

# A paisagem desencantada

## The disenchanted landscape

ANA OTTONI

Departamento de História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo  
(USP) – São Paulo, S.P., Brasil

### RESUMO

A paisagem desencantada é o termo aqui elaborado para designar uma produção fotográfica contemporânea sobre a paisagem a partir de uma estética do desencantamento. A paisagem, como se sabe, é a forma de representação do espaço criada simultaneamente à própria modernidade, através da perspectiva linear e da ênfase à representação da natureza como oposição à cultura e a fotografia herdou, em grande parte, a tarefa de representar o espaço moderno e as ruínas do passado na forma de perspectiva. O desencantamento aqui descrito, manifesta justamente a perda da crença no projeto moderno e a melancolia por ela provocada. Se o Modernismo exaltou a ideia de progresso em grande parte de sua produção, um século depois a confiança na utopia tecnológica se esvaziou frente à destruição causada pela exploração de recursos naturais em nível planetário e à proposição de uma era geológica causada pela intervenção humana, o Antropoceno. Mas estaria a fotografia, forma de representação moderna por excelência, habilitada a problematizar a própria modernidade? É o que tentarei verificar a partir de alguns trabalhos sobre as ruínas da floresta amazônica.

### PALAVRAS-CHAVE

Fotografia contemporânea, Paisagem, Desencantamento, Antropoceno, História da fotografia.

### ABSTRACT

The disenchanted landscape is the concept here developed to designate a contemporary photographic production about the landscape based on an aesthetic of disenchantment. Landscape, as we know, is the form of representation of space created simultaneously with modernity itself, through linear perspective and the emphasis on the representation of nature as opposed to culture. Photography inherited, to a large extent, the task of representing modern space and the ruins of the past in the form of perspective. The disenchantment described here manifests precisely the loss of belief in the modern project and the melancholy it provoked. If Modernism exalted the idea of progress in much of its production, a century later the confidence in technological utopia was emptied in the face of the destruction caused by the exploitation of natural resources on a planetary scale and the proposition of a geological era caused by human intervention, the Anthropocene. But is photography, the form of modern representation par excellence, capable of problematizing modernity itself? This is what I will attempt to verify based on some works on the ruins of the Amazon rainforest.

### KEYWORDS

Contemporary photography, Landscape, Disenchantment, Anthropocene, History of photography.

## 1. O Antropoceno e as ruínas na paisagem moderna

Observar a paisagem contemporânea é perceber ruínas em todos os níveis, não aquelas de outras épocas, e sim as provocadas pela modernidade. Ruínas que se estendem das construções humanas à toda a superfície natural do planeta, e incluem desde a degradação causada pelos processos colonizatórios até os efeitos das mudanças climáticas, passando pelos da industrialização, urbanização, queima

de combustíveis fósseis, invenção do plástico, hiperconsumo e explosão de bombas nucleares, só para lembrarmos de alguns dos vilões principais.

Todos esses processos modernizantes foram realizados em nome de pelo menos duas crenças fundamentais: a primeira de que somos nós, humanos, distintos e separados da natureza por algo que chamamos de cultura, e a segunda, a ideia de progresso.

A constatação de que as consequências da exploração de recursos pelos humanos são de ordem planetária e irreversível é corroborada pela proposição do Antropoceno – uma nova era geológica definida pela ação humana. Mesmo ainda não oficializada pelos critérios geológicos, o termo foi definitivamente adotado por historiadores, antropólogos, filósofos e artistas para designar o *zeiteigst* contemporâneo: o sentimento de impotência e melancolia frente à urgência, a mensagem de que só nos resta viver o presente. Sentimento recentemente exacerbado pela eleição de um negacionista climático para a presidência dos Estados Unidos e pelos frustrantes resultados das últimas reuniões da COP.

Bruno Latour, o “antropólogo dos modernos”, insiste que o recorte que separa “os conhecimentos exatos e o exercício do poder” (Latour, 2013, p.9) no pensamento moderno não seria capaz de lidar com as questões híbridas entre natureza e cultura. “Novo regime climático” é o termo que o antropólogo e filósofo francês, morto em 2022, preferia usar para nomear o Antropoceno. E defende que apenas a criação de uma consciência coletiva, através do uso de nossa inteligência, da descolonização de dados e da sensibilização pela arte, poderia lidar com a extensão do problema (Latour, 2020).

Para um aborígene australiano ou um achuar, ou qualquer “não moderno”, a distinção entre natural e cultural não existe. “Tudo é natural e cultural ao mesmo tempo. Para que se possa falar de natureza é preciso que o homem tome distância do meio ambiente no qual está mergulhado, é preciso que se sinta exterior e superior ao mundo que o cerca” (Descola, 2016, p. 22).

Paradoxalmente, precisaremos ainda mais da razão iluminista para enfrentar o Antropoceno, propõe Dipesh Chakrabarti, mas teremos que nos defrontar com o fato de que, se razão está diretamente ligada à liberdade nas sociedades humanas, “a política nunca foi baseada apenas na razão” (2013, p. 12).

## 1.1. Paisagem e fotografia

A *paisagem* é uma invenção moderna, a própria representação da separação entre natureza e cultura. Isso é consenso entre geógrafos, filósofos, antropólogos e historiadores da arte. O gosto pela *paisagem* era desconhecido pela Antiguidade e pela Idade Média: nem a sua ideia – a organização visual de uma fatia do espaço natural –, nem a sua representação na pintura faria sentido às culturas que ainda não se viam completamente dissociadas da natureza. Por volta de 1415 parece uma aposta confiável para datar o surgimento da paisagem de um conjunto estruturado, dotado de regras próprias de composição.

O modelo pictórico possibilitado pelas transformações técnicas e culturais do Renascimento, especialmente a criação da perspectiva linear<sup>1</sup>, passou a constituir um gênero autônomo no século 17, nos Países Baixos. Alain Roger também salienta a “laicização dos elementos naturais”, ou seja, como pedras, rios e árvores vão deixando o papel de signos na cena religiosa enquanto são afastados pela profundidade da perspectiva (Roger, 2013a).

As ruínas, por sua vez, fazem parte da história da arte desde pelo menos a Idade Média, na Bíblia luterana eram metáforas de mau governo, decadência moral e vingança divina. No entanto, ao longo de cinco séculos, estimulada pela admiração aos clássicos no Renascimento, a ruína se transformou em objeto de culto ao passado, aos grandes feitos humanos e à inexorável passagem do tempo (Preti-Hamard, 2014). Essa positivação alcançou seu ápice nas paisagens românticas produzidas sob as estéticas do *sublime* e do *pitoresco*, no início do século 19, exaltando o passado e a natureza negligenciados pelo racionalismo iluminista. A ruína romântica carrega nostalgia restauradora, intensidade e magia.

A ruína e seu caráter nostálgico seriam rejeitados pelo movimento modernista na virada do século XX, que rejeita o passado e seus símbolos. Especialmente pela arquitetura, a mais confiante no projeto moderno – com exceção do histrionismo do Futurismo italiano, é claro. Na literatura e nas artes modernistas, por outro lado, houve espaço para o sombrio e o melancólico, tanto na forma como nos temas, afirma

---

<sup>1</sup> A perspectiva renascentista é a convenção geométrica preestabelecida como base para a pintura ou o desenho dos objetos sobre o plano do quadro – o suporte material entre o objeto e o sujeito. Retirados de seu contínuo espacial e organizados em uma imagem homogeneous ordenada, nos esquecemos da presença do suporte e acreditamos olhar por uma janela. (Panofsky, 1999).

Andreas Huyssen (2014, p. 9). Esse “lado obscuro” da modernidade, que desconfia do projeto moderno e percebe sua dimensão destrutiva, o acompanha pelo menos desde o Iluminismo. E também na forma de ruína. Os *cárceres* de Luigi Piranesi (Figura 1) são o melhor exemplo de um olhar crítico de dentro da própria modernidade, “e não depois dela” (p.4). Uma “ruína do futuro”, sinônimo da perda de capacidade de acreditar no progresso. Aos olhos de Huyssen, esse sentido crítico se caracteriza, como uma “nostalgia reflexiva”, conforme elaborado por Svetlana Boym, (2001)



Figura 1. Giovanni Battista Piranesi, Cárcere de invenção, 1745.

Fonte: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4f/Piranesi\\_Carcere\\_XIV.JPG](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4f/Piranesi_Carcere_XIV.JPG)

Essa forma de nostalgia é crítica e blasfema, muitas vezes irônica, em oposição à nostalgia restauradora, que evoca o passado como valor irrefutável para o presente. Sob esse olhar, acredito, se dá grande parte da produção fotográfica contemporânea sobre a ruína, a partir do pós-modernismo – e especialmente influenciada por ele.

Os anos 1960 e 70 são também o período em que a fotografia começa a ocupar espaço em galerias e museus, em que arte conceitual e a fotografia começam a se entrelaçar. Os trabalhos de artistas como Robert Smithson (Figura 2), Edward Ruscha (Figura 3), e de fotógrafos da exposição de *New Topographics: Photographs of a Man-altered Landscape*, de 1975, (Salvesen, 2010); entre eles Lewis Baltz (Figura 4), Bernd e Hilla Becher (Figura 5) evidenciam essa aproximação e o caráter reflexivo dessa “nova paisagem”.



Figura 2. Robert Smithson, *The Monuments of Passaic*, 1967. Fonte: Smithson, 2009

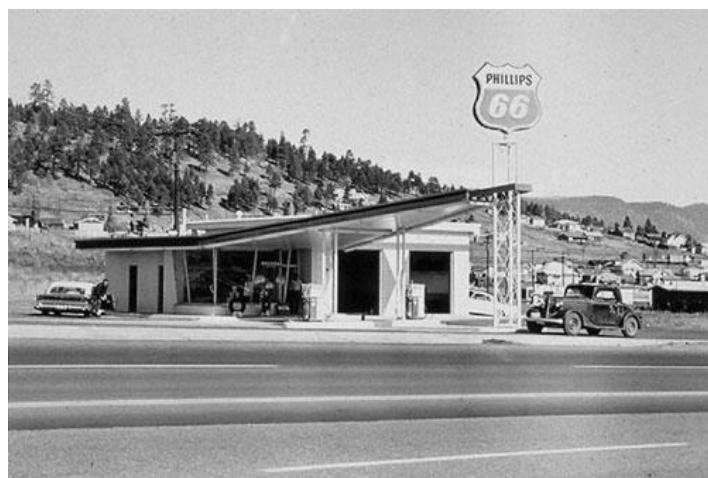


Figura 3. Edward Ruscha, *Twenty-six Gasoline Stations*, 1963.  
Fonte: [www.resslerkunst.com/en/exhibit/ed-ruscha-gasoline-stations-complete-portfolio/](http://www.resslerkunst.com/en/exhibit/ed-ruscha-gasoline-stations-complete-portfolio/)



Figura 4. Lewis Baltz, East Wall, Western Carpet Mills, 1231, Warner, Tustin, 1974  
Fonte: Salvensen, 2010.



Figura 5. Bernd e Hilla Becher *Mina de carvão, Pennsylvania*, 1974.  
Fonte: Salvesen, 2010

À produção fotográfica (e dela derivada) sobre as ruínas erigidas no espaço moderno como expressão da falência do projeto de progresso, é o que proponho aqui como a *paisagem desencantada*. A seu ânimo “reflexivo” soma-se uma estética da *neutralidade*, de evidência, de registro. Lembrando, é claro, que toda imagem é produzida por um ponto de vista subjetivo, e tal objetividade é intencionalmente construída.

Incluo nessa produção trabalhos de fotógrafos, artistas, cineastas; por acreditar estarem tais fronteiras cada vez mais diluídas. Sensibilizar, conscientizar, documentar, trazer à reflexão, questionar, são propósitos de todos esses criadores através da imagem. E dessa forma aproximar disciplinas como ciência e arte – outra

separação provocada pela modernidade – na sensibilização da crise climática, como propôs Bruno Latour em grande parte de sua obra recente.

Proposição similar à de TJ Demos (2017), que salienta a importância de trabalhos que problematizem politicamente a questão ambiental, endereçando responsabilidades em uma espécie de “justiça climática”. Produções interseccionais de artistas, fotógrafos, pesquisadores, arquitetos e antropólogos podem elucidar as relações entre campo visual, poder político, forças econômicas e mecanismos ideológicos. Demos adverte ainda sobre a “estetização da destruição” promovida por ensaios geralmente apolíticos e dirigidos ao mercado de arte, que acabam identificando beleza em cenas do Antropoceno. Por exemplo, as imagens em grande formato do canadense Edward Burtynsky (Figura 6), que reiteram narrativas patrióticas, como a liberdade promovida pelo carro nos EUA, contra o enfrentamento do problema.



Figura 6. Edward Burtynsky, Alberta Oil Sands #6, Fort McMurray, Alberta, Canada, 2007  
Fonte: <https://www.edwardburtynsky.com>

Mas será possível à fotografia, representação moderna por excelência, herdeira da perspectiva linear e da pintura de paisagem (a criadora das ruínas pitorescas e do sentimento do *sublime*) problematizar o próprio projeto moderno e suas consequências e ainda simular *neutralidade*? É possível caracterizar um “estilo” imagético baseado nessas proposições, independente de sua origem mais *conceitual* ou *jornalísticas*? São essas algumas proposições que pretendem levantar esse artigo, sem é claro, esgotá-las. Para tanto, abordo alguns trabalhos sobre as ruínas na Amazônia, que se utilizam da fotografia realizada ou apropriada, como forma de sensibilização, como ferramenta de conscientização das diferentes relações humanas frente ao que se designou “natureza”.

## 2. As ruínas da Amazônia

Desde que fiquei adulto, vi muitas vezes os rastros ruins dos brancos na floresta. Eles não se preocupam em nada que suas árvores sejam trocadas por capim e seus rios, por córregos lamacentos! Com certeza devem pensar que tanto faz, mais tarde poderão cobrir o seu solo com o cimento de suas cidades! (Kopenawa; Albert, 2015, p. 469)

Para os ianomâmis e para os povos originários brasileiros, a floresta deve ser tratada com reverência, não por ser inacessível, mas por ser seu *habitat* e sua forma de sustento, assim como o é para outras espécies. Seus métodos de domesticação de vegetais têm resultado no enriquecimento da biodiversidade da floresta no lugar de sua aniquilação; é o que vêm percebendo a ciência há algumas décadas. Humanos que dominam o fogo esculpem a paisagem para favorecer a caça e a coleta. Esse manejo de recursos – que é “centenas de milênios de anos mais antigo” que a moderna domesticação de animais e vegetais – dificulta que florestas “clímax”<sup>2</sup>, desprovidas de nutrientes, se desenvolvam. Já a floresta Amazônica, segundo James Scott (2017, p. 39-40), carrega traços indeléveis do uso do fogo para limpar o terreno e abrir a cobertura de folhagem das árvores”, a roça.

Não é a roça, apenas um “sistema de cultivo na floresta”, mas “um processo de alta regeneração florestal” (Cunha, 2019, p. 131). Isso se dá no sentido oposto à *plantation* colonial, onde as terras eram retalhadas em títulos, a vegetação original era totalmente derrubada e a monocultura, repetida exaustivamente até o esgotamento do solo.

O botânico Willian Balée, conduziu, ao longo dos anos 1980, uma pesquisa com o povo Ka'apor (que habita no Maranhão), identificando e documentando o uso e a transformação do ambiente florestal pela comunidade; dessa pesquisa, ele deduziu que “vastas áreas da Amazônia são, na verdade, produto de compromissos humanos de longo prazo com o meio ambiente, ou seja, são socialmente projetadas”, o que o levaria a nomeá-las de “florestas culturais” (Tavares, 2018b). Se florestas são produtos culturais – ideia que derruba de vez a concepção de natureza *versus* cultura que ocidentais alimentaram por cinco séculos –, pode-se alegar que são patrimônios arquitetônicos e que seus vestígios são, na verdade,

---

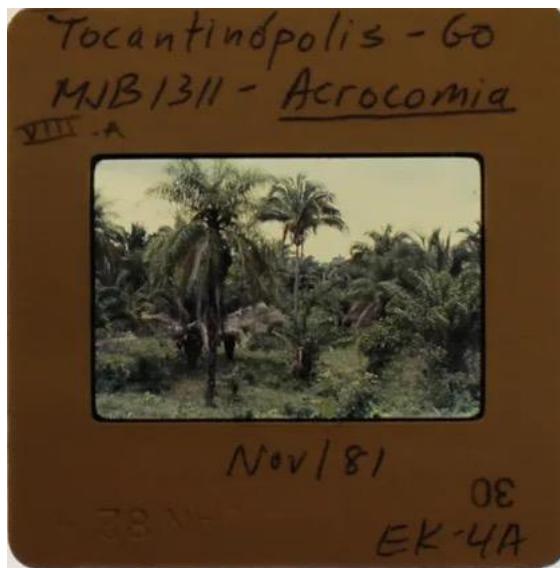
<sup>2</sup> Florestas que apresentam vegetação primária, que é considerada a vegetação de máxima expressão local, nas quais os efeitos das ações antrópicas são mínimos, a ponto de não afetarem significativamente suas características originais.

“ruínas vivas”. Essa proposição está no centro dos projetos desenvolvidos pelo artista e arquiteto Paulo Tavares. Tanto em *An Architectural Botany* como em *Trees, Vines, Palms and Other Architectural Monuments* imagens fotográficas são usadas como evidências de que espécies vegetais e estruturas na paisagem consideradas *naturais* são, de fato, resultado de séculos de trabalho humano sobre o ambiente.

Evidências, literalmente, porque Tavares integra o grupo multidisciplinar *Forensic Architecture*, da *Goldsmiths University of London*. Seus trabalhos partem da apropriação de imagens disponíveis *online*, softwares de modelagem digital, pesquisa documental, entrevistas e pesquisa acadêmica para analisar alterações espaciais e arquitetônicas, numa combinação de documentação, denúncia, ativismo e arte.

*An Architectural Botany* (Figuras 7 e 8) é um projeto que Tavares desenvolve com Balée desde 2018. O trabalho se apoia no extenso levantamento fotográfico feito por Balée nos anos 1980 em colaboração com os Ka'apors. Suas ruínas vivas não são exclusivamente humanas e nem completamente naturais. Ao contrário, são produto de interações complexas, de longo prazo, entre coletivos humanos, forças ambientais e ação de outras espécies, elas mesmas atores no processo histórico de “projetar a floresta”. (Tavares, 2020, p. 113)

De uma perspectiva romântica, poderiam ser consideradas “ruínas na paisagem”? O Ocidente entende como ruínas apenas construções humanas de pedra, cimento ou barro. Ruínas botânicas distinguem-se das ruínas pitorescas exatamente por estarem *vivas*, e, portanto, não se referem apenas ao passado, mas também ao futuro; são ruínas de um *devir* coletivo que têm continuidade depois da interferência humana, como as próprias roças de mandioca. Até serem destruídas em nome do “desenvolvimento”. Desencantada nesse caso é, então, a imagem da *segunda ruína*, que nem nos é visível, ou seja, a imagem contemporânea do desmatamento, em que *monumentos* botânicos recém-descobertos são destruídos pela expansão do agronegócio, depois de uma longa existência.



Figuras 7 e 8. Paulo Tavares e William Balée, *An Architectural Botany*, – 2018 - em andamento. Fonte: [www.paulotavares.net/architectural-botany](http://www.paulotavares.net/architectural-botany)



Figuras 9 a 12. Cenas de *A Botany of Decolonization: draft*, vídeo de William Balée e Paulo Tavares, 2018. Disponível em [www.vimeo.com/352997522](http://www.vimeo.com/352997522). Acesso em 28 fev. 2023

Em *Trees, Vines, Palms* (Figuras 13 a 23), Tavares trabalha sobre sítios no Planalto Central que, durante séculos, foram ocupados por povos xavantes, até serem estes violentamente expulsos (nos anos 1960-70) para dar lugar à criação de gado e ao plantio de soja. Todo o processo foi oficialmente nomeado de “pacificação”

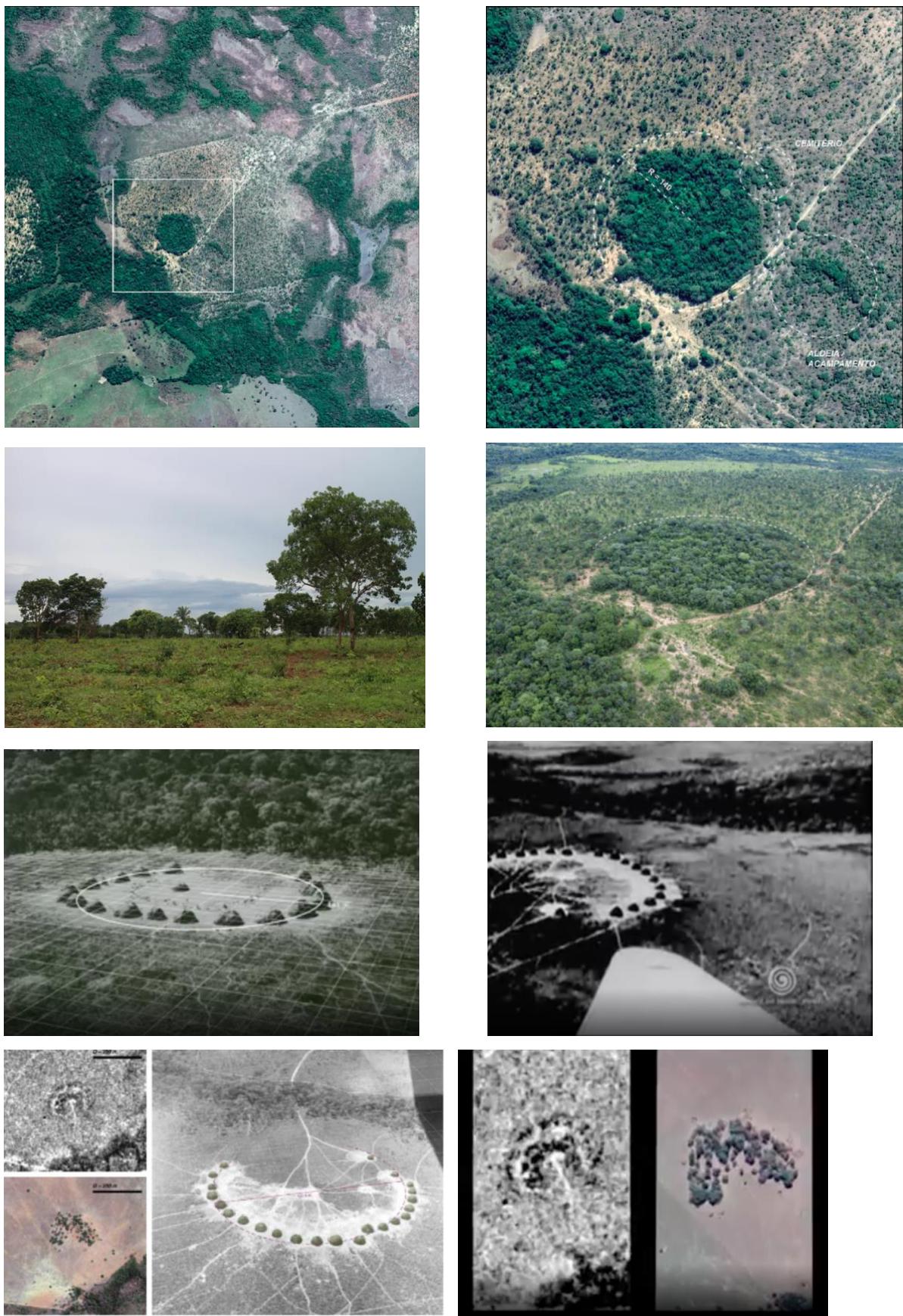
e “ocupação de vazios demográficos” dentro do projeto de desenvolvimento da Amazônia do governo militar.

O projeto de pesquisa é feito em colaboração com a Associação Bö'u Xavante e o Ministério Público com o propósito de demonstrar que, nas terras hoje ocupadas por fazendas de soja, há formações botânicas ancestrais que são patrimônio arquitetônico xavante e, por isso, devem ser preservadas e acessíveis a seu povo. O objetivo final do trabalho foi produzir uma petição ao Iphan e à Unesco solicitando o seu tombamento (publicações e exposições fizeram parte do processo).

Aqui também a metodologia é baseada no levantamento e na leitura de imagens de várias mídias, desde fotografias históricas e filmes até registros de satélites. “A paisagem e suas representações são interpretadas como meios documentais, superfícies arqueológicas que carregam traços e memórias da ocupação ancestral da terra pelo povo Xavante” (Tavares, 2018a, p. 189).

A sobreposição de imagens de satélite produzidas durante a Guerra Fria pelo exército norte-americano e imagens recentes dos sítios arqueológicos mostra que, mesmo após décadas de desmatamento, pedaços de floresta continuam crescendo exatamente sobre as formas de arco das vilas em todos os sítios analisados. A partir da identificação dos padrões do *design* de ocupação dos xavantes na floresta será possível também comprovar a presença de um vasto “complexo arqueológico”.

Estender o conceito *design* para florestas é romper com a própria oposição moderna entre cidade e floresta, em que a primeira é o espaço consagrado pela cultura e a segunda, espaço selvagem, virgem de projeto ou elaboração que, supostamente, povos “primitivos” não seriam hábeis para produzir. É também conceber outras formas de *design*, não humanas inclusive. (Tavares, 2020, p. 119)



Figuras 13 a 23, Paulo Tavares, Trees, Vines, Palms and Other Architectural Monuments, 2013 – em andamento. Fonte: [www.paulotavares.net/treesvinespalms-tex](http://www.paulotavares.net/treesvinespalms-tex)

\*

O modelo desenvolvimentista não é, como sabemos, exclusividade dos governos de extrema-direita e ditoriais no Brasil. A construção de usinas hidrelétricas na Amazônia, em especial a de Belo Monte, no Pará, é provavelmente o maior projeto desse perfil desde a Transamazônica – parcialmente construída entre os anos 1969-1974, durante o governo Médici, e até hoje inacabada. A usina em Altamira foi idealizada pelo governo militar, mas construída após a democratização por governos do PT.

No auge das obras, Belo Monte chegou a empregar 25 mil trabalhadores, mas a população de Altamira recebeu cerca de 80 mil novos habitantes (praticamente dobrou em dois anos), trazendo crise sanitária, prostituição, tráfico e violência à região, como sempre ocorre nesse tipo de megaempreendimento governamental.

Moradores de regiões que seriam alagadas foram realocados para grandes conjuntos habitacionais, o que provocou desmatamentos ainda maiores. (Sassine; Almeida, 2022).

Lalo de Almeida começou a se interessar por Belo Monte em 2009, ao cobrir as primeiras audiências públicas com indígenas para a construção da usina, e vem acompanhando a região desde então, ininterruptamente, com visitas anuais ou semestrais. Amazônia, meio ambiente e crise climática se tornaram o objeto principal do seu enorme dossiê sobre a Amazônia, um projeto de longo prazo, intitulado “Distopia amazônica” (Figuras 24 a 31).



Figura 24. Lalo de Almeida, Vista aérea de construção de Belo Monte, rio Xingu 2013, da série Distopia Amazônica. Fonte: Cortesia do fotógrafo



Figura 25. Lalo de Almeida, Trecho da rodovia BR-139, Humaitá, Amazonas, 2018, da série Distopia Amazônica. Fonte: Cortesia do fotógrafo



Figura 26. Lalo de Almeida, canteiro de obras de reassentamento para a população deslocada em decorrência da construção da hidrelétrica de Belo Monte, no rio Xingu, 2013. da série Distopia Amazônica. Fonte: Cortesia do fotógrafo



Figura 27. Lalo de Almeida, Reassentamento urbano Jatobá construído para abrigar moradores removidos de áreas alagadas pela hidrelétrica de Belo Monte, 2014, da série Distopia Amazônica. Fonte: Cortesia do fotógrafo



Figura 28. Lalo de Almeida, Casa desabada na região de "Baixão" região alagada pela hidrelétrica de Belo Monte, 2013, da série Distopia Amazônica. Fonte: Cortesia do fotógrafo

Foi a percepção de que a pulsão desenvolvimentista, similar à exploração colonizadora, se repetia ali numa escala gigantesca, “transamazônica”, em pleno século 21, que o levou a acompanhar a obra de Belo Monte, seus desdobramentos e o resto da Amazônia.

Mas não é uma simples “luta do bem contra o mal”<sup>3</sup>. A complexidade da Amazônia é muito difícil de abordar; o imaginário “clássico” é o que as pessoas ainda buscam, “o tapete verde, o indígena, a arara”, para assim organizar seus pensamentos de forma a confirmar aquilo em que acreditam: “Nem todo mundo tem paciência para ver essas coisas, de refletir sobre essa complexidade, mas a visão que me interessa sobre a Amazônia é justamente essa”, afirma. O resultado disso são imagens, segundo ele, que até “perdem a força” – a “força”, entendo eu, exigida pelos veículos de comunicação, de imagens imediatas, em geral mais espetaculares para uma leitura rápida. Por essa razão, Almeida separa a cobertura jornalística, que viabiliza suas viagens, do ensaio “Distopia amazônica”, do qual várias imagens nem são publicadas, pois são feitas nos “entornos da notícia”.

As fotografias do ensaio são em preto e branco, ao contrário das publicadas no jornal. A justificativa para essa escolha, explica ele, é prática e conceitual: o preto e branco foi a forma de dar alguma uniformidade a fotografias realizadas ao longo de tanto tempo frente à velocidade das mudanças do equipamento fotográfico, que vai gerando arquivos de aparência tão diferentes, especialmente em cor. Por outro lado, havia o desejo de que o ensaio tivesse um aspecto atemporal.

---

<sup>3</sup> Entrevista concedida para a autora em São Paulo em 8 mar. 2023

“Estou falando de um processo que se repete há 500 anos – estou fotografando nessa janela de tempo e isso pode ser visível nos elementos da imagem –, mas, ao mesmo tempo, algo similar poderia estar sendo fotografado há 50, 100 ou 150 anos”.



Figura 29. Lalo de Almeida, Índio na aldeia Yawalapiti, dentro do parque Indígena do Xingu, repetidamente incendiado, 2019, da série Distopia Amazônica. Fonte: Cortesia do fotógrafo



Figura 30. Lalo de Almeida, Entrada fazenda de gado em Peixoto de Azevedo, região de floresta devastada pela mineração, criação de gado e soja. BR 163, Mato Grosso, 2019 da série Distopia Amazônica. Fonte: Cortesia do fotógrafo



Figura 31. Lalo de Almeida, Plantação intensiva na chapada dos Parecis, Mato Grosso, onde até os territórios indígenas tem se dedicado ao plantio de soja, 2021, da série Distopia Amazônica. Fonte: Cortesia do fotógrafo

As paisagens amazônicas de Almeida, por vezes assustadoramente arruinadas, por vezes banais (desacompanhadas das legendas, não saberíamos, por exemplo, que centenas de casas foram construídas não em alguma periferia urbana qualquer, mas no lugar de alqueires de floresta), reiteram o “pessimismo” do autor – e de qualquer um de nós que acompanhe o processo de ocupação da Amazônia. Certamente dialogam com as vistas fotográficas do século XIX e com o pitoresco que lhes é imanente, mas essa ruína, como a proposta por Boym (2001), não promove uma nostalgia do passado, pois mal conhecemos “nossa” Amazônia original, e sim uma nostalgia do futuro perdido, que nem chegamos a conhecer. Almeida não retrata a grandiosidade, a beleza e a (discutível) virgindade da floresta e de seus povos, comuns à produção fotográfica sobre a região, e que remetem diretamente às estratégias modernistas, como à de Ansel Adams (Figura 32) na criação dos parques nacionais nos EUA, exaltando a “condição original intocada” (Lissovsky, 2014, p. 159) pela sublimidade da imagem, quase pictorialista.



Figura 32. Ansel Adams, *Clearing Winter Storm*, Califórnia, c. 1937

Fonte: [www.moma.org/collection/works/52135](http://www.moma.org/collection/works/52135)

A exposição “Xingu: Contatos”, levada pelo Instituto Moreira Salles em 2023, traz a mesma questão à tona ao confrontar o registro realizado por brancos desde o século XIX com a produção dos próprios indígenas do Xingu a partir dos anos 1970, fruto da colaboração de grupos não indígenas (antropólogos, comunicadores) em projetos de formação audiovisual nas aldeias<sup>4</sup>.

Para a educadora e artista Naine Terena, uma das consultoras da exposição, a representação branca dos povos indígenas “como selvagens ou romantizados como protetores da natureza” não foi dissipada, ao contrário. “Tem sido propagada por muitas gerações e dificulta a compreensão de que, neste século XXI, os povos indígenas dominam as diversas tecnologias com as quais entraram em contato – dos conceitos jurídicos aos *smartphones*.” (Terena, 2023, p. 199)

Construir as próprias narrativas através da apropriação dos dispositivos dos *modernos* configura uma importante inversão: a *domesticação* pelos indígenas da tecnologia de imagem geralmente usada na tentativa de sua *própria domesticação* pelos não indígenas.

Ao expor sua experiência com a produção audiovisual da aldeia, o antropólogo Carlos Fausto levanta a seguinte questão: “A imagem capturada [por um realizador indígena] é diferente em espessura, textura, superfície, cor, sonoridade, fluidez daquela capturada por mãos não indígenas? Se tudo afinal cabe na câmera, cabe de uma só maneira ou de maneiras diversas?” (Fausto, 2023, p. 210).

<sup>4</sup> Em especial o *Vídeo nas Aldeias*, fundado em 1986 por Vincent Carelli: <http://www.videonosaldeias.org.br/2009/vna.php?p=1>

Questionamento similar à que faço aqui sobre a fotografia: a imagem captada por um indígena sobre o seu meio ambiente, com uma câmera fotográfica, é de alguma forma diferente da realizada por nós?

Descola (2006, p.169) afirma que “a cada ontologia corresponde a uma iconologia que lhe é específica”. Para o animismo – ontologia que para ele caracteriza os povos da Amazônia – cada classe de existentes (humanos e não humanos) é dotada de *alma*, de *humanidade*, e possui “um ponto de vista legítimo sobre o mundo”, com o qual o conceito generalizante de *paisagem* é incompatível (Descola, 2006, p. 176), ou seja, sendo a câmera fotográfica, o dispositivo que reproduz o ponto de vista da pintura *naturalista*, seria muito difícil colocá-la a serviço de um olhar *animista*. Um bom experimento nesse sentido foi provavelmente o de Claudia Andujar ao tentar traduzir a experiência xamânica de contato com os *xapiri* (espíritos) dos ianomâmis, utilizando filtros, longas exposições e outras formas de desconfigurar o uso convencional do equipamento (Figura 33). O ensaio parte da longa convivência de Andujar com o xamã Davi Kopenawa e acaba “por produzir imagens que escapam do repertório restrito da tradição fotográfica ocidental e seu viés colonialista” (Cesarino, Andujar, 2019).



Figura 33. Claudia Andujar, Próximo ao Rio Catrimani, RR, 1974. Fonte: (CESARINO; ANDUJAR, 2019)

Ao olhar para as imagens do xinguano Kamikia Kisêdjê (Figuras 34 a 36), fotógrafo e cineasta há mais de vinte anos, o que verificamos é o trabalho de um exímio paisagista que utiliza a fotografia e o vídeo para registrar a floresta e monitorar seu desmatamento, a poluição do rio e o avanço da soja sobre o território. O uso de drones possibilita, inclusive, a inclusão de horizonte e ponto de fuga ao elevar o ponto de vista em relação à floresta.

As imagens de Kisêdjê se inserem na categoria do desencantamento pela rejeição às ideias de *progresso* e *desenvolvimento* – como não poderia deixar de ser a qualquer indígena inserido em sua cultura e preocupado em preservá-la; afinal, esses termos sempre foram sinônimos de violência, destruição e expulsão para as populações originárias de todo o continente americano. Mas o desencantamento não se manifesta formalmente, pois o entusiasmo do fotógrafo pela própria linguagem é explícito no meticoloso uso da técnica e nas cores expansivas que utiliza, advindas talvez da cultura indígena. Isso sugere que, se por um lado o mecanismo naturalista foi assimilado em todos os seus recursos, por outro, Kisêdjê não sofreu a influência do que venho caracterizando aqui como uma *fotografia contemporânea da ruína*, que evita cores muito saturadas como uma das formas de se manter “radicalmente lacônica” – apropriando-me aqui das palavras de David Campany (2003).



Figura 34. Kamikia Kisêdjê, Plantação de soja na divisa da Terra Indígena Wawi, 2020. Fonte: KISÊDJÊ et al., 2023



Figura 35. Kamikia Kisêdjê, Desmatamento em área reinvindicada pelo povo Khisêtjê, 2021. Fonte: KISÊDJÊ et al., 2023



Figura 36. Kamikia Kisêdjê, Pulverização de agrotóxicos na divisa da Terra Indígena Wawi, 2021. Fonte: KISÊDJÊ et al., 2023

Além de seu aspecto formal, vibrante, a fotografia de um indígena, no seu “lugar de fala”, denunciando a ameaça à terra de seus parentes, desperta um certo “otimismo do ativismo” comum às mais variadas manifestações pelo planeta. Kisadjê não esconde seu encanto pela técnica fotográfica.

### 3. Como fotografar o fim do mundo?

Há realmente algo em comum nos trabalhos aqui discutidos, a ponto de designar uma abordagem específica e ampla da paisagem contemporânea? Está a fotografia, representação moderna por excelência, apta a decretar a falência do projeto progressista? É possível haver *objetividade* ou *neutralidade* no registro dessa paisagem? Terá essa fotografia alguma capacidade de sensibilizar, provocar reflexão ou apenas informar, caindo rapidamente no gigantesco oceano de imagens que se apresentam a nós cotidianamente?

Inicialmente procurei delinear os critérios do que seria uma *paisagem desencantada*. A começar pelo seu objeto: as ruínas da modernidade, a desilusão em relação ao progresso tecnológico, o fim da percepção do futuro, a constatação do Antropoceno.

Esses temas entraram definitivamente em nosso cotidiano, isso é irrefutável. E muito antes do que imaginávamos. Vários autores citados aqui, como Bruno Latour, Dipesh Chakrabarty, TJ Demos e David Kopenawa, diante da impotência da política, investigam caminhos para lidar com o caos já instalado. Por mais negacionistas que

haja, esses temas estão e permanecerão cada vez mais presentes no jornalismo, na ficção, no entretenimento e na arte. Todo dia me deparo com um novo trabalho fotográfico, um novo filme, uma nova instalação artística que poderia fazer parte deste estudo. Essas linguagens se interlaçam cada vez mais, reiterando que o *desencantamento* não é especificidade de um ou outro tipo de fotografia, mas *conceitual* ou mais *documental*, até porque, reitero, as duas não cessam de se comunicar desde a virada pós-moderna.

Tanto as imagens de satélite utilizadas por Paulo Tavares – evidências da expulsão de povos indígenas e da destruição socioambiental causada pelo agronegócio – quanto as fotografias de Lalo de Almeida sobre monoculturas feitas pelos próprios indígenas em suas terras remetem à destruição das relações de domesticação dos povos tradicionais, responsáveis pela diversidade amazônica. Os dois trabalhos nos fazem refletir sobre a imposição da modernidade europeia de instaurar *plantations* em suas colônias e sobre como a industrialização se tornou a forma homogênea de alimentar a população mundial. É o *desencantamento com a modernidade* que esses trabalhos espelham, antes de tudo, e é isso que os aproxima neste estudo.

Quanto à aptidão da fotografia em decretar a falência do projeto progressista, Jens Andermann (2018a) tem razão ao afirmar que a *paisagem* é a única forma de a fotografia enfrentar “as terras violentadas” e que a plataforma de onde fotografa Edward Burtinsky (Figura 6) é o “mirante do fim do mundo”. Para Andermann, não existe a possibilidade de “não estetização” da fotografia do Antropoceno nos termos de D. J. Demos, já que é da própria natureza da fotografia cotejar a paisagem romântica e o “sublime do belo”. Andermann aposta em novas estéticas, menos imperialistas”, para abordar o Antropoceno. Instalações e performances artísticas, o interesse por escritos de autores indígenas, indicam sim, que há uma busca por outras estéticas.

Mas discordo que toda a paisagem se apoie no *sublime do belo*, não vejo o “sublime” operando nos trabalhos aqui apreciados, até porque, segundo Edmund Burke (2016), o deleite estético do sublime exige que o perigo esteja a certa distância de nós, uma crença que não se aplica aos que aqui representam o Antropoceno.

Propostas que fujam do padrão colonizador são muito bem-vindas, têm o indiscutível papel de problematizar nosso ponto de vista e, com sorte, transformá-lo. Não apenas na comunicação, mas principalmente no vasto ensinamento que as

populações tradicionais têm a oferecer sobre agroflorestas e produção sustentável, certamente a única forma de manter a floresta em pé. E, mais que tudo, sobre como aprender a respeitar “o emaranhado da vida”, recorrendo mais uma vez à bela definição de Anna Tsing (2015); como deixar que tal emaranhado ocorra em alguma escala, reverenciando os que o sabem construir, ao menos, em lugar de aniquilá-los.

Quanto a *destituir* a fotografia da função de sensibilização sobre as ruínas do espaço moderno, seria um desperdício, acredito, abrir mão de seu alcance técnico e linguístico, Arrisco afirmar que, assim como não deixaremos de ser *modernos* tão cedo, também continuaremos fadados a enxergar (entender) o mundo através de uma câmera. As mudanças tecnológicas que se operam na sociedade contemporânea apenas confirmam esse fato – podemos até “verticalizar” a paisagem para encaixá-la no TikTok, mas ainda é pela óptica da câmera escura, agora nos *smartphones*, que se dá a quase totalidade da produção de representação visual do planeta.

Assim, se o dispositivo fotográfico está apto a denunciar o cataclisma tecnológico ou não, talvez não seja exatamente a questão, pois parece que não nos resta outra opção. Podemos aprender a acessar outras sensibilidades e outras visualidades, mas ainda será a imageria moderna, advinda da fotografia, ouso dizer, a mais capaz de sensibilizar o humano ocidental quanto à catástrofe iminente. Dipesh Chakrabarty afirma que precisaremos da razão iluminista para *enfrentar* o Antropoceno, por mais paradoxal que isso soe; de modo similar pode-se dizer que precisaremos da fotografia para *representar* o Antropoceno. As paisagens de Kamikia Kisêdjê, um indígena fotografando seu próprio entorno, atestam isso.

Quanto às estratégias estéticas a que essa imageria recorre, sim, percebe-se uma preocupação com a *neutralidade* tão mencionada aqui, estabelecida no *zeitgeist* da fotografia desde o Pós-modernismo – conceitos como a fotografia inexpressiva (COTTON, 2010) e a *late photography* (CAMPANY, 2003) confirmam essa ideia. A neutralidade não é exclusividade da *paisagem desencantada*, mas prevalece em suas manifestações.

Concordo com Demos (2017) que a “espetacularização” – mais comum a fotógrafos inseridos no mercado de arte e no jornalismo de *hard news* – pode amenizar “o aspecto destrutivo do Capitaloceno”. Demos, note-se, elenca em grande parte seus livros, obras diretamente ligadas ao ativismo ambiental e à arte conceitual, que é, por sua natureza, menos estetizante. De forma geral fotógrafos carregam uma tendência mais formalista – *pitoresca* até – que advém da própria tradição fotográfica em que se

formaram, mas buscam uma intenção de *objetividade* bem diferente das imagens de paisagem da fotografia modernista, como Adams, Edward Weston ou Sebastião Salgado.

Proponho, nesse sentido, que haja na contemporaneidade *uma fotografia desencantada de si mesma*; ou seja, uma fotografia que conhece sua origem, que se reconhece como *cúmplice* do ideário moderno e nem por isso se intimida a questioná-lo. Para tanto, acredito que seus criadores se preocupam que o *sublime* não se sobreponha à intenção de produzir pensamento (Ranciere, 2019). Referências explícitas ao pitoresco ocorrem, quase que ironicamente, mas isso é parte da “nostalgia reflexiva” a que se propõe.

## Referências

- ANDERMANN, J. Despaisamiento, inmundo, comunidades emergentes. **Corpus**, v. 8, n. 2, 1 dez. 2018a. Disponível em: <http://journals.openedition.org/corpusarchivos/2701>. Acesso em: 1 mar. 2023.
- BURKE, E. **Investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e da beleza**. São Paulo: Edipro, 2016.
- CAMPANY, D. **Safety in Numbness**: Some remarks on problems of “Late Photography”. David Campany, 2003. Disponível em: <https://davidcampany.com/safety-in-numbness/>. Acesso em: 3 abr. 2021.
- CESARINO, P. de N.; ANDUJAR, C. Claudia Andujar e a tradução xamânica. **Zum [online]**, 2019. Disponível em: <https://revistazum.com.br/radar/andujar-traducao-xamanica/>. Acesso em: 28 mar. 2023.
- CHAKRABARTY, D. O clima da História: quatro teses. **Sopro**, n. 91, p. 1–22, 2013. Disponível em <https://www.culturaebarbarie.org/sopro/n91s.pdf>. Acesso em: 09 jul. 2025.
- COTTON, C. **A fotografia como arte contemporânea**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.
- CUNHA, M. C. da. Antidomestication in the Amazon: Swidden and its foes. **HAU: Journal of Ethnographic Theory**, v. 9, n. 1, p. 126-136, mar. 2019. Disponível em: <<https://www.journals.uchicago.edu/doi/10.1086/703870>> Acesso em: 15 mar. 2023.
- DEMOS, T. **Against the Anthropocene**: Visual Culture and Environment Today. Berlin: Sternberg, 2017.
- DESCOLA. P. La fabrique des images. **Anthropologie et Sociétés**, v. 30, n. 3, p. 167-182, 2006. Disponível em: <<http://id.erudit.org/iderudit/014932ar>>. Acesso em: 15 mar. 2021.

- \_\_\_\_\_. **Outras naturezas, outras culturas**. São Paulo: São Paulo Editora 34, 2016.
- FAUSTO, C. O que cabe dentro da câmera: relatos de uma experiência e algumas reflexões. In: **Xingu: contatos**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2023. Catálogo.
- HUYSEN, A. **Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, práticas da memória**. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.
- KOPENAWA, D.; ALBERT, B. **A queda do céu**: palavras de um xamã yanomami. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- LATOUR, B. **Diante de Gaia**: oito conferências sobre o Antropoceno. São Paulo: Ubu Editora, 2020.
- \_\_\_\_\_. **Jamais fomos modernos**. São Paulo: Editora 34, 2013.
- LISSOVSKY, M. **Pausas do destino**: teoria, arte e história da fotografia. Rio de Janeiro: Mauad X, 2014.
- PANOFSKY, E. **A Perspectiva como forma simbólica**. Lisboa: Edições 70, 1999.
- PRETI-HAMARD, M. **A cidade frágil**: imagens da ruína e da destruição na arte ocidental. Palestra proferida na FAU Maranhão, São Paulo, em 20 set. 2014.
- NEVES, E. G. **Sob os tempos do equinócio**: oito mil anos de história na Amazônia Central. São Paulo: Ubu Editora, 2022.
- RANCIÈRE, J. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2019.
- ROGER, A. **Breve tratado del paisaje**. Trad. Maysi Veuthey. Madrid: Biblioteca Nueva, 2013a.
- \_\_\_\_\_. **Natureza e cultura, a dupla artialização**. In: SERRÃO, A. V. (org.). *Filosofia da paisagem: uma antologia*. Lisboa: Centro de Filosofia de Lisboa, 2013b. xx
- SALVESEN, B. **New Topographics**. In: SALVESEN, B. (ed.). **New Topographics**. Göttingen: Steidl & Partners, 2010.
- SASSINE, V.; ALMEIDA, L. de. Ribeirinhos do Xingu ficam sem peixe após Belo Monte, e Ibama quer reparação. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 10 ago. 2022, p. B6-B7.
- SMITHSON, R. Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey. **Arte e Ensaios**, v. 19, n. 19, 2009. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/50821>>. Acesso em: 21 nov. 2022.
- SCOTT, J. C. **Against the Grain**: A Deep History of the Earliest States. New Haven: Yale University Press, 2017. (Yale Agrarian Studies).
- TAINÉ, H.-A. **Philosophie de l'art**. Paris: Hachette, 1909. v. 1. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k206166p/f29.image.r=photographie>>. Acesso em: 10 jan. 2022.

TAVARES, P. Nas ruínas da floresta. In: **FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO**. Primeiros ensaios: publicação educativa da 34° Bienal de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2020. p. 107-119.

\_\_\_\_\_. Trees, Vines, Palms and other Architectural Monuments. **Harvard Design Magazine**, n. 45, p. 188-195, 2018a.

\_\_\_\_\_. **An Architectural Botany**. Paulo Tavares, 2018b. Disponível em: <<https://www.paulotavares.net/architectural-botany>> Acesso em: 19 mar. 2023.

TERENA, N. A domesticação das imagens: narrativas indígenas e apropriação tecnológica. In: **Xingu: contatos**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2023. Catálogo de exposição, 5 nov. 2022-9 abr. 2023, IMS.

TSING, A. L. **The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins**. Princeton: Princeton University Press, 2015.

#### **Sobre a autora:**

Ana Ottoni é fotógrafa, arquiteta e pesquisadora da imagem. Graduada em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo em 1987, é mestre (2017) e doutora (2023) pelo Departamento de História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo da mesma instituição sob a orientação de Giselle Beiguelman e coorientação de Maurício Lissovsky (UFRJ). Até 1990 atuou como arquiteta autônoma nas áreas de projeto de edifícios e urbanismo. Desde 1991 dedica-se à fotografia documental, institucional e autoral, assim como à pesquisa da linguagem fotográfica nos contextos moderno e contemporâneo. Entre 1994 e 2007 trabalhou para o jornal Folha de S.Paulo; como fotógrafa. Colaborou com diversos veículos jornalísticos brasileiros e internacionais, entre eles Revista Bravo, caderno Ilustríssima, Revista Monolito, The New York Times, Le Monde. Faz parte da Coleção Pirelli de Fotografias do Museu de Arte de São Paulo e integra Grupo de Pesquisa CNPq/FAUUSP Estéticas da Memória no Século 21, sob liderança de Giselle Beiguelman.

[anaottoni@gmail.com](mailto:anaottoni@gmail.com)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3173-4555>

#### **Como citar**

OTTONI, Ana. A paisagem desencantada. Revista Estado da Arte, Uberlândia, v. 6 n. 1, n.p.. 1º Semestre de 2025. Doi. 10.14393/EdA-v6-n1-2025-76185 (**versão ahead of print**).



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.