



***A voo de pássaro: imagens  
fotográficas, drones e o sublime  
contemporâneo nas representações  
recentes da paisagem e do território***

***A vuelo de pajarero: imágenes fotográficas,  
drones y lo sublime contemporáneo  
en representaciones recientes del  
paisaje y el territorio***

***Birds eye view: photographic images, drones  
and the contemporary sublime in recent  
representations of landscape and territory***

***Douglas Canjani***  
*PUC SP, São Paulo, Brasil, canjani@pucsp.br*

## Resumo

O artigo aborda os trabalhos de três fotógrafos paisagistas que se valem das representações a voo de pássaro para explicitar as relações de uso do território e da paisagem, decorrentes de forças produtivo-econômicas, e como elas se relacionam com categorias estéticas como o sublime.

**Palavras-Chave:** Paisagem. Território. Fotografia. Sublime. Antropoceno.

## Resumen

*El artículo aborda el trabajo de tres fotógrafos paisajistas que utilizan representaciones a vuelos de pajarero para explicar las relaciones de uso del territorio y el paisaje, resultantes de fuerzas productivas-económicas, y cómo se relacionan con categorías estéticas como lo sublime.*

**Palabras-Clave:** Paisaje. Territorio. Fotografía. Sublime. Antropoceno.

## Abstract

*The article approaches three photographers' works whose "bird's eye views" raise awareness of productive and economic relations visible in the use of land, and how they relate to aesthetic types as the sublime.*

**Keywords:** Landscape. Territory. Photography. Sublime. Anthropocene.

## 1

**U**m dos modos de vermos o território é “a voo de pássaro” (*bird’s eye view*).

Diferentemente das vistas topográficas que vemos como paisagens, que são marcadas pela construção visual calcada na linha do horizonte e pelas linhas de fuga que determinam a configuração geral da imagem em perspectiva (a *paisagem*), as imagens feitas a voo de pássaro representam o território a partir do alto, como um mapa. Se as primeiras supõem um corpo do observador/artista que se situa no solo, olhando à frente, donde resulta uma imagem frontal (a “janela” da perspectiva), as segundas pressupõem o corpo do observador flutuando acima do território, visto como que cartograficamente e sem linha do horizonte.

Imagens do alto já existiam desde a antiguidade e confundem-se com o início da cartografia, denotando uma tendência à abstração – pois não havia meios de alçar-se a tal ponto de vista –, e à representação distanciada, na qual o corpo, diferentemente da vista topográfica<sup>1</sup>, “paira” sobre o território<sup>2</sup>. A partir da invenção

---

<sup>1</sup> - *vista topográfica*- são imagens que, como o nome diz, representam uma determinada topografia, isto é, um determinado relevo ou configuração de terreno que o observador (artista, técnico ou diletante)

da fotografia, do uso de balões e, no século 20, com o uso de aviões, esta visão de cima tornou-se prática comum e de grande importância na área militar, no planejamento urbano e territorial, na indústria, na geografia, bem como na arte e no design. A invenção dos drones veio impulsionar a produção desse tipo de imagens.

---

tem diante de si, e são índices de toda uma história cultural da visualidade moderna. Como decorrem do posicionamento do corpo do observador diante do espaço, geralmente a vista topográfica apresenta uma relação de frontalidade em relação ao espaço, com a linha do horizonte como elemento dominante (visível ou suposto e subentendido). As linhas de fuga, auxiliares na modelização e “fixação” visual do espaço representado, compõem também como elementos que constroem não só a visão do espaço, mas denotam o posicionamento do observador. A existência da vista topográfica como modelo de apreensão e representação do espaço confunde-se com a construção da visualidade moderna, isto é, acomoda-se ao complexo de tentativas de representar o espaço (e portanto, situar o observador) de modo fidedigno e verossímil, como foi o caso da perspectiva renascentista. Seus usos consagraram-se não apenas no âmbito artístico (quando recebem o nome geral de paisagem, e evocam percepções ampliadas ou expandidas do ambiente), por assim dizer, mas tem uma importância fundante na documentação militar. Convém ainda lembrar que a insistência no termo “topográfico” é associada ao termo “corografia” ou ciência do relevo, e informa que quando do surgimento deste expediente representativo, não havia ainda a compreensão da influência recíproca dos fenômenos atmosféricos no funcionamento complexo do ambiente, condição que se consolidaria apenas no século 18. De todo modo, a visão da paisagem como fundamentalmente uma vista topográfica se impôs e tornou-se corrente. No presente artigo, usamos a noção de vista topográfica como tomada ao rés do chão, contrapondo-se à visão aérea, tomada de cima.

<sup>2</sup> *olho sem corpo*- o conceito de olho sem corpo decorre diretamente da invenção da perspectiva como representação visual. Como se sabe, a visão humana é estereoscópica, e a noção de profundidade, necessária à estabilidade e coerência da apreensão espacial, depende da articulação mental das percepções de cada um dos dois olhos, sintetizadas no cérebro. A perspectiva renascentista, como modelo de representação visual, centra-se num ponto de vista único, como se o corpo humano que percebe e/ou representa o espaço diante de si, fosse um ciclope, possuidor de apenas um olho. As relações entre ponto de vista, linha do horizonte, linhas e pontos de fuga, tal como consagradas no modelo brunelleschiano, e mesmo no modelo mongiano, nos dão imagens feitas como que a partir de um olho só, acarretando numa potencial abstração da visão, que submete-se, na imagem, mais ao jogo das grandezas e relações geométricas, que a uma fidelidade ao funcionamento fisiológico corpo, onde além da estereoscopia incidem variantes como o movimento do próprio corpo, do globo ocular, e toda a variedade de impulsos que o ambiente externo envia ao corpo humano. No caso da fotografia, dá-se caso análogo, pois a câmera fotográfica também opera com uma visão monocular, apreendendo o mundo exterior a partir de um ponto de vista único (ainda que se tenham inventado, logo ao início da história da fotografia, as câmeras estereoscópicas). No entanto, na visão da câmera fotográfica não compõem as linhas de força sacramentadas na visão da perspectiva renascentista (se as houver, elas estão na mente do fotógrafo ou espectador da imagem final), sendo a imagem fotográfica uma aglutinação de pontos (de prata, quando temos um filme fotográfico preto e branco a ser exposto), ou de pixels (em retícula luminosa). Mas a tomada de uma foto depende da lente ou conjunto de lentes acoplada à câmera, e as lentes obedecem às leis da física vigentes no comportamento da luz, leis que podem ser deduzidas e reduzidas ao raciocínio geométrico tal qual no modelo perspectivo.

## 2

Vimos, em momentos anteriores de nossa pesquisa (CANJANI, 2021), como o fotógrafo estadunidense George Love (1937-1995) definiu, na comunicação editorial brasileira, um modo peculiar de olhar a paisagem amazônica quando realizou, a serviço da revista *Realidade*, em 1969-70, registros aéreos da região. Nas suas imagens, feitas a partir de aviões e helicópteros, temos visões surpreendentes do território e, dada a morfologia dos elementos naturais e as dimensões da paisagem, as fotos, quando editadas, tiveram grande impacto sobre a opinião pública, por revelarem aspectos inusitados da região, muito distantes dos lugares comuns como o de “inferno verde” (título do livro de Alberto Rangel, de 1908, mas que tentava justamente opor-se a esta estigmatização).



Figura 1: George Love – Amazônia. Sem data (década de 1970). Acervo Murray Atkins Library, Universidade da Carolina do Norte

Nas fotos de George, muitas vezes não sabemos se vemos “o muito grande ou o muito pequeno”, nem conseguimos definir com clareza a identidade dos elementos representados (aluviões, formações geológicas, conjuntos aquáticos, bem como fenômenos atmosféricos variados), o que torna muitas das fotografias praticamente

abstratas, desafiadoras dos sentidos rotineiros de leitura das imagens e do nosso senso ordinário de localização espacial (profundidade, estabilidade, verossimilhança, etc). Sugerimos então que elas se aproximam de uma série de cânones figurativos que derivam da história da arte e da visualidade, e que se relacionam com categorias como a do *sublime*, esteticamente demarcado por Edmund Burke desde a cultura romântica do século 18, e no qual há uma busca por representar forças que parecem além da capacidade humana de apreensão: naquele contexto, a paisagem (o território apreendido pelo olhar) comportava uma dimensão moral, onde a imensidão e o inalcançável da natureza, apreendidos em pontos de vista até então inusitados, relacionavam-se à própria subjetividade humana. Às constantes descobertas das viagens filosóficas e científicas, de um mundo progressivamente mais vasto e complexo, correspondia um alargamento da própria experiência interior e subjetiva do europeu, que, na arte, surgia como um espectador dentro do quadro: figuras humanas diminutas frente ao espetáculo da natureza, como que num jogo assimétrico entre corpo e imensidão.

Segundo Jameson (2007, p. 58-9), “para Burke, o sublime era uma experiência que bordejava o terror, uma visada espasmódica, cheia de assombro, estupor e espanto de algo tão enorme a ponto de esmagar completamente a vida humana”.

Enquanto na cultura clássica ligada ao belo havia um prazer em olhar e ver, associado a uma educação moral de caráter reflexivo e meditativo, isto é, ao julgamento, no sublime o ato de ver é alargado pela introdução de dissonâncias, de contrastes que apelam à emoção e à imaginação, e que produzem uma intensificação das sensações e estímulos até os limites do estranhamento, do fascínio ou do horror: grandes paisagens, erupções de vulcões, céus e mares revoltos tornaram-se, de par com descobertas da geologia e da meteorologia na ciência, temas recorrentes.

Para Jameson, vivemos atualmente uma retomada do sublime, que acontece não apenas na cultura mas se espalha no dia a dia e que pode acontecer “para cima ou para baixo”, ou seja, através de uma busca de deleite, entusiasmo e fascínio, típicos da “sociedade do espetáculo”, que também se revela na inclinação a experiências

emocionais traumáticas, como o medo e o pavor instilados nas massas, reduzidas, pela carga de informação, a uma maioria silenciosa e inerte. Se o sublime do século 18 almejava prioritariamente elevar o sujeito, para Jameson o sublime atual, “para baixo”, seria um “baixo sublime”, grotesco em sua essência e “que oferece uma mostra aleatória e ampla de sensações, afetabilidades e irritações de dados sensoriais e estímulos de todos os tipos e variedades” (2001, p. 116), deixando o aparelho sensorial como que hipnotizado. Voltaremos à conceituação de Jameson.

Ao ser designado para registrar a abertura da rodovia Transamazônica, George criou uma situação curiosa: por um lado, as fotos aéreas da imensidão amazônica mostravam a natureza em sua potência e plasticidade, e a visão aérea evidenciava as dimensões incomensuráveis do território; por outro, era evidente a sua espoliação, pela intervenção desabrida sobre a mata, sem que tivesse havido qualquer avaliação de impacto ambiental no seu projeto. Como consequência, George pedia a seus editores, numa atitude reticente e ingênua, que não mostrassem as fotos da rodovia, alegando que outros veículos de comunicação estavam produzindo e editando imagens da obra; dizia preferir, com suas fotos, evidenciar a abundância e beleza da região, isentando-se de mostrar o horror da mata aberta praticamente a esmo. Embora tenha acompanhado um bom período das transformações da Amazônia, não viveu para acompanhar a verdadeira *razzia* da região, que se intensificou nos anos do governo Bolsonaro.



*Figura 2: George Love – Transamazônica, 1969-70. Acervo Murray Atkins Library, Universidade da Carolina do Norte*

Após aquela experiência, George tornou-se famoso entre nós por suas visões aéreas de fenômenos como o complexo de barragens de Urubupungá, entre outros tantos projetos. Interessa-nos aqui reter a atitude de George, sobre a dubiedade que as imagens podem comportar, por trazerem a marca documental (mostram, denunciam) ao mesmo tempo que são signos estéticos (a natureza como imaginário).

Da década de 1960 para cá, a consciência ecológica e as práticas de uso das imagens alteraram-se profundamente, influenciando nos projetos fotográficos dedicados aos temas ambientais. Tem ficado evidente que não é mais possível examinar as questões de uso do território e seu corolário estético, a visão da paisagem, apenas considerando a condição pristina da natureza, devemos pensar estes elementos (território, ambiente, paisagem) dentro de um complexo de relações que envolvem as forças produtivas e econômicas globais. Assim, entre representar a natureza em



sua condição original, intocada e edênica, e representá-la como espaço de produção, inserida num sistema de operações físicas e conceituais cuja finalidade é estranha à própria natureza e a certas forças sociais, temos uma alteração radical do eixo de visão e posicionamento. Cumpre então perguntar qual o sentido de preservar as visões edênicas da natureza.

Por um lado, há efetivamente vastas regiões intocadas ou pouco alteradas, onde se pode ter a sensação de “natureza selvagem” ou, se se preferir, de “natureza sagrada”, mas, por outro lado ficou patente que a nossa relação com o ambiente é “colonial”, no sentido de uso intenso dos recursos e de alteração sistemática de suas características naturais. Segundo o escritor e ecologista estadunidense Barry Lopez (1990), fotos como as de Ansel Adams ou de Eliot Porter, consagradas ao registro da natureza intocada, tornaram-se como que “pin-ups”, imagens-vedete de uma natureza romantizada e ligada à noção do belo natural. Por outro lado, como diz o então diretor de fotografia do Greenpeace, Jay Townsend (HAGEN, 1990), “as pessoas não salvam o que não conhecem, então as fotografias [de natureza] tem um papel preponderante” e podem ter uma função importante na conscientização da opinião pública, ao mudar nossos referenciais de relação com o planeta. Ainda que a natureza exista em si, e possa ser vista como refúgio e como reserva de imaginário, ela tornou-se, por outro lado, um campo de batalha, no qual a política e a economia influem em seu destino e na percepção que temos dela.

Assim como as fotos de George Love marcaram o imaginário que tínhamos sobre a região amazônica, a instalação de barragens nos grandes rios brasileiros, encarada com naturalidade na década de 1960 (ou porque a ditadura propagava o ideal de um Brasil em progresso), passou a ser vista com desconfiança nas décadas seguintes, como é o caso mais recente da usina de Belo Monte. Nos Estados Unidos, foi importante para o movimento conservacionista a inundação do Glen Canyon, no Colorado, em 1963, criando o lago Powell, que marcou uma virada de concepção junto à opinião pública mais ilustrada, ao colocar em termos antagônicos ambiente *versus* produção. Os temas da natureza em sua magnitude passaram a ser observados sob óticas e tratamentos diversos, problematizados e colocados em tensionamento. Percebeu-se que beleza natural, modos de vida tradicionais,

produtividade industrial e progresso econômico podiam estar em relações conflituosas e desalinhadas, cujos resultados podiam demorar décadas para serem devidamente entendidos. Neste quadro, projetos fotográficos destinados a representar o uso da terra ganharam um novo alcance e significação.

No trabalho de fotógrafos como o canadense Edward Burtinsky e o estadunidense David Maisel, há novos modos de registrar a paisagem trabalhada pelas forças produtivas e econômicas, que evidenciam como as escalas de intervenção no território são gigantescas. Muitas destas intervenções estão frequentemente escondidas do olhar cotidiano – geralmente são “instalações técnicas” suburbanas ou rurais, vistas rapidamente de modo anódino, às quais nos acostumamos conforme as técnicas produtivas vão periodicamente se atualizando (a este respeito, ver o trabalho de arqueologia industrial do casal de fotógrafos alemães Bernd e Hilla Becher, que registraram, ao longo de anos, tipologias industriais em uso – e em desuso – no primeiro mundo, “o das revoluções industriais”). No entanto, quando vistas de cima, tais instalações permitem-nos perceber e tecer novas relações espaciais e de entendimento, bem como discutir as noções correntes do que seja *paisagem* (o território *percebido*) e suas representações no debate contemporâneo.

As representações visuais participam do questionamento de complexidades e interesses que permeiam a produção da paisagem contemporânea, e que o próprio conceito de *paisagem* já não basta à compreensão do *território*, que demanda ser representado em tensão e diálogo dentro de um quadro de forças maior.

Este “novo” território é o que o geógrafo brasileiro Milton Santos chama de “meio técnicocientífico informacional”, onde aos aparatos mecânicos e químicos que foram superpostos, historicamente, ao meio natural, veio somar-se a condição informacional, necessária para o desenvolvimento das atividades econômicas integradas nas dinâmicas globais. Se anteriormente associávamos a técnica e a mecanização ao mundo urbano, atualmente esta relação organoléptica (materiais naturais no campo, materiais artificiais nas cidades) esfacelou-se e uma grande parte das atividades *rurais* tornou-se ainda mais intensamente tecnicizada. Grandes áreas

do território natural são atualmente plenas de materiais e objetos artificiais, insumos, aparatos e estruturas que demandam, para serem operados, de cadeias de informação e cientificização cada vez mais complexas. Como diz Santos, “quanto mais tecnicamente contemporâneos são os objetos, mais eles se subordinam às lógicas globais”, mesmo que o “novo não seja difundido de maneira generalizada e total” (2012, p. 240), isto é, a concentração destas instalações sobre o território pode ser desigual, mas seu impacto é geral. Tal é a situação das instalações de mineração que pululam pelo território brasileiro.

Cumprido entender em que escala ocorre a intensificação do uso de agentes químicos (pesticidas, plásticos, etc.), energéticos (petróleo, energia nuclear, gás, etc.) e mecânicos (500 bilhões de toneladas de concreto despejadas sobre a terra entre 1945 e 2000, sendo o concreto um sexto da matéria artificial despejada pela atividade humana sobre a Terra): os geólogos estão estudando a efetividade de se nomear esta época como Antropoceno. Do ponto de vista de suas representações visuais, é preciso também buscar a produção de novos tipos de imagens, e reconhecer que a associação entre drones e câmeras fotográficas de alta definição tem permitido um novo padrão de exame destas paisagens reconfiguradas.

Estas novas escalas de atividades é o que vemos nas fotos de Burtynsky e Maisel.

O canadense Burtynsky fotografa instalações como poços de petróleo (seu livro *Oil*, 2009. Disponível em: [www.edwardburtynsky.com/projects/photographs/oil](http://www.edwardburtynsky.com/projects/photographs/oil)), ou fenômenos produtivos abrangentes como a *China*, (livro, 2005, a sair em nova edição em 2023. Disponível em: [www.edwardburtynsky.com/projects/photographs/china](http://www.edwardburtynsky.com/projects/photographs/china)), nos quais evidencia as gigantescas movimentações materiais e humanas que caracterizam o país e seu papel no mundo contemporâneo. Burtynsky é associado a uma série de iniciativas que buscam entender o Antropoceno, idade geológica caracterizada pela intervenção humana sobre a Terra, e evidenciá-las em suas fotos ([www.edwardburtynsky.com/projects/photographs/anthropocene](http://www.edwardburtynsky.com/projects/photographs/anthropocene)). Segundo os 37 cientistas reunidos, desde 2009, no Anthropocene Working Group (AWG), provavelmente estamos deixando o Holoceno (12000 anos atrás até c. 1945) e ingressando no Antropoceno, quando o impacto da atividade humana sobre o meio

ambiente torna-se irreversível e há a possibilidade de desaparecimento de espécies naturais por causa humana.

As fotos de Burtynsky evidenciam a magnitude destas intervenções, que se superpõem ao “tecido natural” do mundo. Como em algumas das imagens de George Love, não sabemos se vemos o muito pequeno, ou muito grande; a ausência de escala comparativa, em muitas de suas fotos, coloca geralmente o observador diante de um dilema interpretativo, para se dar conta, num segundo momento, do porte efetivo do que a imagem nos apresenta. Certos elementos, artificiais ou naturais, assim como o ponto de vista e a distância da captação, induzem a erros ou alterações de percepção. Se nos registros de George feitos na Amazônia vemos (com exceção das fotos da Transamazônica) a terra intocada, a obra de Burtynsky evidencia a terra ocupada, retalhada, cercada e comercializada. Se as fotos do primeiro apresentam conotações simbólicas pristinas ou edênicas, nas imagens de Burtynsky o que ressalta é o caráter distópico da paisagem. Aqui, a fotografia torna-se um instrumento de pesquisa regular e tem um caráter narrativo bastante forte, mostrando extensas áreas ocupadas pelas estruturas produtivas, que abarcam a totalidade da imagem – tudo está dominado pela técnica.

Cada trabalho em sua época: se George fotografava a partir de aviões desde 1970, Burtynsky começou a fotografar deste modo em 2009, quando a revista *National Geographic* pediu-lhe uma reportagem sobre a questão da água na Califórnia. A respeito do processo de busca por pontos de vista cada vez mais extremos, Burtynsky, num de seus textos, após informar sobre sua infância junto à natureza nas florestas do Canadá, nos diz:

Eu sempre estive preocupado em mostrar como nós afetamos a Terra. Para isso, busco e fotografo sistemas em larga escala que deixam marcas duradouras [na Terra]. No centro de meu desafio está a busca de pontos de vista que melhor me possibilitam representar a relação destes sistemas com a terra. A partir das minhas primeiras viagens fotográficas nos anos de 1980, sempre procurei liberar a câmera do nível do chão. Nos primeiros trabalhos, sobre ferrovias, terras devolutas, pedreiras, minas, estaleiros, eu tentava achar pontos elevados para colocar o tripé da

câmera: taludes, pontes, telhados, passagens; uma posição elevada que oferecesse vistas abrangentes do assunto. Para os projetos China e Petróleo, aluguei elevadores pantográficos e de caçamba, elevando-me do chão e buscando um maior ângulo de visão.

O ano de 2006 marcou uma mudança em relação à tecnologia digital e a um novo modo de criar o trabalho. Eu pude montar minha câmera sobre um suporte pneumático de 40 pés (12 metros). Usando drones, aviões e helicópteros, eu pude usar perspectivas a voo-de-pássaro, representando assuntos como sistemas de transporte, mineração, infraestruturas agrícolas e industriais de modo muito mais abrangente, captando aspectos que me escapavam até então. Mais do que ter meu trabalho limitado pela topografia ou por estruturas humanas, a câmera podia então voar. (BURTYNSKY, 2018, p. 190-1 – tradução do autor).

Para a localização de tópicos de interesse, Burtynsky também mudou sua estratégia: ao invés de viajar para buscar seus assuntos, ele começou a prospectá-los pela internet, através de imagens de satélite de alta resolução.

Já no caso de David Maisel, que busca intervenções análogas em escala às de Burtynsky, as imagens tendem mais ainda à abstração: são geralmente minas, escavações, barragens, alterações topográficas no relevo terrestre, em contraste com forças naturais como rios, aluviões, lagos etc. (Disponível em: <https://davidmaisel.com/>). Apesar de ter fotografado, em determinado período, estruturas como os grandes trevos automobilísticos de Los Angeles, com seus viadutos, alças e passagens de nível, reconhecíveis como tais, ele veio se dedicando progressivamente às instalações suburbanas e/ou rurais, em especial no seu livro *Black Maps: american landscape and the apocalyptic sublime* (2013. Disponível em: <https://davidmaisel.com/works/black-maps/>). Neste, as fotos são menos descritivas e narrativas que as de Burtynsky e mais alusivas, pedem mais da imaginação do observador: Maisel se define como “um artista” – grosso modo, Burtynsky denota, Maisel conota. Elas documentam o real, mas lembram no limite pinturas abstratas e gestuais afins ao expressionismo gestual americano do pós segunda guerra. Por outro lado, elas comportam um caráter agônico ao qual ele dá o nome (presente no título do livro) de “sublime apocalíptico”, por serem metáforas das operações que imputamos ao ambiente, sugerindo processos metamórficos e decompositivos.

Sua inclinação por trabalhar com este repertório remonta a viagens que efetuou ainda como estudante, na década de 1980, em especial quando convidado por um professor (o fotógrafo Emmet Gowin) para sobrevoar a erupção do vulcão Santa Helena, no estado de Washington. Segundo Maisel, ele sentiu que seu projeto de investigação “artística” decorreria daquela experiência. Tão importante quanto o fenômeno geológico foi o fato de assisti-lo de cima, a partir de um avião Cessna, pois ele se deu conta que na visão ao nível do chão a compreensão do uso do território é completamente diferente, e que do alto o observador pode estabelecer relações entre partes da paisagem que não são dadas a partir da visão de pedestre (COX, 2013).

Do ponto de vista da representação, isto é, da construção das imagens, a ruptura com a escala humana de percepção é o que caracteriza as imagens destes dois fotógrafos. Tanto as imagens de Maisel quanto as de Burtynsky, em especial nas séries mencionadas, não nos dão coordenadas de leitura derivadas do corpo humano (tal como acontecia na cultura clássica e mesmo no modernismo), não oferecem grandezas relativas que possam nos indicar a magnitude exata do que ocorre – ainda que, obviamente, quando aparece algum elemento identificável, consigamos “ler” e correlacionar as grandezas presentes na imagem, tal como no sublime do século 18. Além disso, muitas fotos não oferecem um ponto de foco (um *punctum*, segundo Barthes) ou área privilegiada, onde o olho do observador possa pousar para iniciar o exame da imagem; elas apresentam uma extensão difusa (*alloverness*, na expressão cunhada por Clement Greenberg para definir as pinturas do expressionismo abstrato norte-americano do pós-guerra), de texturas ou manchas que o olho deve percorrer no afã de entender “do que se trata”. São imagens estruturadas como teias densas de formas e conexões sem uma hierarquia que nos ajude na sua legibilidade; acúmulo de elementos (formas, manchas) que se coagulam ou se dissolvem ao longo do campo da imagem. Equilibram-se, assim, entre suas qualidades documentais e estéticas.

Assim, o corpo humano vai, nestas imagens, perdendo seu papel de garantidor, de equalizador das relações espaciais. Mesmo no primeiro modernismo, pleno de manifestações de entronização da máquina, pretendia-se alcançar uma espécie de

simetria entre corpo e paisagem, ou entre corpo e ambiente: estes dois termos eram colocados numa certa equivalência. Na cultura do sublime, tal como definida no século 18, se havia uma aparente assimetria entre corpo e a paisagem, dada a imensidão dos espaços e a exiguidade dos corpos representados, o *outro* do corpo humano ainda era a Natureza.

Nas imagens de que tratamos, a natureza é ao mesmo tempo o *corpo*, um cerne a ser trabalhado, e um “fundo” sobre o qual, e a despeito dela, se estruturam as atividades – é difícil não pensar na figura de um laboratório e na dissecação anatômica que ali ocorre.

Tais atividades ocorrem em níveis diversos: dizem respeito aos equipamentos necessários às funções cotidianas (habitações, vias de transporte, instalações de comércio e lazer) e, também, de modo mais abstrato (aparentemente mais distante), são cadeias produtivas e reprodutivas, tecnicamente organizadas, que se destinam a suprir as demandas da sociedade de massa (cujos indivíduos geralmente desconhecem os sistemas que lhes dão suporte) e a produção de commodities e mercadorias para consumo em larga escala. Assim são as instalações mineradoras e as barragens, mas também as fábricas de alimentos, onde a matéria orgânica praticamente some, ocultada em séries de galpões, esteiras, bancadas, corredores, pallets e outros equipamentos multiplicados indefinidamente. Não vemos mais trabalhadores, mas uniformes absolutamente iguais sobre corpos que parecem idênticos e que executam operações estandarizadas, como nas fábricas de processamento de carne que Burtynsky fotografou na China (Disponível em: [https://www.edwardburtynsky.com/projects/photographs/china.](https://www.edwardburtynsky.com/projects/photographs/china.Manufacturing#17)

Manufacturing#17).



Figura 3: Edward Burtynsky – China.

As visões utópicas da tecnologia, cristalizadas principalmente na arte do século 20, ficaram para trás e foram substituídas pelo caráter distópico e brutal que parte das representações visuais (cinema, fotografia, cultura digital) hoje nos apresenta. Se o modernismo viu e comentou esta exacerbação da tecnologia, metaforicamente na exaltação da morfologia e da precisão da máquina, passamos agora a tratar de seus efeitos, dos resíduos de sua ação e dos sistemas nos quais a própria máquina (antes foco de exame) tende agora a sumir, pois se torna apenas uma peça do sistema maior: a paisagem torna-se mais *química* que geográfica, como nas fotos de Maisel. Não há mais referenciais fora da tecnologia, salvo em lugares e situações cada vez mais remotos e específicos. Ao sujeito individual torna-se mais e mais difícil situar-se cognitivamente em relação à totalidade mais vasta das estruturas de funcionamento material da sociedade – mais desafiador criar mapas mentais para situar-se em relação ao todo. Este, se é cognoscível, é por outro lado irrepresentável; só vemos aspectos de seu funcionamento, tais como nas fotos de Maisel e Burtynsky. Como disse há tempos Kenneth Clark (1977, p. 175): “a natureza não só nos parece



simultaneamente maior e menor à nossa imaginação; parece ter perdido a sua unicidade”. Maior porque sempre há, em algum nível, macro ou microscópico, o que descobrir na natureza. Menor, porque ocupamos ainda mais extensivamente o espaço, e em velocidade maior, diminuindo psicologicamente as distâncias, com reflexos sobre os mapas mentais (as representações) que vamos construindo.

Imagens como as de Maisel e Burtynsky confluem na construção de um imaginário atualizado do território, tal como mediados pela exploração econômica e, se temos ainda territórios intocados, sabemos que eles correm potencial perigo; portanto, estas imagens fotográficas evidenciam parte das questões de gestão ambiental que temos que enfrentar atualmente. Este contraste entre preservação e ocupação do espaço reveste-se do caráter agônico que é característico do sublime, mas a sua atual retomada é agora mediada pela capacidade da tecnologia de se impor diante do mundo natural, em escala muito maior do que ocorria no século 18, ao início da revolução industrial. No sublime contemporâneo, segundo Jameson, o que se opõe à natureza é a tecnologia, mas não com sua face limpa e utópica presente no modernismo clássico, que representava a tecnologia como uma aliada na construção do “mundo novo”. A técnica é o rosto visível de forças articuladas pelo capital (este, segundo Jameson, o real opositor). Mas esta parte visível, operativa e material, sendo o agente concreto de operações, obedece a lógicas abstratas, programáticas, que não são mais resumidas por uma nova era da máquina (a vapor/ combustão/ eletro-eletrônica e nuclear), mas sim pelo computador, “cuja forma exterior não tem nenhum apelo visual ou emblemático” (2007, p. 63). “Máquinas como essas são, na verdade, máquinas de reprodução mais do que de produção e apresentam à nossa capacidade de representação estética exigências bem diferentes das apresentadas pela idolatria relativamente mimética das máquinas mais antigas” (p. 63), tal como ocorreu durante o modernismo. Agora, finaliza ele, essas imensas redes computadorizadas são, em “si mesmas, apenas uma figuração distorcida de algo ainda mais profundo, a saber, todo o sistema mundial do capitalismo multinacional de nossos dias” (p. 63-4). As representações deste embate ele chama de “sublime histórico” (p. 58), que “parece constituir-se no horizonte distópico massivo de nossa práxis coletiva e individual” (p. 61), pois “o outro de nossa sociedade é, nesse

sentido, não mais a Natureza, como o era nas sociedades pré capitalistas, mas uma coisa diferente que devemos agora identificar” (p. 60). Buscar e construir imagens desta “coisa diferente”, isto é, criar suas representações, é o projeto que identificamos em Maisel e Burtynsky, e que George Love, talvez tingido por uma certa melancolia, por certa nostalgia ligada à “perda da origem”, viu como ato disfuncional.

## BIBLIOGRAFIA CITADA

- BURTYNSKY, Edward. Life in the Anthropocene. In: BURTYNSKY; BAICHWAL; DE PENCIER. *Anthropocene*. Toronto: Art Gallery of Ontario: Goose Lane Editions, 2018.
- BURTYNSKY, Edward. <https://www.edwardburtynsky.com/projects/photographs> Acesso em 7 julho 2023.
- CANJANI, Douglas. O voo de George Love. *ZUM, Revista de fotografia*, Instituto Moreira Salles, n. 9, p. 16-37 + encarte, out. 2015.
- CANJANI, Douglas. Imagem e território: a Amazônia nas fotos de George Love. In: TANAKA, Misaki (org.). *Comunicação em foco*. São Paulo: Metis Editorial, 2021, p. 91-115.
- CLARK, Kenneth. *Landscape into art*. \_Nova York, \_Harper & Row, 1977 (1949).
- COX, Julian. An exquisite problem. In: MAISEL, DAVID. *Black Maps: American Landscape and the Apocalyptic Sublime*. p. 10-16. Göttingen, Steidl, 2013.
- HAGEN, Charles. Land and landscape. *Revista Aperture*, n. 120, 1990.
- JAMESON, Fredric. Transformações da imagem na pós-modernidade. In: JAMESON, Fredric. *A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização*. Petrópolis: Vozes, 2001.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2007.
- LOPEZ, Barry. Unbound Wilderness. *Revista Aperture*, n. 120, 1990.
- MAISEL, DAVID. <https://davidmaisel.com/works/black-maps/>). Acesso em 7 julho 2023.

SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção*. São Paulo, Edusp, 2006.

Instagram: georgelove\_1937\_1995. Conta de CANJANI, Douglas com fotos de George Love tratadas durante a pesquisa de Pós-doutorado.