

Entre duas infinidades: a escala humana frente ao tempo profundo em fotografias de paisagem

Between two infinities: human scale facing deep time in landscape photographs

MARCO ANTONIO FILHO

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Porto Alegre, R.S., Brasil.

RESUMO

Dividido em duas partes, o presente artigo busca refletir, a partir da imagem fotográfica, sobre a exiguidade da presença humana frente à escala temporal da Terra – ou seja, aquilo que em geologia se denomina *tempo profundo*. Na parte inicial do texto, é apresentado um relato em primeira pessoa acerca da concepção e produção da obra *Escala*, uma fotografia de grandes dimensões realizada pelo autor no interior do cânion Itaimbezinho, na divisa dos estados de Santa Catarina e Rio Grande do Sul. No segundo segmento, examina-se um tipo muito específico de imagem que serviu como referência para a concepção de *Escala*: fotografias de paisagem do século XIX que fazem uso da figura humana como parâmetro de mensuração do espaço natural e seus elementos. Para tanto, a presente reflexão cerca-se do pensamento de autores de distintas áreas do saber: da história e filosofia da arte, passando pela geografia e a geologia.

PALAVRAS-CHAVE

Fotografia, paisagem, escala humana, tempo profundo.

ABSTRACT

Divided into two parts, this article seeks to reflect, based on photographic images, on the exiguity of the human presence in relation to the temporal scale of the Earth – what in geology is called *deep time*. The initial part of the text presents a first-person account of the conception and production of the work *Escala* (*Scale*), a large-scale photograph taken by the author inside the Itaimbezinho canyon, on the border of the states of Santa Catarina and Rio Grande do Sul. The second segment examines a very specific type of image that served as a reference for the conception of *Escala*: 19th-century landscape photographs that use the human figure as a parameter for measuring natural space and its elements. Therefore, this reflection is based on authors from different areas of knowledge: from the history and philosophy of art, to geography and geology.

KEYWORDS

Photography, landscape, human scale, deep time.

*A mente parecia atordoar-se quando contemplava
tão longe nas profundezas do tempo.*
John Playfair, “Ilustrações da teoria Huttoniana da Terra”, 1802

I - Uma figura minúscula e frágil frente a um colosso rochoso

Tendo como base a descoberta da radioatividade e os subsequentes estudos das séries radiométricas, apenas muito recentemente a ciência obteve os recursos técnicos necessários para estabelecer de forma aproximada a idade da Terra (HOLZ, 1999 e BJORNERUD, 2018). Tal feito, no entanto, foi precedido por um longo processo especulativo no qual se buscou colocar à prova a narrativa bíblica, até então consenso no mundo ocidental, que estabelecia a formação de nosso planeta em apenas 6 mil anos¹. A partir de uma difusa cadeia de conjecturas – que podem ser reconstituídas pelo menos desde o tratado proto-científico *Telluris theoria sacra*, publicado no final do século XVII pelo teólogo e reverendo anglicano Thomas Burnet, passando por teorias de base empírica propostas por naturalistas como James Hutton, Charles Lyell e Charles Darwin –, foi se estabelecendo no Ocidente o entendimento em torno de uma origem para a Terra que precedia em larga escala aquele previsto nas escrituras sagradas.

Apesar do entendimento teórico a respeito da vastidão temporal de nosso planeta já estar consolidado pelo menos desde o início do século XIX, foi somente em 1956 que, a partir da conclusão dos estudos realizados pelo geoquímico estadunidense Clair Patterson (BJORNRUD, 2018), conseguiu-se obter o número que atualmente é aceito como a idade da Terra: 4.55 bilhões de anos. A partir desse resultado, estabeleceu-se o conceito de *tempo profundo* – termo cunhado por John McPhee (GOULD, 1991, p. 13), que se refere à temporalidade própria dos processos geológicos, os quais, em grande medida, ultrapassam a lógica humana pelo fato de se desenrolarem ao longo de milhões de anos.

¹ Segundo Marcia Bjornrud (2018, p. 23), no século XV, o arcebispo irlandês James Ussher calculou com precisão admirável a data de criação da Terra: 23 de outubro de 4004 AC, um domingo.

Mesmo sendo uma tese largamente aceita e incorporada ao pensamento científico e filosófico contemporâneo, ainda assim a compreensão de uma escala temporal de tamanha magnitude desafia os limites da razão humana. Como assinala Gould, o entendimento abstrato deste conceito, por si só, não impõe dificuldades para o raciocínio: basta acrescentar zeros a um numeral qualquer e, de forma relativamente fácil, se chega à casa dos milhões e bilhões. O legítimo desafio de compreensão do tempo profundo, defende o geólogo, se estabelece no momento em que se tenta experienciá-lo. Sendo assim, conclui, a verdade é que esta noção é tão estranha à nossa percepção que só podemos realmente compreendê-la através do uso de metáforas (GOULD, 1991).

Seja a popular imagem do *Calendário Cósmico* (Figura 1), apresentada pelo astrofísico Carl Sagan no programa de televisão *Cosmos* – no qual toda a existência do universo, desde o *Big Bang* até a atualidade, é comprimida entre os doze meses de um ano – ou o paralelo com a torre Eiffel, proposto de forma jocosa pelo escritor Mark Twain ("Se fizéssemos a torre Eiffel representar a idade do mundo, a camada de tinta da protuberância arredondada no pináculo de seu cume representaria a participação do homem nessa duração" [TWIN apud GOULD, 1991, p. 14]), buscase, através de analogias diversas, alcançar algo que, uma vez que jamais podemos vivenciar de forma efetiva, parece sempre nos escapar.



Figura 1. - "Calendário Cósmico", cena do programa "Cosmos", criado por Carl Sagan e Ann Druyan, 1980. Disponível em: <https://tinyurl.com/5dsdcxz6>. Acesso: abril de 2022.

Nesse sentido, a obra *Escala*, de minha autoria, pode ser compreendida como mais uma alegoria que busca trazer algum tipo de compreensão para a obscuridade do tempo profundo. Trata-se, no caso desse trabalho, de buscar equacionar tal conceito a partir do território dos Campos de Cima da Serra, nos limites entre os estados de Santa Catarina e Rio Grande do Sul, utilizando para isso a estrutura geológica mais marcante dessa paisagem pouco afeita aos acidentes topográficos: o conjunto de cânions conhecidos como *Aparados da Serra*.

Escala foi idealizada como uma fotografia de grandes dimensões que apresenta a estrutura vertical do paredão de um cânion onde, em sua base, posiciono-me encarando a câmera – uma figura minúscula e frágil frente a um colosso rochoso. Logo abaixo da imagem, três inscrições aparecem gravadas com os seguintes dados: *aprox. 120.000.000 de anos* (a idade do cânion); *40 anos, 7 meses e 13 dias* (minha idade no momento da realização da fotografia); e *1/20 de segundo* (o tempo de exposição da tomada fotográfica). A partir da presença dessas anotações junto à fotografia, as relações entre a monumental paisagem do cânion e o diminuto corpo humano se estabelecem não apenas através da dimensão espacial, mas também como um encontro de distintas temporalidades: o instantâneo fotográfico, a idade biológica humana e o tempo profundo da geologia (Figura 2).

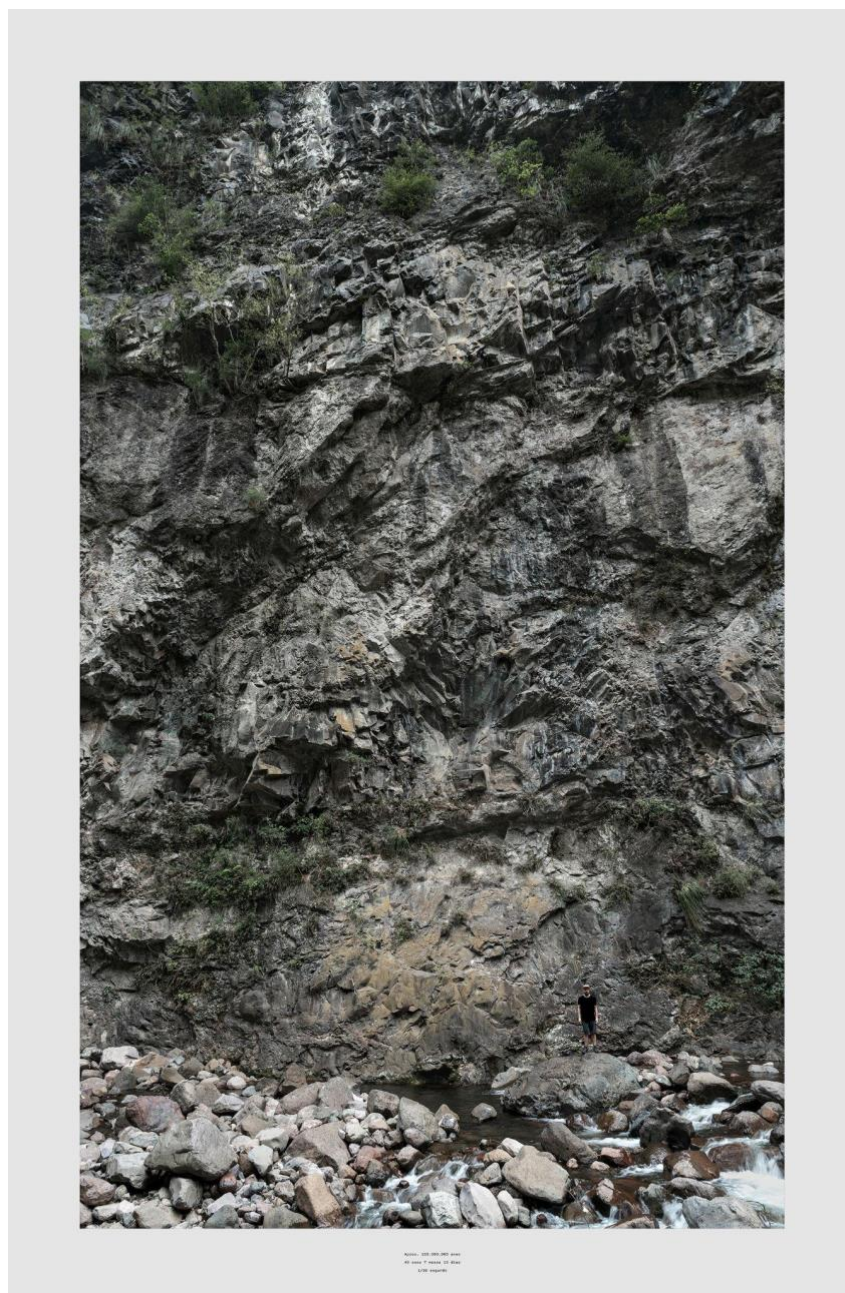


Figura 2. - Marco Antonio Filho, “Escala”, 2024, fotografia digital e anotações textuais. Fonte: acervo do autor.

O processo de produção desta obra teve como principal desafio encontrar o local ideal para a realização da fotografia. Para tanto, em 29 de outubro de 2024, realizei uma breve expedição ao interior do mais famoso cânion dos Aparados, o Itaimbezinho, na expectativa de localizar um cenário propício para a captação da fotografia e condizente com o idealizado. Contando com a companhia e o apoio do amigo e também artista Gustavo Balbela, assim como o acompanhamento de uma guia local, adentrei a fenda pelo lado Leste, através da cidade de Praia Grande, no estado de Santa Catarina. Assim, seguimos os três a chamada Trilha do Rio do Boi,

em uma caminhada, entre ida e volta, de aproximadamente quatorze quilômetros, ao longo de oito horas.

Dentro do cânion, a trilha se estende por um corredor estreito, prensado entre paredes que em alguns pontos chegam a 900 metros de altura (Figura 3). Ironicamente, nessa paisagem marcada pela elevação do relevo, a maior parte do trajeto acaba sendo feita com a cabeça baixa – o olhar fixo no chão em busca de garantir que o passo encontre piso firme em um caminho coberto por seixos soltos, que pouca estabilidade dão aos pés.

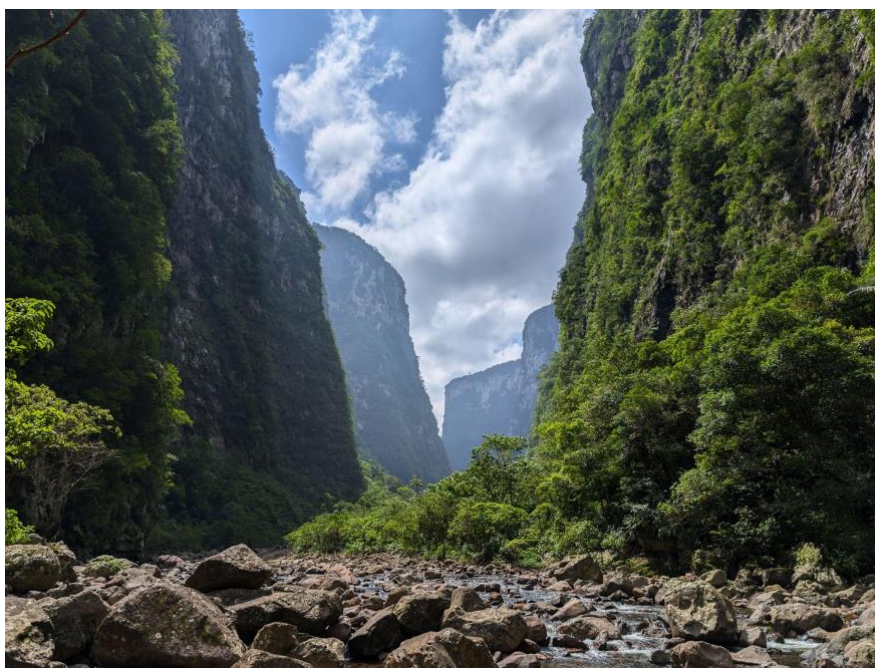


Figura 3. - Marco Antonio Filho, vista da trilha do Rio do Boi, cânion Itaimbezinho, 2024, fotografia digital. Fonte: acervo do autor.

Caminhando pelo seu interior, não demorei a constatar a diferença de sensação que se instaura ao contemplar o cânion por dentro e por fora. Em uma viagem a Cambará do Sul, realizada em março de 2006, encontrei o Itaimbezinho desde a borda superior, despontando e se escondendo ao ritmo da cerração (Figura 4). Mais vívida em minha memória do que aparente nas fotografias que realizei naquela tarde, lembro de ter vislumbrado à beira de seu despenhadeiro uma paisagem característica do que a filosofia denomina como "sublime", e que o naturalista Balduino Rambo definiu, ao percorrer este mesmo território, como "o belo grandioso":

[...] aquela sensação estética, que, de um lado abala o espírito em sua pequenez diante das forças da natureza, do outro lado, compensa tais abalos pela consciência íntima da realza humana sobre todas as forças naturais (RAMBO, 1942, p 335).

No entanto, ao adentrar sua fenda, caminhando constantemente à sombra dos paredões rochosos, com os olhos obrigatoriamente fixos no piso inconsistente, a sensação se assemelha mais à claustrofobia do que ao assombro. Tal qual o protagonista do conto infantil *João e o Pé de Feijão*, o sentimento é de estar invadindo a casa de um gigante tão imponente quanto ameaçador.

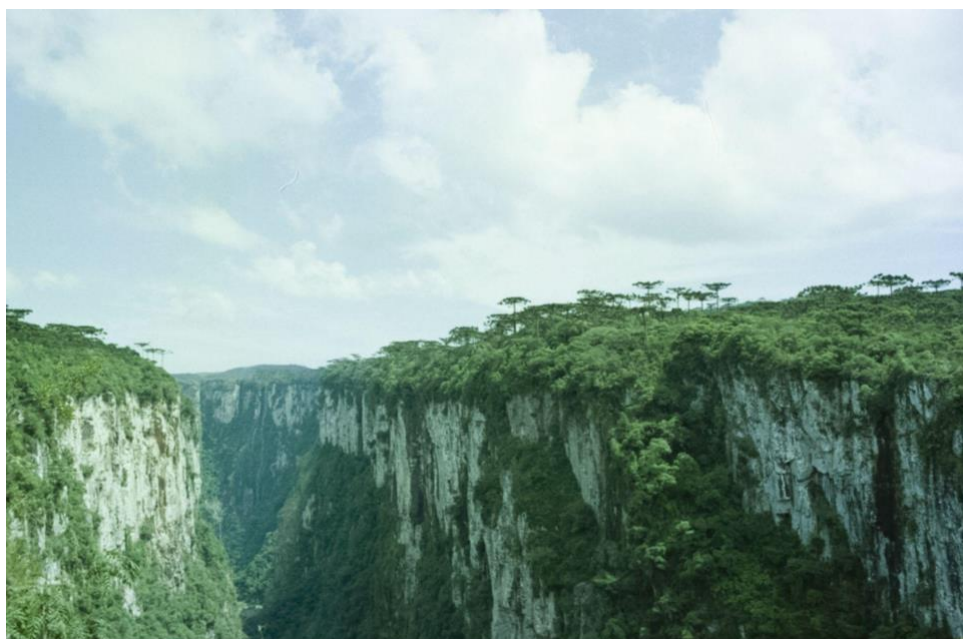


Figura 4. - Marco Antonio Filho, vista superior do cânion Itaimbezinho, 2006, fotografia analógica 35mm. Fonte: acervo do autor.

Dentro da fenda do cânion, ao longo dos sete quilômetros da Trilha do Rio do Boi, são poucos os pontos em que é possível realizar algo próximo ao idealizado para a realização de *Escala*. Ao contrário das expectativas iniciais, somente em dois lugares consigo aliar as três necessidades logísticas para a execução da fotografia: uma face plana do paredão com a estrutura rochosa aparente (na maior parte da trilha ele se encontra tomado por mato, principalmente na porção próxima à base); um espaço no sopé do despenhadeiro em que fosse possível me posicionar enquanto figurante; e, por último, uma distância de aproximadamente 15 metros entre as paredes do cânion, permitindo assim recuo suficiente para que a câmera abarque uma área ampla da formação geológica, possibilitando que transpareça na imagem toda a monumentalidade de sua constituição.

O primeiro desses dois pontos certamente se mostrou condizente com os parâmetros citados acima. No entanto, na fotografia realizada como teste (Figura 5), a estrutura do paredão se apresenta menos como um desfiladeiro vertical, e mais

como a entrada de uma caverna em meio a uma floresta tropical. Nesse ponto da trilha, iluminado por um sol zenital, o despenhadeiro figura feito uma massa disforme e acidentada, coberta em em grande parte por uma mata densa que apaga em grande parte a aridez rochosa do cânion. Se mais adiante não surgisse uma segunda opção de locação, essa certamente serviria para o propósito do trabalho – o resultado final, porém, não seria totalmente condizente com as minhas inquietações relativas à imponência da geologia dos campos da serra.

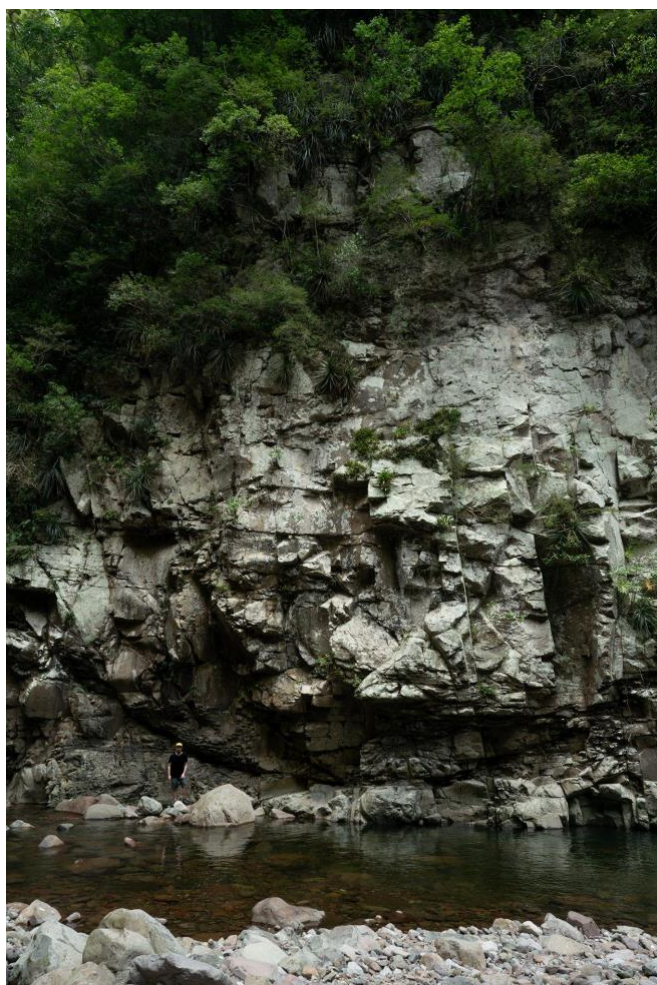


Figura 5. - Marco Antonio Filho, estudo para “Escala”, 2024, fotografia digital. Fonte: acervo do autor.

A localização definitiva para realizar a fotografia final, aquela que pareceu satisfazer minhas expectativas iniciais ao idealizar *Escala*, foi encontrada somente no extremo da trilha, já quase na marca dos sete quilômetros. Nesse ponto, o paredão do Itaimbezinho se encontra mais nivelado e com menos presença de vegetação, ressaltando assim o caráter geológico que busco explorar com a obra. Fotografada frontalmente, a densa e impenetrável estrutura vertical do despenhadeiro se mostra

plana, de modo que sua formação se confunde com a própria planicidade da imagem. Diferente do idealizado originalmente, essa locação proporciona uma disparidade ainda mais acentuada entre a estrutura do cânion e a figura humana: a fotografia resultante (Figura 2) apresenta o homem que se posiciona diante do despenhadeiro como um pequeno elemento que, ao mesmo tempo em que pode passar despercebido para um olhar apressado, é responsável por revelar a dimensão colossal da massa rochosa. Nesse caso, a mudança é bem vinda, e acabo incorporando ao projeto o plano mais aberto que essa locação possibilita.

A imagem resultante traz ainda outra mudança em relação ao projeto inicial: na fotografia, a fenda rochosa do Itaimbezinho é registrada tendo em sua base as agitadas águas do Rio do Boi, elemento que não estava previsto na origem da obra. Apenas insinuado, quase fora de quadro, o rio se apresenta como uma espécie de nota de rodapé da fotografia, trazendo um vislumbre de fluidez frente à rigidez do desfiladeiro. Fruto do encontro com a paisagem, impossível de ter sido prevista no projeto inicial, a presença do movimento das águas estabelece uma referência clara à noção de tempo enquanto fluxo contínuo e de sentido único, tal como a metáfora proposta por Heráclito, sobre um rio em cujas águas nunca podemos nos banhar duas vezes.

Assim como ocorre com o espaço, podemos pensar que também a dimensão temporal se relativiza de acordo com a referência de aferição. Tal dinâmica é observável facilmente nos dois extremos do espectro cronológico presentes em *Escala*: o fotográfico e o geológico.

No primeiro caso, é preciso levar em consideração que o obturador de uma câmera – o sistema que controla o tempo em que a luz entra no aparelho – costuma chegar à velocidade de 1/8000 de segundo. Escrito assim, como uma simples fração matemática, talvez passe batida a real dimensão da situação: se trata, afinal de contas, de um segundo – a menor unidade de tempo a figurar em nossas vidas cotidianas, tão ínfima que a tomamos como o mais fugaz dos intervalos – dividido em oito mil partes. Levando em consideração tamanha brevidade disponível no procedimento de captura fotográfica, o tempo de exposição para a realização de *Escala*, 1/20 de segundo, pode ser considerado como uma duração de extensão descomunal. E, no entanto, para a nossa percepção, tais temporalidades se mostram equivalentes – um segundo fracionado em décimos ou milésimos será sempre

apreendido pela cognição humana de forma análoga, como nada mais que um breve instante.

No extremo oposto, a temporalidade dos desfiladeiros rochosos segue outra lógica, aquela somente possível de ser mensurada em Eras e Eons, e cuja datação de eventos é aferida de forma aproximada, nunca exata. Nesse sentido, os despenhadeiros dos Aparados trazem gravados em sua composição os registros mais evidentes de uma história cujos primórdios remontam ao período cretáceo – mais precisamente, às atividades vulcânicas que levaram à fragmentação do mega continente Pangeia (HOLZ, 1999). Todavia, mesmo tendo sua origem datada em centenas de milhões de anos, os cânions da serra se mostram formações recentes se tomados a partir dos parâmetros de mensuração do tempo profundo geológico. Ou seja, aquilo que para a razão humana é uma cronologia inalcançável, para a proporção do Cosmos não passa do átimo de um instante, tão veloz quanto o clique do obturador de uma câmera fotográfica.

Assim, nos extremos cronológicos da obra *Escala*, encontram-se duas imensidões que, mesmo situadas em polos opostos, se mostram igualmente inapreensíveis. Ao me posicionar ao pé do Itaimbezinho, encarando frontalmente o aparelho fotográfico, estou me colocando como o vértice de encontro entre essas duas infinidades temporais, cujas lógicas se mostram aparentemente incompatíveis: o instante infinitamente breve da captura fotográfica e o período infinitamente lento da ação geológica.

Me entrepondo a essas cronologias extremas, acabo inevitavelmente por estruturar *Escala* a partir da famosa máxima de Protágoras de Abdera, aquela que coloca o homem como a medida de todas as coisas. Estabelecer o humano como critério definitivo de aferição é o que Ailton Krenak denomina, de forma irônica, como "essa abstração de unidade" (KRENAK, 2019, p. 69), pelo fato óbvio, mas constantemente negligenciado, de que o ser humano é apenas um dos incontáveis elementos que compõem, de forma integrada, a Terra.

De todo modo, mesmo atento a essa contradição antropocêntrica, busco me estabelecer como parâmetro espaço-temporal, não por acreditar que tal seria absoluto, tampouco o mais legítimo – trata-se de confrontar essas distintas escalas a partir da única estrutura com a qual me é possível ter acesso à imensidão do mundo: meu corpo frágil, aliado à minha existência finita.

II - Imagens da produção, imagens da desolação

A imagem de uma minúscula figura humana frente a uma vasta paisagem, à guisa de mensuração, faz de *Escala* uma citação direta a certa produção fotográfica do século XIX. Mais especificamente, às fotografias realizadas no âmbito de expedições de cunho científico, que tinham como propósito a realização de levantamentos topográficos e cartográficos de regiões até então intocadas pela ação humana.

Inventada na primeira metade daquele século, ou seja, em plena Revolução Industrial, a fotografia foi prontamente inserida na dinâmica da moderna sociedade capitalista, celebrada como uma tecnologia que, com clareza e facilidade até então inéditas, era responsável por prover imagens contendo valiosas informações para os setores produtivos. É possível afirmar, portanto, sem receio de incorrer em exagero, que parte considerável da produção fotográfica daquele período foi realizada por profissionais subordinados a projetos de mapeamento e levantamento de recursos naturais para exploração industrial ou para a construção de grandes obras de engenharia civil. Não por acaso, como lembra Rouillé (2009), há uma evidente simultaneidade cronológica entre a invenção da fotografia e de outros importantes adventos industriais, como as estradas de ferro e as linhas de telégrafos.

Essa sociedade cientificista, que projetava no automatismo tecnológico seus valores fundamentais, necessitava de um sistema de representação adaptado ao seu ritmo social e a suas ambições econômicas (ROUILLÉ, 2009). Sendo assim, portanto, as imagens extremamente detalhadas, realizadas de modo ágil e mecânico pelos aparelhos fotográficos, vinham ao encontro do ímpeto expansionista e industrial característico daquele momento histórico.

Compreendendo a novidade que a técnica fotográfica representava em termos de visualidade – nitidez, precisão, reprodutibilidade, etc. –, é fácil perceber o interesse e o uso maciço em uma sociedade liderada por aqueles que o geógrafo Eric Dardel tão bem definiu como uma "raça de homens que reduzem o espaço a um objeto, a Terra em matéria-prima ou em fonte de energia industrial" (DARDEL, 2011, 92).

É curioso, portanto, que, transcorridos pouco menos de dois séculos, fotografias de paisagem produzidas no âmbito de empreendimentos topográficos extrativistas sejam recorrentemente associadas a certa nostalgia bucólica que as toma como registros de um passado de vasta abundância natural, hoje em grande parte devastada. Ou que, como propõe o fotógrafo Robert Adams (1994), essas paisagens fotografadas pelos pioneiros do século XIX sejam uma fonte para nos ajudar a lembrar dos espaços naturais que, em certa medida, podem ser nossos novamente.

Argumentos redentores como o do fotógrafo estadunidense dão a entender que essas paisagens, antes imaculadas, em algum momento nos pertenceram. Esse tipo de perspectiva ecológica é, ironicamente, como aponta Milton Santos (2017, p. 65), parte do processo de "desnaturalização" da própria natureza, responsável por transformá-la em objeto. A ideia de posse, implícita na colocação de Adams, estabelece e reforça essa ideia, acentuando o entendimento comum que a posiciona em um polo oposto a tudo que é humano.

Aponto o paradoxo dessa postura ambientalista pelo fato de que, em sua origem, tais fotografias fizeram parte do projeto responsável pela devastação acerca da qual parecem hoje querer nos conscientizar. Por mais belas e serenas que possam parecer para a sensibilidade urbana do século XXI, essas vistas são, em sua essência, como define Vânia Carneiro de Carvalho, "imagens da produção" (CARVALHO, 1991, p. 217). Ou seja, são imagens nas quais os espaços naturais adquirem interesse fotográfico, principalmente na medida em que estão engajados no processo produtivo, transformando a natureza, ela mesma, em imagem – mais precisamente, em "imagem-mercadoria" (Idem).

Nessa iconografia do progresso promovida pela fotografia ao longo do século XIX, o elemento humano inserido na paisagem é uma estratégia simples e eficiente de mensuração dos espaços naturais e de seus recursos, possibilitando que os panoramas fotográficos tenham uma função além da mera ilustração, provendo, eles próprios, informações técnicas relevantes. É possível encontrar essa presença homúncula frente à vastidão da natureza na produção de fotógrafos como, por exemplo, Timothy H. O'Sullivan e Alexander Gardner na paisagem desértica do Oeste dos EUA (Figura 6). Outro exemplo significativo, mais próximo geograficamente, são as imagens produzidas por aquele que é costumeiramente reconhecido como o principal fotógrafo brasileiro do século XIX, o carioca Marc Ferrez (1843 – 1922).



Figura 6. - Timothy H. O'Sullivan, "Iceberg Cañon, Colorado River, Looking Above", 1871, fotografia. Disponível em: getty.edu. Acesso: setembro de 2024.

Apesar de parte expressiva de sua produção envolver a prática do retrato, de forma recorrente, segundo Carvalho, Ferrez se apresentava em anúncios publicitários divulgando seus serviços como "fotógrafo-paisagista" (CARVALHO, 1991, p. 204). Já Maria Gonçalves Barros, em um estudo aprofundado sobre a vida e obra do fotógrafo, chega a afirmar que a paisagem seria o gênero predileto de Ferrez, muito mais do que o retrato (BARROS, 2008). Para além de simples curiosidades, tais fatos demonstram a importância que a paisagem teve ao longo de sua extensa carreira.

Foi, portanto, como "fotógrafo-paisagista", que Ferrez trabalhou para importantes empreendimentos ligados à construção civil ou a pesquisas acerca do território brasileiro e seus recursos naturais, caso da denominada *Comissão Geológica do Império*, onde atuou entre os anos de 1875 e 1877 (CERON, 2019).

Com a missão de realizar um amplo estudo geológico do território nacional, a equipe da Comissão, chefiada pelo geólogo Charles Frederick Hartt, explorou paisagens de diferentes regiões do Império, como o litoral do nordeste, a Amazônia e parte das então províncias de Santa Catarina e Paraná (CERON, 2019). No contexto deste projeto, os clichês produzidos por Ferrez tinham como finalidade acompanhar e ilustrar os relatórios finais produzidos pela equipe de Hartt (CERON, 2019). Eram, portanto, imagens de cunho técnico, cujo valor principal residia na precisão descritiva e nas informações científicas que seu conteúdo fornecia.

Nas mais de uma centena de paisagens presentes nos dois álbuns fotográficos publicados pela Comissão², não é raro encontrar uma ou mais figuras humanas dispostas no espaço como forma de estabelecer a escala de seus elementos. Fotografias como as denominadas *Vista geral das principaes cachoeiras superiores de Paulo Affonso, vistas de baixo* (Figura 7) e *Ruínas de Palmyra, Olinda* (Figura 8), são alguns exemplos dessa estratégia instrutiva – esta última sendo um caso interessante para ser analisado de forma mais aprofundada.



Figura 7. - Marc Ferrez, “Vista geral das principaes cachoeiras superiores de Paulo Affonso, vistas de baixo”, circa 1875, fotografia. Disponível em: getty.edu. Acesso: abril de 2024

Realizada a partir de um ponto superior, mirando levemente para baixo, *Ruínas de Palmyra* apresenta a vista ampla de uma paisagem rochosa e árida, sulcada como se esculpida por uma talhadeira que perdeu o fio, sendo pontuada eventualmente por uma mata seca que cresce a apenas alguns metros do chão. O horizonte desfocado, que se dissolve no céu pálido, acentua a vastidão desértica do cenário.

² Para esta pesquisa, foram consultados os exemplares digitalizados dos dois álbuns disponíveis no site da coleção do Getty Museum: <https://www.getty.edu/>



Figura 8. - Marc Ferrez, “Ruínas de Palmyra, Olinda”, circa 1875, fotografia. Disponível em: getty.edu. Acesso: abril de 2024

Na página do álbum, escrita à mão logo abaixo da fotografia, a legenda informa que este é um terreno em que o processo de formação data do período terciário. Ou seja, na escala do tempo profundo, trata-se de uma área cuja fisionomia telúrica é recente, compreendendo não mais do que 65 milhões de anos.

Dispostos de modo a formar os vértices de um triângulo imaginário, três homens se encontram posicionados em planos distintos da paisagem, no alto de platôs rochosos, com o sol do meio-dia a projetar uma sombra densa sobre seus olhos, apagando-lhes as feições (Figura 9). Muito provavelmente, como era praxe na metodologia de Ferrez (BARROS, 2008), os três sujeitos estavam a serviço do fotógrafo, auxiliando no transporte do pesado e volumoso equipamento fotográfico, e acabaram por ser solicitados a posar como figurantes, fazendo, assim, às vezes de escala.



Figura 9. - Detalhes da fotografia “Ruínas de Palmyra, Olinda”. Disponível em: getty.edu. Acesso: abril de 2024

Ao apresentar uma paisagem inóspita, indômita e ancestral – cuja vastidão se perde em um horizonte turvo, onde homens se posicionam ao alto, como que para contemplá-la –, o conjunto de elementos que compõe *Ruínas de Palmyra* a princípio pode levar a imaginar uma cena saída de um quadro romântico. Nada, no entanto, poderia ser menos preciso.

A começar pelas características da paisagem em si, fotografada por um profissional a serviço de uma delegação técnica, o território desértico de *Ruínas de Palmyra* não é uma paisagem sensual, envolta em brumas ou banhada pela luz suave da aurora ou do crepúsculo. Pelo contrário, a aridez da paisagem é acentuada pela luz dura e zenital que, facilitando o estudo apurado do relevo, acaba por revelar uma vista pouco convidativa para a experiência da contemplação.

Não há dúvida de que se trata de uma imagem de composição bem estruturada, cuidadosa, realizada por um fotógrafo em pleno domínio de seu ofício. Mas esta é uma fotografia que busca seu valor, antes de tudo, na informação dirigida à audiência especializada ou interessada nos aspectos topográficos e geológicos do terreno representado. Ou seja: o rigor técnico e a descrição detalhada dos elementos são superpostos em relação a uma eventual pretensão artística por parte do fotógrafo em missão científica.

O elemento humano, analisado com maior atenção, reforça ainda mais o contraste da fotografia de Ferrez com o quadro romântico. Ao invés de uma atitude ativa, como esperada daqueles que se aventuram por territórios ermos, os três

figurantes dispõem-se na paisagem em pose burocrática, como soldados rasos: o corpo ereto, os pés unidos, os braços caídos ao lado do corpo. Com posturas desinteressadas, provavelmente desconfortáveis e pouco afeitos a permanecerem estáticos sob o sol do meio-dia, os três homens se mostram alheios à vastidão primitiva que se estende à sua volta. Negros em um país que ainda vivia sob a barbárie da escravidão, os indivíduos não identificados eram, possivelmente, escravizados – seus pés descalços como sinal manifesto de sua condição³.

Na fotografia de Ferrez, portanto, não encontramos o aventureiro romântico, triunfando sobre a natureza. O que encontramos são homens escravizados, objetificados e obrigados a emprestarem seus corpos como mero artifício de mensuração, tal qual a vara de medição que adentra o quadro no canto inferior direito da imagem. Logo, não há fascínio, encanto ou deslumbramento diante da natureza. Não há, tampouco, desejo de dominação, ganância ou curiosidade. Pelo contrário: do encontro entre os três homens anônimos com a paisagem de *Ruínas de Palmyra*, parece sobressair apenas tédio, fastio, indiferença. Para esses indivíduos inominados, o ambiente natural não suscita grandes emoções, não causa arrebatamento – ele parece ser somente algo que estava ali, perante o qual foram obrigados a se postar por puro dever da servidão.

Me pergunto: será possível vislumbrar nessa imagem de intenção essencialmente técnica realizada por Marc Ferrez não aquilo que perdemos (como propõe a postura ambientalista), tampouco os traços do projeto cientificista ao qual se encontrava subordinada, mas uma alegoria para a condição humana frente à escala da Terra? Pode essa fotografia secular refletir a modéstia do ser humano perante uma realidade espaço-temporal que se mostra inapreensível para nossa limitada consciência?

É curioso o modo como os três indivíduos encontram-se inseridos na paisagem de *Ruínas de Palmyra*, que em princípio serve ao propósito de ressaltar a grandiosidade da natureza, mas acaba por produzir um efeito inverso: não o monumental do espetáculo natural, mas a insignificância do elemento humano.

³ Para uma leitura oportuna sobre a representação de pessoas escravizadas na produção fotográfica de Marc Ferrez, consultar MENEZES, Hélio. *Olhos de sangue*. Site da Revista Zum. Disponível em: <https://revistazum.com.br/revista-zum-17/olhos-de-sangue/>

Essa inversão de sentido parece implicar na eclosão de um sentimento que não o sublime, mas algo como o seu avesso – a consciência inclemente da exiguidade humana diante de uma realidade cuja lógica e vastidão escapam à nossa compreensão. *Ruínas de Palmyra* não figura, portanto, como uma ode à natureza, sequer como uma celebração sobre seu domínio, mas, assim me parece, como um elogio à nossa própria irrelevância. E ainda, como o reconhecimento da aparente incapacidade em percebermos que a Terra, com sua estrutura colossal e trajetória implacável, independe de nossa presença.

É importante não tomar essa postura como niilista ou misantropa. Não se trata, de forma alguma, de menosprezar as qualidades do que é humano. Trata-se, sim, de tomar consciência de que a ausência de metafísica não implica em penúria, reducionismo ou mediocridade. Que os processos naturais, mesmo quando prescindem dos seres vivos, podem ser plenos de dinâmicas tão graciosas quanto aqueles que permeiam o fluxo da vida. Como preconiza Dr. Manhattan, o humano-tornado-deus da novela gráfica de ficção científica *Watchmen*, em seu monólogo proferido ao sobrevoar os desertos do planeta Marte:

Em minha opinião, a vida é um fenômeno excessivamente valorizado. Marte se vira perfeitamente bem sem nem mesmo um microorganismo.

Veja: abaixo de nós, agora, está o Pólo Sul... Sem vida. Absolutamente nenhuma vida, mas com degraus gigantes de trinta metros de altura, esculpidos pela areia e pelo vento em um mapa topográfico em constante mudança, fluindo e girando em torno do pólo em ondulações de milhares de quilômetros de largura.

Diga-me... que benefício um oleoduto traria para essa paisagem? (MOORE; GIBBONS, 1987, p. 293)

Os estudos geológicos (dos quais *Ruínas de Palmyra* originalmente faz parte) permitem que tenhamos uma noção mais apurada de nossa escala em relação à estrutura terrestre, auxiliando na reconstrução de um passado geológico que situa a história humana como um fenômeno recente na cronologia da Terra. Em contrapartida, tais estudos parecem também apontar para um inevitável futuro pós-histórico. Mesmo desconsiderando a catastrófica situação ambiental que a ciência tem nomeado de *Antropoceno*, a verdade é que, de modo irreversível, a existência humana tem os dias contados: com o gradual e constante processo de aquecimento do Sol, em pouco mais de um bilhão de anos a vida se tornará insustentável no planeta Terra (BJORNERUD, 2018 e HOLZ, 1999). Trata-se do fato inquestionável que Claude Lévi-

Strauss sintetizou em uma de suas passagens mais lembradas de *Tristes trópicos*: "O mundo começou sem o homem e terminará sem ele" (LÉVI-STRAUSS, 1996, p. 442).

A fotografia realizada por Marc Ferrez nos arredores de Olinda em 1875 pode ser compreendida, portanto, não apenas como uma imagem da produção – como denota sua origem –, mas também como uma *imagem da desolação*. Com sua topografia árida banhada por uma luz severa, habitada por três figuras pesarosas, *Ruínas de Palmyra* parece traduzir aquilo que é manifesto em qualquer levantamento geológico: que na escala da Terra nós somos a exceção, não a regra.

Referências

ADAMS, Robert. **Why people photograph**: Selected essays and reviews. New York: Aperture, 1994.

BARROS, Mariana Gonçalves Monteiro de. **Marc Ferrez e o Rio de Janeiro de seu tempo**. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura do Departamento de História da PUC-Rio. Rio de Janeiro, 2008.

BJORNERUD, Marcia. **Timefulness**: How thinking like a geologist can help save the world. Princeton: Princeton University Press, 2018.

CARVALHO, Vânia Carneiro de. A representação da natureza na pintura e na fotografia brasileiras do século XIX. In: FABRIS, Annateresa (org.). **Fotografia**: Usos e funções no século XIX. São Paulo: Editora da USP, 1991.

CERON, Ileana Pradilla. **Marc Ferrez**: Uma cronologia da vida e da obra. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2019.

DARDEL, Eric. **O homem e a Terra**: Natureza da realidade geográfica. São Paulo: Perspectiva, 2011.

GOULD, Stephen Jay. **Seta do tempo, ciclo do tempo**: mito e metáfora na descoberta do tempo geológico. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

HOLZ, Michael. **Do mar ao deserto**: A evolução do Rio Grande do Sul no tempo geológico. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1999.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Tristes trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MOORE, Alan; GIBBONS, Dave. **Watchmen**. Burbank: DC Comics, 1987.

RAMBO, Balduino. **A fisionomia do Rio Grande do Sul**: Ensaio de monografia natural. Porto Alegre: Oficina Gráfica da Imprensa Oficial, 1942.

ROUILLÉ, André. **A fotografia:** Entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Senac, 2009.

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço:** Técnica e Tempo, Razão e Emoção. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017.

Sobre o autor

MARCO ANTONIO FILHO atua como artista visual, pesquisador e professor. É doutor e mestre em Poéticas Visuais pelo PPGAV/UFRGS. Entre 2014 e 2024 coordenou o Grupo de Estudos em Fotografia, ambiente de pesquisa sobre processos de criação de projetos fotográficos baseado em Porto Alegre. De 2017 a 2021 fez parte do corpo docente da Pós-Graduação em Criação e Produção de Narrativas Multimídia da ESPM-Sul. Realizou exposições individuais na Galeria do Goethe-Institut (Porto Alegre), no International Festival of Photography PhotoVisa (Krasnodar, Rússia), na Casa de Cultura Mário Quintana (Porto Alegre), entre outros.

marcoantoniofilho@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6439705629885334>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7010-5973>

Como citar

FILHO, Marco Antônio. Entre duas infinidades: Considerações sobre o tempo profundo. Revista Estado da Arte, Uberlândia, v. 6 n. 1, *n.p.*. 1º Semestre de 2025. Doi. 10.14393/EdA-v6-n1-2025-76199 (**versão ahead of print**).



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