme avaliado – separar os elementos estéticos da mensagem e da forma com que foi significada. A apresentação de Hitler como o líder supremo depende fundamentalmente da habilidade da diretora em, valendo-se dos elementos visuais e técnicos do cinema, convencer o espectador. O distanciamento proposto impediria a compreensão do discurso, por isso, da apreciação de todos os elementos estéticos e sua validação. Assim, é imperativo ao espectador colocar-se inteiramente em contato com a obra, já que o anteriormente proposto distanciamento estético o impede de apreciar completamente uma obra cujo principal objeto estético a ser avaliado é sua habilidade em comunicar visualmente o discurso moral.

Estando clara a presença da posição moral como elemento constitutivo da obra, Devereaux avalia o potencial corruptor de um filme que se propõe a defender a figura máxima do partido nazista não no sentido de corromper o espectador para que siga os ideais nacionais socialistas, mas pela percepção de que é possível que algo seja belo e mal ao mesmo tempo.

(...) uma das coisas mais chocantes em *O triunfo da vontade* é que o filme claramente demonstra que beleza e bondade podem se separar, não unicamente no sentido relativamente simples de que avaliação moral e estética podem divergir, mas no sentido mais assustador de que é possível para a arte tornar o mal belo (DEVEREAUX, 1998, p.250)

Ao discutir, apesar de todos os pontos apresentados, os motivos para que se continue a exhibir o filme, a autora posiciona-se categoricamente contra a censura de obras pelo seu valor moral, uma vez que considera que a decisão de não banir um filme como esse significa aprender a não negar e a conviver com a realidade histórica apresentada por ele, além da aceitação da possibilidade de conjunção entre o mal e o belo. Com o objetivo de retomar as teorias de ética aplicada apresentadas no primeiro capítulo, estando clara a importância de uma necessidade de avaliação moral das obras de arte, é preciso determinar a relevância desses elementos de um discurso moral na avaliação da obra de arte como um todo.

Assim como feito anteriormente em relação à avaliação estética, é possível associar os princípios apresentados de modo a determinar alicerces teóricos para uma potencial metodologia de avaliação ética da arte. Já estando clara a influência do *incentivo à ação*, proposto por Hanson, nas principais correntes éticas e das categorias de Devereaux para a avaliação moral da obra, a saber, *tempo, intenção, relevância do discurso e potencial corruptor*, é possível analisar metodologicamente obras de arte de forma a suprir a necessidade de se considerar a influência da imoralidade na percepção estética. Para tanto, sucede a exposição de conceitos de Carroll (2004) sobre os domínios da moralidade na arte, bem como a interferência da compreensão de um discurso imoral na apreciação estética.

Carroll chama de *Argumento Epistemológico* o conjunto de fatores múltiplos de efeito da arte na construção do conhecimento e identidade social do espectador. Essa visão considera a arte como capaz de educar e de propiciar uma visão sobre os valores – positivos ou negativos – das regras existentes em uma dada sociedade. A avaliação da arte levaria em conta, portanto, a arte como instrumento de educação moral e deveria ser julgada com relação a seu posicionamento e intenção sobre a afirmação da moralidade ou capacidade de pervertê-la.

Dois pontos devem ser considerados, segundo Carroll, antes que se faça qualquer suposição sobre esse papel da educação pela arte: primeiramente, não se deve supor que a arte seja capaz de apresentar ao espectador fundamentos da moralidade por estar tratando de temas morais. Assim como o estudo da ética não deve ser considerado como pressuposto ou como garantia de comportamento ético, a contemplação ou análise de obras de arte não pode ser tomada como constitutiva da moralidade do espectador, uma vez que, em muitos casos, é a devida compreensão das regras morais que propicia a ele o entendimento de situações

apresentadas pela arte.

Ninguém precisa de um romance tão intrincado como *Crime e Castigo* para aprender que assassinato é errado. Com efeito, saber que assassinato é errado é provavelmente condição prévia para compreender o romance. Portanto, é implausível alegar que leitores aprendam isso lendo Dostoiévsky (CARROLL, 2004, p.130).

A validade da hipótese pode ser verificada pelo trânsito de obras entre os dois lados da bifurcação da moral. Obras de arte consideradas imorais em algum período – ou em dada sociedade – podem vir a ser tratadas como morais e até inofensivas em um período ou cultura diferentes. Caso fosse a arte a dar a orientação moral, a apreciação de obras de outros povos ou outras épocas traria para a atualidade o debate sobre a diferença ética.

O segundo ponto a ser considerado é que, dada a suposta capacidade de transmissão de conhecimento moral, as obras de arte deveriam, além de apresentar uma ilustração da moralidade, justificar sua posição empírica com evidências; ou seja, para que o espectador seja realmente educado em relação a alguma regra moral, a arte deve, além de demonstrar a situação em que tal ato ocorre, justificar sua posição com dados objetivos. A subjetividade da interpretação do discurso presente na obra impede esse posicionamento científico de construção de conhecimento a partir de evidências.

A posição em favor da epistemologia da arte vem a partir do entendimento da educação moral em formas diversas, além da visão constricta apresentada. Obras de arte podem ser instrumento para a aplicação de regras morais abstratas em sua natureza, auxiliando na expansão da capacidade de julgamento moral do espectador.

O envolvimento solicitado pela obra de arte ao observador o obriga a constantemente posicionar-se moralmente em relação aos fatos representados e ao ponto de vista da obra ao apresentá-los. Isso propicia ao espectador uma prática da aplicação de conceitos morais abstratos em situações particulares. A resposta moral do espectador o faz refletir sobre o que está sendo apresentado, assim, enfatiza a importância da análise na construção de um repertório moral. Além disso, vale lembrar a diversidade de posicionamentos que podem ser tomados pelo espectador, sem que incorra em um prejuízo real, uma vez que as situações apresentadas pela arte permitem uma visão virtual da situação.

Embora a arte não seja a única oportunidade que temos para adquirir tal prática, ela permanece uma opção culturalmente importante, bem como sancionada. De fato, obras de arte narrativas podem aumentar nossa consciência do leque de variáveis pertinentes ao se fazer julgamentos morais [...]. Dessa forma, obras de arte, ou ao menos algumas delas, podem aprimorar nossas habilidades gerais em fazer julgamentos morais (CARROLL, 2004, p. 131).

Juntamente a esse exercício de julgamento moral, a arte propicia uma identificação das variáveis na situação analisada, estejam elas presentes de maneira óbvia ou não, aprimorando uma capacidade de perceber detalhes comportamentais sutis e sua interferência no resultado da ação. Cabe apontar ainda a importância da diversidade de posicionamentos morais propiciada pela arte, uma vez que o questionamento e reflexão que a presente teoria aponta não se baseiam unicamente no reforço de valores morais existentes, mas na discussão propiciada pelo enfrentamento de situações morais inusitadas. Assim, a presença do imoral na arte pode ser considerada um elemento constitutivo de uma visão moral adequada, não um instrumento corruptor.

Essa permissão à arte de construir narrativas que sejam, em primeira análise, inadequadas moralmente, também viabiliza a avaliação de situações a partir de pontos de vista novos, seja pela vivência – virtual, pela arte – de situações pelas quais o espectador não passaria normalmente, seja pela percepção de variáveis que não eram conhecidas por ele.

Obras de arte, então, podem aumentar [os] poderes de reflexão moral, não apenas por solapar preconceitos através da exploração de pontos de vista exteriores, mas por cultivar uma atitude geral de imparcialidade no sentido de uma abertura às alegações morais de outros (CARROLL, 2004, p. 133).

O intercâmbio de pontos de vista e de regras morais, permitido pela apreciação de obras de arte inadequadas ao contexto moral vigente traz, além dos benefícios apresentados, uma tendência à negação de um etnocentrismo que impede a compreensão de posições que sejam externas à da sociedade em que o espectador se insere. Portanto, obras de arte promovem e intensificam o conhecimento moral previamente apreendido pelo observador, seja pela aplicação de conceitos abstratos ou por reforçar regras já conhecidas, mas também propicia, pelo questionamento da moralidade, a apreciação de pontos de vista diferentes, além da constatação

da coexistência de diferentes valores morais.

De relevância à fotografia, pode-se acrescentar que, embora Carroll não faça diferença entre a realidade da representação artística e a ficção, por se estar lidando com a aplicação de conhecimento conceitual abstrato, não há diferença entre casos reais e ficcionais (2004, p. 137), a realidade da representação fotográfica pode sim ser apontada como um estímulo à severidade da resposta moral do espectador, visto que cenas que remetam a um universo identificável e reconhecível tendem a causar um impacto mais intenso em sua reflexão.

A identificação de pessoas representadas na obra é outro elemento impulsionador dessa relação, lembrando a identificação da fotografia como uma janela para uma realidade passada, do mecanismo fotográfico como índice da existência da cena ou personagem representados e, ainda mais, da empatia que surge da identificação de outra pessoa na imagem. Ao autor da fotografia, cabe sempre contar com a carga moral do espectador na construção das imagens, confiando na afirmação ou conflito causados pela representação na obra, além de compreender o mecanismo epistemológico que disponibiliza sua mensagem.

Outra linha de avaliação da relação ético-estética é chamada de *argumento ontológico* e considera um obstáculo metaético para o problema da avaliação moral. Uma vez que julgamentos morais só são reservados a pessoas ou seres com capacidade cognitiva para compreender seus atos, e obras de arte não são pessoas, muito menos seres com capacidade cognitiva, não poderiam ser julgadas pelos parâmetros de bom ou mau dentro de um sistema ético.

Uma objeção, já citada a essa linha de análise, é a possibilidade de avaliação moral do autor da obra, uma vez que seria o seu ponto de vista a ser expresso no discurso. Entretanto, a construção da narrativa em diversas formas de arte necessita da existência, de maneira ficcional, de personagens que apresentem posicionamentos emocionais e morais diversos, como parte da construção da trama. O exemplo apresentado por Carroll é o da literatura, em que o escritor assume um papel, da mesma forma que um ator o faria, de maneira a construir um personagem como parte de uma trama. A posição do personagem não implica, necessariamente, concordância com a posição que o autor tomaria na mesma situação (CARROLL, 2004, p. 141).

Dois pontos devem ser considerados a partir dessa opinião, considerando-se as características específicas da fotografia e os princípios de construção da obra de artes apresentados anteriormente. Estando clara a importância da intencionalidade na construção

da obra, pode-se sugerir que a posição tomada por um personagem representado, mesmo que supostamente sem relação com a posição moral do autor, baseia-se, necessariamente, em alguma regra moral de conhecimento do autor, uma vez que o discurso imoral vale-se da ciência da norma a ser quebrada. Assim, o escritor, ao construir uma narrativa em que um personagem assume valores negativos, como cometer um assassinato, precisa estar ciente da imoralidade de tal ato para que isso tome a proporção de gravidade necessária na obra. Bem como a teoria anterior necessitava da existência *a priori* da moralidade no espectador, a avaliação moral do autor pela obra depende de que se considere a presença desse autor em um conjunto de regras estabelecidas, bem como da sua ciência da existência de tais regras.

Essa carga moral leva ao segundo ponto a ser considerado, principalmente pelas diferenças entre outras formas de manifestação artística, uma vez que a construção de personagens na fotografia não ocorre da mesma forma que na literatura, embora a escolha de como representar algo seja uma aproximação a essa ficcionalidade. Enquanto o romancista cria seu personagem a partir de um conhecimento moral existente, para possibilitar o desenvolvimento do texto, faz com que esse personagem posicione-se favoravelmente ou não a essas regras, o fotógrafo utiliza-se também de seu conhecimento moral para determinar o recorte – nos sentidos técnico e expositivo – da realidade que se apresenta em frente à câmera. Assim, novamente, a existência da intencionalidade da construção da narrativa, bem como do domínio da linguagem visual são imprescindíveis para que se proponha uma avaliação moral da imagem fotográfica. Mesmo a representação visual não sendo constituída com a mesma linearidade da produção textual, é possível a identificação de elementos narrativos análogos entre as duas linguagens. Assim, a maneira como os valores morais serão representados, sejam eles concordantes com a ideia moral do autor ou não, depende unicamente de seu conhecimento moral e de sua intenção ao determinar os papéis representados pelos personagens na trama visual.

Carroll refere-se a um *autor implícito* para sugerir essa diferença de posições entre a moralidade do autor e a moralidade da mensagem artística, sugerindo um elemento constitutivo da obra que pode ser julgado moralmente, sem atingir o autor.

Entretanto, se personagens podem ser julgados moralmente, então autores implícitos também devem sê-lo. Pois o autor implícito, no que diverge do autor real, é de fato uma pessoa ou papel ou máscara que o autor real inventa ou assume, da mesma forma que um ator interpreta um personagem. Embora de uma ordem diferente, um autor implícito é um tipo de personagem fictício (CARROLL, 2004, p. 141).

Sendo um personagem fictício, o autor implícito também pode ser avaliado moralmente, assim como outros personagens. Sua criação como ficção permite ao autor real assumir perspectivas éticas externas a sua, embora como afirmado anteriormente, relacionadas de alguma forma a sua compreensão e assunção de regras morais. Fica estabelecida, assim, uma relação entre a moralidade da obra e a capacidade do autor em construir a narrativa de maneira a que o espectador compreenda e responda à sua posição moral implícita na obra. O argumento ontológico, portanto, sugere uma conexão entre a ética e a estética da obra, visto que uma obra esteticamente primorosa é percebida também por suas características morais, enquanto falhas estéticas impedem a compreensão do conteúdo moral pelo espectador.

Essa relação entre ética e estética se intensifica no que Carrol chama de *argumento estético*, em que o conflito da diferença entre os valores sugere que algumas obras possam ser avaliadas unicamente pelo seu caráter estético, ou, pelo menos, que problemas éticos sejam relevados na coexistência com qualidades estéticas relevantes. O posicionamento assumido por essa teoria vai de encontro ao apresentado por Keiran e Gaut¹, em sua tentativa de encontrar um equilíbrio entre as duas avaliações. Embora utilize a mesma denominação – autonomismo – para referir-se à defesa dos valores estéticos em detrimento da ética, Carroll procura demonstrar que, embora não seja perceptível superficialmente, o mérito estético de uma obra depende em muito da compreensão de seus valores morais.

Mesmo que seja possível afirmar que o ponto de vista do autonomismo esteja correto ao considerar que nem todo defeito moral é um defeito da forma, assim como nem toda virtude moral é uma virtude formal, passa-se a questionar se isso determinaria que propriedades morais de obras de arte nunca são relevantes para uma avaliação estética. O aspecto relevante a ser considerado, nesse caso, é o propósito da obra de arte de comunicar, utilizando a emoção para atingir o espectador. Despertar emoções como raiva e medo, por exemplo, faz com que o autor precise se utilizar de elementos narrativos que possam individualmente ser considerados portadores de valores imorais. Seria uma falha de concepção estética da obra propor a causar tal efeito no espectador e, por rejeição a exibir valores discordantes da moralidade, ser incapaz de promover tal efeito.

Essa visão permite uma avaliação ético-estética que considera a competência da forma como, portanto, sujeita a ser avaliada por ambas as teorias, uma vez que o propósito da obra, além de sua mensagem, fazem parte da avaliação estética – por sua formalidade – e da avaliação

1 Conforme tópico 2.1

ética – por seu conteúdo.

Isto é, obras de arte possuem pontos ou propósitos – temas que são projetadas a transmitir ou estado mentais, como emoções, estados de espírito, ou até prazer visual – que ela procura produzir nos espectadores, ouvintes, e leitores; e os elementos e relações na obra que tornam reais esses pontos e propósitos constituem a estrutura formal da obra (CARROLL, 2004, p. 143).

Há, assim, uma fusão entre a crítica moral e a crítica formal da obra, apontando que, muito embora o autonomismo se pretenda uma avaliação unicamente estética, não é possível avaliar completamente a estrutura formadora de uma obra de arte sem que se considerem também seus valores morais. Evoluindo essa ideia, poder-se-ia afirmar até que a moralidade da obra é *relevante* na análise estética, ao se considerar a participação desses valores na percepção da mensagem. Dessa forma, uma avaliação moral deveria ser etapa da percepção da obra, sugerindo que a moralidade é também um elemento de construção de significado na narrativa da obra de arte.

Isso não implica, entretanto, que toda deficiência ética seja também um defeito estético, posto que alguns desses defeitos éticos possam ser significativos na construção de uma obra de complexidade tal que seja capaz de levar o espectador a questionar ou julgar a validade moral, seja da obra, seja da regra em si. Uma obra é capaz, dessa forma, de impelir o espectador a aplicar, rever e debater elementos morais e éticos a partir da apreciação da obra de arte.

A posição inicial do argumento estético, fundamentado na autonomia da avaliação estética em detrimento da posição moral da mensagem, acaba por se tornar, segundo Carroll, uma junção entre diferentes processos avaliativos. “Pois às vezes, um autonomismo contido, avaliações estéticas e éticas convergem”. (2004, p.146). Essa união entre as diferentes avaliações propostas é o que se propõe como metodologia de análise da estrutura da obra de arte, objetivando a construção de um sistema que permita a avaliação de imagens a partir de todos os aspectos citados, seu equilíbrio e posteriormente uma argumentação objetiva em relação à validade dos valores morais e sociais na fotografia.

Para tanto, a retomada dos conceitos éticos apresentados oportuniza uma organização de avaliações que deve ser aplicada como análise de uma obra, de forma análoga às análises realizadas na abordagem das teorias estéticas. Tal avaliação, embora seja, em alguns momentos,

acompanhada por considerações subjetivas de quem a aplique, tem como objetivo oportunizar uma análise o mais objetiva possível, de forma que seus resultados possam ser aferidos de maneira a considerar a moralidade dos elementos constitutivos da narrativa visual.



Figura 9 – Eddie Adams - Nguyen Ngoc Loan.

Fonte: BBC News.

É preciso, da mesma forma que foi feito com a avaliação estética, iniciar pela apreciação da obra sem uma investigação aprofundada de seu tema ou intenção, pois é isso que trará a compreensão dos valores apresentados para que, posteriormente, seja realizado um paralelo entre esses valores e a intenção do autor ou a aplicação funcional da obra.

A imagem em questão representa o momento de uma execução, situação que fica clara – além da obviedade da arma a ser disparada – pela expressão de dor e antecipação das duas pessoas voltadas para a câmera: o executado e o soldado que assiste à execução. O executor aparenta calma, uma atitude que contrasta com a dramaticidade da cena e a violência implícita na imagem. A *temporalidade* da fotografia mantém a tensão da imagem, pois a fração de tempo representada não consuma o ato da execução, estando imobilizado o dedo que puxa o gatilho, a face do homem sendo atingido e do soldado que assiste à cena.

Essa intensificação da tensão faz com que o espectador, assim como o soldado, esteja aguardando eternamente o desfecho da cena, por isso, aguardando que o inevitável aconteça. Pelo acúmulo da ansiedade causada pela imagem, o espectador aguarda que o corpo do homem caia sem vida, concluindo a execução. Outro aspecto temporal é a referência a um período passado de conflito armado, o que remonta à presença da guerra como elemento cultural e da violência como instrumento de opressão social que marcaram a construção do repertório imagético cultural do século XX.

A intensa cobertura midiática dos conflitos posteriores à Segunda Guerra Mundial trouxe para o público uma visão mais cruel e menos romancada da realidade de um conflito armado. A visão de um homem sendo executado remete à individualidade das pessoas que perdem a vida durante esses conflitos, dando um rosto e uma forma humana ao que antes eram apenas números de baixas. Contemplar a cena levaria um grupo de espectadores do período a presenciar uma situação da qual provavelmente tinham ciência, mas não tinham acesso. Para o observador contemporâneo, estando ciente da inserção do acontecimento no tempo, a imagem é um lembrete da realidade de um conflito passado que sugere a violência de conflitos presentes.

Para os tópicos avaliativos seguintes, faz-se necessária a contextualização da imagem, uma vez que a compreensão do discurso depende do entendimento de sua função e aplicação. A imagem, realizada pelo fotógrafo de guerra Eddie Adams, representa a execução de um prisioneiro de guerra pelo general da polícia vietcongue. Embora não aparente, uma análise mais aproximada da imagem revela que o gatilho da arma já foi pressionado e que o projétil deflagrado já atravessou a cabeça do homem, concluindo a execução. A posição ereta do executado, sua expressão de angústia e a tensão da mão que segura a arma fazem com que a imagem percebida discorde da realidade ao sugerir ter sido realizada um instante antes do ato consumado. A certeza da execução do prisioneiro, informada pelo texto jornalístico que a acompanhava, torna menos importante o pressionar do gatilho do que foi o pressionar do disparador da câmera na construção da narrativa da mensagem visual.

Enquanto a *intenção* do autor pode ser objeto de discussão, a intenção do uso da imagem pela imprensa é clara, considerando-se sua importância como instrumento de conscientização dos acontecimentos que acompanhavam a guerra do Vietnã. A extensa cobertura fotográfica do conflito fez com que muitas imagens fossem utilizadas durante a guerra como mobilizadores sociais por grupos contrários ao conflito.

O nível de acesso concedido aos fotógrafos na Guerra do Vietnã jamais voltaria a ser dado a nenhum fotógrafo profissional em zonas de guerra desde então. Em parte, isso se deu por conta da influência de seu trabalho sobre os movimentos antiguerra nos Estados Unidos e Europa (HACKING, 2012, p. 391).

A *relevância do discurso*, portanto, toma duas possibilidades de avaliação, posto que, se, por um lado, a imagem apresenta uma cena de execução; por outro, discorre sobre a banalidade da violência. O equilíbrio entre as duas possibilidades é o ponto de discussão da exibição dessa imagem. A apreciação da fotografia como mensagem jornalística a possibilita ser vista por um viés conscientizador, originário de movimentos contrários à guerra, entretanto, tendo como objetivo a avaliação de obras de arte fotográfica, é necessário considerar a imagem deslocada de sua aplicação jornalística.

A observação de uma imagem fotográfica de execução por seu valor artístico implica a percepção de seu discurso como uma representação da realidade recortada pelo autor e transformada em objeto estético, o que, independente da corrente ética utilizada, invariavelmente será considerada uma mensagem má. A única exceção talvez seja tomar novamente a arte por seu papel informacional e, utilitaristicamente, levar em consideração o bem causado pela exibição da cena. A imagem em questão transita, assim, entre os dois outros pontos de avaliação moral da imagem, o *potencial corruptor* e o *incentivo à ação*.

Tanto por tratar a violência como banal quanto por exibi-la, novamente trivializando a presença do assassinato na sociedade e na cultura, a imagem detém um potencial de corrupção inegavelmente significativo. Com a mesma intensidade, entretanto, a empatia provocada pela identificação dos personagens representados leva a um incentivo a que o espectador se posicione e, ao menos hipoteticamente, aja com relação ao que está presenciando. Estando estabelecida, pelos critérios de Devereaux e Hanson, a imoralidade da mensagem veiculada na imagem fotográfica em questão, resta a análise das implicações desse discurso e do equilíbrio possível em uma associação à avaliação estética, como apontado anteriormente pelas teorias de Carroll.

Considerando-se o fator *epistemológico* da imagem, é possível considerar a fotografia como um veículo para a experimentação, pelo espectador, de valores e situações que não teria acesso normalmente. A imagem da execução oportuniza uma reflexão sobre os acontecimentos durante um conflito e a associação do espectador com os diferentes personagens presentes na

cena. Mesmo não estando ciente das alegações de que a execução seria justificada, uma vez que o prisioneiro, capitão de um grupo terrorista, teria assassinado a família de um subcomandante do exército (THOMAS, 1998), o que caracterizaria um crime de guerra, é passível ao espectador posicionar-se como qualquer um dos três personagens presentes, o que lhe permite também avaliar as emoções e posição moral externas a sua.

Além desse aspecto, a aplicação de normas morais abstratas, o permite corroborar sua opinião em relação ao que presencia na imagem, propiciando a reflexão sobre o ato, a discussão e a escolha de posicionamento em relação à execução. O *argumento ontológico*, quando aplicado a essa imagem, sugere a possibilidade de avaliação do ato tanto pela ação dos personagens representados quanto pela do fotógrafo, embora sua posição de jornalista de guerra sugira que não há a necessidade da utilização de um autor implícito.

Iniciando por considerar a ação do fotógrafo, que opta por apontar sua câmera para a execução no seu exato momento, não se utilizando de estratégias que amenizem a exibição do ato, passando pelo soldado que, por omissão, permite o desfecho do ato, até o comandante que o comete, todos os personagens presentes – até mesmo a vítima – são passíveis de avaliação pelo espectador. A transição entre os elementos que constroem a trama lhe permite avaliar moralmente as perspectivas presentes na obra.

O *argumento estético* sugere, após as argumentações feitas, que uma convergência de autonomismo, avaliação estética e ética é a estratégia adequada para uma terceira avaliação do discurso. Assim, deve-se considerar a precisão com que o autor escolhe os elementos visuais que apresenta na obra, bem como sua relação com a intenção da mensagem. A escolha do enquadramento, sugerindo uma centralização da ação, impede o espectador de desviar o foco para outro elemento que não a arma que deflagra o tiro. O soldado que assiste à cena, posicionado no limite do quadro reforça a sugestão de gravidade do ato ao se retrair de forma a, juntamente com o executado, aguardar o tiro fatal. A posição do comandante corrobora sua posição de autoridade e condiz com sua ação de juiz e executor.

Em vista disso, pode-se alegar que existe uma adequação entre o discurso moral, a saber, a intenção de comover a partir da exibição da violência, com a linguagem visual aplicada pelo autor. A gravidade do ato representado está presente na seriedade com que a imagem é intencionalmente construída pelo fotógrafo a partir da cena que se apresenta em frente à câmera. Estando determinada a possibilidade de uma metodologia que avalie a moralidade

da obra de arte fotográfica, segue-se a necessidade de correlação com as análises estéticas e semióticas realizadas anteriormente.

A discussão moral proporcionada pela avaliação da imagem como obra de arte passa obrigatoriamente pela aceitação da imoralidade do discurso, uma vez que é exatamente o conhecimento da discordância entre a mensagem e os valores éticos que permite a reflexão e discussão dos valores apresentados. Isso reforça a importância da exibição da imagem seja como registro de um momento histórico que não deve ser ocultado, seja pela importância do ato de registrar a guerra como crítica social.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na busca do equilíbrio entre os valores éticos e estéticos da mensagem visual representada pela fotografia, identifica-se a oportunidade de desenvolvimento de uma metodologia baseada nas análises realizadas anteriormente, de forma a que os valores presentes na obra de arte possam ser percebidos, analisados e avaliados em função de sua importância na construção de um discurso artístico pelo autor. Dessa forma, a repetição de tópicos avaliativos apresentados nos capítulos sobre ética e sobre estética acontece de maneira a tornar funcional a aplicação dos conceitos, para demonstrar a aplicabilidade da metodologia, por fim, para possibilitar a identificação de um ponto de equilíbrio entre os valores morais e a linguagem formal.

Não se propõe, entretanto, que a metodologia apresentada seja um instrumento incontestável de legitimação da obra de arte, mas sim o princípio de discussões alicerçadas na possibilidade de uma análise objetiva do discurso da arte e de sua confirmação com valores éticos e estéticos. Também não se procura, com a exemplificação das análises apresentadas, que o processo avaliativo sirva em qualquer ponto como um sistema de censura ou de demérito de obras de arte por quaisquer dos critérios apresentados. Como proposto anteriormente, crê-se na importância da exibição de obras de conteúdo diverso, esteja ele de acordo ou não com qualquer valor de análise, uma vez que se deve garantir à arte e ao seu autor a liberdade de disposição de discursos diversos, tendo essa metodologia a intenção de avaliar a eficiência dos elementos formais e sua adequação em apresentar o posicionamento moral.

Dessa forma, não deve caber ao crítico de arte o papel de autorizar a exibição de um discurso imoral, mas sim o de avaliar, a partir de análise objetiva, o mérito da arte em exibir ou a perícia estética do autor, de forma a justificar a escolha da representação, sua forma e sua compreensão pelo espectador. Espera-se, assim, que a metodologia apresentada auxilie na capacidade de justificação e argumentação pelo espectador ou pelo crítico na tomada de decisão em relação à validade da representação do discurso a partir da fotografia, principalmente, em se tratando da representação de figuras humanas, dada a sua relevância como assunto fotográfico e a associação entre valores éticos e a percepção do outro na arte. Consumando a proposta de uma análise que busque o equilíbrio entre ética e estética, demonstra-se novamente a aplicação do processo avaliativo, nessa vez tendo como objetivo a unificação dos tópicos de modo a sugerir uma análise completa e que se preste a ambas correntes de avaliação.



Figura 10 – Robert Capa - Último soldado a morrer.
Fonte: Magnum Photos.

Partindo da avaliação ética, o espectador está exposto ao discurso de uma imagem que traz como elemento principal a representação da morte, graficamente apresentada e relacionada com a temática da guerra e da violência. Tem como incentivo à ação a empatia pelo soldado caído pela sua personificação, uma vez que a fotografia dá personalidade à baixa militar. O tempo representado leva ao espectador a presenciar um período de conflito armado, estando inserido nos acontecimentos da Segunda Guerra, simultaneamente a perpetuar o abandono do soldado que morre solitário em meio ao conflito.

A intenção do uso da imagem, amparada na relevância do discurso, é a de representar o fim do conflito. Utilizada pelos veículos de comunicação como representando o último soldado morto no lado aliado durante a Segunda Guerra, anuncia a morte como uma conclusão do conflito, como se a queda do soldado pudesse por fim aos horrores presenciados durante os anos pregressos. Indiscutivelmente o potencial corruptor assenta-se na apresentação da violência e na exibição do soldado como uma peça de engrenagem da guerra, expondo tanto seus momentos finais quanto associando sua imagem a um período marcado pela hostilidade.

Como contraponto a essa compreensão do discurso moral presente na obra, cabe ao espectador analisar esteticamente a imagem de forma a compreender se, formalmente, apresenta características condizentes com o seu discurso moral. Dessa forma, podendo escolher entre uma avaliação analítica ou fenomenológica – ou até uma combinação de ambas – o espectador pode verificar os elementos constituintes do discurso visual, procurando obter características objetivas para seu posicionamento crítico.

Retornando aos conceitos fenomenológicos, a atitude reflexiva em relação à imagem propicia ao espectador a percepção da fotografia como obra de arte, abrindo campo para a argumentação sobre os valores formais. A intuição como instrumento da percepção aplica a lembrança ou a experiência anterior como formadora do objeto estético. Desse modo, o espectador pode perceber a imagem por meio dos seus elementos visuais. A cadeira, o uniforme que o soldado veste, a paisagem ao fundo e o espaço vazio da sala podem se reportar a sua subjetividade, construindo um objeto estético como um espaço a ser ocupado pela experiência estética.

O elemento analítico da estética fenomenológica tem uma predominância da importância dóxica, uma vez que a maneira de compor a imagem escolhida pelo autor sugere uma cena fictícia, em que a realidade parece ser construída para que se pareça mais bela e menos intolerável, dada a representação da morte. Um ponto passível de discussão, portanto, é exatamente essa discrepância entre os valores morais percebidos na análise anterior como relevantes à construção do discurso e a maneira agradável com que essa mensagem é transmitida visualmente. A morte do soldado é bela porque a forma com que se apresenta é amena, construída de forma a desviar a atenção da realidade, assim, sugere a violência como deleitável.

A *epoché* fenomenológica aplicada à estética proporciona, na imagem analisada, o entendimento da construção formal a partir de seus elementos mínimos. A redução da imagem

a estruturas básicas do léxico visual auxilia na visualização das formas, da aplicação da profundidade e da escolha do enquadramento. Percebe-se, assim, o batente da porta como um quadro dentro do quadro, levando o espectador a ver, na imagem dentro da imagem o assunto principal, como se o fotógrafo estivesse a registrar, numa situação muito mais pacífica, um quadro pendurado na parede. Da mesma forma, a sucessão das formas do piso, da porta e da paisagem externa amplia o distanciamento entre o observador e o fato.

Uma análise intencional de horizontes, elemento final da avaliação fenomenológica, permite a compreensão do espaço sugerido, ou seja, da continuação do ambiente e do acontecimento para além dos limites da fotografia. A tendência a procurar estender o espaço apresentado para além da janela à direita intensifica a tensão causada pela impessoalidade do autor do disparo fatal. Assim como um soldado que presenciasse a cena, o espectador fica buscando a origem do tiro, construindo com sua imaginação a continuidade da cena como quem busca enxergar o oponente que disparou sua arma.

A análise fenomenológica já encontra elementos para uma argumentação entre os elementos éticos do discurso e a estética. As diferenças de posicionamento entre o fato e sua representação demonstram acima de tudo a intencionalidade do meio fotográfico e a presença do autor na construção da mensagem. A sugestão da representação como percebida a partir de seus valores estéticos propõe um autonomismo, mais do que uma proposta epistemológica, uma vez que é a beleza da cena que chama atenção ao espectador, não a brutalidade da situação.

Uma avaliação analítica ainda propicia a identificação de diversos pontos estéticos a serem considerados, iniciando pelo nível físico, novamente limitado pelo acesso a uma reprodução da imagem, não obstante capaz de fornecer informações sobre a construção da fotografia. A gradação tonal percebida, além da escolha do preto e branco¹, aponta para uma dramaticidade da representação da cena, como que buscando afastar do espectador a situação. O sangue do soldado retratado como uma mancha escura, e não no tom de vermelho que a fotografia colorida permitiria, facilita a visão da cena como distante da realidade do espectador.

No nível descritivo, embora já se tenha considerado na análise fenomenológica elementos como o enquadramento, ponto de vista e foco do assunto, a avaliação analítica ainda pode fornecer dados para discussão, além de que permite considerar o tempo da fotografia em suas

¹ Embora a fotografia em preto e branco seja uma opção natural tanto pelo período em que a imagem foi feita quanto pelo autor, a análise deve – para a otimização da compreensão da percepção da imagem na atualidade – considerar todas as variáveis disponíveis, em busca de que não se transforme em uma pesquisa histórica.

duas naturezas, ou seja, tanto como duração da captura quanto como escolha do momento.

A escolha do enquadramento e ponto de vista deve levar em conta obrigatoriamente a inclusão do corpo na imagem, como uma intenção do autor em apresentar na totalidade o resultado do ato que presenciou, sem que restem dúvidas sobre qual é o foco da atenção. A escolha de uma profundidade de campo² reduzida impede também que o olhar se desvie do ponto central da mensagem. Enquanto a situação sugere um número reduzido de oportunidades ao fotógrafo de realizar uma exposição com uma extensão de tempo superior à mínima, uma vez que se encontrava em meio ao combate, a escolha do momento reflete novamente a intencionalidade do autor em intensificar a brutalidade da cena, visto que opta por não apresentar o soldado sendo atendido ou o corpo sendo removido da cena. Assim, a imagem sugere um abandono do retratado, condizente com a situação de violência e de descaso com a individualidade do soldado.

As avaliações em nível mental realizadas no decorrer da análise conflitam com o modelo mental de como a situação deveria ser tratada. A presença do cadáver em uma momentânea disposição de abandono, a brutalidade da cena e a aniquilação do homem em prol do combate vão em oposição a modelos de virtude, bem como a escolha do autor em tratar o acontecimento como belo. A busca pelo equilíbrio acontece no debate entre as posições morais e formais da imagem, uma vez que está clara a disparidade entre o discurso moral e a percepção estética. A imagem trata de forma bela um tema que, como a análise ética indica, apresenta falhas morais. A exibição da fotografia permite ao espectador a entrada em um acontecimento que – espera-se – não tem acesso cotidianamente. A capacidade da imagem em oportunizar a aplicação de conceitos morais abstratos pode se perder pela autonomia estética pretendida pela obra, enquanto o debate oportunizado pela metodologia de análise ético-estética permite a identificação do discurso, conseqüentemente, prática de avaliação moral.

² Termo técnico que, em fotografia, se refere à extensão da área nítida a partir do foco da objetiva. Na imagem mencionada, a escolha de uma profundidade de campo reduzida fica evidente pelo foco no soldado e, tanto a paisagem para além da janela quanto o piso próximo ao fotógrafo estarem sem nitidez.

6. REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1970.

AGAMBEN, Giorgio. *Nudities*. Stanford: Stanford University Press, 2009.

AMAZONAS IMAGES. Disponível em: <<http://www.amazonasimages.com/travaux-sahel>>
Acesso em: 10 ago 2015.

ARAKI, Nubuyoshi. *Tokio Luky Hole*. Londres: Taschen, 1997.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Sousa. Imprensa nacional, 1994.

AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Campinas: PApirus, 1993.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAZIN, André. *O cinema: Ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BBC News. Disponível em: <http://news.bbc.co.uk/2/shared/spl/hi/picture_gallery/05/in_pictures_the_vietnam_war_/html/6.stm> Acesso em: 10 ago 2015.

BELLO, Angela Ales. Peirce and Husserl: *Abduction, Apperception and Aesthetics*. In: PARRET, Herman. Peirce and Value Theory: On Peircean Ethics and Aesthetics. Philadelphia: John Benjamins Publishing Co., 1994. pág. 113 - 122.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENTHAM, Jeremy. *Uma introdução aos princípios da moral e da legislação*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

BERGER, John. *Ways of Seeing*. London: Penguin Books, 1977.

BROUGH, John. Representation. In: SEPP, Hans; EMBREE, Lester. *The handbook of phenomenological Aesthetics*. New York: Springer, 2010. pág. 281 - 286.

CARROLL, Noël. Art and the Moral Realm. In: KIVY, Peter. *Blackwell Guide to Aesthetics*.

Massachusetts: Blackwell Publishing, 2004. pág 126 - 151.

CASEY, Edward S. Aesthetic Experience. In: SEPP, Hans; EMBREE, Lester. *The handbook of phenomenological Aesthetics*. New York: Springer, 2010. pág. 1 - 8.

CHEUNG, Chan-Fai. Photography. In: SEPP, Hans; EMBREE, Lester. *The handbook of phenomenological Aesthetics*. New York: Springer, 2010. pág. 259 - 264.

CLARK, Kenneth. *The Nude: A Study in ideal form*. Washington: Princeton University Press, 1990.

DANTO. Arthur C. The Naked Truth. In: LEVINSON, Jerrold. *Aesthetics and Ethics: Essays at the intersection*. Cambridge: Cambridge university press, 1998. pág 257 - 282.

DAVIES, David. How photographs “signify”: Cartier-Bresson’s “reply” to Scruton. In: WALDEN, Scott. *Photography and Philosophy: Essays on the pencil of nature*. Oxford: Blackwell, 2008. pág 167 - 186.

_____. Susan Sontag, Diane Arbus, and the ethical dimensions of photography. In: HAGBERG, Garry L. *Art and Ethical criticism*. Oxford: Blackwell Publishing, 2008. pág 211 - 220.

DEL RIO, Elena. Film. In: SEPP, Hans; EMBREE, Lester. *The handbook of phenomenological Aesthetics*. New York: Springer, 2010. pág. 111 - 118.

DEVEREAUX, Mary. Beauty and the evil: The case of Leni Riefenstahl’s Triumph of the Will. In: LEVINSON, Jerrold. *Aesthetics and Ethics: Essays at the intersection*. Cambridge: Cambridge university press, 1998. pág 227 - 256.

DICKIE, George. Defining Art. *American Philosophical Quarterly* Vol. 6, No 3. Illinois: University of Illinois Press, 1969, pág. 253-256. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/20009315>> Acesso em 15 set 2015.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 1993.

ESCOUBAS, Eliane. Painting. In: SEPP, Hans; EMBREE, Lester. *The handbook of phenomenological Aesthetics*. New York: Springer, 2010. pág. 249 - 254.

EMBREE, Lester. Methodology. In: SEPP, Hans; EMBREE, Lester. *The handbook of*

phenomenological Aesthetics. New York: Springer, 2010. pág. 215 - 221.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta*. São Paulo: Hucitec, 1985.

GAUT, Berys. Arte e Ética. *Revista Arte e Filosofia*. Nº3, 2007, Ouro Preto,
<http://www.raf.ifac.ufop.br/>

GETTY MUSEUM. Disponível em: <<http://www.getty.edu/art/collection/objects/36576/weegee-arthur-fellig-cop-killer-american-negative-january-16-1941-print-about-1950/>>
Acesso em: 19 ago 2015.

GOODMAN, Nelson. *Languages of Art*. New York: Bobbs-Merrill Company, 1968.

HACKING, Juliet. *Tudo Sobre Fotografia*. Rio de Janeiro: Sextante, 2012.

HANSON, Karen. How bad can good art be? In: LEVINSON, Jerrold. *Aesthetics and Ethics: Essays at the intersection*. Cambridge: Cambridge university press, 1998. pág 204 - 226.

HEGEL, Georg W. F. *Estética: a ideia e o ideal; Estética: o belo artístico ou o ideal*. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

HERMANN, Nadja. *Ética e Estética: a relação quase esquecida*. Porto Alegre: Edipucrs, 2005.

JIMENEZ, Marc. *O que é estética?* São Leopoldo: Unisinos, 1999.

KANT, Immanuel. *Fundamentação da Metafísica dos Costumes*. Lisboa: Edições 70, 1986.

KEIRAN, Matthew. *Art, Morality and Ethics: On the (Im)Moral Character of Art Works and Inter-Relations to Artistic Value*. Londres: Blackwell Publishing, 2006.

KÖCHE, José Carlos. *Fundamentos de Metodologia Científica: teoria da ciência e iniciação à pesquisa*. Petrópolis: Vozes, 1997.

KOSSOY, Boris. *Realidades e Ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê editorial, 2002.

MACHADO, Arlindo. *A Ilusão Especular: introdução à fotografia*. São Paulo: Brasiliense,

1984.

MAGNUM PHOTOS. Disponível em: <www.magnumphotos.com/RobertCapa> Acesso em: 10 ago 2015.

METROPOLITAN MUSEUM. Disponível em: <<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/33.43.334>> Acesso em: 19 ago 2015.

MILLET-GALLANT, Ann. *The Disabled Body in Contemporary Art*. New York: Palgrave Macmillan, 2012.

NIELSEN, Cathrin. Work of Art. In: SEPP, Hans; EMBREE, Lester. *The handbook of phenomenological Aesthetics*. New York: Springer, 2010. pág. 351 - 357.

OLGUN, Salvador. Beyond Horror: taking pictures of the dead in Mexico. *Revista Sans Soleil: Estudos de la Imagen* N°4, 2012, Disponível em: <<http://revista-sanssoleil.com/>>

O'REILLY, Sally. *The body in contemporary art*. New York: Thames & Hudson, 2009.

PARRET, Herman (ed). *Peirce and Value Theory: on peircean ethics and aesthetics*. Philadelphia :John Benjamins Publishing, 1994.

PAVIANI, Jayme. *Uma introdução à filosofia*. Caxias do Sul: Educs, 2014.

_____. *Estética mínima: notas sobre arte e literatura*. Porto Alegre: Edipucrs, 2003.

_____. *Conhecimento científico e ensino: Ensaio de epistemologia prática*. Caxias do Sul : Educs, 2006.

PEIRCE, Charles S. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PLATÃO. *Diálogos; O banquete; Fédon; Sofista; Político*. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

ROSENBLUM, Naomi. *A World History of Photography*. New York: Abbeville press, 1997.

SCRUTON, Roger. Photography and Representation. In: WALDEN, Scott. *Photography and Philosophy: Essays on the pencil of nature*. Oxford: Blackwell, 2008. pág 138 - 166.

SHORE, Stephen. *The Nature of Photographs*. New York: Phaidon, 2013.

SHUSTERMAN, Richard. Introduction: Analysing Analytic Aesthetics. In: SHUSTERMAN, Richard. *Analytic Aesthetics*. Oxford: Blackwell, 1989. pág 1 - 19.

SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *Diante da Dor dos Outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

STHUR, John. Rendering the world more reasonable: The practical significance of Peirce's normative science. In: PARRET, Herman. *Peirce and Value Theory: On Peircean Ethics and Aesthetics*. Philadelphia: John Benjamins Publishing Co., 1994. pág. 3 - 16.

SUASSUNA, Ariano. *Iniciação à Estética*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

SZARKOWSKI, John. *The Photographer's Eye*. New York: Museum of Modern Art, 2009.

THE GUARDIAN. Disponível em: <<http://www.theguardian.com/media/2014/jul/30/kevin-carter-photojournalist-obituary-archive-1994>> Acesso em: 10 ago 2015.

THOMAS Jr, Robert McG. Nguyen Ngoc Loan, 67, Dies; Executed Viet Cong Prisoner. In: The New York Times. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/1998/07/16/world/nguyen-ngoc-loan-67-dies-executed-viet-cong-prisoner.html>>. Acesso em: 19 ago 2015.

URMSON, J.O. The Methods of Aesthetics. In: SHUSTERMAN, Richard. *Analytic Aesthetics*. Oxford: Blackwell, 1989. pág 20 - 31.

WITKIN, Joel-Peter. *Joel-Peter Witkin*. Londres: Thames and Hudson, 2008.