

A fotografia de paisagem e o mundo despedaçado: notas sobre os vínculos entre a fotografia e o extrativismo mineral

Landscape Photography and the Shattered World: Notes on the Links Between Photography and Mineral Extraction

La fotografía de paisaje y el mundo destrozado: notas sobre los vínculos entre la fotografía y la extracción mineral

André Leite Coelho

Universidade de São Paulo

E-mail: coelho.andre.leite@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8970-5458>

RESUMO

O artigo aborda a fotografia de paisagem por meio de uma obra do fotógrafo estadunidense Ansel Adams com o propósito de investigar as relações entre a cultura visual e processos extrativistas, nomeadamente, a mineração. A investigação se desdobra na análise da fotografia sob o campo discursivo das artes visuais, de um lado, e de áreas como o extrativismo mineral, de outro, evidenciando uma distribuição desigual de visibilidade própria à epistemologia ocidental, atrelada, por sua vez, à dissociação entre a técnica e suas demandas materiais. O estudo recorre a referenciais teóricos de Ariella Aïsha Azoulay, Siobhan Angus, entre outras autoras e autores cujos trabalhos analisam o meio fotográfico segundo um viés materialista.

Palavras-chave: *Fotografia de paisagem; mineração; cultura visual e meio-ambiente; Ansel Adams.*

ABSTRACT

The paper explores landscape photography through a work by the American photographer Ansel Adams with the purpose of investigating the relationships between visual culture and extractive processes, specifically, mining. The investigation unfolds in the analysis of photography within the discursive field of visual arts on the one hand, and areas such as mineral extraction on the other, highlighting an uneven distribution of visibility inherent to Western epistemology, linked, in turn, to the dissociation between technique and its material needs. The study draws on theoretical references from Ariella Aïsha Azoulay, Siobhan Angus, among other authors whose works analyze the photographic medium from a materialistic perspective.

Keywords: *Landscape photography; mining; visual culture and the environment; Ansel Adams.*

RESUMEN

El artículo explora la fotografía de paisajes a través de una obra del fotógrafo estadounidense Ansel Adams con el propósito de investigar las relaciones entre la cultura visual y los procesos extractivos, específicamente, la minería. La investigación se desarrolla en el análisis de la fotografía en el campo discursivo de las artes visuales, por un lado, y áreas como la extracción mineral, por otro, destacando una distribución desigual de visibilidad inherente a la epistemología occidental, vinculada, a su vez, a la disociación entre la técnica y sus necesidades materiales. El estudio se basa en referencias teóricas de Ariella Aïsha Azoulay, Siobhan Angus, entre otros autores cuyas obras analizan el medio fotográfico desde una perspectiva materialista.

Palabras clave: *Fotografía de paisaje; minería; cultura visual y medio ambiente; Ansel Adams.*

Data de submissão: 07/12/2023

Data de aprovação: 15/04/2024

– Ficamos no lugar que escolheres, e tu vais andando, fazendo um círculo; levas contigo uma enxada e vais marcar onde é preciso, cavando buracos nos cantos e pondo bocados de relva, e depois passaremos com o arado de um buraco até outro. Faz um círculo do tamanho que te apetecer, mas volta antes do pôr do sol ao sítio donde partiste. Tudo o que percorreres será teu (Liev Tolstói).

Introdução

Na história hegemônica da fotografia, a paisagem enquanto gênero artístico cumpriu papel de relevo. Segundo consta, Fox Talbot teria tido a ideia da nova técnica em sua lua de mel na Itália, quando tentava desenhar o lago de Como sem muito sucesso (Rosenblum, 1997, p. 27-28). Num outro ponto dessa disputa pelo pioneirismo, o gênero da paisagem volta a dar corpo à elaboração da fotografia: a vista da janela em Le Gras, produzida por Nièpce e celebrada como a imagem inaugural dessa narrativa histórica, mostra, em betume sobre metal, a linha do horizonte e outros elementos daquele ambiente interiorano.

Em sua famosa trilogia de livros, o fotógrafo Ansel Adams (2005a, 2005b, 2006) recorre às paisagens que produziu nos parques nacionais californianos para explicar os diversos procedimentos de sua arte. Mas, para além dos horizontes que essas imagens descrevem, o que encerram? Uma hipótese deriva da etimologia. Segundo o antropólogo Tim Ingold¹ (2011, p. 126), a palavra inglesa *landscape* prevê o termo *land*, “terra”, ao qual é adicionado o sufixo *scape*. Esse sufixo, por sua vez, foi interpretado durante muito tempo a partir do uso da palavra “paisagem” no contexto da pintura do século XVII em diante, de modo que *scape* foi erroneamente associado ao termo grego clássico *skopos*, utilizado para descrever o alvo para onde o arqueiro mira, sugerindo “[...] um ‘regime escópico’ de observação detalhada e desinteressada” (Ingold, 2011, p. 126). De acordo com Ingold (2011, p. 126), a palavra *scape* provém, na verdade, do inglês antigo *sceppan* ou *skyppan*, que significa “formar”, “dar forma”. Em sua origem etimológica, o termo se relaciona, portanto, não à pintura, mas à atividade agrícola, ao trabalho que altera a forma da terra em prol do cultivo de gêneros alimentícios. O termo “paisagem” prevê, assim, uma terra informada segundo finalidades de produção.

COELHO, André Leite. A fotografia de paisagem e o mundo despedaçado: notas sobre os vínculos entre a fotografia e o extrativismo mineral.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v. 14, n. 31, maio-ago. 2024
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.49110> >

Para além da agricultura, outra atividade que implica a lavra da terra – mas que, à diferença da primeira, produz consequências irremediáveis para os territórios onde se realiza – consiste na mineração. Se retomamos a fotografia de paisagem, notamos o vínculo entre a materialidade dessas imagens e sua origem na destruição de outras paisagens: os territórios de onde os minérios, presentes no negativo, nos papéis fotográficos, nos sensores digitais ou demais componentes envolvidos nessas técnicas industriais, foram extraídos. Ao longo deste artigo, considero a maneira como as instâncias de produção material são ocultadas por meio de categorias próprias à cultura visual hegemônica, oriundas, sobretudo, do discurso estético. Investigo, ainda, a maneira como os termos “fotografia de paisagem” e “fotografia técnica” preveem uma separação entre lugares materialmente ligados entre si.

A fotografia e os vínculos materiais entre paisagens supostamente distantes



Figura 1. *Banner Peak, Thousand Island Lake, Sierra Nevada, California*. 1923. Impressão de negativo de vidro por contato sobre gelatina de prata, 15 x 20,3 cm. Collection Center for Creative Photography, University of Arizona. © The Ansel Adams Publishing Rights Trust.

Consideremos a fotografia de Adams *Banner Peak, Thousand Island Lake, Sierra Nevada, California* (Fig. 1), um negativo em grande formato de 1923, impresso por contato em gelatina de prata em 1927, que mostra uma paisagem californiana. Embora seja impossível determinar a origem exata da prata utilizada tanto no negativo quanto no papel fotográfico desta imagem, podemos dizer que há boa chance de o metal ser oriundo da cidade de Cobalto, Canadá: entre 1904 e 1926, o distrito canadense foi o maior produtor de prata mundialmente (United States of America, 1930, p. 32) e, somada à relativa proximidade entre Cobalto e Rochester, sede da fábrica da Kodak e principal produtora de insumos fotográficos globalmente à época, torna-se provável que o metal precioso canadense tenha sido utilizado para dar corpo à fotografia em questão.

Corroborar essa hipótese o artigo "Mining the History of Photography", de Siobhan Angus, no qual a pesquisadora propõe uma investigação quanto à cultura visual a partir dos vínculos entre o trabalho de extração de minérios, o trabalho artístico e o mundo natural (Angus, 2021, p. 57). Segundo Angus, no início do século XX, a fábrica Kodak Park, da Eastman Kodak Company, em Rochester, necessitava semanalmente de pelo menos uma tonelada de barras de prata pura em sua produção (Angus, 2021, p. 57). Interessados nesse mercado, industriais estadunidenses estabeleceram mineradoras na cidade de Cobalto (Angus, 2021, p. 57) que, a seguir, recebeu um grande influxo populacional que ficou conhecido como "corrida da prata de Cobalto". Esse episódio rendeu lucros consideráveis para quem investiu na exploração mineral: "em 1909, as despesas gerais e salários constituíam apenas dois por cento da receita do minério. Ao fim de 1913, a mina pagou 172% em dividendos, com \$3.865,00 em dividendos e bônus" (Angus, 2021, p. 57, tradução nossa). A atividade de extração de prata naquele território teve seu apogeu entre 1906 e 1926 (Baldwin; Duke, 2005, p. 71), período sincrônico à criação de *Banner Peak, Thousand Island Lake, Sierra Nevada, California*.

Um artigo de Douglas O. Baldwin e David F. Duke (2005) sobre a história ambiental de Cobalto nos anos da corrida da prata atesta que os lucros obtidos pelos empresários e acionistas com a extração desse metal não se traduziram em benefícios para a estrutura urbana e ambiental da cidade ou de seus habitantes. O crescimento não planejado do município resultou na "[...] ausência de um sistema de esgoto e água potável adequados, bem como na falta de equipamentos dedicados ao

corpo de bombeiros” (Baldwin; Duke, 2005, p. 81, tradução nossa). Uma reportagem de 1905 afirma que, à altura, o lago Cobalt, principal fonte de água da cidade, estava contaminado por lixo doméstico e rejeitos minerais da extração de prata (Baldwin; Duke, 2005, p. 81). Os poços artesianos do município foram afetados em decorrência de não haver um sistema de coleta de lixo adequado. Por conta da falta de infraestrutura, a população jogava seus dejetos nas valas que eram sistematicamente abertas em busca por veios de prata, contaminando o lençol freático. A ideia geral de que as reservas minerais daquele lugar se esgotariam num momento não muito distante agravava esse cenário, resultando num senso de permanência provisória, bem como na falta de engajamento por parte da comunidade para a criação de obras de infraestrutura. Esse estado de coisas teve desdobramentos sérios como uma epidemia de tifo em 1909 (Baldwin; Duke, 2005, p. 82).

Em 1914, a Cobalt Lake Mining Company, que tinha comprado o leito do lago Cobalt em 1906, esvaziou-o para prospectar o metal precioso. No período, os lagos Kerr e Peterson tiveram o mesmo destino. Ao longo dos anos mais intensos da extração de prata na cidade, os rejeitos minerais foram derramados na bacia hidrográfica da região, que foi contaminada com arsênico, mercúrio, cianeto, entre outras substâncias tóxicas envolvidas nesses processos extrativistas segundo relata o artigo de Baldwin e Duke (2005, p. 85). Tais elementos permanecem nesses rios e lagos até hoje e, ao analisarem o problema, especialistas concluíram recentemente que o melhor a ser feito é depositar mais camadas de sedimentos que farão com que os elementos tóxicos permaneçam soterrados, minimizando – mas não erradicando – seus efeitos deletérios (Baldwin; Duke, 2005, p. 85).

Esse episódio ilustra como a fotografia está intrinsecamente ligada aos modos de produção capitalistas e sua lógica de exploração e expropriação dos “[...] recursos naturais – como a prata – e outras formas de ‘natureza’ como forças produtivas” (Angus, 2021, p. 57, tradução nossa). Estudar a fotografia de paisagem segundo um viés materialista permite evidenciar a maneira em que dois territórios provavelmente ligados – a paisagem californiana retratada por Adams e a paisagem arrasada de Cobalto, de onde a prata utilizada na fotografia de Adams possivelmente foi extraída – são dissociados. Mais do que isso: a investigação dos vínculos entre cultura visual, meios de produção e preservação ambiental permitem compreender como os contextos de vida e trabalho de cada um desses espaços – o trabalho do fotógrafo e a representação da reserva natural estadunidense, de

um lado, e o trabalho de mineração, a fabricação industrial de insumos fotográficos e a destruição do bioma e expulsão dos povos originários canadenses de seu território, de outro – são separados em termos epistemológicos. Nomeadamente, as categorias “fotografia de paisagem” e “fotografia técnica”, vinculadas aos campos artístico e técnico-científico do conhecimento, respectivamente, implicam a alienação. Subtendem o ocultamento de processos exploratórios umbilicalmente ligados à produção da imagem que, nesse contexto, ao mostrar uma paisagem, esconde outra. Para desenvolver tais argumentos, é oportuno cotejar a fotografia de Ansel Adams com outra imagem.

Recorro a uma fotografia nove anos mais antiga que *Banner Peak, Thousand Island Lake, Sierra Nevada, California*. Trata-se de uma foto de 1914 feita na cidade de Cobalto, denominada *Pumping of Cobalt Lake, looking south* (Baldwin; Duke, 2005, p. 84) segundo a legenda de um relatório da Comissão da Temiskaming and Northern Ontario Railway – atual Ontario Northland Railway, ferrovia estatal de Ontário, Canadá –, publicado em 1916 (Cole, 1916, p. 42). Em decorrência da impossibilidade de localizar a fotografia de época, bem como da inacessibilidade dos direitos autorais da publicação que atualmente se encontra na Biblioteca da Assembleia Legislativa de Ontário, descrevo a fotografia.²

A foto é em preto e branco, em formato paisagem. A proporção do quadro é de 4 x 6,5 cm, um aspecto mais alongado horizontalmente se compararmos com a proporção de 2 x 3 cm própria ao negativo de 35 mm convencional. A imagem mostra uma paisagem ampla; no primeiro plano, vemos a terra batida, em declive, com uma vegetação esparsa. Essa depressão circunda todo o espaço do centro da foto, que não é nada menos que o leito do lago esvaziado. Algumas poças de lama podem ser vistas ao longo da vastidão de seu perímetro. À distância, à esquerda, temos algumas casas simples e provisórias feitas de madeira. Uma delas foi construída no leito do lago, enquanto as três outras construções, quase idênticas, localizam-se em sua margem original, alguns metros acima. Em uma área mais longínqua, uma colina desprovida de vegetação se eleva na porção esquerda da imagem. Nesse mesmo plano, no centro do enquadramento, vemos uma estrutura industrial e uma colina mais distante em que ainda restam algumas árvores. Ainda nesse plano, à direita da fotografia, vemos duas colunas de fumaça se elevando, uma branca e mais delgada, outra escura e dispersa. À direita do quadro, num plano distante, é possível observar construções mais elaboradas, aparentando se tratar de alguma parte urbanizada do município. O céu se

COELHO, André Leite. *A fotografia de paisagem e o mundo despedaçado: notas sobre os vínculos entre a fotografia e o extrativismo mineral*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFG. v. 14, n. 31, maio-ago. 2024
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.49110> >

apresenta como uma área totalmente branca, desprovida de detalhes como nuvens. A imagem é de baixa resolução, afetada por ruídos que, provavelmente, decorrem da compressão do arquivo digital.

Elementos pictóricos como as colinas desmatadas – indício da permissão do Estado canadense para devastação das florestas em benefício das mineradoras (Baldwin; Duke, 2005, p. 82) –, o lago reduzido a um lamaçal e as construções onde o trabalho precário de mineração era realizado configuram uma paisagem profundamente marcada pela violência da ação humana. Tais atividades chegaram ao ponto de subtrair o lago de suas águas e formas de vida em favor da extração mineral. Uma matéria jornalística da época relata que, além do lago Cobalt, o lago Kerr, situado a poucos quilômetros do primeiro, foi esvaziado nesse mesmo período. O número de peixes mortos era tamanho que os tubos usados para drenar a água se entupiram de carcaças de enguias, lúcius e percas, que entraram nas válvulas de sucção. Segundo a reportagem, a situação só foi resolvida quando um bando numeroso de gaivotas, ao notar os peixes mortos, devorou-os, permitindo que a drenagem do lago fosse concluída (Baldwin; Duke, 2005, p. 84). Essa paisagem, vinculada à extração de prata, configura um cenário diametralmente oposto àquele representado na fotografia de Adams, um ambiente caracterizado por certa noção de pureza intocada da natureza e suas transições de luminosidade, temperatura e umidade, cujas mudanças sutis o fotógrafo se dedicou a investigar ao longo de sua vida.

O contraste entre as duas imagens se reforça, ademais, em suas características técnicas. *Pumping of Cobalt Lake, looking south* é uma reprodução digital de baixa resolução de um negativo ortocromático. Esse último dado pode ser depreendido através da ausência de tons de cinza no céu, que só não está superexposto nos detalhes da fumaça que se eleva. Corroborar a hipótese do uso de um filme ortocromático o fato de que, embora as emulsões pancromáticas tenham sido introduzidas no mercado em 1906, elas só se disponibilizaram em bobinas a partir de 1933 (Rosenblum, 1997, p. 647-648), ou seja, posteriormente à criação da imagem. A relação de aspecto da foto, de 2 x 3,25 cm, por sua vez, sugere o uso de câmeras fotográficas populares à época, que produziam quadros de 4 x 6,5 cm a partir de rolos de 127 mm, como era o caso da Kodak Vest Pocket (Vest Pocket...

2023). A gradação tonal da imagem é restrita, apresenta uma escala de cinzas limitada, com pouca gradação em sua descrição visual do leito do lago, suas margens, as colinas e as construções, quase indeterminadas, à direita do enquadramento.

Na fotografia de Adams, por sua vez, o negativo pancromático associado a algum filtro – como o Kodak Wratten A vermelho, que o fotógrafo utilizava segundo um relato do curador John Szarkowsky (*apud* Ansel Adams..., 2002), proferido no filme documentário dedicado à vida e obra de Adams – permite a representação dos inúmeros tons de cinza do céu, um efeito que se amplifica com o uso do sistema de zonas, técnica aperfeiçoada por Adams e descrita no livro *The Negative* (2005b, p. 47-97). As nuvens encontram espelhamento nas formas da neve, propondo equivalências entre os estados sólido e gasoso da água que, em algum momento, segundo a temporalidade meteorológica evocada pelo fotógrafo, se precipitará liquidamente no lago, que ocupa a parte inferior da composição. A transição sutil dos valores tonais da imagem permite inclusive determinar o período do dia em que foi tomada: a luz do sol incide num ângulo baixo da direita para a esquerda, só atingindo algumas rochas e a face direita da montanha. Somada à informação de que o pico Banner situa-se ao sul do lago Thousand Island, concluímos que Adams apontou a câmera nessa direção, denotando que a fotografia foi feita num fim de tarde. Comparando visualmente as duas imagens, notamos que, se a fotografia de Adams apresenta riqueza de informações, como transições tonais delicadas e elementos como vegetação, nuvens e neve reproduzidos com precisão, o registro fotográfico da mineração em Cobalto, em sua precariedade, fornece poucas informações, como um plano geral e vago do que era aquele território e as operações ali empreendidas.

Outro ponto discordante entre as duas imagens consiste em sua disponibilidade documental. A paisagem arrasada canadense só pode ser encontrada no artigo de Baldwin e Duke (2005, p. 84) e no relatório da Temiskaming and Northern Ontario Railway (Cole, 1915, p. 42), a fonte documental primária. Desse modo, para além da precariedade visual da imagem – agravada, seja por uma digitalização pouco cuidadosa, tipicamente destinada a documentos administrativos, seja em função da compressão do arquivo digital em seu percurso como documento –, os dados atrelados a ela provêm exclusivamente da legenda do artigo acadêmico e do relatório, que fornecem tão somente a localidade e o evento que a foto documenta, bem como a finalidade para a qual a imagem foi criada e o ano de publicação do relatório. A data de quando a fotografia foi feita só pode ser dedu-

zida por meio do mesmo artigo de Baldwin e Duke (2005, p. 84), que aponta o ano de 1914 para o esvaziamento do lago Cobalt – acontecimento que a fotografia registra. Quaisquer informações quanto à pessoa que fez a fotografia, a data específica em que foi criada, os procedimentos técnicos utilizados, entre outras, são inacessíveis, assim como a obtenção de permissão para sua publicação.

A fotografia de Adams, em seu turno, consta em diversos locais, como nos livros *Ansel Adams: 400 Photographs* (Adams, 2007, p. 40) e *Sierra Nevada: The John Muir Trail* (Adams, 1938); no site do MoMA de São Francisco (Adams, 1980), no endereço eletrônico da Ansel Adams Gallery – que inclusive comercializa uma cópia de época desta fotografia por US\$ 16.900,00 (Banner Peak..., 1902) – e no site do Center for Creative Photography da Universidade do Arizona, detentores dos direitos autorais da obra (Copyright..., 1923), que cobrou US\$ 65,00 para a publicação da fotografia neste periódico. Por meio dessas fontes, é possível saber as dimensões da obra, as datas em que foi capturada e impressa, a técnica utilizada, entre outros dados relevantes. *Banner Peak, Thousand Island Lake, Sierra Nevada, California* é inclusive mencionada na autobiografia de Adams:

Havia uma fotografia excepcional do pico Banner e do lago Thousand Island com uma nuvem brilhante no entardecer. Eu consigo lembrar da empolgação da cena, embora à época eu não tivesse uma ideia precisa da imagem que eu iria fazer. Parecia que tudo se encaixava de uma maneira muito agradável: rochas, nuvens, montanha e exposição. Tenho certeza de que certas coisas estavam acontecendo em minha mente: associações, memórias, estruturação relativa de experiências e ideias e o florescer da intuição. Essa foto ainda tem uma certa unidade e magia que poucas sugeriam naqueles primeiros anos (Adams, 2000, p. 59, tradução nossa).

Esse conjunto de informações, ao qual se soma a possibilidade de observar uma reprodução em offset do original em um livro no Brasil, cem anos após sua criação, bem como o lugar que essa fotografia ocupa na carreira de Adams, situam esse documento num território epistemológico profundamente distinto em relação a *Pumping of Cobalt Lake, looking south*. Esse território consiste no discurso estético, que, segundo Rosalind Krauss, prevê:

[...] o conceito de *artista*, com a ideia subsequente de uma progressão regular e intencional que chamamos *carreira* [...] a possibilidade de uma coerência e de um sentido que surgiram deste *corpus* coletivo e que constitui assim a unidade de uma *obra* [...] a palavra *artista* está de alguma forma semanticamente ligada à noção de vocação. Em geral, a palavra *vocação* implica em iniciação, obras de juventude, uma

aprendizagem das tradições de sua arte e a conquista de uma visão individual através de um processo que implica ao mesmo tempo em fracassos e sucessos (Krauss, 2002, p. 49, grifos do original).

Ao pavimentar sua carreira em estrita observação dos ditames elencados por Krauss, Adams eventualmente obteve reconhecimento como um artista, desempenhando papel relevante para que o meio fotográfico fosse legitimado no contexto hegemônico das artes visuais dos EUA. Seu percurso compreende trabalhos de juventude – onde *Banner Peak*, *Thousand Island Lake*, *Sierra Nevada*, *California* se encaixa, conforme está implícito na menção que ele faz a essa imagem em sua autobiografia, citada anteriormente –, obras de maturidade, *leitmotiv* – que John Szarkowski define como “[...] uma valorização da paisagem como algo que não é permanente, mas evanescente, sempre em processo de tornar-se outra coisa. Define-se sempre pela qualidade transitória da luz, do clima [...]” (Ansel Adams..., 2002, tradução nossa) –, entre outras balizas do discurso estético.

Retomando a comparação entre as duas fotografias, a admissão da obra de Adams no campo discursivo das artes visuais confere maior visibilidade a *Banner Peak*, *Thousand Island Lake*, *Sierra Nevada*, *California* em comparação a *Pumping of Cobalt Lake, looking south*. Essa desigualdade de visibilidade, por sua vez, exprime a separação entre os campos disciplinares da fotografia como arte, de um lado, e da fotografia técnica, à serviço da engenharia e da mineração, de outro. A visibilidade própria a cada um desses campos discursivos manifesta, em contrapartida, a lógica dissociativa que os modos de produção capitalista preveem. Essa diferença de visibilidade, relativa à inserção de cada uma dessas fotografias em campos disciplinares distintos, se desdobra, ademais, na dedicação laboral prestada a cada uma delas ao longo do tempo. No caso de *Pumping of Cobalt Lake, looking south*, de um ponto de vista arquivístico, a ampliação de época talvez subsista em algum arquivo canadense. Em relação ao acesso digital à imagem, ele depende do artigo de Baldwin e Duke (2005, p. 84), publicado na revista acadêmica *Urban History Review*, e do arquivo digitalizado do relatório técnico, que se encontra na biblioteca digital Internet Archive (Cole, 1916, p. 42). Tais fatores resultam na disponibilidade restrita e vacilante da imagem digital – se eventualmente o artigo e o relatório forem excluídos das plataformas digitais em que estão hospedados, o acesso à imagem por meio da internet se perde, limitando-se a quem possa pesquisar o acervo da Biblioteca da Assembleia Legislativa de Ontário.

No caso de *Banner Peak, Thousand Island Lake, Sierra Nevada, California*, em contrapartida, em função de seu status de obra de arte, as inúmeras instâncias de trabalho envolvidas em sua criação – desde a esfera reconhecida e laureada, ou seja, o trabalho de Adams, até as dimensões escamoteadas ou raramente consideradas, como o trabalho de mineração de prata, a fabricação de negativo e papel fotográfico, entre outras que estão umbilicalmente ligadas à criação da imagem – reverberam através do tempo. Se, hoje, a fotografia está preservada sob a forma de impressões de época, do negativo de vidro, de cópias contemporâneas digitais, de impressões em offset nos livros que publicam esta fotografia e na plena disponibilidade da imagem digital em inúmeros sites, isso se deve às atividades atreladas à sua preservação, tanto material quanto simbólica. Tais atividades compreendem, para além dos esforços das equipes engajadas na preservação do documento ao longo dos últimos 100 anos, o trabalho das pessoas envolvidas na impressão de novas edições dos livros em que a imagem consta, o trabalho de profissionais do ensino, que garantem a presença da obra de Adams em seus currículos, entre outros contextos – inclusive as discussões teóricas, caso particular deste ensaio – que recorrem e consolidam esse documento da cultura.

Em suas “Teses sobre o conceito de história”, Walter Benjamin afirma que “todo documento da cultura é um documento da barbárie” (Benjamin, 1994, p. 225). No contexto da fotografia de Adams, podemos atualizar o postulado benjaminiano ao considerar os inúmeros contextos da paisagem de Cobaralto que foram afetados para possibilitar a produção material da fotografia: trata-se de existências que jazem por terra enquanto o bem cultural – a fotografia artística – é transmitida de um vencedor a outro. Essas existências e contextos incluem o trabalho efetuado pela mão de obra das mineradoras, responsável por extrair a prata que dá corpo à imagem; o trabalho de operárias e operários industriais em Rochester; a fauna e flora do território onde as jazidas se situavam, devastados em prol da extração do mineral; os povos indígenas Algonquin e Ojibwa, que habitavam a região e que foram expulsos do território durante o processo de colonização do Canadá (Angus, 2021, p. 66), entre outras instâncias.

Para além da barbárie inerente à transmissão dos bens culturais – tópico central da tese benjaminiana que mencionei anteriormente –, *Banner Peak, Thousand Island Lake, Sierra Nevada, California* presta testemunho do processo violento implícito à produção desses bens: as múltiplas escalas de

alienação – de trabalho, de biomas, das terras dos povos indígenas, entre outras – dos quais a cultura visual depende em um sentido material. Michael Löwy comenta, em sua análise das “Teses sobre o conceito de história”, que:

A dialética entre a cultura e a barbárie vale também para muitas outras obras de prestígio produzidas pela “corveia sem nome” dos oprimidos [...] a alta cultura não poderia existir sob a forma histórica sem o trabalho anônimo dos produtores diretos – escravos, camponeses ou operários – eles próprios excluídos do prazer dos bens culturais. Esses últimos são, portanto, “documentos da barbárie” uma vez que nasceram da injustiça de classe, da opressão social e política, da desigualdade, e porque sua transmissão é feita por massacres e guerras (Löwy, 2005, p. 77-79).

Se considerada a contrapelo, a paisagem de Adams presta testemunho dos estilhaços de geografias e tempos a compor, de alienação em alienação, de grão em grão de prata, a imagem, esse objeto constituído por inúmeras formas de exploração. É oportuno salientar a proximidade entre a lógica dispersiva que organiza as expropriações das quais a imagem fotográfica depende e a dinâmica inerente à fotografia como técnica capaz de desterritorializar as aparências no tempo e no espaço (Azoulay, 2008, p. 144). Como tecnologia, o meio fotográfico exprime o *etos* da modernidade, corroborando, segundo Ariella Aïsha Azoulay, os agenciamentos próprios às relações imperialistas fundados na ocultação da violência:

É num mundo em que certas formações políticas globalizadas tornaram possível proclamar – e institucionalizar – a separação de conjuntos distintos de práticas em relação a campanhas de violência imperial em larga escala, transformando-os em objetos de histórias separadas – da arte, da fotografia, da arquitetura e assim por diante – que a violência dessas campanhas é marginalizada. Essas histórias separadas são produzidas e reproduzidas da mesma maneira – embora em uma escala diferente – que fotografias cortam pedaços de um mundo maior e se tornam o objeto de um conjunto separado de procedimentos, histórias, teorias, valores, mercados e crenças. Em um mundo governado por esse ato de separação, a criação de práticas e momentos singulares provenientes de uma história de violência imperial pode ser definida como “fotografia”; em um mundo que prioriza a luxúria por inventar um dispositivo para produção de imagens e omite as terras roubadas para produzir tal luxúria, o objeto visual, produzido a partir de encontros com outros, transformado em propriedade e riqueza de poucos, pode ser definido como “fotografia”. A fotografia deve ser entendida como parte integrante do mundo imperial, ou seja, a transformação de outros e seus modos de ser em recursos primários lucrativos, cujos produtos podem ser possuídos como propriedade privada (Azoulay, 2021a, p. 28, tradução nossa).

Corroborando o argumento de Azoulay, o pesquisador Horacio Machado Aráoz comenta que a dinâmica de ocultamento da violência imperialista é um marco fundacional da modernidade (Aráoz, 2020, p. 91). Tal afirmação se justifica na medida em que a mineração de ouro e prata no período colonial permitiu que esses metais preciosos ultrapassassem seu valor de uso – como na produção de adornos e objetos religiosos, por exemplo –, adquirindo valor em si “[...] como portadores e expressão dessa forma originalmente moderna e revolucionária de conceber ‘a riqueza’ que é o *valor de troca*” (Aráoz, 2020, p. 97, grifos do original). Para o autor, o ano de 1492 marca, mais do que o “descobrimento da América” – noção profundamente colonialista e, portanto, racista, diga-se de passagem –, o encobrimento dos elementos constitutivos do mundo moderno: a negação da humanidade aos povos originários das Américas, de África e de outros territórios dominados, e a correspondente redução de diversidade biológica e cultural empreendida pelos colonizadores europeus nesses continentes em prol da mineração (Aráoz, 2020, p. 93-94). De forma concordante a essas reflexões, Azoulay propõe em seus trabalhos mais recentes (Azoulay, 2019a, 2019b, 2021a) uma problematização das origens da fotografia, sugerindo que seu momento inaugural não se localiza em 1839, mas em 1492. Tal proposição visa sublinhar o vínculo do meio fotográfico aos procedimentos extrativistas de exploração que, segundo Aráoz (2020, p. 95), tem, nos metais preciosos, seu principal objeto e objetivo.

Cabe-nos, então, “desaprender a dissociar” como propõe Azoulay (2021a, p. 33-36). Retomando as fotografias *Pumping of Cobalt Lake, looking south* e *Banner Peak, Thousand Island Lake, Sierra Nevada, California*, podemos considerar a diferença de disponibilidade entre elas como manifestação do poder imperialista, que age escondendo práticas como a destruição de biomas e povos a partir da nomeação desses territórios segundo as categorias “parque nacional” e “mina de prata”, bem como denominar as fotografias que os representam como “fotografia artística” e “fotografia técnica”. Esses termos constituem aquilo que Azoulay denomina campo fenomênico imperial:

[...] o direito de dissociar certas ações de outras, mais violentas [...] é intrínseco ao imperialismo e base da alegada separação entre tecnologias como o capitalismo, o arquivo ou a fotografia. A destacabilidade de certas ações, objetos, imagens, pessoas e outros elementos da condição imperial violenta de sua criação é a expressão das tautologias fabricadas pelo poder imperial, nas quais os objetos constituídos são espelhados em seus nomes. Essa tautologia cria o que proponho chamar de “campo fenomênico imperial”, através do qual as visões imperiais são

transformadas em realidade e as pessoas são reconhecidas como refugiadas, os objetos saqueados como obras de arte e as terras são roubadas como Estados soberanos (Azoulay, 2021a, p. 33-34, tradução nossa).

Na esteira de Azoulay, podemos dizer, portanto, que a dissociação entre as duas fotografias que analisamos e os territórios que cada uma delas representa manifesta o campo fenomênico imperial que, por sua vez, permite que um território seja destruído enquanto outro, preservado.

A dissociação e sua obsolescência no Capitaloceno

Ainda que por 100 anos tenha sido possível dissociar a bela paisagem californiana do território arrasado canadense, hoje, os efeitos acumulados desse tipo de ação predatória transbordam e incidem sobre a Serra Nevada, desafiando seu status de “parque natural”, definido pela enciclopédia Britannica como “[...] uma área reservada pelo governo nacional para a preservação do meio-ambiente natural [...] [na qual] a maioria das paisagens, sua flora e fauna, são mantidos em seu estado natural” (National..., 2023, tradução nossa). Contrariamente a tal definição, já não é mais possível manter a paisagem em seu estado natural, como podemos concluir a partir de um evento ocorrido dentro do parque Nacional de Yosemite, a menos de 10 quilômetros em relação à montanha que Adams fotografou:

Localizada nos limites do Parque Nacional Yosemite, nas montanhas da Serra Nevada, na Califórnia, está a geleira Lyell – ou o pouco que resta dela. Por muitos anos, essa foi uma das mais visitadas das várias centenas de geleiras que já existiram nos 48 estados contíguos dos Estados Unidos, mas, em 2010, a geleira Lyell foi declarada efetivamente morta. Hoje, ela consiste em retalhos espalhados e cada vez menores de gelo escurecido pela fuligem atmosférica. Nela encontramos não apenas os escombros de uma geleira, mas as ruínas de suposições outrora influentes, e até mesmo indiscutíveis, sobre o tempo, sobre a permanência ou sobre aquilo que “está aqui para ficar” (Crary, 2023, p. 79).

A geleira foi nomeada em meados do século XIX, na época da corrida do ouro na Califórnia. A criação do Parque Nacional Yosemite, em 1890, deu-se justamente como um esforço para preservar o local das atividades destruidoras da mineração. E como já ocorreu inúmeras vezes – e como ocorreria muitas outras, posteriormente e até hoje, como infelizmente vimos durante o agravamento do garimpo ilegal em áreas protegidas durante o governo Bolsonaro (Madeiro, 2023) –, o povo originário Ahwahnechee, que vivia na região, foi expulso gradualmente do território (Patterson, 2019). Como Crary (2023, p. 79) comenta, é significativo que essa geleira tenha sido nomeada como

homenagem a Charles Lyell, um geólogo cuja obra exerceu grande influência para a consolidação da teoria do gradualismo, hoje superada, que propunha um entendimento das mudanças geológicas como eventos que obedeceriam a ritmos de longuíssima duração, os quais extrapolariam a escala temporal humana (Crary, 2023, p. 80). Segundo essa concepção, “a força agregada exercida pelo homem é verdadeiramente insignificante. [...] [a natureza] não é mais um agente significativo do ponto de vista da história humana e da ciência social” (*apud* Crary, 2023, p. 80-81). Ou seja, segundo o gradualismo, as ações humanas exerceriam impacto insignificante na natureza tendo em vista sua duração e magnitude ínfimas em relação à temporalidade e escala geológicas. Tal viés tem como fundamento a ideia equivocada de que o planeta contaria com recursos infindáveis, estando disponível para ser explorado indefinidamente, permitindo sua conversão permanente em riqueza sem qualquer consequência para o clima e outras dimensões ambientais. Essa lógica, desdobramento da separação moderna entre humanos e não humanos descrita por autores como Antônio Bispo dos Santos (2023, p. 18-19) e Bruno Latour (2019, p. 41-44), resulta em uma perspectiva objetificada da natureza. Entre tantos casos de desastres ambientais que infelizmente testemunhamos nos últimos tempos, a morte da geleira Lyell prova que essa compreensão – sustentada ainda hoje pelas elites obscurantistas, como denomina Latour (2020a, p. 29) ou seus vassalos negacionistas – não poderia estar mais equivocada.

Retomando o conceito de campo fenomênico imperial formulado por Azoulay, podemos dizer que as fronteiras geopolíticas também o manifestam. Mas, em decorrência do que Bruno Latour denomina como novo regime climático, no qual inúmeras forças naturais passam a atuar e colocar em xeque o modelo de desenvolvimento e produção que a modernidade instaurou nos últimos séculos (Latour, 2020b, p. 125), essas delimitações territoriais têm seu sentido fragilizado. A concepção de uma geografia física, e outra, humana, ou política, em sobreposição à primeira (Latour, 2020a, p. 53), se invalida uma vez que as mudanças climáticas e seus efeitos catastróficos extrapolam essas divisas, como fica patente no caso do derretimento das geleiras Lyell, que, muito embora estivessem dentro de um parque natural, sucumbiu aos efeitos do aquecimento global.

O próprio campo fenomênico imperial, assim, demonstra sua nulidade: o rescaldo proveniente das operações que embasam o sistema imperialista – entre as quais a mineração representa atividade fundamental desde o início do projeto colonial europeu até seus desdobramentos contemporâ-

neos –, já não pode ser contido no Sul Global³ (Crary, 2023, p. 53, 59), região destinada a tais práticas por esse sistema. Ainda que negacionistas de plantão prefiram dizer o contrário, já é impossível manter regiões como a América Latina como “espaço abissal por excelência [...] como território mineiro da geografia colonial” (Aráoz, 2020, p. 111) sem consequências ambientais para os países do hemisfério norte que formularam e impuseram essas relações geopolíticas.⁴

Nesse contexto, a obsolescência das categorias que definem o projeto moderno se impõe tanto nas relações de produção por ele previstas quanto em suas formulações estéticas, entre elas, a fotografia modernista estadunidense. Mas se por um lado o modernismo enquanto paradigma artístico já parece longínquo, por outro, as relações econômicas que organizam o mercado de arte pouco mudaram em termos estruturais desde aqueles tempos. De forma concordante, as cadeias produtivas atreladas não apenas às artes, mas à cultura visual e à produção material como um todo permanecem fundadas na lógica extrativista colonial inaugurada no século XVI, que propõe a extração de recursos e a consequente destruição de biomas, culturas e lares.

Quando consideramos a integração da fotografia no complexo de tecnologias digitais, ocorrida na transição dos séculos XX e XXI, nos deparamos com um cenário ainda mais preocupante. Pois se a foto analógica em gelatina de prata requer uma variedade relativamente pequena de matérias primas, a fotografia digital, em sua disseminação global e escala sem precedentes, depende de uma variedade e quantidade muito maiores de insumos, sobretudo minerais. Um smartphone, aparelho mais utilizado atualmente tanto para produzir fotografias quanto para observá-las, contém ao menos 41 elementos químicos puros (aqui estão excluídos compostos formados por mais de um elemento, o que tornaria esse número gigantesco), entre os quais destacam-se metais de terras raras (Pitron, 2020). O jornalista Guillaume Pitron comenta que, anualmente, a indústria de produtos eletrônicos consome 320 toneladas de ouro, 7.500 toneladas de prata, 514 toneladas de mercúrio, bem como “19% da produção global de metais raros, como o paládio, e 23% do cobalto extraído mundialmente” (Pitron, 2020, tradução nossa). Soma-se a esse quadro a desproporção da relação entre o volume material do produto acabado – que, vale lembrar, é projetado para ter uma vida útil reduzida, agravando o impacto ambiental de sua produção (Slade, 2007, p. 261) – e o volume de detritos gerado: para ser fabricado, um chip que pesa 2 gramas produz 2 quilos de lixo, obedecendo à proporção na ordem de 1 para 1.000 (Pitron, 2020) entre produto final e resíduos

COELHO, André Leite. *A fotografia de paisagem e o mundo despedaçado: notas sobre os vínculos entre a fotografia e o extrativismo mineral.*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFG. v. 14, n. 31, maio-ago. 2024
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.49110> >

gerados em sua fabricação. A total inviabilidade dessa forma de produção e consumo torna-se patente quando consideramos que “o produto nas mãos do consumidor representa apenas 2% do total de resíduos gerados ao longo de seu ciclo de vida” (Flipo; Dobré; Michot *apud* Pitron, 2020, tradução nossa). Os outros 98% dos resíduos provêm das etapas da vida do produto em que é descartado, assim como das consequências da geração de energia elétrica necessária para seu abastecimento. No caso do descarte, quando queimada ou enterrada, a sucata eletrônica resulta na poluição do ar, do solo ou da água por substâncias químicas persistentes bioacumulativas e tóxicas, conhecidas como PBT (Slade, 2007, p. 261). No que diz respeito à geração de energia elétrica, globalmente, na atualidade, mais de 80% dessa produção depende de recursos fósseis não renováveis (Jr, 2022). No caso das fontes energéticas renováveis, a mineração permanece como atividade essencial, uma vez que a produção de baterias requer minérios como o lítio e o cobalto, a fabricação de painéis solares demanda silício e cobre, entre outras matérias primas minerais. Esses fatos reforçam a subordinação da produção energética em relação a práticas extrativistas (Aráoz, 2020, p. 77), o que demonstra a permanência daquilo que o historiador Lewis Mumford (*apud* Crary, 2023, p. 50) descreveu como o paradigma paleotécnico de extração de recursos. Em outras palavras, trata-se da dependência que os modos de produção industrial e informático têm em relação a atividades mineradoras e prospectivas do subsolo e a consequente emissão de poluentes no ar, na terra e na água (Crary, 2023, p. 50). Temos, assim, um cenário que demonstra a completa inviabilidade – bem como a irracionalidade – do projeto moderno, temática abordada por autores como Krenak (2020, p. 52-53), Bispo dos Santos (2023), Latour (2020a, p. 79, 81-82), Crary (2023), entre outras e outros. Nas palavras de Crary:

Atualmente, testemunhamos o ato final do projeto insensato e incendiário de um mundo completamente conectado, da crença irresponsável de que a disponibilidade de energia elétrica 24/7 para um planeta com 8 bilhões de pessoas poderia ser alcançada sem as consequências desastrosas que agora ocorrem por toda parte. A quase instantaneidade da conectividade da internet faz dela o cumprimento da previsão de um mercado global (*Weltmarkt*) feita por Marx nos anos 1850. Marx viu a inevitabilidade da unificação capitalista de um mundo no qual limitações à velocidade de circulação e de troca viriam a ser progressivamente reduzidas graças à “anulação do espaço pelo tempo” (Crary, 2023, p. 13).

Enquanto tecnologia, a fotografia é mais uma etapa dessa anulação espaço-temporal. Se a locomotiva, o telégrafo, dentre outros recursos técnicos permitiram uma aceleração dos fluxos comerciais, a foto, com seu poder de desterritorializar as aparências no espaço e no tempo, provém dessas

mesmas exigências do capitalismo tecnológico, intensificando processos como o comércio, a indústria, entre outros elementos que configuram a modernidade. As implicações políticas da lógica dissociativa que a câmera opera têm sido consideradas por teóricas como Ariella Aïsha Azoulay (2019a, 2019b, 2021a, 2021b), que se dedica a analisar a fundamentação imperialista desses procedimentos, e artistas como Denilson Baniwa, que reflete sobre essa mesma dinâmica:

“Ele está nos fotografando, está roubando nossa alma.” Essa frase, que conheci na cidade grande em forma de anedota, [...] é um erro de paralaxe [...] colonial. [...] *Anga* ou *sangawa* significa tanto medida de tempo, vestígio, índice, retrato, fotografia, como espírito ou alma. Imaginei que o roubo da alma, então, não se referia talvez ao espírito metafísico, mas à captura dos direitos à própria imagem e narrativa (Baniwa, 2021, p. 69).

E em seguida:

[...] mesmo que a fotografia seja uma cópia da realidade, ainda assim é uma mentira. E é mentindo ou ocultando verdades que criamos tradições. É com erros de paralaxe e colagens de imagens que construímos a História, às vezes com boa vontade para ajudar e acidentalmente cortando vozes, e noutras propositalmente apontando a objetiva e enquadrando apenas o que nos atrai (Baniwa, 2021, p. 71).

A partir do que observamos até aqui, podemos acrescentar que um componente relevante das operações de ocultamento da verdade empreendidas por meio da fotografia que Baniwa sublinha consiste na desterritorialização da própria matéria do mundo, de suas entranhas minerais convertidas em imagem. Com a fotografia, aquilo que foi uma montanha, um lago ou uma planície se converte em representações, inclusive de montanhas, lagos e planícies, desterritorializando não apenas as aparências, mas a própria carne do mundo. No poema “Jacutinga”,⁵ Drummond (*apud* Wisnik, 2018, p. 78, 268) elabora uma imagem precisa desse processo inerente à mineração quando diz que “Até os metais criam asa”.

Com a ampliação da variedade e quantidade de metais necessários para a manutenção da indústria fotográfica digital, hoje, o desterramento da mineração afeta áreas cada vez mais amplas e dispersas. A indústria da mineração, que Drummond (*apud* Wisnik, 2018, p. 156) dizia ser designada como “[...] ‘indústria ladra’, porque ela tira e não põe, abre cavernas e não deixa raízes, devasta e emigra para outro ponto” expande seu alcance. Nessa passagem, o emprego que o poeta itabirano faz do termo emigrar adquire um sentido ainda mais profundo quando consideramos a imagem fotográfica segundo a perspectiva de Didi-Huberman, que a compara a migrantes: “Não existe

COELHO, André Leite. A fotografia de paisagem e o mundo despedaçado: notas sobre os vínculos entre a fotografia e o extrativismo mineral.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 31, maio-ago. 2024
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.49110> >

imagem que não seja uma migrante. Toda imagem é uma migração. Imagens nunca são autóctones” (*apud* De Cauet, 2021, p. 8, tradução nossa). Na união desses dois enunciados, podemos dizer que a fotografia promove a emigração das imagens do mundo por meio da desterritorialização da matéria terrestre.

Para compreender a fotografia em sua dimensão material podemos analisar os territórios dos quais as fotografias, enquanto pedaços da terra em migração, foram extirpadas. Isso nos implica naquilo que ocorre na República Democrática do Congo, de onde provém a maior parte do cobalto extraído mundialmente (Pitron, 2020). Demanda vislumbrarmos a barragem de rejeitos de Baogang, na Mongólia Interior, China, de onde são extraídas as maiores quantidades de metais de terras raras, como o índio e o neodímio (Maughan, 2015), insumos essenciais para a fabricação de dispositivos *touchscreen*. Solicita uma mobilização contra a exploração do lítio – matéria prima fundamental para a produção de baterias de câmeras, celulares e computadores – no Vale do Jequitinhonha, que o governador Romeu Zema anunciou na bolsa de valores de Nova Iorque em 2023 sob o nome Lithium Valley Brazil (Governo..., 2023). A proposta se vincula a um decreto que o então presidente Jair Bolsonaro publicou em 2022 “liberalizando a exploração de lítio no Brasil”, determinando “que a exportação e importação do mineral ‘não são sujeitas a critérios, restrições, limites ou condicionantes de qualquer natureza, exceto aqueles previstos em lei ou em atos editados pela Câmara de Comércio Exterior” (León, 2024). Em 2023, as primeiras remessas de lítio, que somaram cerca de 15 mil toneladas, deixaram Minas Gerais (Minas..., 2023) rumo ao estrangeiro. O Vale do Jequitinhonha é uma das regiões brasileiras com o maior número de comunidades quilombolas (Campos, 2023), o que reafirma a dinâmica imperialista e racista que subjaz ao funcionamento normal do sistema capitalista moderno uma vez que, via de regra, são essas as populações vitimadas pela ideologia do progresso.

Outro território ameaçado em prol da exploração do lítio são as lagunas altiplânicas andinas, situadas entre a Bolívia e o Chile, onde se encontram as maiores reservas desse minério em termos globais (Graham, 2023). Recentemente, a Bolívia tem demonstrado interesse por explorar suas reservas. O governo do presidente Luis Arce tem dialogado com um consórcio de mineradoras chinesas para chegar a um acordo quanto aos termos de uma parceria. O território a ser explorado trata-se do Salar de Uyuni, um dos principais destinos turísticos do país.

Durante o verão, no período de chuvas, o Salar se torna um espelho. Podemos ver o céu refletido em toda extensão do solo, especialmente nos espaços mais longínquos, em direção ao horizonte, onde a terra parece se dissolver no céu. Na sanha por “[...] fazer as coisas se aproximarem de nós, ou antes, das massas [...] tendência tão apaixonada do homem contemporâneo quanto a superação do caráter único das coisas, em cada situação, através da sua reprodução” (Benjamin, 1994, p. 101), optamos por um outro espelhamento: a disposição e decorrente miniaturização da paisagem andina dentro das molduras de uma tela. É desconcertante imaginar que o Salar de Uyuni, clicado milhões de vezes anualmente por turistas do mundo inteiro, possa ser destruído justamente para possibilitar a fabricação de câmeras, *smartphones* e outros aparelhos eletrônicos relacionados à fotografia. Como já mencionara Benjamin (1994, p. 105-106) há quase um século, no exercício desse tipo de criatividade, na constatação fetichista que diz “o mundo é belo!”, simultaneamente, não se compreende o contexto maior que está em jogo: o desaparecimento justamente daquilo que, obsessivamente, se fotografa milhões de vezes, apenas para ser instantaneamente esquecido ou, neste caso, destruído.

Por outro lado, como pudemos notar em *Pumping of Cobalt Lake, looking south*, a fotografia permite o testemunho de processos de destruição. Apesar de todo o esforço por esconder a dimensão catastrófica do capitalismo moderno e seus sistemas de produção material – esforço esse que, como vimos, na fotografia de paisagem decorre da distinção epistemológica entre a arte e a técnica –, por vezes, resta uma fotografia que pode incendiar conhecimentos e reflexões. Escrevendo sobre a obra de Georges Didi-Huberman, Stijn De Cauwer comenta que, para o filósofo, apesar de as imagens nunca contarem a verdade integralmente, sendo sempre fragmentárias, elas viabilizam o conhecimento ao serem articuladas com outras imagens, textos e contextos:

Didi-Huberman [...] defende a importância crítica das imagens. Contrariamente a quem as rejeita por serem apenas simulacros ou porque nunca revelam toda a verdade, ele argumenta que uma crítica das imagens só pode ser feita por meio das próprias imagens [...]. As imagens são cruciais para qualquer prática crítica e seria um erro descartá-las [...]. Sua obra inteira é dedicada a aprender a ver tais vestígios nas imagens apesar de tudo [...]. Ao “colocar as imagens em movimento”, ao colocá-las ao lado de outros documentos, textos e fontes, podemos aprender a ver esses vestígios, que, na linguagem poética de Didi-Huberman, “ardem de desejo” como brasas que se avivam quando alguém sopra sobre as cinzas; eles ardem com um desejo, atestando horrores e sofrimentos, mas também revelando o desejo de resistir (De Cauwer, 2021, p. 6, tradução nossa).

Sob esse ponto de vista, o testemunho que as entranhas da Terra prestam sob a forma de imagens – tanto de sua própria destruição quanto daquilo que o campo fenomênico imperial propõe como paisagem – tem o potencial de movimentar e gerar saberes por meio de montagens.

Como propõe Azoulay (2019a), a fotografia é indissociável à dinâmica de aceleração das trocas, desterritorialização de vidas e destruição de territórios prevista pelo capitalismo. Mas, quando articulados no sentido contrário à separação e ocultamento que condicionam seu emprego hegemônico, por meio do convívio entre certas imagens que não parecem ter relação umas com as outras, os meios fotográficos permitem juntar o mundo despedaçado em grãos de prata e *bits* numéricos. Transformadas em imagens, nesses casos, as entranhas da Terra podem dar à luz um vislumbre do funcionamento dessa máquina de destruição que vem se configurando desde 1492 até nossos dias.

REFERÊNCIAS

ADAMS, Ansel. **Sierra Nevada**: The John Muir Trail. Berkeley: Archetype Press, 1938.

ADAMS, Ansel. Banner Peak – Thousand Island Lake, from the portfolio Parmelian Prints of the High Sierras, 1923. **SFMOMA**, [1980?]. Disponível em: <https://www.sfmoma.org/artwork/80.461.12/>. Acesso em: 26 fev. 2023.

ADAMS, Ansel Easton. **Ansel Adams**: An Autobiography. Edited by Mary Street Alinder. Boston/New York/London: Little, Brown and Company, 2000.

ADAMS, Ansel Easton. **The Camera**. New York/London: Little, Brown and Company, 2005a.

ADAMS, Ansel Easton. **The Negative**. New York/London: Little, Brown and Company, 2005b.

ADAMS, Ansel Easton. **The Print**. New York/London: Little, Brown and Company, 2006.

ADAMS, Ansel. **Ansel Adams**: 400 Photographs. Boston: Little, Brown and Company, 2007.

ANGUS, Siobhan. Mining the History of Photography. In: COLEMAN, Kevin; JAMES, Daniel (org.) **Capitalism and the Camera**: Essays on Photography and Extraction. London/New York: Verso, 2021. p. 55-73.

ANSEL ADAMS: A Documentary Film. Direção: Ric Burns. Produção: Ric Burns e Marilyn Ness. Estados Unidos: PBS, 2002. (100 min), VHS.

ARÁOZ, Horacio Machado. **Mineração, genealogia do desastre**: o extrativismo na América como origem da modernidade. Tradução João Peres. São Paulo: Elefante, 2020.

COELHO, André Leite. **A fotografia de paisagem e o mundo despedaçado: notas sobre os vínculos entre a fotografia e o extrativismo mineral.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v. 14, n. 31, maio-ago. 2024
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.49110> >

AZOULAY, Ariella Aïsha. Toward the Abolition of Photography's Imperial Rights. In: COLEMAN, Kevin; JAMES, Daniel (org.) **Capitalism and the Camera: Essays on Photography and Extraction**. London/New York: Verso, 2021a. p. 27-54.

AZOULAY, Ariella Aïsha. Arte que destrói o mundo comum. **Piseagrama**, Belo Horizonte, v. 15, p. 47-54, dez. 2021b.

AZOULAY, Ariella Aïsha. **Potential History: Unlearning Imperialism**. New York/London: Verso, 2019a.

AZOULAY, Ariella Aïsha. Desaprendendo momentos decisivos. **ZUM**, São Paulo, v. 17, p. 116-137, out. 2019b.

AZOULAY, Ariella Aïsha. **The Civil Contract of Photography**. Translated by Rela Mazali, Ruvik Danieli. New York: Zone Books, 2008.

BALDWIN, Douglas O.; DUKE, David F. "A Grey Wee Town": An Environmental History of Early Silver Mining at Cobalt, Ontario. **Urban History Review**, v. XXXIV, n. 1, p. 71-87, 2005. Disponível em: <https://www.erudit.org/en/journals/uhr/2005-v34-n1-uhr0613/1016048ar/>. Acesso em: 23 abr. 2023.

BANIWA, Denilson. Ficções coloniais. **ZUM**, São Paulo, v. 20, p. 54-71, abr. 2021.

BANNER Peak, Thousand Island Lake, Sierra Nevada, California. Along the John Muir Trail – Ansel Adams Originals. **The Ansel Adams Gallery**, [1902-?]. Disponível em: <https://shop.anseladams.com/collections/original-photographs-by-ansel-adams/products/banner-peak-thousand-island-lake>. Acesso em: 26 fev. 2023.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BILIRIS, Yiannis. Bolivia's Man-Eating Mountain: Cerro Rico, Mining Lifeline of Potosi Community in Bolivia is Beginning to Collapse, While Miners Demand Rights. **Aljazeera**, [S. l.], 7 out. 2015. In Pictures. Disponível em: <https://www.aljazeera.com/gallery/2015/10/7/bolivias-man-eating-mountain#:~:text=Cerro%20Rico%20is%20also%20known,and%20many%20never%20re%20Demerged>. Acesso em: 23 abr. 2023.

BISPO DOS SANTOS, Antônio. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

CAMPOS, Luísa. Projeto 'Vale do Lítio' transformará o Jequitinhonha em polo de exploração para benefício externo. **Cáritas Brasileira**, Belo Horizonte, 21 dez. 2023. Disponível em: <https://mg.caritas.org.br/noticias/projeto-vale-do-litio-transformara-o-jequitinhonha-em-polo-de-exploracao-para-beneficio-externo#:~:text=O%20Vale%20do%20Jequitinhonha%20%C3%A9,a%20pauperiza%C3%A7%C3%A3o%20da%20explora%C3%A7%C3%A3o%20cont%C3%ADua>. Acesso em: 20 abr. 2024.

CÉSAIRE, Aimé. **Textos escolhidos: a tragédia do rei Christophe; discurso sobre o colonialismo; discurso sobre a negritude**. Tradução Sebastião Nascimento. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.

CHILE's Plan for State Control in Lithium Dismays Business. **CNBC**, [S. l.], 22 abr. 2023. Precious Metals and Mining. Disponível em: <https://www.cnbc.com/2023/04/22/chiles-plan-for-state-control-in->

COELHO, André Leite. A fotografia de paisagem e o mundo despedaçado: notas sobre os vínculos entre a fotografia e o extrativismo mineral.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 31, maio-ago. 2024
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.49110> >

[lithium-dismays-business.html#:~:text=Chile%20is%20the%20second%20largest,are%20powered%20by%20lithium%20batteries](#). Acesso em: 30 abr. 2023.

COLE, Arthur A. The Mining Industry in That Part of Northern Ontario Served by the Temiskaming and Northern Ontario Railway. *In*: CANADA. Province of Ontario. **Ontario Sessional Papers**: n. 47-48. Toronto: A. T. Wilgress, 1916. Disponível em: <https://archive.org/details/n11ontariosessional48ontauoft/page/n3/mode/2up>. Acesso em: 05 ago. 2023.

COPYRIGHT Registration with Library of Congress for "Banner Peak from Shore of Thousand Island Lake at Sunset", 1923. **Center for Creative Photography Archives**. [1923?]. Disponível em: https://aspace.ccp.arizona.edu/repositories/2/archival_objects/59323. Acesso em: 7 dez. 2023.

CRARY, Jonathan. **Terra arrasada**: além da era digital, rumo a um mundo pós-capitalista. Tradução Humberto do Amaral. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

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

DE CAUER, Stijn. Ariella Aïsha Azoulay and Georges Didi-Huberman: The Persistence of Lost Worlds. **Journal of Aesthetics & Culture**, Oxfordshire, v. 13, n. 1. p. 1-12, 2021.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. Tradução Vanessa Brito e Joao Pedro Cachopo. São Paulo: Editora 34, 2020.

FAROCKI, Harun. Das Silber und das Kreuz. **Harun Farocki**, 2010. Disponível em: <https://www.harunfarocki.de/installations/2010s/2010/the-silver-and-the-cross.html>. Acesso em: 23 abr. 2023.

GOVERNO de Minas realiza lançamento mundial do projeto Vale do Lítio. **Agência Minas Gerais**, Belo Horizonte, 9 maio 2023. Disponível em: <https://www.agenciaminas.mg.gov.br/noticia/governo-de-minas-realiza-lancamento-mundial-do-projeto-vale-do-litio>. Acesso em: 20 abr. 2024.

GRAHAM, Tomas. Bolivia's Dream of a Lithium Future Plays Out on High-Altitude Salt Flats. **The Guardian**, [S. l.], 25 jan. 2023. Disponível em: <https://www.theguardian.com/world/2023/jan/25/bolivia-lithium-mining-salt-flats>. Acesso em: 25 abr. 2023.

INGOLD, Tim. **Being Alive**: Essays on Movement, Knowledge and Description. London/New York: Routledge, 2011.

INGOLD, Tim. **The Perception of the Environment**: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill. London/New York: Routledge, 2000.

JR, Ferraz. "Série Energia": Mais de 80% da matriz energética vêm de recursos fósseis. **Jornal da USP**, Campus Ribeirão Preto, 8 jul. 2022. Disponível em: <https://jornal.usp.br/campus-ribeirao-preto/serie-energia-mais-de-80-da-matriz-energetica-vem-de-recursos-fosseis/>. Acesso em: 7 maio 2023.

KRAUSS, Rosalind E. **O fotográfico**. Tradução Anne Marie Davée. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

COELHO, André Leite. A fotografia de paisagem e o mundo despedaçado: notas sobre os vínculos entre a fotografia e o extrativismo mineral.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 31, maio-ago. 2024
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.49110> >

KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

LATOUR, Bruno. **Onde aterrar?** Como se orientar politicamente no Antropoceno. Tradução Marcela Vieira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020a.

LATOUR, Bruno. **Diante de Gaia**: oito conferências sobre a natureza no Antropoceno. Trad. Maryalua Meyer. São Paulo: Ubu Editora; Rio de Janeiro: Ateliê de Humanidades Editorial, 2020b.

LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos**: ensaio de antropologia simétrica. Tradução Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 2019.

LEÓN, Lucas Pordeus. Níquel, lítio e satélites: conheça interesses de Musk no Brasil. **Agência Brasil**, Brasília, 15 abr. 2024. Disponível em:

<https://agenciabrasil.etc.com.br/economia/noticia/2024-04/niquel-litio-e-satelites-conheca-interesses-de-musk-no-brasil>. Acesso em: 15 abr. 2024.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin**: aviso de incêndio, uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. Tradução Wanda Nogueira Caldeira Brant e [tradução das teses] Jeanne Marie Gagnebin, Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.

MADEIRO, Carlos. Garimpo ilegal em área protegida cresceu 90% sob Bolsonaro, apontam dados. **Uol Notícias**, [S. l.], 22 set. 2023. Disponível em:

<https://noticias.uol.com.br/colunas/carlos-madeiro/2023/09/22/garimpo-em-areas-protegidas-cresceu-90-na-gestao-bolsonaro-diz-mapbiomas.htm?cmpid=copiaecola>. Acesso em: 6 dez. 2023.

MAUGHAN, Tim. The Dystopian Lake Filled by the World’s Tech Lust. **BBC**, [S. l.], 2 abr. 2015. Disponível em: <https://www.bbc.com/future/article/20150402-the-worst-place-on-earth>. Acesso em: 29 abr. 2023.

MINAS Gerais começa o envio de lítio do Vale do Jequitinhonha para fora do Brasil. **Agência Minas Gerais**, Belo Horizonte, 27 jul. 2023. Disponível em:

<https://www.agenciaminas.mg.gov.br/noticia/minas-gerais-comeca-o-envio-de-litio-do-vale-do-jequitinhonha-para-fora-do-brasil>. Acesso em: 20 abr. 2024.

NATIONAL Park. **Britannica**, 2023. Disponível em: <https://www.britannica.com/science/national-park>. Acesso em: 8 abr. 2023.

PATTERSON, Allie. Indian Removal from Yosemite National Park. **Intermountains Histories**, [S. l.], 21 set. 2019. Disponível em: <https://www.intermountainhistories.org/items/show/339>. Acesso em: 9 maio 2023.

PITRON, Guillaume. **The Rare Metals War**: The Dark Side of the Energy and Digital Transition. Translated by Bianca Jacobsohn. Melbourne/London: Scribe, 2020. *E-book*.

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

SLADE, Giles. **Made to Break**: Technology and Obsolescence in America. Cambridge/London: Harvard University Press, 2007.

COELHO, André Leite. **A fotografia de paisagem e o mundo despedaçado: notas sobre os vínculos entre a fotografia e o extrativismo mineral**.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 31, maio-ago. 2024
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.49110> >

STACK, Patrick. The Mountain That Eats Men: Welcome to Potosí, Bolivia, One of the Most Polluted Places on Earth. **Slate**, [S. l.], 14 set. 2006. Disponível em: <https://slate.com/news-and-politics/2006/09/an-environmental-throwback-in-bolivia.html>. Acesso em: 23 abr. 2023.

TOLSTÓI, Liev. **De quanta terra precisa o homem e outros contos**. Tradução Nina Guerra e Filipe Guerra. Lisboa: Relógio D'Água, 2015.

UNITED STATES OF AMERICA. Department of Commerce. Bureau of Mines. **Summarized Data of Silver Production**. Washington: United States Printing Office, 1930. Disponível em: https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc40312/m2/1/high_res_d/bomeconpapers_8_w.pdf. Acesso em: 5 ago. 2023.

VEST Pocket Kodak. **Early Photography**, [2023?]. Disponível em: http://www.earlyphotography.co.uk/site/entry_C89.html. Acesso em: 30 abr. 2023.

WISNIK, José Miguel. **Maquinação do mundo**: Drummond e a mineração. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.



Este trabalho está disponível sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

NOTAS

1 Agradeço à antropóloga Jane Eyre Piego por ter me sugerido a leitura de Ingold em uma de nossas conversas.

2 A foto, contudo, pode ser observada por meio do artigo e do relatório mencionados. Os links de acesso para ambos os documentos digitais se encontram nas referências deste trabalho.

3 À exceção de seus povos originários, é evidente que o Canadá ocupa posição privilegiada no arranjo geopolítico global. Podemos inclusive interpretar a documentação da destruição exercida durante a corrida da prata em Cobalto, que viabiliza a reconstituição que procuramos traçar ao longo destas páginas, como prova desse fato. No Sul Global, onde o extrativismo é executado em sua lógica mais característica, contudo, os testemunhos que permitiriam uma memória são frequentemente obliterados. Quanto a esse tema, é oportuno recorrer à comparação proposta por Aimé Césaire entre os procedimentos brutais dos nazistas no período da Shoah e as práticas avassaladoras impostas aos territórios colonizados e suas populações por parte dos europeus a partir do século XVI (CÉSAIRE, 2022, p. 165). Levando adiante a analogia proposta pelo autor no que se refere ao conjunto de práticas que o colonialismo europeu e o nazismo alemão compreendem, o projeto de desimaginação se prova central em ambos os contextos. Pois se nos campos de concentração o plano de destruir os judeus, bem como as provas da “solução final” compunham um projeto de esquecimento (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 34), uma proposição da mesma ordem, sustentada não por quatro anos, mas por praticamente quatro séculos, permitiu a condescendência dos europeus em relação à barbárie imposta aos povos por eles colonizados (CÉSAIRE, 2022, p. 165).

4 Sobre esse assunto, cf. ARÁOZ, 2020. Na obra, o autor estuda a atividade mineradora em Potosí, cidade boliviana onde se situa aquela que foi a maior mina de prata do mundo entre os séculos XVI e XIX, como caso emblemático para a origem da modernidade e sua estruturação imperialista, a qual impõe às Américas – sobretudo à América Latina – a função de espaço a ser explorado pela mineração (ARÁOZ, 2020, p. 111). Ver também o filme *The Silver and the Cross*, do artista Harun Farocki (2010), que aborda uma pintura de 1758 que representa a paisagem de Potosí. O Cerro Rico, nome da formação geológica que guarda as jazidas minerais, ficou conhecida como a montanha comedora de gente em função do número estimado de mais de oito milhões de pessoas escravizadas – de origem africana e quéchua – que morreram entre 1545 e 1824 durante o período mais intenso da mineração de prata (STACK, 2006). Hoje, o Cerro Rico permanece a ser explorado para mineração e, dado a proliferação de escavações realizadas ao longo de mais de 400 anos, a montanha corre o risco de colapsar (BILIRIS, 2015).

5 Reproduzo o poema completo: “É ferriouro: jacutinga./ A perfeita conjugação./ Raspa-se o ouro: ferro triste/ na cansada mineração./ A jacutinga de hematita/ empobrecida revoltada/ perfura os jazigos do chão/ despe o envoltório mineral/ e voa./ Até os metais criam asa.” A referência provém do livro de José Miguel Wisnik *Maquinação do mundo*, no qual o autor analisa o papel que a mineração cumpre na lírica de Drummond, poeta mineiro que testemunhou a destruição que a exploração de ferro causou em sua Itabira natal (cf. WISNIK, 2018).