

A perspectiva na fotografia: explorações de múltiplas “realidades”

César Bastos de Mattos Vieira

Arquiteto e fotógrafo. Doutor em Arquitetura. Professor Adjunto da Faculdade de Arquitetura – Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e Professor Convidado no Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional (PROPUR- UFRGS). Professor do Núcleo de Estudos de Políticas Públicas em Direitos Humanos da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

Contato: cbvieira@terra.com.br

RESUMO

A fotografia e a perspectiva estão imbricadas desde as suas origens. Este texto busca problematizar como a fotografia, com especial ênfase na fotografia de arquitetura, explora e joga com a *perspectiva artificialis* para construir representações da cena “real” com maior ou menor grau de aproximação. Há, então, a possibilidade de se aproximar da “realidade” ou de se criar novos universos alterados. Alertar para essa peculiaridade da fotografia é tornar consciente ao fotógrafo/operador sua responsabilidade de criador/intérprete e possibilitar ao leitor uma decifração mais crítica das informações contidas na imagem fotográfica.

Palavras-chave: Arquitetura; Fotografia; Fotografia de Arquitetura; Representação; Perspectiva

ABSTRACT

Photography and perspective have been interwoven since the earliest beginnings. The focus of this text is to raise questions as to how photography, in particular photography of architecture, explores and plays with *perspectiva artificialis* to build representations of a “real” scene to a greater or lesser degree of accuracy. There exists, therefore, the possibility of getting closer to the “reality” or of creating new altered universes. Becoming aware of this peculiarity of photography makes the photographer/operator conscious of his/her responsibility of creating/interpreting and allows the observer to make a more critical reading of the information contained in the photographic image.

Key-words: Architecture; Photography; Photography of Architecture; Representation; Perspective

Introdução

Imagens são superfícies que pretendem representar algo. [...] As imagens são, portanto, resultado do esforço de se abstrair duas das quatro dimensões de espaço-tempo, para que se conservem apenas as dimensões do plano. (FLUSSER, 2002, p. 7)

A fotografia é por definição um tipo de imagem. Por outro lado, na arquitetura, a representação tem como objetivo ser a imagem, tornar presente. Desta forma, as funções da representação em arquitetura são apresentar, comunicar, documentar, e, por isso, faz-se necessário propor uma reflexão, um esclarecimento. Conforme Cattani, em toda a representação o “maior ou menor grau de fidelidade ao objeto representado estará associado ao caráter dos recursos utilizados e às intenções comunicativas do autor” (2010, p. 3), ou seja, toda representação representa determinada coisa de determinada maneira. Há no campo da arquitetura o que poderia ser considerado como um “desejo utópico” de se atingir uma “precisão inquestionável” entre o ente arquitetônico “real” e sua representação. É neste contexto que a fotografia se apresenta como uma ferramenta aparentemente incontestável.

Segundo Flusser, pode-se também enquadrar a fotografia em “imagens técnicas” por serem “produzidas por aparelhos, produtos da técnica que, por sua vez, é texto científico aplicado” (2002, p. 13). Entender isso é fundamental para o entendimento e deciframento dessas imagens, ou seja, das imagens fotográficas. Fotografias são uma codificação da cena tridimensional “real”, sendo, portanto, “resultado de um esforço de se abstrair duas das quatro dimensões do espaço-tempo, para que se conservem apenas as dimensões do plano” (FLUSSER, 2002, p. 7). Entre as leis e fundamentos

teóricos envolvidos na construção do aparato tecnológico utilizado pela fotografia e a maneira como a fotografia codifica a “realidade”, é fundamental o entendimento do conceito de *perspectiva artificialis*. As primeiras observações da perspectiva e compreensão de seus fundamentos foram auxiliadas pela câmera obscura. A mesma câmera obscura que, mais tarde, vai ser parte fundamental do aparelho fotográfico. Portanto, a fotografia, de certa maneira, vem estabelecer a visão em perspectiva, como a base de uma nova forma de ver o universo visível. A *perspectiva artificialis* significou a consolidação definitiva do “deslocamento do universo divino em benefício de um universo humano.” (MACHADO, 2015, p. 81)

Da perspectiva à fotografia

Pode-se afirmar, sem receio de estar sendo exagerado, que nos dias atuais o conjunto de ferramentas de representação em arquitetura baseia-se quase que exclusivamente no “olho do observador”. Chega-se a essa constatação ao constatar que os principais meios de representação são baseados em um “olhar monocular”: vistas ortogonais, vistas isométricas e vistas cônicas. Essa última também conhecida como *perspectiva artificialis*, perspectiva geométrica, linear, central ou pelo nome de seu idealizador: perspectiva Leo Batista Alberti. Essa maneira de representar o universo visível surge e floresce no Renascimento (MACHADO, 2015, p. 74). Baseada em leis científicas – a geometria Euclidiana – essa nova ferramenta de representação revoluciona o sistema de representação possibilitando o registro do espaço através de uma codificação por linhas cônicas e vistas a partir de um observador que utilizava apenas um olho: a visão do Cíclope. Acompanha essa nova maneira de ver e registrar o mundo uma série de mudanças e consequências no pensar.

Para o homem do Renascimento, a *perspectiva artificialis* significou o descobrimento de um sistema de representação “objetivo”, “científico” e, portanto, absolutamente “fiel” ao espaço real visto pelo homem. (MACHADO, 2015, p. 75)

A perspectiva cônica podia ser observada por instrumentos óticos. Inicialmente pelo aparelho construído pelo alemão Albert Dürer e mais tarde pelas câmeras escuras ou obscuras que substituíram o ponto de mira de Dürer pelo orifício de entrada da luz, e a tela quadriculada ou transparente pelo plano de fundo da câmera escura onde se formava a imagem latente. Outra inovação nesse aparato tecnológico foi a introdução de lentes no orifício da câmera escura que ampliavam, concentravam, direcionavam e “corrigiam” os raios luminosos para dentro da câmera. Essas lentes foram chamadas de “objetivas”, referenciando-se, provavelmente, ao fato de se tratarem de um aparelho científico capaz de apresentar uma imagem formada baseada em conhecimentos científicos “objetivos”, “precisos” e “honestos”. Crary (2012) descreve a utilização e evolução da câmera escura e suas inovações tecnológicas nos séculos que antecedem ao XIX especulando sobre a sua influência nas maneiras de representar e pensar o mundo.

“No século XIX, quando parece iniciar um afrouxamento e desobediência a esta visão monocular” (MACHADO, 2015, p. 85), acontece a descoberta da fixação da imagem latente formada dentro da câmera escura surgindo, assim, a fotografia.

A fotografia recém-inventada chega para salvar a perspectiva em crise, pois a construção de seu aparelho de base recupera todos os procedimentos renascentistas de “retificação” da informação visual. (MACHADO, 2015, p. 85)

Ainda hoje parece praticamente impossível colocar em cheque a veracidade e honestidade da fotografia pelo senso comum. Vive-se em uma sociedade mergulhada em uma “hegemonia da visão” (PALAS-MAA, 2011), muito por causa da fotografia. Há uma dominância contundente da visão sobre os demais sentidos, e pode-se dizer, uma visão fotográfica, uma vez que cada vez mais a realidade visível é intermediada pelo aparelho fotográfico. Nos dias atuais, para existir tem que ser possível fotografá-lo... e fotografá-lo bem, bonito, de maneira impactante. Segundo Barthes, as funções da fotografia são: “informar, representar, surpreender, dar significação, provocar desejo” (2008, p. 37). Estar listado entre as suas funções os termos: “surpreender” e “provocar desejo” instiga a curiosidade e convida a uma reflexão mais profunda. O que estariam fazendo aqui essas funções pouco objetivas e muito ligadas a valores emocionais? Pode-se supor que essas funções estejam indicando uma ampliação das capacidades da fotografia para o campo da subjetividade.

Na arquitetura o fenômeno da hegemonia da visão fotográfica também tem suas consequências, como pode ser constatado por afirmações como esta:

A teoria da arquitetura ocidental desde Leon Batista Alberti tem se envolvido principalmente com as questões de percepção visual, harmonia e proporções. A afirmativa de Alberti de que “a pintura nada mais é que a interseção da pirâmide visual que segue determinada distância, um centro fixo e uma certa iluminação” resume o paradigma da perspectiva que também se tornou o instrumento do pensamento da arquitetura. [...] Os olhos conquistam seu papel hegemôni-

co na prática da arquitetura, tanto consciente quanto inconsciente apenas de modo gradual, com a ideia de que há um observador incorpóreo. O observador se torna desvinculado de uma relação carnal com o ambiente pela supressão dos outros sentidos, especialmente por meio das extensões tecnológicas da visão e da proliferação de imagens. (PALASMAA, 2011, p. 25-26)

Corroborando para a construção desse contexto chega-se ao extremo de verificar afirmações como esta, onde Luiz Fernández-Galiano lembra da afirmação de Philip Johnson “que um edifício deve possibilitar pelo menos uma boa foto: poder oferecer à objetiva uma perspectiva sedutora é condição necessária de sobrevivência nesta nossa selva comunicacional. (1994, p. 81). Ou seja, “hoje, um edifício, para ser considerado ‘uma boa arquitetura’, deverá ser capaz de produzir ao menos uma imagem impactante que se instale na memória.” (VIEIRA, 2012, p. 300)

Sem estar satisfeita com essa hegemonia no campo da representação do “real visível”, a fotografia, mais contemporaneamente, teve o aparato fotográfico incorporado nos *softwares* de CAD. Desta maneira, ampliando ainda mais sua influência no pensar, projetar e fazer arquitetura. Uma câmera fotográfica virtual agora também auxilia, intermediando a visão de um mundo que ainda não existe.

A fotografia como ferramenta de representação

Seria a fotografia uma forma de representação da obra arquitetônica ou uma arte independente, que tem a possibilidade de criar mundos artificiais ou irrealis? Por mais que o senso comum acredite na ho-

nestidade e fidedignidade da fotografia, o mundo e, mais especificamente, a arquitetura se mostram de maneiras peculiares quando vistos pelas lentes da fotografia. (VIEIRA, 2012, p. 5)

A fotografia tem como origem dois universos bem distintos. Por um lado, o conhecimento científico, na construção do aparato tecnológico e nas leis que oferecem as bases para o entendimento da codificação da cena visível em um plano bidimensional. Nesse conjunto de conhecimentos é fundamental o entendimento da *perspectiva artificialis* de Alberti. Todo esse conhecimento agrega à fotografia uma aura de “objetividade”, “precisão” e “honestidade”. Por outro lado, há o viés artístico e subjetivo que está baseado no fato de haver um operador – o fotógrafo – que explora o aparelho, faz decisões, tem suas intencionalidades. Conforme Flusser, “estas pessoas são informadores” (2002, p. 22) e, portanto, podem ser “subjetivos”, “parciais”, “imprecisos”.

Mesmo havendo essa dualidade na origem da fotografia, quando ela é utilizada como ferramenta de representação em arquitetura, ela é atribuída de veracidade e precisão, isso não porque ela seja de fato plenamente possuidora desses atributos, mas porque se espera que as ferramentas de representação ofereçam um alto grau de precisão e assim possam transmitir as ideias, que estão sendo registradas. Mesmo que seja “utópico”, todo o sistema de representação em arquitetura tem por objetivo a precisão e objetividade.

Mesmo entendendo-se as peculiaridades dos sistemas de representação e sua incapacidade de representação total e precisa do objeto, a representação em arquitetura tem como objetivo primordial per-

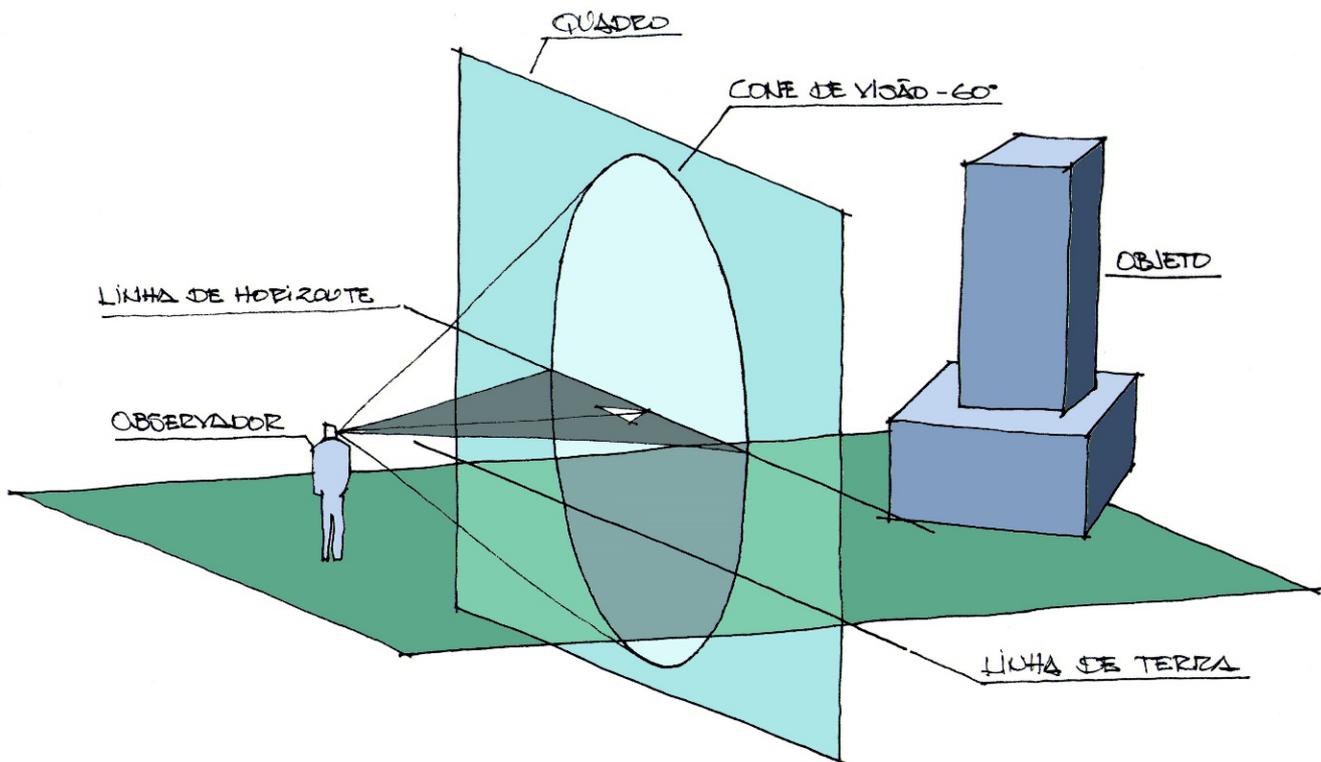
mitir a materialização de uma realidade imaginada, fruto de uma concepção autoral. Também pode pretender representar um objeto arquitetônico existente, mas não presente. A aproximação, cercamento entre a representação e o ente arquitetônico, é uma necessidade para que seja realizada a materialização imagética daquilo que foi representado com a maior precisão possível. (VIEIRA, 2012, p. 213)

Nesse contexto, onde a fotografia é considerada e utilizada como uma ferramenta potente de representação em arquitetura, é que se debruçam as principais propostas de reflexão desse texto. É perturbador, como fotógrafo e pesquisador dessa área, assistir à maneira como as fotografias de arquitetura são revestidas de honestidade e objetividade. É consenso,

entretanto, quando indagados sobre a questão da precisão, de que a fotografia altera a “realidade”, mas a maioria é surpreendido quando se apresenta o grau de imprecisão que se consegue obter.

A fotografia e a perspectiva: um jogo impreciso

A fotografia se baseia nas leis da ótica, da *perspectiva artificialis* de Alberti e da geometria euclidiana. Entretanto, na fotografia é possível “explorar de maneira lúdica” essas leis. Esse trabalho vai apresentar as possibilidades de alteração da “realidade” pela exploração de lentes (objetivas) de diferentes distâncias focais e suas consequências no registro da perspectiva. Considerava-se, inicialmente na área do desenho, que o cone visual ou cone de visão da perspectiva cônica deveria ser limitado à 60° (LASEAU, 1982, p. 37), conforme ilustra a Figura 01. Esse limite se dava porque quando se ampliava esse cone gerava-se “deformações” nas



Fonte: Ilustração do pesquisador, baseada em Laseau, 1982, p. 37.

Figura 01: Cone de visão.

áreas representadas, principalmente nas bordas. Era como se houvesse a necessidade de uma mudança de tomada de visão. Essas parcelas da cena fugiam da visão única e congelada do olho do Cíclope.

Se pensar esse limite do cone visual na área da fotografia seria a utilização de lentes (objetivas) além da “normal”¹, ou seja, objetivas que oferecem um cone de visão mais amplo que 45°. Na fotografia, por exemplo, para se alcançar um cone de visão de 60° seria necessário a utilização de uma objetiva com distância focal de 28mm (para câmeras de filmes de 35mm, ou câmeras digitais *full frame*). Essas lentes são denominadas de grande angular. Conforme Laseau, esse seria o limite máximo, além do qual a representação ofereceria distorções “intoleráveis”, o que distanciaria a representação do que os olhos humanos oferecem. Essa discrepância entre a representação e o “representado real” colocaria em cheque esse registro como ferramenta de representação em arquitetura. Nos primeiros passos da fotografia, essas distorções dimensionais eram denominadas de “aberrações”, pois chocavam seus leitores ao distorcer a “realidade visível”. Entretanto, com o passar dos anos, está acontecendo um certo relaxamento nessa regra e, de certa maneira, uma dessensibilização, como já observava Sontag e William Irvins Jr.

A visão fotográfica, quando se examinam suas aspirações, revela-se sobretudo a prática de um tipo de visão dissociativa, um hábito subjetivo reforçado pelas discrepâncias objetivas entre o modo como a câmera e o olho humano focalizam e julgam a perspectiva. Essas discrepâncias foram bastante notadas pelo público nos primeiros tempos da fotografia. Assim que começaram a pensar fotograficamente, as pessoas pararam de falar de distor-

ção fotográfica, como então se chamava. (Hoje, como observou William Irvins Jr., as pessoas de fato buscam tais distorções.) (SONTAG, 2004, p. 113-114)

O uso de lentes grande angular, que eram evitadas nos primórdios da fotografia, passam a ser bem-vindas à medida que o leitor vai se acostumando com as “aberrações” e distorções resultantes. Passa a haver uma preferência pela cena distorcida que se apresenta alterada da “realidade visível”. Além disso, nos dias atuais, é surpreendente como não há uma consciência da extensão do potencial de alteração da realidade que a exploração de lentes com distâncias focais diferentes da “normal” são capazes de proporcionar.

Para ilustrar esse fenômeno serão apresentadas a seguir três fotografias do Museu da Fundação Iberê Camargo – projeto do arquiteto português Álvaro Siza, em Porto Alegre, RS – obtidas com três lentes (objetivas) diferentes. A primeira fotografia (Figura 02) apresenta uma imagem construída a partir de uma montagem panorâmica vertical de três fotografias obtidas com o uso de uma lente (objetiva) “super grande angular” – *Tilt&Shift*. Apenas quando confrontado com a segunda fotografia (Figura 03), obtida com uma lente (objetiva) “normal”, é que se percebe as grandes distorções dimensionais no ente arquitetônico. Diferentemente da primeira, a segunda fotografia apresenta a cena visível de maneira mais aproximada à percebida pelo olho humano. As proporções são equivalentes as que seriam observadas em uma visita direta. Sem surpresas nem frustrações, pois é assim que o prédio se apresenta aos olhos. Já a terceira fotografia (Figura 04) apresenta uma imagem obtida com uma lente telefoto ou teleobjetiva, e novamente, o leitor se depara com outro tipo de distorções. Agora o ente arquitetônico se apresenta “achatado”, encurtado em seus comprimentos.



Fonte: Fotografia do pesquisador.

Figura 02: Museu da Fundação Iberê Camargo – Fotografia obtida por meio de uma montagem fotográfica a partir de três fotos, em uma panorâmica vertical, com a utilização de uma lente (objetiva) 17mm – “super grande angular”, Tilt&Shift.



Fonte: Fotografias do pesquisador.

Figura 03: Museu da Fundação Iberê Camargo – Fotografia obtida com uma lente (objetiva) 50 mm – normal.



Fonte: Fotografias do pesquisador.

Figura 04: Museu da Fundação Iberê Camargo – Fotografia obtida com uma lente (objetiva) 240 mm – telefoto ou teleobjetiva.

Kurt Tucholsky afirmou que “uma imagem vale mais que mil palavras” (IN: BURKE, 2004, p. 11), mas que tipo de palavras ela estaria substituindo? Um texto descritivo objetivo ou uma ficção? Como foi demonstrado, a fotografia pode alterar a cena “real” de tal maneira que “o poder de autenticação sobrepõe-se ao poder de representação”, como bem coloca Barthes (2008, p. 99). A cena é tão alterada que parece apenas ser capaz de comprovar “que a coisa esteve lá” (2008, p. 87).

Outro ponto interessante é a constatação da utilização de fotografias que apresentam a cena “real” de maneira exagerada, distorcida ou muito alterada, publicadas em revistas e sites especializados em arquitetura.

A Figura 05, apresentada a seguir, é uma fotografia obtida com uma lente (objetiva) Tilt&Shift – especial para fotografia de arquitetura – com distância focal de 17 mm “super grande angular”, do edifício Faial – projeto do arquiteto Emil A. Bered, de 1962, na cidade de Porto Alegre, RS. São notórias as distorções e exageros na perspectiva que um cone de visão, muito acima dos 60°, oferece. Há também a eliminação da convergência das linhas verticais, efei-

to visual comum nas imagens obtidas com objetivas grandes angulares quando não posicionadas perpendicularmente ao objeto arquitetônico. Contudo, esse tipo de imagem parece configurar-se em um padrão visual consagrado no meio arquitetônico.

Arlindo Machado fala desse momento de forma brilhante:

Toda fotografia, seja qual for o referente que a motiva, é sempre um retângulo que recorta o visível. O primeiro papel da fotografia é selecionar e destacar um campo significativo, limitá-lo pelas bordas do quadro, isolá-lo da zona circunvizinha que é a sua continuidade censurada. O quadro da câmera é uma espécie de tesoura que recorta aquilo que deve ser valorizado, que separa o que é importante para os interesses da *enunciação do que é acessório*. (MACHADO, 2015, p. 90). Grifo do pesquisador.

Com tudo que foi demonstrado anteriormente, parece ser parte importante do enunciado, ou função, da fotografia nos dias atuais: representar um universo idealizado que de certa maneira existe, inicialmente, apenas na imaginação do fotógrafo/operador, não havendo mais foco na representação de uma cena “real”, como se espera de uma ferramenta de representação em arquitetura. No momento que se entende que a fotografia é muito mais expressão do que representação – “fotografia-segundo-o-fotógrafo” (BARTHES, 2008, p. 17) – coloca-se em dúvida o seu papel dentro do sistema de representação em arquitetura – ou deve-se olhar para este meio de comunicação de uma maneira mais crítica afim de se perceber suas peculiaridades?



Figura 05: Edifício Faial – projeto do arquiteto Emil A. Bered, de 1962, na cidade de Porto Alegre, RS – Fotografia obtida com uma lente (objetiva) Tilt&Shift, com distância focal de 17 mm “super grande angular”.

Fonte: Fotografia do pesquisador.

Considerações finais

A contundente falta de consciência desse fenômeno da fotografia – de ser capaz de jogar e manipular com a *perspectiva artificialis* – pode colocar em cheque a utilização do potente recurso como ferramenta de representação em arquitetura. É necessário que se reflita e se discuta sobre o assunto, fato que infelizmente não se observa.

A fotografia codifica a cena sob suas leis e fundamentos, o fotógrafo explora seus recursos e possibilidades conforme suas intensões; resultando em um jogo com múltiplos resultados. Neste jogo fotográfico, a “cena real” pode apenas emprestar a luz refletida em seus objetos para que o fotógrafo/operador crie novas “realidades”, novos universos, ou ser uma apro-

ximação com o “real”, “um espelho do real” (DUBOIS, 2001, p. 26). Essa potente peculiaridade da fotografia precisa ser considerada quando defrontada com uma imagem fotográfica. Faz-se necessário duvidar do que é apresentado aos olhos, saber decifrar as informações contidas sob a superfície fotográfica, saber decodificá-las. Nesse contexto a perspectiva é uma das variáveis importantes. É sobre a relação dessa com a fotografia que esse texto pretendeu tratar, alertando para as múltiplas possibilidades de manipulação e exploração do tal importante meio de representação.

Enfim, parafraseando Barthes: “a fotografia é perigosa” (2008, p. 37), mas é uma ferramenta potente e apaixonante que se apresenta com enorme potencial de exploração como ferramenta de expressão e representação. É imperativo que esses aspectos da fotografia sejam explicitados e tornados conscientes aos seus operadores e, ao mesmo tempo, apresentados aos seus públicos leitores. O conhecimento dessas peculiaridades da fotografia permitirá um aproveitamento maior de suas potencialidades sem que, no entanto, não se caia em suas armadilhas e encantamentos.

Notas de fim:

1. Lentes (objetivas) que oferecem um cone visual de aproximadamente 45°, ou seja, uma representação do universo visível muito próxima da oferecida pela visão humana.

Referências Bibliográficas:

BARTHES, Roland. *A câmera clara: notas sobre a fotografia*. Lisboa: Edições 70, 2008.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Tradução Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru: EDUSC, 2004.

CATTANI, Airton. *Sistemas de representação em arquitetura*. Relatório de estágio pós-doutoral junto ao Centre d'Archives d'Architecture du XX^e siècle da Cite de l'Architecture et du Patrimoine. Paris, 2010.

CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. 5 ed. Campinas: Papirus, 2001.

FERNÁNDEZ-GALIANO, Luiz. Papel fotográfico: Imagens que constroem a arquitetura. *Revista Projeto*, junho, 1994.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

LASEAU, Paul. *La expresion gráfica para arquitectos y diseñadores*. Mexico: Gustavo Gili, 1982.

MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular: uma história da fotografia*. São Paulo: Gustavo Gili, 2015.

PALASMAA, Juhani. *Os olhos da pele: a arquitetura e os sentidos*. Porto Alegre: Bookman, 2011.

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

VIEIRA, César Bastos de Mattos. *A fotografia na percepção da arquitetura*. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012. Repositório Digital – UFRGS Linck: <http://hdl.handle.net/10183/53735>