

REFLEXÃO SOBRE O PONTO DE VISTA ZENITAL

Luiz Claudio Gonçalves Gomes – Instituto Federal Fluminense / Universidade de Barcelona

Resumo

As imagens têm sido parte do campo da moral desde a Antiguidade, em alguns casos como símbolo do poder e da continuidade pessoal e, em outros, como tabus icônicos do sagrado, em primeira instância, e também da própria identidade. Com a aparição da fotografia, a democratização do direito à própria imagem. Um século e meio mais tarde, vivemos com a inflação de imagens que ameaça a nossa intimidade.

Palavras-chave: Fotografia zenital, controle, vista de pássaro

Abstract

Images have been part of morality field since Antiquity. In some cases, they are considered as being symbols of individual strength and continuity, in others, as iconic taboos of both sacred things and identity itself. The coming of photography allows everyone to have their own image. A century and a half later, there is an overabundance of image that threatens our privacy.

Key words: Zenithal photograph, control, bird sight

Introdução

A sociedade moderna tem se caracterizado como uma sociedade disciplinar, organizada ao redor de mecanismo de vigilância e punição. De acordo com Foucault (1977), o poder na sociedade capitalista possui uma dimensão positiva, ou seja, volta-se para a produção de comportamentos adequados às normas sociais. Foucault se preocupa com a presença do poder nas diferentes dimensões da vida cotidiana, pois este é sustentado por mecanismos de vigilância dos comportamentos individuais e sociais, e de punição dos desvios das normas.

A presença cada vez maior de câmeras de vídeo em centros comerciais, em ambientes de trabalho e residenciais e nas ruas dos grandes centros urbanos, por exemplo, parece confirmar o papel atribuído por Foucault aos mecanismos de vigilância. Produtos culturais como os *reality shows* parecem transportar para os meios de comunicação (TV e Internet) os mecanismos de vigilância presentes na vida cotidiana.

Neste trabalho, interessam as repercussões e as consequências das novas tecnologias da informação em forma de imagem em movimento – aqui em sua representação fixa (fotográfica) – sobre nossas sociedades democráticas. Essa linha de pensamento exemplificada, entre outros, nos trabalhos de Foucault, ressalta o problema da vigilância e o uso estratégico como instrumentos de controle social. A fronteira entre o público e o privado se dissipa, se desfaz, se desvirtua, e acaba sendo motivo de diferenças de critério entre o olho gráfico (a imagem) e a intimidade do sujeito representado (ROMÁN ALCALÁ, 2001).

Segundo Foucault, Vigiar e Punir, a vigilância é anônima e onipresente: qualquer um pode ser sujeito ou objeto da vigilância, pois o poder está organizado em forma de uma rede descentralizada que envolve toda a sociedade. A proliferação das “máquinas de ver” do panoptismo é a característica definidora da sociedade disciplinar:

[...] Vimos que qualquer pessoa pode vir a exercer na torre central as funções de vigilância; é que fazendo isso pode adivinhar a maneira como é exercida a vigilância. Na verdade, qualquer instituição panóptica, mesmo que seja tão cuidadosamente fechada quanto uma penitenciária, poderá sem

dificuldade ser submetida a essas inspeções ao mesmo tempo aleatórias e incessantes: isto não somente por parte dos controladores designados, mas por parte do público; qualquer membro da sociedade terá direito de vir constatar com seus próprios olhos como funcionam as escolas, os hospitais, as fábricas, os presídios. Não existe, conseqüentemente, risco de que o crescimento de poder devido à máquina panóptica possa se degenerar em tirania; o dispositivo disciplinar será democraticamente controlado, pois será sem cessar acessível ao “grande comitê do tribunal do mundo”. Esse panóptico, sutilmente arrumado para que um vigilante possa observar, de uma só vez, tantos indivíduos diferentes, permite também a qualquer pessoa vigiar o menor dos vigilantes (FOCAULT, 1977 p. 182-183).

As imagens têm sido parte do campo da moral desde a Antiguidade, em alguns casos como símbolo do poder e da continuidade pessoal e, em outros, como tabus icônicos do sagrado, em primeira instância, e também da própria identidade. Com a aparição da fotografia, a democratização do direito à própria imagem. Um século e meio mais tarde, vivemos com a inflação de imagens que ameaça a nossa intimidade.

A proposta deste trabalho

Nossa primeira experimentação circunscrevia ao básico desse projeto tirando fotografias dos transeuntes (sozinhos ou em pares). Observamos um resultado muito curioso e interessante que foi o “transpasso” entre eles, ou seja, pessoas que caminhavam em sentidos opostos, mas que ficavam lado a lado por uma fração de segundos. O momento seguinte, e mais reflexivo, foi fotografar o ambiente sem as pessoas, que seriam os carros estacionados e motos, as árvores, a rua e suas “marcas”, e a sombra projetada em diagonal do edifício sobre a rua. No nível do terceiro andar, a máquina não permitiu, com seu *zoom* de pequeno alcance, a aproximação necessária para melhor compor a fotografia com as pessoas melhor enquadradas no campo visual fotográfico. O “recorte” das fotografias foi feito *a posteriori*.



FIGURA 1. Primeiros ensaios.

A proposta da representação fotográfica como representação do controle e vigilância, principal objetivo desse projeto, que tem se estendido aos lares por meio da TV e da Internet, e a observação da vida alheia. Para Román Alcalá (2001) podemos qualificar esta mirada social como uma degradação da representação privada, como um voyeurismo social. Existe uma forte demanda de consumir a intimidade, a única coisa que não se consumia. É o que M. Kundera denomina, acertadamente, de imagologia, entendendo com esse termo o desejo de felicidade (como substituto) que gera a cultura da imagem.

Esse fenômeno propõe uma reflexão até agora alheia ao mundo do pensamento. Por que existe tão pouco protesto social contra a invasão da nossa privacidade por meio da tecnologia de vigilância e pela apropriação de nossos dados pessoais? Antes tínhamos medo de um vigilante centralizado, um olho de Deus que tudo vê. Mas as novas tecnologias tornam os indivíduos “visíveis” de um modo descentralizado; essa visibilidade está exposta

a uma multidão de observadores de diferentes lugares, e em busca de direções muito diferentes.

A segunda proposta

Ao considerar a fotografia como representação fiel da realidade, a sociedade não faz mais que se confirmar na certeza tautológica de que uma imagem da realidade que se ajusta a sua própria representação da objetividade é autenticamente objetiva (BOURDIEU *apud* KRAUSS, 1991).

Com as restritas funções sociais que promovem e limitam radicalmente a prática do homem comum, o resultado é uma estereotipificação tanto dos temas fotográficos como da forma de representá-los. O tema fotográfico, a coisa que se considera digna de ser registrada, é sumamente limitado e repetitivo. A frontalidade e o centrado, com sua proscricção de todo o signo de temporalidade ou contingência, são as normas formais (KRAUSS, 1991).

As relações de profundidade e de volume, através das quais um arquiteto tenta impor o poder de imperador ou a presença de uma divindade, na fotografia, encontram-se reduzidas a simples jogos de formas. Para Tisseron (1996), a fotografia é a arte dessacralizadora por excelência.

Um ponto de vista pouco comum – como o de cima e perpendicular ao solo – responderá à frontalidade da imagem natural da visão humana a partir de sua visão natural olhando para frente. De certo modo, isso responderia à canalização do uso das imagens nos dias de hoje.

Implicações metodológicas

Arnheim (2002) se ocupa em seu artigo sobre compreensão óptica e sobre a liberdade de escolher seu posicionamento de modo a oferecer ao fotógrafo uma grande variedade estilística. Ele pode buscar seu ponto visual de modo que seu trabalho reflita a organização do espaço tridimensional da cena o mais fielmente possível. Desse modo, também será possível pegar a estrutura pré-determinada de uma nova organização artificial, com um simples deslocamento de sua posição é suficiente para mudar as conexões, deslocar o centro, construir uma imagem estranha a partir de uma imagem familiar.

A soberania da concepção artística está perfeitamente simbolizada nesse poder do fotógrafo e do espectador para contemplar a natureza de um determinado tema com formas sempre novas.

[...]

O grau de profundidade escolhido pelo fotógrafo ocupa um lugar de destaque entre as vias espaciais da liberdade. O fotógrafo pode imitar a distância quase infinita acessível à visão estereoscópica, ou pode aplanar o mundo a tal ponto que as coisas estejam quase totalmente justapostas na superfície frontal, em vez de aparecer uma após a outra. (ARNHEIM, 2002, p. 36).

Um artifício importante para conseguir a profundidade na percepção é o gradiente, que é a escala de variações de graus a que um traço perceptivo pode se submeter. É como se o gradiente fosse a escala da distância em escala visual disponível para a imagem projetada.

Ainda que os quadros abstratos de Rodchenko, por exemplo, sugiram, às vezes, viagens no cosmos e nos façam “girar em círculo como um planeta”, eles não evocam vertigem como em suas fotografias. O artista descobriu que a adaptabilidade e a manobrabilidade da câmera eram a grande diferença e vantagem que havia com o aparelho, já que lhe possibilitava apresentar a realidade “a partir de todos os pontos de vista, mas não a partir do *umbigo*” (BOWLT, 2002, p. 79).

Resumindo: para que uma pessoa chegue a se acostumar a ver a partir de pontos de vista novos, é essencial fotografar temas cotidianos, familiares, a partir de pontos totalmente inesperados e em posições totalmente inesperadas; e os temas novos devem ser fotografados a partir de diferentes pontos para apresentar uma impressão total do tema. [...] os pontos de vista mais interessantes para a contemporaneidade são os de cima para baixo e os de baixo para cima, e suas diagonais.

Com suas propostas incomuns, Rodchenko foi acusado de distorcer a realidade. Sua realidade era apresentada de modo pouco ortodoxo e afastada do tema, o que obrigava o espectador a prestar atenção. Os complacentes observadores que tinham que fazer um esforço para descobrir um rosto ou objeto achavam as fotografias irritantes e falsas (BOWLT, 2002).

Podemos dizer que, nas artes, as relações espaciais são sempre simbólicas. Desse modo, a visão representada do mundo por meio de uma combinação de opostos tem suas correlações fisiológicas em conceitos como a dialética e o yin e yang. É como uma referência à luta de forças contrárias ou ao tipo de unidade cósmica que toma força criativa da cooperação de poderes contrapostos (ARNHEIM, 2002).

O mundo visto a partir de uma postura ereta

Na história da representação pictórica, um axioma foi constante e se manteve ativo desde o Renascimento, inclusive no Cubismo e no Expressionismo abstrato. A imagem como representação de um mundo, como um mundo espacial que se pode registrar no plano pictórico em correspondência com a postura humana ereta. Desse modo, a parte superior da imagem corresponde à altura que as nossas cabeças alcançam, enquanto que a parte inferior se encontra próxima aos nossos pés. Até mesmo nos *collages* cubistas de Picasso, que rompem com o conceito espaço-mundo do Renascimento, segue existindo uma lembrança de atos implícitos da visão, e de algo que se de alguma maneira representa o mundo real de algo anteriormente (STEINBERG, 2002).

Uma exceção foi o artista holandês Hoogstraten, que pintou o piso de uma casa, ainda assim somente pra compor sua caixa de perspectiva.



FIGURA 2. Ponto de vista incomum de uma pintura (piso de uma casa) para compor um aparelho de diversão ótica do pintor renascentista Hoogstraten.

As imagens que nos fazem lembrar do mundo natural evocam informações sensoriais que são fruto da percepção de uma postura ereta. Por esse motivo, o plano de imagem renascentista determina a verticalidade como uma condição essencial e o conceito de plano pictórico como uma superfície vertical sobrevive a qualquer mudança estilística. Mesmo os

estilos mais contemporâneos ainda se dirigem a nós da cabeça aos pés (STEINBERG, 2002).

[...] isso se aplica tanto aos quadros de gotas de pintura de Pollock como aos derramados *Velos y Despliegues*, de Morris Louis. Pollock realmente vertia e deixava pingar seu pigmento sobre os tecidos estendidos no chão, mas isto era um recurso, porque uma vez assentadas as primeiras demãos de tinta, pregaria o tecido sobre uma parede – para familiarizar-se com ele, era preciso dizer; para ver aonde queria ir -. Vivía com o quadro em seu estado vertical, como se tratasse de um mundo situado frente a sua postura humana, e é nesse sentido que os expressionistas abstratos seguiam sendo pintores da natureza [...] Que alguns deles sejam pendurados de cabeça para baixo é um dado irrelevante; pois tanto se a imagem sugere quedas de tecidos como se sugerem relâmpagos, a experiência de seu espaço segue sendo gravitacional. (STEINBERG, 2002, p. 275-276).

Para Steinberg (2002), não importa a colocação física real da imagem. Não existe nenhuma legislação contra o fato de pendurar um tapete na parede ou reproduzir uma imagem narrativa como piso em mosaico. Para ele, o importante é o discurso psíquico da imagem, seu modo especial de confrontação imaginativa; ele considera a inclinação do plano pictórico do vertical à horizontal como expressão da mudança mais radical no tema da arte, a mudança da natureza pela cultura.

É importante um giro de 90° na postura do ser humano, inclusive em algumas daquelas “obras” de Duchamp que, em seu momento, pareciam simples gestos de provocação (STEINBERG, 2002, p. 278).

A horizontalidade do plano pictórico serve a qualquer conteúdo que não evoque um acontecimento óptico prévio. Como critério classificatório, vai além dos termos “abstratos” e “representacional”, pop e modernista.

Enquanto os pintores coloristas [...], cada vez que em suas obras sugerem uma imagem reproduzível parecem trabalhar com o plano pictórico horizontal, quer dizer, com um plano criado pelo homem e que se detém bruscamente na superfície pigmentada [...] (STEINBERG, 2002, p. 284).

Vista de pássaro

A vista de cima é privilegiada, tanto que se diz que é uma visão de Deus. Tem se transformado em uma das técnicas de representação privilegiada. Para Besse (2003)

a visão aérea ao mesmo tempo que glorifica também denuncia o estado do mundo. E não tem o que excluir, nesse aspecto, que o sucesso popular alcançado no século XIX pelos panoramas, e mais recentemente pelas exposições de fotografias aéreas que mostram *a terra a vista de pássaro*, não se deve em parte ao impacto filosófico, estético e moral que represente o estado de um mundo convertido subitamente em espetáculo.

Os retratos e vistas de cidades realizados na Europa desde o século XVIII apresentam características tão *vivas*, impossíveis de conter no contexto das condições técnicas (aeronáuticas) anteriores a esse período. Mostram-nos as cidades como nenhum ser humano as poderia contemplar.

Sinalizemos as separações das funções e dos impactos cognitivos estabelecidos, desde o Renascimento, entre os diferentes tipos de imagem e os pontos de vista sobre o mundo: a partir de então, a observação sobre a paisagem vai se diferenciar entre a vista

frontal, a vista vertical e a vista oblíqua. O conhecimento aéreo do mundo vai apoiar-se de forma diferencial na verticalidade e na perspectiva (BESSE, 2003).

Com a aparição quase simultânea dos primeiros voos em balão e dos primeiros panoramas pictóricos, no século XVIII, a *vista de pássaro* constitui-se em um elemento determinante no desenvolvimento da representação da cidade ao longo do século XIX. Nas grandes metrópoles ocidentais, em edifícios especialmente construídos para abrigá-las, nas exposições universais, ou simplesmente nas páginas dos grandes jornais, as vistas panorâmicas se multiplicaram, apresentando as cidades em detalhes e suas paisagens como se fossem contempladas a partir do cesto de um balão. Assim, na Exposição Universal de 1855, Victor Navlet mostra, em um formato gigantesco, uma *Visão geral de Paris a partir de um balão*, que constitui uma das atrações mais visitadas. A viagem em balão não é unicamente um tema literário, ele proporciona o título a uma enorme série de litografias que circulam no mercado ao longo do século, como os álbuns do desenhista Alfred Guesdon, dedicados à França, à Espanha e à Itália (BESSE, 2003).

Em outubro de 1858, Nadar registra uma marca para um novo sistema de fotografia aerostática, aplicável ao traçado dos planos topográficos e hidrográficos. O cesto do balão é coberto com um toldo que faz de câmara escura. Em junho de 1879, Triboulet realiza as primeiras fotos aéreas de Paris a partir de um balão livre. Além dos balões livres ou ancorados, são utilizados outros suportes para levar as câmaras fotográficas como dirigíveis e inclusive pipas. A fotografia aérea não fará parte dos costumes visuais do grande público até a aparição da aviação. A primeira fotografia foi tirada em 1908 por Bonvillain, a partir de um avião que sobrevoava Le Mans. Os usos militares, antes e principalmente depois da primeira Guerra Mundial, tanto da fotografia como do avião, propiciaram melhoras significativas na qualidade descritiva dos documentos obtidos (BESSE, 2003, p. 346).

Nosso trabalho

Propor um ponto de vista incomum é talvez uma resposta à banalização e à vulgarização do uso da imagem nos dias atuais, e nisso está implicada a sociedade civil como um todo; desde o *paparazzo* de plantão até a vigilância urbana e condomínica com suas câmeras de controle.

Um contraponto entre a imagem anônima e sem cara com a celebridade momentânea, muito comum nos dias atuais. A imagem de quem se esconde, a de quem quer aparecer e a de quem não tem a menor idéia de que está no centro óptico da observação alheia que o controla.

O ponto de vista incomum, como o visto de cima e perpendicular ao solo, busca também responder à frontalidade da imagem natural da visão humana a partir de uma postura ereta olhando para frente.

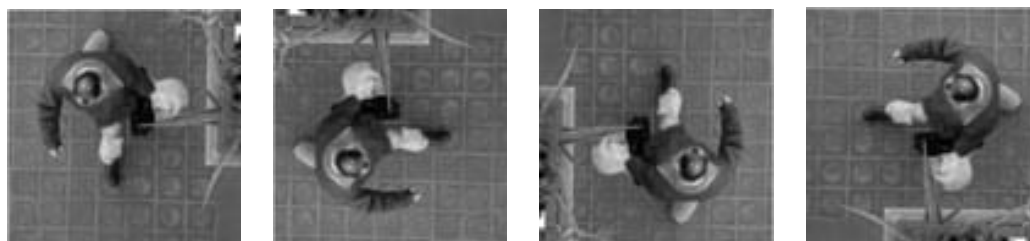


FIGURA 3. Em nossa proposta tanto faz a posição da fotografia ao que se refere o ponto a partir de onde será observada.

Branco e preto para acentuar o contraste de um mundo quase intangível que, somado à aproximação óptica (da teleobjetiva), contribui para evidenciar o irreal e o plano (falta de profundidade) da imagem achatada, submissa da visão de um controlador.

Os enquadramentos estão vazios de profundidade, conseguindo com o acúmulo de elementos composições quase abstratas. Nessas composições, que configuram a cena, seus valores se condensam e se enriquecem pela acumulação e compressão do espaço em uma imagem de duas dimensões.

A fotografia zenital (e seu contraponto e seu contracampo), diferentemente dos outros pontos de vista, não tem referente gravitacional e por isso mesmo pode ser observada em qualquer ângulo sem que a referência seja alterada. Nem mesmo os mapas têm tal privilégio, do ponto de vista de sua funcionalidade/ instrumentalidade, uma vez que devem ser observados cardinalmente apoiados no referente norte geográfico.

Gursky (*apud* PASTOR ANDRÉS, 2004) elimina todos os elementos da perspectiva para que o tema pareça apresentado sem a interferência de um observador, seleciona e configura o ponto de vista para que este sugira uma totalidade completamente autônoma que corresponda a uma imagem mental ou conceito, o que ele previamente tenha gerado em sua mente.

Afastamo-nos do sujeito, de sua atenção, e esse distanciamento, que nos resulta familiar *a priori*, converte-se em algo estranho e novo, e, portanto, chama nossa atenção, nos prende para realizar uma exploração cuidadosa.

Paisagens urbanas ou humanizadas, pela máquina ou pela presença do homem, onde a estranheza do espectador se canaliza através do ponto de vista escolhido para o registro fotográfico. O território registrado, a queda vertical do olhar, situa o espectador em um ponto de vista absolutamente novo (PASTOR ANDRÉS, 2004).

Para que as fotografias tiradas a partir de um ponto de vista zenital tenham a estranheza pretendida, seria necessário que elas fossem registradas de uma altura mínima daquilo que seria a altura máxima de um homem. Isso implica dizer que a câmera fotográfica deve estar a uma altura mínima de dois metros do chão, fato que por si só já deixa claro que a posição do fotógrafo nunca será de um nível normal, sempre estará sobre algo para realizar o trabalho, desde uma simples cadeira a um aeroplano.

Últimas considerações

O ponto de vista zenital é uma opção, compreendemos, mais que rupturista; é conservadora. Tal posicionamento, mais que uma escolha espacial ou geográfica, deve ser entendido como de controle e, portanto, político-ideológico. A manutenção da ordem e do controle alheio é mais contundente que o do *Big Brother*, é uma visão onisciente e onipresente. A vida terrena está abaixo de tudo e sob controle.

Estamos falando de uma crítica à vulnerabilidade do homem dos dias atuais, submisso à violência física e psicológica. Hoje, mais que governados por pessoas, somos governados por códigos, todo fenômeno de poder deve ser analisado em termos de comunicação.

REFERÊNCIAS

ARNHEIM, Rudolf. Estudio sobre el contrapunto espacial. In Steve Yates (ed.). **Poéticas del espacio**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002. p. 33-50.

BESSE, Jean-Marc. Geografías aéreas. In MACLEAN, Alex. **La fotografía del territorio**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003. p 336-363.

BOWLT, John E. El arte de lo real: la fotografía y la vanguardia rusa. In Steve Yates (ed.). **Poéticas del espacio**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002. p. 67-85.

COELHO, Claudio Novaes Pinto. O conceito de indústria cultural e a comunicação na sociedade contemporânea. In **XXV Intercom** – Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Salvador, 2002.

FOUCAULT, Michael. **Vigiar e punir**. Petrópolis: Vozes, 1977.

KEMP, Martin. **La ciencia del arte**: la óptica en el arte occidental de Brunelleschi a Seurat. Madrid: Ediciones Akal. 2000.

KRAUSS, Rosalind. Nota sobre la fotografía y lo simulácrico. **La revista del Occidente**. No. 127, diciembre 1991. p. 20-21.

PASTOR ANDRÉS, Gema. La miniatura en la inmensidad del paisaje fotográfico. El mapa en las imágenes de Andreas Gursky. In **I Congreso de teoría y técnica de los medios audiovisuales**: El análisis de la imagen fotográfica. Universidad Rey Juan Carlos. Madrid, 2004.

ROMÁN ALCALÁ, Ramón. La obscenidad de la mirada. In **Vivre et gérer l'espace urbain au 3^e millénaire**. Lecce, 2001.

STEINBERG, Leo. El plano pictórico horizontal. In Steve Yates (ed.). **Poéticas del espacio**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002. p. 273-286.

TAGG, John. **El peso de la representación**. Gustavo Gili, Barcelona, 2005.

TISSERON, Serge. **La imagen funámbula o La sensación en fotografía**. Papel Alpha, Madrid, 2, 1996. p. 71-94.