

# INSCRIÇÕES DO “EU” NA PAISAGEM: SOBREVIVÊNCIAS DO AUTORRETRATO DE COSTAS

Eduardo Ferreira Veras

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

## RESUMO

A partir de interpretações propostas por Carlo Ginzburg e Georges Didi-Huberman, este breve ensaio recorre a instrumentos de análise legados por Aby Warburg para a abordagem crítica de trabalhos artísticos. Empregam-se as noções de *nachleben*, *pathosformeln* e *inversão energética* em um estudo de caso que busca aproximar vídeos e fotografias de uma jovem artista brasileira contemporânea, Marina Camargo, e uma aquarela de 1822, de autoria do

britânico Augustus Earle. A partir de analogias que incluem obras de Caspar David Friedrich e ainda outros artistas, discute-se como autores de épocas tão distintas e geografias tão remotas encontraram meios semelhantes para a representação de motivos que lhes eram estranhos e impactantes: incluíram a si mesmos nas paisagens, de frente para o tema e de costas para o observador, valendo-se de algum humor, ou pelo menos de certa ironia.

**Palavras-chave:** Paisagem. Autorretrato. *Nachleben*. Marina Camargo. Augustus Earle.

Recupero neste breve ensaio uma analogia que eu próprio já havia esboçado em outra ocasião. Trata-se de examinar o modo como, diante de paisagens que se impõem antes de tudo pela exuberância, uma artista contemporânea e um viajante da primeira metade do século XIX reagem de maneira similar. Sublinhando sua condição de *estrangeiros*, uma e outro se apequenam e se desconcertam, enquanto a natureza reafirma a solidez e a suntuosidade, quase uma soberba. Partem ambos de questionamentos muito próximos: como dar conta dos cenários e das emoções que eles inspiram? Como justapor uma coisa e outra em uma mesma imagem? As respostas igualmente se parecem. A artista do presente e o desenhista do passado inscrevem figurações de si mesmos em suas composições e o fazem por um viés inusitado, algo irreverente.

Na primeira versão deste apontamento crítico, apresentada em 2014, no Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, comparei uma determinada série de trabalhos de Marina Camargo (Maceió, Brasil, 1980), em fotografia e vídeo, e uma aquarela de Augustus Earle (Londres, Inglaterra, 1793 – Londres, 1838).<sup>1</sup> Abraçava como referência teórico-metodológica a noção de *anacronismo histórico* que Georges Didi-Huberman busca especialmente em Carl Einstein: a colisão entre o *outrora* e o *agora*, em que o distante volta à luz pelo advento do mais próximo. Os objetos artísticos, até então reféns daquilo que costumamos entender como *passado*, irrompem para o presente imediato.<sup>2</sup>

Seguindo essa lógica, a partir da aproximação entre imagens de procedências tão distintas (e distantes), procurei mostrar como o trabalho de Marina parecia atualizar o de Earle, mesmo que ela não conhecesse a obra dele ou nem sequer seu nome.<sup>3</sup> Assumi como ângulo privilegiado meu próprio ponto de observação: o que me interessava nos vídeos dela alterava o que eu percebia na aquarela dele, assim como o que me animava no desenho de 1822 parecia encontrar eco na minha leitura de algo concebido quase dois séculos adiante.

No colóquio, a comunicação rendeu algum debate, menos pela analogia que eu propunha do que pelo convite ao *anacronismo histórico* (no Brasil, mesmo entre historiadores da arte que se pretendem atualizados, a noção de desalinhamento temporal persiste como incômoda referência). De minha parte, ficou a impressão de que apenas se iniciava a comparação que eu poderia enfeixar entre os vídeos e a aquarela. Caberia ampliar as associações, incluindo outras obras e outros artistas,

---

<sup>1</sup> O XXXIV Colóquio do CBHA realizou-se entre 26 e 30 de agosto de 2014, na Universidade Federal de Uberlândia, em Minas Gerais, Brasil, propondo-se a debater novas possibilidades narrativas e interpretativas da História da Arte como disciplina. Os anais do congresso, em dois volumes, estão disponíveis em formato pdf no site oficial da instituição. A versão escrita de minha comunicação, intitulada “Temporalidades da paisagem: Marina Camargo e Augustus Earle”, consta do volume 2 (PASQUALINI DE ANDRADE, 2015, p. 775-780).

<sup>2</sup> O interesse de Didi-Huberman pelos procedimentos de Einstein é sistematizado em diferentes textos, em especial no livro *Devant les temps* (2000); em português, *Diante do tempo* (2015). Uma versão um pouco mais sintética dessa tese está disponível em forma de artigo, “O anacronismo fabrica a história: a inatualidade de Carl Einstein”, em antologia organizada por Mônica Zielinsky (2003, p. 19-53). Nesses estudos, o pensador francês destaca como Einstein, ao se interessar pela pintura cubista, em princípios do séc. XX, chegou à escultura africana. No processo, o crítico e historiador alemão teria deslocado as imagens – do lugar de curiosidade etnográfica que elas ocupavam em museus e coleções particulares europeias – para afirmar sua superioridade estético-formal.

<sup>3</sup> Conforme depoimento da artista, em entrevista ao autor, gravada em áudio, em 14 de agosto de 2014, em Porto Alegre.

assim como confiar mais em meus instintos de pesquisa, verificando a chance de *sobrevivência* das imagens. Daí, a presente retomada.

Em lugar de Einstein como principal orientação, abraço outra referência cara a Didi-Huberman na defesa do conceito de anacronismo histórico: Aby Warburg.<sup>4</sup> Não irei diretamente ao historiador hamburguense, preferindo antes o modo como ele é reinterpretado não apenas pelo intelectual francês, mas também por Carlo Ginzburg,<sup>5</sup> ciente de que ambos o *atualizam* cada um a sua maneira.

Será cara, aqui, a ideia de *nachleben*: a sobrevivência ou após-vida, a capacidade que as imagens têm de nunca morrer totalmente, irrompendo, desde o passado remoto, em outros tempos e outras culturas, conjugando “longas durações e ‘fissuras de tempo’, latência e sintomas, memórias fugidias e memórias ressurgentes, anacronismos e limiares críticos” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 52). Também retomo a proposta de *pathosformeln*, ou fórmula de emoções: a ressonância de emoções pretéritas em figurações posteriores, ainda que elas venham a assumir sentidos diversos, por vezes opostos, numa *inversão energética* (GINZBURG, 2014, p. 9).

Enfim, sublinho que, se Warburg identificava no Renascimento florentino do séc. XV potentes e fascinantes ecos da Antiguidade pagã, Ginzburg se propõe a examinar os processos de retomada não apenas em relação à Grécia de outra era e não apenas em termos de gestualidades. O intelectual italiano permite-se analogias mais variadas entre os objetos da cultura, embora procure sempre verificar se o autor mais recente teria visto a produção do colega do passado. Didi-Huberman, a seu turno, não somente puxa para si a propensão comparativa, apostando naquilo que sua própria intuição trata de associar, mas aposta em uma sobrevivência das imagens, elas mesmas. Trata-se, antes de tudo, de verificar como elas muito frequentemente apelam a “nossas memórias” para dar forma a “nossos desejos” (2017, p. 18).

Nos limites deste breve ensaio, ambiciono não mais do que saborear melhor aparições e reaparições – conscientes ou não – de imagens que me perturbam, me encantam e, às vezes, me divertem.

### **Deliberados apagamentos do visível**

Começamos (ou recomeçamos) por uma série de trabalhos, em fotografia e vídeo, de autoria de Marina Camargo.<sup>6</sup> Na exposição *Reflexo distante*, decorrente de uma temporada de 16 meses de estudos na Alemanha, a artista buscava dar conta da

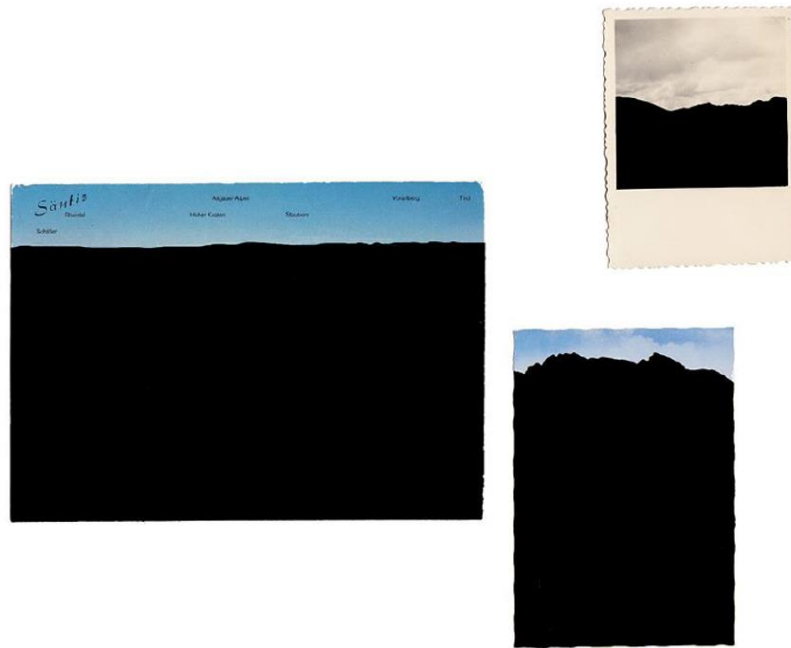
---

<sup>4</sup> Na formulação central de *Diante do tempo* (2003), Didi-Huberman articula o pensamento de Einstein com o de Warburg e o de Walter Benjamin.

<sup>5</sup> Penso no Ginzburg de *Mitos, emblemas, sinais* (1989), mas em especial no de *Medo, reverência, terror* (2014), livro no qual, ainda no prefácio, o autor italiano sistematiza de modo breve e admirável a noção warburguiana de *pathosformeln*.

<sup>6</sup> Marina de Camargo Silva é artista visual que navega por diferentes linguagens, dedicando-se à produção de mapas, desenhos, instalações, fotografias e vídeos, além de objetos. Nascida em Maceió (AL), mudou-se ainda criança para Porto Alegre (RS), acompanhando a família. Formou-se em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2002) e obteve o título de mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da mesma instituição (2007). Atualmente, vive entre Porto Alegre e Berlim, na Alemanha. Participou da 7ª e da 8ª Bienal do Mercosul (Porto Alegre, 2009 e 2011), além de exposições coletivas na Alemanha, na Argentina, na Austrália, na China, na Espanha, em Portugal, no Uruguai e em diferentes cidades do Brasil. A partir de um Prêmio Funarte, publicou o livro *Como se faz um deserto* (2013). Sua trajetória é revisada no catálogo bilíngue (alemão/português) *Marina Camargo: Der Ort danach / O lugar depois*, organizado por Peter Schulze e Claudia Cuadra (2019).

experiência de se deparar com os Alpes, desde a região de Munique.<sup>7</sup> O conjunto que abria a mostra, batizado de *Oblivion*, reunia perto de 300 cartões-postais e velhas fotografias que reproduziam cenas da cadeia montanhosa. Todos tinham sido adquiridos em antiquários da própria região – postais já usados e fotos com as marcas de álbuns de família. Antes de distribuir essas imagens pela parede, Marina teve o cuidado de cobrir de preto, em cada uma delas, valendo-se de guache e nanquim, a figura mesma da montanha. Da linha do horizonte para cima, manteve o céu, suas cores e as nuvens; dali para baixo, deixou à vista somente uma massa escura e opaca: os Alpes em silhueta [Fig. 1].



**Figura 1.** Marina Camargo. *Oblivion*, 2010 (detalhe da instalação).  
Nanquim e guache sobre cartões postais e fotografias. Dimensões variáveis.

Na série seguinte, na mesma exposição, sete fotografias do Alpes, pinçadas de um antigo livro de divulgação turística, foram ampliadas e parcialmente recobertas por pesadas chapas de ferro. Assentadas no chão, as lâminas vinham recortadas no alto, no exato ponto em que encontravam o perfil das montanhas fotografadas, recobrando sua silhueta e liberando o céu, logo acima, repetindo em grande escala o efeito já presente em *Oblivion* [Fig. 2].

No próximo trabalho, a artista se apropriava de um filme rodado por Eva Braun – companheira de Adolf Hitler – no Ninho da Águia, também nos Alpes, e silhuetava, novamente com guache, fotograma por fotograma, a imagem das montanhas.

A exposição culminava com dois vídeos em que a própria Marina surgia de frente para a paisagem e de costas para a câmera, com uma tesoura em uma das mãos e uma cartolina preta na outra. Com o olhar voltado ao perfil da montanha, ela recortava uma linha o mais próxima possível – o mais semelhante – daquela que ela percebia no acidentado horizonte, continuamente comparando e testando o que ela própria definia com a lâmina [Fig. 3, 4 e 5].

<sup>7</sup> Em 2010, Marina Camargo foi contemplada com uma bolsa DAAD para estudar com Peter Kogler na Akademie der Bildenden Künste em Munique. De volta a Porto Alegre, realizou em 2013 a exposição *Reflexo distante*, na galeria Bolsa de Arte de Porto Alegre.

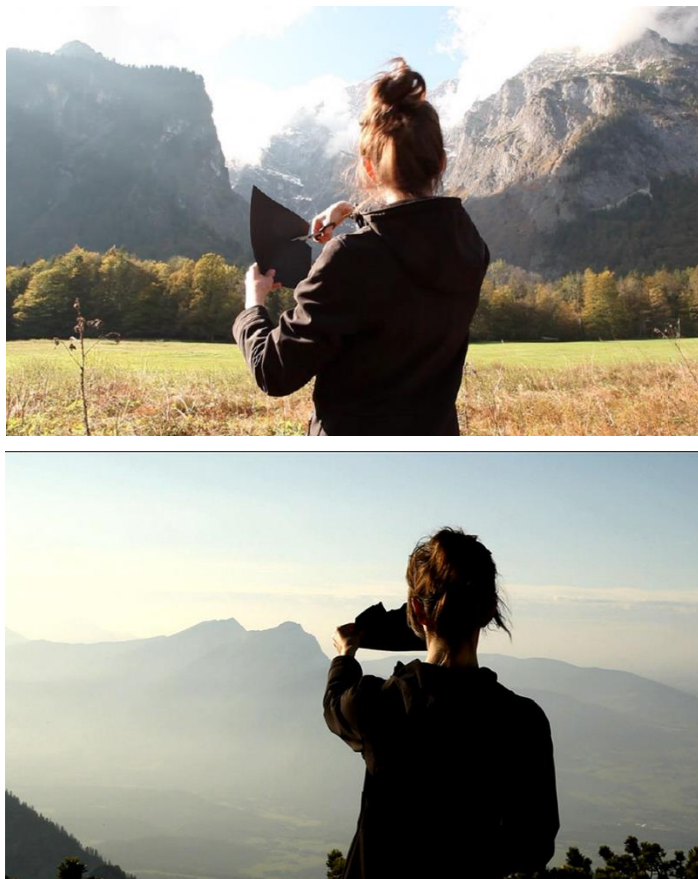


**Figura 2.** Marina Camargo. *Reflexo distante*, 2013  
Fotografias e chapas de ferro com pintura eletroestática, dimensões variáveis



**Figura 3.** Marina Camargo. *Alpenprojekt II* (still do vídeo), 2013. Duração: 22:47 min

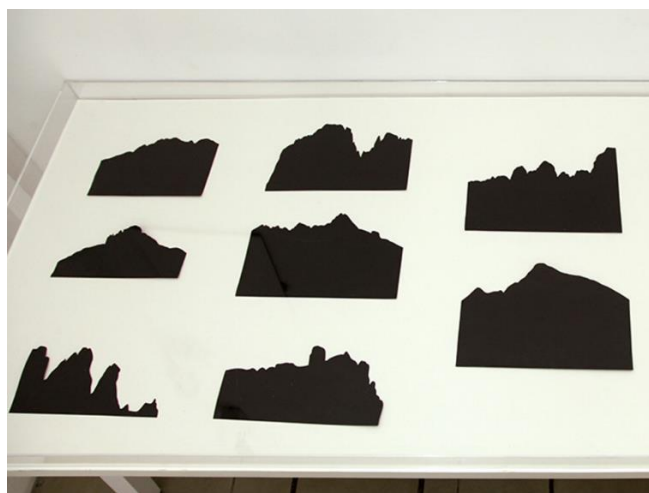
Em quaisquer desses trabalhos, mas sobretudo nos vídeos, o que se sobressai é o modo pelo qual a autora tenta responder ao impacto advindo do contato com a natureza alpina – e com a memória coletiva que a acompanha, seja a do romantismo alemão, seja a das férias do líder nazista e sua companheira. Nas partes e no todo, Marina reduz as paisagens a silhuetas: enfatiza, pelo corte, a linha que define as montanhas, mas, da mesma feita, faz submergir no preto todas as nuances da cena alpina. Fixa mas encobre.



Figuras 4 e 5. Marina Camargo. *Alpenprojekt I* (still do vídeo), 2011-12. Duração: 5:45 min

Não por acaso, no final da exposição, sob uma cúpula de acrílico, a artista exibia as cartolinas recortadas: mais do que desenhos, funcionavam ali como testemunhos do esforço concomitante de afirmação e apagamento [Fig. 6].

Não deixo de pensar que essas imagens servem como metáfora das lembranças e dos esquecimentos tão característicos dos processos memorialísticos em geral, sejam os da História como um todo ou os da História da Arte em particular. O mais próprio da rememoração, sabemos, é evidenciar partes do que foi vivido, visto e observado e, da mesma feita, ensombrecer uma série de outras. As imagens descobrem e encobrem o vivido.



Figuras 6. Marina Camargo. Cartolinas recortadas, 2011-13

## Mais além do sentimento do sublime

Uma primeira associação, algo incontornável, remete à pintura *O viajante sobre o mar de névoa* (c. 1817), de Caspar David Friedrich (1774 – 1840), também conhecida como *O caminhante sobre o mar de névoa* ou apenas *O caminhante* [Fig. 7].<sup>8</sup> A exemplo do que ocorre nos trabalhos de Marina Camargo, desponta, ali, em primeiro plano, de costas para nós, seus observadores, e de frente para a paisagem, a figura de uma pessoa ereta, trajada para enfrentar o frio. O cenário é praticamente o mesmo: picos rochosos e nevados, alguma vegetação longilínea, o clima invernal e rarefeito; mais acima, no céu azul, densas camadas de nuvens brancas. Se, nos vídeos, o dia é luminoso, na tela imperam as brumas que nomeiam a obra. Supõe-se que o artista alemão teria representado uma cadeia acidentada, próxima ao Rio Elba, no entorno de Dresden, no Leste da Alemanha – a artista brasileira estava nos arredores de Munique, um pouco mais ao Sul, mas não distante dali.



Figura 7. Caspar David Friedrich. *O caminhante sobre o mar de névoa*, c. 1817  
Óleo sobre tela, 95 x 75 cm. Acervo Kunsthalle, Hamburgo

<sup>8</sup> Conhecida em alemão como *Der Wanderer über dem Nebelmeer*, a tela encontra-se hoje no acervo da Kunsthalle, em Hamburgo. Chegou lá em 1970, quando assumiu a direção do museu o curador e historiador austríaco da arte Werner Hoffmann, uma das principais referências nos estudos sobre Friedrich. A obra é tida como a mais popular da coleção, tanto que uma reprodução sua está fixada na fachada do prédio, acompanhada da seguinte legenda: “Para todos nós”. Outros 11 óleos do mesmo artista integram o acervo.

Muito já se comentou sobre o pequeno óleo de pouco menos de um metro de altura. A peça tornou-se, em grande medida, a imagem-síntese do romantismo alemão, e seu autor, o expoente máximo da escola. *O viajante* corresponde a uma das mais precisas expressões do que se entende por *sentimento do sublime*, tal como esse conceito aparece em Burke, Kant ou Schiller. A tela de Friedrich parece evocar a ideia de estranhamento e estupor que, à medida em que se reflete, se converte em admiração e maravilhamento.<sup>9</sup>

Essa imagem tem aparecido e reaparecido em diferentes configurações – “quando menos se espera”, se quisermos recorrer à síntese de Didi-Huberman ao redefinir a *nachleben* de Warburg (2002, p. 20). *O viajante* serve de estampa na caixa de um jogo de baralho e tabuleiro.<sup>10</sup> Surge na comovente cena em que o anjo observa Berlim desde o alto (não mais de costas, mas de frente para nós), no filme *Asas do desejo* (1987), de Win Wenders. Ecoa neste trecho dos diários de viagem de Werner Herzog, no qual o autor, embora não mencione a célebre pintura, parece descrevê-la minuciosamente:

Quarta-feira, 4.12.1974

Manhã imaculada, clara e fresca. A planície está toda esfumada, mas nela a vida se faz ouvir. Diante de mim, as montanhas, inteiras e claras, e o leve nevoeiro deixam entrever a meia-lua fria da manhã, face a face com o sol. Caminho em linha reta, com sol de um lado e lua do outro, é sublime! [...] Em perfeita harmonia comigo mesmo, enfrento a encosta a passo firme. Penso forte que estou voando em esquis e me sinto leve, como se pairasse. [...] Pela primeira vez não me dei conta de que estava andando: subi até o alto do bosque mergulhado em pensamentos. Claridade e frescor perfeitos no ar, mais para cima há um pouco de neve (1982, p. 44-45).

Marina Camargo, obviamente, conhecia Friedrich, sua obra e as aspirações do sublime romântico. Ela admite que *O viajante sobre o mar de névoa* figurava entre suas referências e que lembrou da pintura quando se propôs a comentar em imagens a emoção que experimentava diante da paisagem alpina.<sup>11</sup> Em termos de *sobrevivência*, porém, as dessemelhanças sejam talvez mais notáveis.

Consideremos, em um caso e outro, a figura que se posta diante da paisagem. Entre o óleo dos oitocentos e o vídeo de quase 200 anos depois, não é só o gênero e a identidade cultural do personagem que se alteram. O caminhante paira sereno, hierático. Ela parece algo inquieta, desassossegada. O alemão contempla a grandiosidade natural de seu país. A brasileira, diante de um cenário ao mesmo tempo icônico e canônico, está

<sup>9</sup> Sem referir-se diretamente a essa pintura, mas comentando a produção de Friedrich como um todo, Giulio Carlo Argan parece condensar de modo certo o que se vê em *O viajante sobre o mar de névoa*: “[...] ele expressa a elevada e sublime melancolia, a solidão, a angústia existencial do homem diante de uma natureza mais misteriosa e simbólica do que adversa” (1992, p. 169). Em um estudo recente, Jônia Rodrigues de Lima esmiúça essas possibilidades, identificando na tela de Friedrich três diferentes dimensões do sublime schilleriano: (1) o sublime místico, divino ou religioso, sugerido pela bruma e pelo que ela esconde; (2) o sublime da imensidão, que emerge da escala grandiloquente da natureza e encontra seu contraste na serena altivez da figura; e (3) o sublime que provém, solitário e melancólico, da atitude contemplativa do personagem. Na síntese da pesquisadora, estaríamos diante de “[...] um ser humano absoluto, que harmoniza os impulsos formal e sensível através do impulso lúdico” (2019, p. 136).

<sup>10</sup> *Fantasiqa* (2012), criado pelo britânico Alf Seegert.

<sup>11</sup> Conforme depoimento da artista, em entrevista ao autor, gravada em áudio, em 14 de agosto de 2014, em Porto Alegre.



em alguma medida subalternizada. Não por acaso ela permitiu-se uma espécie de “vingança” em *Oblivion*, que não apenas abria a exposição em Porto Alegre, mas era, de fato, o trabalho que dava início à série, além de o único que ela chegou a exibir na Alemanha.<sup>12</sup> A recepção bávara, recorda Marina, não foi exatamente acolhedora. Diante de fotografias e postais retocados com tinta preta, muita gente se queixou: “O que você fez com a paisagem da minha infância?”<sup>13</sup>

Há, suponho, uma ironia nesse romantismo às avessas – questão que pretendo abordar mais adiante, no cerne mesmo deste ensaio. Por ora, caberia, finalmente, identificar esse homem que Friedrich alocou no primeiro plano da pintura. Talvez valha a pena fixar de vez sua identidade, para que não nos dispersemos mais em designações “flutuantes” e “pouco abstratas”, como diria Foucault em contexto similar a esse (2002, p. 11). No caso, em vez de insistir em *viajante*, *caminhante*, *personagem*, anunciemos logo: trata-se de Friedrich, ele mesmo. Por certo, não há como afirmá-lo com absoluta certeza: afinal, não se vê seu rosto e são poucos os elementos que permitem uma comprovação precisa; no máximo, os cabelos meio ruivos, ondulando ao vento, coincidiriam com os do pintor de Greifswald. A tradição, porém, encarregou-se de reconhecer o viajante como sendo o próprio Friedrich.

A aproximação com Marina Camargo tende a se enriquecer na consideração dessa sobrevivência do *autorretrato de costas*. Isso deve se tornar tanto mais estimulante se levarmos em conta ainda outras imagens, provenientes de outros artistas, de outros tempos e outras geografias.



**Figura 8.** Johannes Vermeer. *A arte da pintura*, c. 1665-66  
Óleo sobre tela, 120 x 100 cm. Museu de História da Arte de Viena

<sup>12</sup> Coletiva *Moving images* (2011), na Akademie der Bildenden Künste München, Munique.

<sup>13</sup> Conforme depoimento da artista, em entrevista ao autor, gravada em áudio, em 14 de agosto de 2014, em Porto Alegre.

## Ponha-se no meu lugar

São nada raros os autorretratos ao longo da História da Arte. Desde que Rafael Sanzio escalou-se para o papel de Apeles na *Escola de Atenas* (1510) ou que Michelangelo descarnou-se como São Bartolomeu no *Juízo Final* (1541), artistas têm recorrido frequentemente a autorrepresentações em seus trabalhos. Os motivos atendem a demandas as mais diversas: conhecer-se a si mesmo, dar vazão à própria subjetividade, controlar a imagem que se deseja oferecer ao mundo, ceder aos apelos da vaidade, ou, quem sabe, empregar o único modelo que nunca poderá reclamar por ficar tanto tempo parado, em condições incômodas, talvez precárias, e sem nenhum cachê.

Menos comum é que os autorretratados se apresentem de costas. Em sua *Alegoria da pintura* (1666), Vermeer nos oferece o dorso: assenta-se em um banquinho, a mão direita apoiada no tento, empunhando o pincel, o corpo voltado para a modelo, que, por sua vez, posa como Clio, a musa da História [Fig. 8]. Aqui, de novo, não há como precisar que o personagem de boina corresponda, de fato, ao grande mestre da Idade de Ouro da pintura holandesa – afinal, ele está de costas. O traje do personagem não combina com o de um sujeito do séc. XVII, nos remetendo a pelo menos cem anos antes. A mesa auxiliar, porém, é a mesma que Vermeer mantinha em casa e que ele postou em outros de seus óleos, como *Mulher segurando uma balança* (1652-65). Mais uma vez, é a tradição que se encarrega de confirmar o autorretrato. Na composição em si, a pintura dentro da pintura mal começou a avançar; apenas a coroa de louros já vem delineada. Em primeiríssimo plano, e essa parece ser a grande aposta do autor, a cortina arredada e a cadeira vazia, voltada à cena, nos convidam a penetrar surdamente nesse ambiente tão íntimo. Pintor e modelo não chegam a ser surpreendidos pela nossa presença, como ocorre, por exemplo, em *As meninas* (1656), de seu contemporâneo Diego Velázquez. Aqui, somos chamados a contemplá-los, artista e modelo, em plena atividade – um voyeurismo consentido, penso eu.



**Figura 9.** Norman Rockwell. *Tripla autorretrato*, 1960  
Óleo sobre tela, 113 x 88,3 cm. Norman Rockwell Museum, Stockbridge

Ao se retratar de costas, Norman Rockwell assume outra estratégia. Em *Triplo autorretrato* (1960), temos lá, novamente, o dorso, o banquinho, o pincel e o tento [Fig. 9]. Vemos, além do autor, seu modelo (no espelho, de óculos opacos) e seu trabalho (já esboçado sobre a tela, dessa vez o olhar, sem óculos, com pretensão de serenidade). Para não deixar dúvida, essa imagem *dentro* da imagem, embora apenas iniciada, já vem assinada, com a sempre discernível letra do autor. O jogo, aqui, é oferecer simultaneamente, no mesmo plano, diferentes sortes de olhar para si mesmo, como num labirinto de espelhos. Rockwell, aparentemente, se diverte e nos convida a sorrir com ele. Além dos três autorretratos anunciados desde o título, há ainda, no alto à esquerda, quatro esboços de seu rosto e um de sua mão. No outro canto, comentário ainda mais divertido, reproduções dos autorretratos que lhe teriam servido de referência: Dürer, Rembrandt, Picasso e Van Gogh. Mais do que compartilhar conosco seu processo de ateliê, o cerne estaria em comprazer-se com as possibilidades da (auto)representação.

Heitor dos Prazeres, ao se pintar pintando, em 1960 e novamente em 1961, nos dá a ver, como Vermeer, o ateliê, o artista, a modelo, a paleta de cores e o trabalho em si, em plena execução [Fig. 10 e 11]. A exemplo de Rockwell, não se furta de algum humor, mas um humor de outra natureza. Nas duas versões do óleo sobre eucatex, os diferentes elementos se arranjam de modo a bem compor a ambientação: a tela que ele pinta está, me parece, alta demais no cavalete (sobretudo na versão quadrada), mas permite que se veja por inteiro a cama em que repousa a modelo; a mesa de apoio também se vira para o espectador, em perspectiva tão singular como deliciosa, garantindo a visão dos pincéis, das tintas, da garrafa e do corpo. O mesmo se passa com a cadeira em que descansam o vestido e o sutiã da jovem. O pintor, de boina e avental, aparece de costas, para que, num só golpe de olhar, possamos abarcar obra, modelo e entorno. Os pés em desalinho e a convulsão do avental, de alguma forma ecoando a cortina, lembram uma dança.

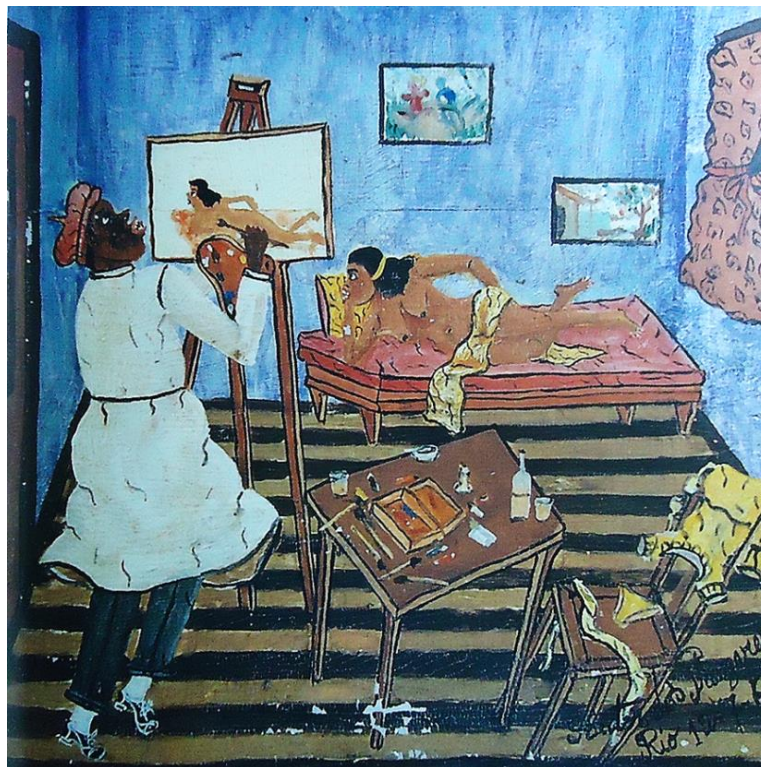


Figura 10. Heitor dos Prazeres. *Autorretrato no ateliê*, 1960  
Óleo sobre eucatex, 30 x 30 cm. Coleção particular



**Figura 11.** Heitor dos Prazeres. *Pintor e modelo*, 1961  
Óleo sobre eucatex, 32 x 46 cm

Em uma versão mais recente de *Autorretrato no ateliê* (1965), o quarto ficou ainda mais enxuto [Fig. 12]. Sumiram a janela, o quadro na parede, o material de pintura, até a modelo. O pintor mantém-se de costas e seu traje segue convulsionado. Comenta Renata Bittencourt: “As nervuras e a agitação do tecido que animam o avental parecem traduzir a energia que nutre a atividade de pintar”.<sup>14</sup> A cadeira vazia sugere que o artista não precisa mais da modelo como referência. Confiante, senhor de sua técnica, com as imagens já introjetadas na alma e no pensamento, ele pinta de memória. Tudo, nos três óleos, celebra a dinâmica da criação; a tela mais recente sublinha o domínio do artista.



**Figura 12.** Heitor dos Prazeres. *Autorretrato no ateliê*, 1965  
Óleo sobre tela, 45 x 37 cm. Coleção Ary Ferreira de Macedo

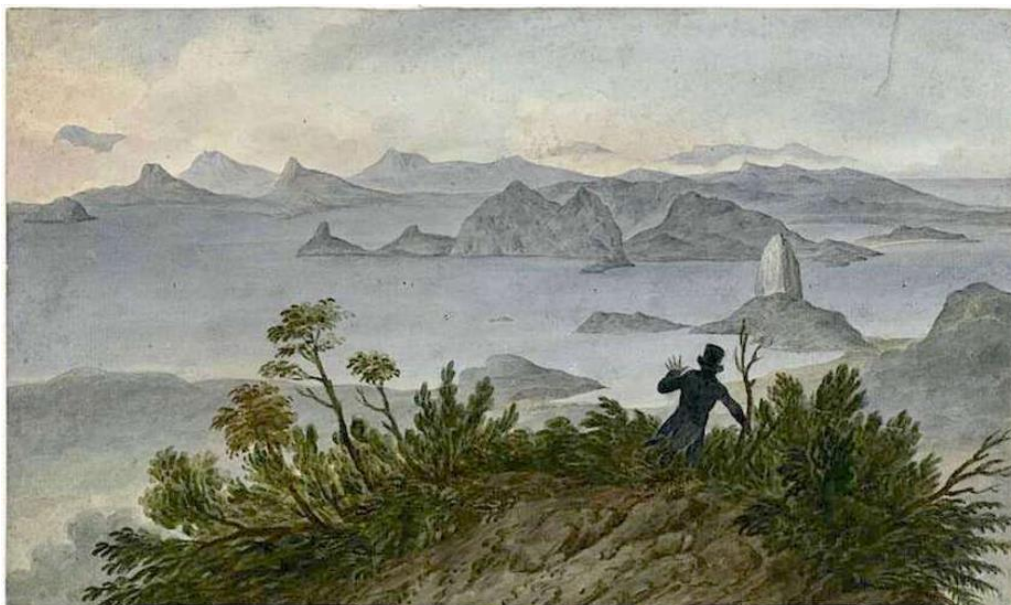
<sup>14</sup> Observação transcrita de conferência da pesquisadora, em 12 de março de 2019, na ocasião da aula inaugural daquele ano no Bacharelado em História da Arte da UFRGS. No Auditorium Tasso Correa, no Instituto de Artes, em Porto Alegre, Renata Bittencourt analisou uma pintura de Rubem Valentim, propondo relações com obras de outros artistas; Heitor dos Prazeres, entre eles.

No caso de Marina Camargo, o autorretrato de costas vem demonstrar o quanto ela está impactada por aquilo que observa (como em Friedrich). Ao mesmo tempo, trata de apresentá-la em plena atividade criativa. É, se quisermos, uma reflexão sobre prática artística, ou pelo menos um compartilhamento das intimidades dessa hora (como em Vermeer, Rockwell ou Prazeres). O motivo em si, ao fundo, vem duplamente apresentado: temos a montanha que o vídeo enquadra e as cartolinas que são recortadas. A composição permite que nós, seus espectadores, possamos comparar o que a artista vê e o que ela produz: chance de avaliar, se for o caso, como ela está se saindo na tarefa de representação (de novo, como em Rockwell ou Prazeres, já que a Clio de Vermeer mal está começada).

Em qualquer desses artistas (Vermeer, Rockwell, Heitor dos Prazeres, Marina Camargo e inclusive Friedrich), para além da autorrepresentação de costas, desponta, em razão de seus posicionamentos, um mesmo convite aos eventuais observadores: coloque-se no meu lugar. Em qualquer dos casos, o chamamento se faz análogo: que se incorpore a condição do artista, que se perceba o mundo como ele ou ela o faz.

Não se trata exatamente de *gestualidades apaixonadas*, como pretendia Warburg, mas se percebe, nesse elenco de imagens, provenientes de diferentes tempos e diferentes culturas, a ressurgência de uma certa *fórmula de emoções*. A pessoa de costas, supostamente em autorretrato, nos convida a compartilhar de sua visão de mundo: sem que possamos enxergar seu rosto, vemos o que ela olha e sabemos como olha, percebemos como ela reage e adivinhamos o sentimento que experimenta.

O formato se repete. O posicionamento é o mesmo. Em primeiro plano, colocamos no lugar do artista. Ao fundo, temos o motivo de sua emoção. A ressonância entre distintas imagens guarda, porém, notáveis ambivalências. Mais do que a paisagem ou o objeto da observação, o que se altera sobremaneira é o tipo de emoção que, ali, se busca evocar. Se a fórmula é a mesma, os sentidos talvez sejam bem diversos. Há como uma “inversão energética”, conforme a proposição warburguiana (GINZBURG, 2008, p. 9). O que era *afirmação contemplativa*, espero demonstrar em seguida, vai reverberar como *negação bem-humorada*.



**Figura 13.** Augustus Earle. *View from the summit of the Cacavada (Corcovado)*, c. 1822  
Aquarela sobre papel. Acervo Biblioteca Nacional de Camberra, Austrália

## Quase arromba a retina de quem vê

Examinemos, finalmente, *View from the summit of the Cacavada* (sic), aquarela pintada pelo britânico Augustus Earle em torno de 1822 e hoje recolhida ao acervo da Biblioteca Nacional da Austrália, em Camberra [Fig. 13].

Conhecido entre seus contemporâneos como “o artista errante”, Earle aventurou-se, de fato, pelos cinco continentes.<sup>15</sup> Passou três temporadas no Brasil. A primeira, em 1820. A segunda estendeu-se, depois de incursões pelo Chile e pelo Peru, de 1821 a 1824. A terceira deu-se pouco mais tarde, em 1832, quando ele atuou como desenhista no *Beagle*, tendo o naturalista Charles Darwin como companheiro de viagem. A aquarela que nos interessa aqui é da segunda estadia, em um momento bastante significativo para a história brasileira, aos tempos de seu processo de independência da coroa portuguesa.

Earle retrata a si mesmo de costas, no alto do Corcovado (*Cacavada*, ele anota), com a Baía de Guanabara ao fundo; à esquerda, o Pão-de-Açúcar, ululantemente óbvio. Também aqui não há confirmação precisa da identidade do personagem. De minha parte, confio em um duplo reconhecimento:

(1) no capítulo 5 de seu admirável estudo sobre os viajantes britânicos da primeira metade do século XIX, versão em livro de sua tese de doutorado em Geografia pela UFRJ, Luciana de Lima Martins anota: “No topo do Corcovado, o artista é retratado com sua cartola” (2001, p. 152);

(2) em sua dissertação de Mestrado sobre a vida e a obra de Earle, Guilherme Gorette Gonzaga comenta a propósito de *Vista do alto do Corcovado*: “A imagem mostra um amplo panorama e uma interessante quantidade de detalhes. O maior foco de interesse da aquarela reside, contudo, na alegre representação do *próprio pintor* demonstrando surpresa e deslumbre” (2012, p. 98, grifo meu).

Ainda sobre esse desenho, Lima Martins o considera um dos “mais notáveis” que o viajante britânico terá produzido no período<sup>16</sup> e enfatiza, sobretudo, a falsificação que ele se permitiu ao representar a vegetação nativa. A opção, aqui, segundo a geógrafa, tende à alegoria. Representa “mais o estado de espírito do artista do que espécimens tropicais” (2001, p. 152).

Penso que esse ânimo diante da paisagem – comovido, arrebatado – é sublinhado justamente pelo posicionamento do personagem: de frente para a natureza, de costas para seus observadores. O entorno impõe-se em toda a plenitude. Nisso, ressurgue, algo inevitável, a analogia com Friedrich.

---

<sup>15</sup> Nascido em uma família de artistas, filho, sobrinho e irmão de pintores dedicados sobretudo à arte do retrato, Augustus Earle cresceu e educou-se em Londres, na Inglaterra. Desde muito jovem, frequentou a Royal Academy, embora nunca tenha se matriculado oficialmente e nem obtido diploma. Aos 13 anos, exibiu sua primeira pintura na escola, uma representação do mito grego do Rei Midas. Ganhou projeção, mais tarde, como artista viajante, tendo percorrido diferentes países da Europa e da América, com passagens pelo sul da África e pelo sul da Ásia, além de uma temporada de grande reconhecimento local na Austrália, na Oceania. Interessado especialmente em paisagens e cenas de costumes, valia-se sobretudo da aquarela, pela praticidade desse material para alguém em constante deslocamento. De saúde sempre frágil, morreu aos 46 anos, em Londres, vítima de asma e fraqueza.

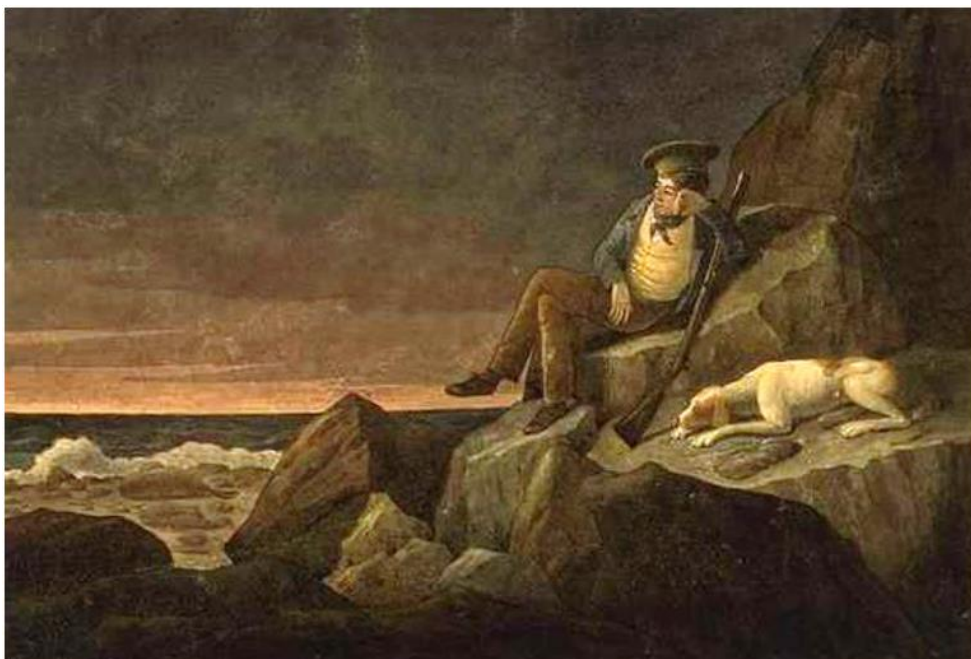
<sup>16</sup> O livro de Lima Martins traz como ilustração de capa justamente a referida aquarela de Earle, tendo um velho mapa do litoral fluminense sobreposto a ela.

Os dois artistas viveram mais ou menos na mesma época – o alemão, mais velho quase duas décadas, corresponde a uma geração imediatamente anterior à do britânico. Seu mar de névoa antecede em apenas cinco ou seis anos a aquarela fluminense. Não há como afirmar que Earle tenha visto a pintura, mas isso não deve ser de todo descartado. O artista errante, habitué da Royal Academy of Arts, em Londres, frequentava os meios artísticos europeus, expunha seu trabalho desde muito jovem e não parecia indiferente ao romantismo.

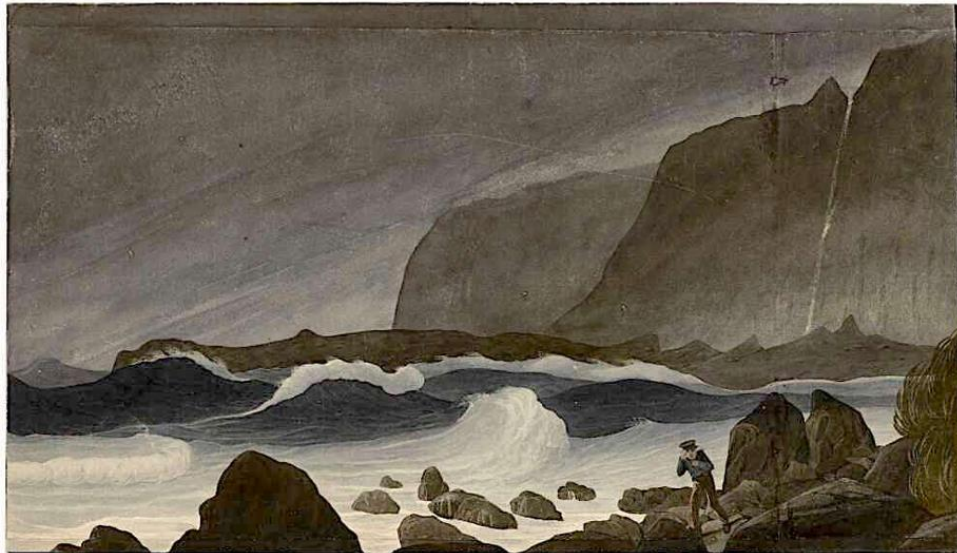
Guilherme Goretti Gonzaga propõe que o pintor inglês chegou mesmo a abraçar a estética do *sublime* – não nas temporadas brasileiras, mas especialmente durante sua estadia africana, em 1824, quando foi esquecido (ou abandonado) na ilha de Tristão da Cunha, no sul do Atlântico. Durante nove meses, Earle conviveu apenas com os poucos habitantes do pequeno entreposto, além de seu cão e um marujo, deixados para trás, feito ele, pela tripulação do Duke of Gloucester. Goretti Gonzaga compara esse período a uma prisão, um confinamento. Observa que, em carta enviada ao jornal australiano Hobarth Town Gazette, depois do resgate pelo navio do almirante Cockburn, o próprio Earle qualifica a ilha como “triste, isolada e assustadora”. A praia é descrita como “realmente terrível”; o encontro do mar e da areia emerge como “sobrenatural” (EARLE *apud* GONZAGA, 2012, p. 81-82).

Na análise do pesquisador brasileiro, a partir de comparações com pinturas de Turner, Constable e Friedrich, emblemas do romantismo, Earle transparece uma intensa e incomodada melancolia na fase de Tristão da Cunha, combinada ao peso da solidão e à opressão pelas forças da natureza [Fig. 14 e 15]. O que se percebe nessas imagens, em seu conteúdo e seus aspectos formais, confirma-se nas anotações do viajante:

Não tenho nada aqui para motivar meu espírito – ao contrário, há muito para deprimi-lo, como a ansiedade causada por amigos ausentes, que ignoram meu destino e minha enfadonha situação, tão desligado do mundo – ainda assim, apesar de toda discordância, eu nunca desfrutei de tanta calma e fluidez de sentidos, sem dúvida causados por minha vida abstinência e os exercícios que sou obrigado a fazer (EARLE *apud* GONZAGA, 2012, p. 121).



**Figura 14.** Augustus Earle. *Solitude, watching the horizon at sun set, in the hope of seeing a vessel*, 1824  
Aquarela sobre papel. Acervo Biblioteca Nacional de Camberra, Austrália



**Figura 15.** Augustus Earle. *A north easterat Tristan da Cunha Island, 1824*  
Aquarela sobre papel. Acervo Biblioteca Nacional de Camberra, Austrália

Supõe Gonzaga que essa adesão ao sublime repercutiu, ainda que de leve, em pinturas posteriores ao “confinamento”, mas nada parecido se mostrava nas imagens produzidas antes da permanência forçada na ilha. Segundo essa acepção, o artista estaria bem mais próximo do *pitoresco*, que afigurava a natureza como uma parceira do ser humano, percebida, filtrada e rerepresentada pelos códigos da cultura.<sup>17</sup>

Voltemos – é hora – à aquarela do Corcovado, anterior em cerca de dois anos às notações africanas. Nada ali, a meu ver, nos aporta ao sublime. Ao contrário. Temos em grande medida seu oposto. Não há sombra, seja de angústia ou emoção melancólica no personagem de fraque e cartola, tampouco pendor contemplativo ou intelectual. Earle figura-se, antes, apatetado, desatinado, em desequilíbrio: a mão esquerda se espalma no ar, os dedos tensionados, a mão direita buscando apoio nas macegas próximas.

Não vemos exatamente o olhar de Earle (afinal, está de costas), enxergamos apenas o que ele olha, mas podemos conjecturar, pelos gestos, o quanto o que ele vê o comove. A seu jeito, o aquarelista parece antecipar os versos de Chico Buarque de Hollanda: “O poente na espinha / das tuas montanhas / quase arromba a retina / de quem vê” (da canção “Carioca”, do disco *As cidades*, 1998).

### **A energia se inverte: saber rir de si mesmo**

A comparação entre a aquarela de Earle no Corcovado e a pintura de Friedrich nos Alpes já foi motivo de breve mas perspicaz análise de Alexander Miyoshi. O professor da Universidade Federal de Uberlândia sublinha a enorme distância que separa as duas imagens, tão íntimas ao primeiro olhar:

Quanta diferença entre uma e outra! Em Earle, não há solenidade. Diferentemente disso, há ironia e humor. Mas ambas conservam energias como se fossem explosivos. E se em Friedrich elas estão gelidamente contidas, em Earle vislumbra-se a fagulha que está prestes a detonar a bomba (2019).

<sup>17</sup> O conceito de pitoresco, caro aos filósofos românticos, é revisado por Panofsky a partir da observação dos jardins ingleses (1976). Para compreender o impacto dessa noção na prática de artistas viajantes no Brasil do séc. XIX, recomenda-se Belluzzo (1999) e Diener (2008).



Na sequência desse comentário, Miyoshi lembra que o humor percorre parte significativa da produção do viajante:

As obras de Earle são cheias de energia. Observando-as, é possível apreender um procedimento: a união de opostos, algo como uma espécie de *yin yang*. Congregam-se, desse modo, receio e destemor, beleza e brutalidade, relaxamento e tensão, calma e tempestade (2019).

De fato, nas aquarelas feitas no Brasil, há figurações de inevitável sabor: não são engraçadíssimas, mas provocam algum sorriso. É o caso da representação de um jogo de capoeira em que, à habilidade dos lutadores, se contrapõe a falta de jeito do oficial que vem reprimi-los [Fig. 16], ou a cena de extração de bicho-de-pé [Fig. 17]. Mesmo na perturbadora imagem do castigo de um homem escravizado, tanto mais trágica porque ele é açoitado por um homem também negro, aparece algo desviante: um sujeito que, à revelia de tudo, se coça, com a mão dentro das calças [Fig. 18].



**Figura 16.** Augustus Earle. *Capoeira*, 1820  
Aquarela sobre papel. Acervo Biblioteca Nacional de Camberra, Austrália



**Figura 17.** Augustus Earle. *Extracting bicho-de-pé*, c. 1823  
Aquarela sobre papel. Acervo Biblioteca Nacional de Camberra, Austrália



**Figura 18.** Augustus Earle. *Punishing negroes at Cathabouco (Calabouço)*, 1822  
Aquarela sobre papel, 23,6 x 26,3 cm

Penso que nada remotamente parecido se vê em Friedrich. Há um abismo entre os dois artistas.

Voltemos, por fim, a Marina Camargo. Tentarei demonstrar, arriscando o que seria talvez uma interpretação um tanto livre da noção warburguiana de *inversão energética*, que a artista brasileira estaria mais próxima de Augustus Earle (que, como já anotei, ela nem conhecia) do que de Caspar David Friedrich.

Já vimos que, em comum, nos três, para evidenciar o impacto que a natureza lhes acende, os artistas recorreram à representação da paisagem e à de si mesmos, de frente para ela, de costas para nós. Eis aí, se quisermos, uma história de fantasmas, como queria Warburg: aparições, desapareções, retornos – e também sobrevivências.

Ocorre que, nos casos de Marina e Earle, não basta representar a cena – ou tentar representá-la – é como se fosse preciso reproduzir de alguma forma o desconcerto que se experimenta diante dela, desconcerto que teria a ver com a própria dificuldade de assimilar uma cena tão exuberante.

Em Earle, a ênfase se dá em uma espécie de bem-humorada estupefação, um rir de si mesmo. Exegetas da pintura de Friedrich já assinalaram que, no autorretrato de costas sobre o mar de névoa, ele não se parece com um viajante tradicional. Seu vestuário é de um cidadão urbano que teria se desviado de seu caminho cotidiano para contemplar a paisagem alpina, não distante, mas bem próxima, nas bordas da cidade. Earle também parece inadequado, de fraque e cartola, mas ri de si mesmo. Não se trata apenas do traje. O desconcerto, já assinalei, evidencia-se por completo, na gestualidade nervosa, desalinhada, que contrasta com a imobilidade deslumbrante da Guanabara. É como se o caminhante, diminuído pela natureza, ciente de que não conseguirá representá-la a contento, se mostrasse, de fato, menor e desastrado.

Em Marina, igualmente podemos supor um sentimento inicial de apequenamento diante da paisagem, assim como a percepção de que seria quase impraticável representá-la de modo minimamente fiel. Comenta a artista: “É uma paisagem que contém nela mesma a impossibilidade de sua representação”.<sup>18</sup>

Em parte, essa dificuldade justificaria o quase apagamento pela silhueta: se os Alpes têm seu contorno bem definido pela tesoura, a massa da montanha é achatada, planificada, obscurecida sob opacidade da tinta. Marina trata de rejeitar a paisagem, reduzindo-a uma silhueta. Ela quase anula o que não consegue representar. O gesto, se não chega a ser divertido como o de Earle, encerra algo de provocador – e irônico. Há uma incoerência na ação da artista: ela tenta dar conta, mas só em parte. Na partilha do gesto criativo, parece afirmar seu fracasso representacional. Para sublinhar essa ironia, os recortes são continuamente repetidos (um total de oito montanhas silhuetadas apareciam sob a vitrine, no final da exposição).<sup>19</sup>

Não cabem, em Marina Camargo ou Augustus Earle, os sentimentos elevados do sublime. É uma sobrevivência de outra ordem que se verifica nesse encontro. Ao ser apresentada à aquarela do viajante, a própria artista reconheceu-se na imagem que via pela primeira vez:

Fiquei lembrando de quando fiz os primeiros vídeos nos Alpes. A sensação de estar sempre diante do abismo, com vento forte, causava uma sensação muito parecida com a da pintura do Earle. É um desequilíbrio do corpo, mas acima de tudo, uma percepção jogada à instabilidade; do sujeito que se sente diminuído pela natureza e, qualquer reação possível, parece sim (de um certo modo), desastrada, insuficiente, trôpega.

No cerne, no brevíssimo *Atlas* que ensaiei aqui [Fig. 19], terei identificado uma inversão de energias na figuração do personagem que, de costas, se posta de frente para a paisagem. Marina Camargo e Augustus Earle negam não apenas a verificação de suas identidades (não vemos seus rostos), mas o próprio motivo que observam. Não há como representá-lo senão com uma espécie de contra-representação – ou pelo menos com uma representação não solene, nem sublime, nem contemplativa; bem antes disso, soluções trôpegas e desastradas, embora plenas de energia.

Nesse jogo entre temporalidades, entre as pequenas fissuras e as longas durações, as sobreposições anacrônicas – suas sobrevivências e suas atualizações, suas semelhantes e suas desigualdades – terão iluminado melhor as imagens feitas agora e outrora.

---

<sup>18</sup> Conforme depoimento da artista, em entrevista ao autor, gravada em áudio, em 14 de agosto de 2014, em Porto Alegre.

<sup>19</sup> Não deixo de assinalar que diferentes autores assinalam (e mesmo contestam) a possibilidade de uma *ironia romântica* – uma boa síntese (assim como sua refutação) está disponível em Hutcheon (2000). Se a sorte de uma ironia desse tipo vier a ser demonstrada no *Caminhante* de Friedrich, ainda assim, arrisco imaginar, ela será radicalmente estranha ao que se verifica nos trabalhos de Marina Camargo ou Augustus Earle.

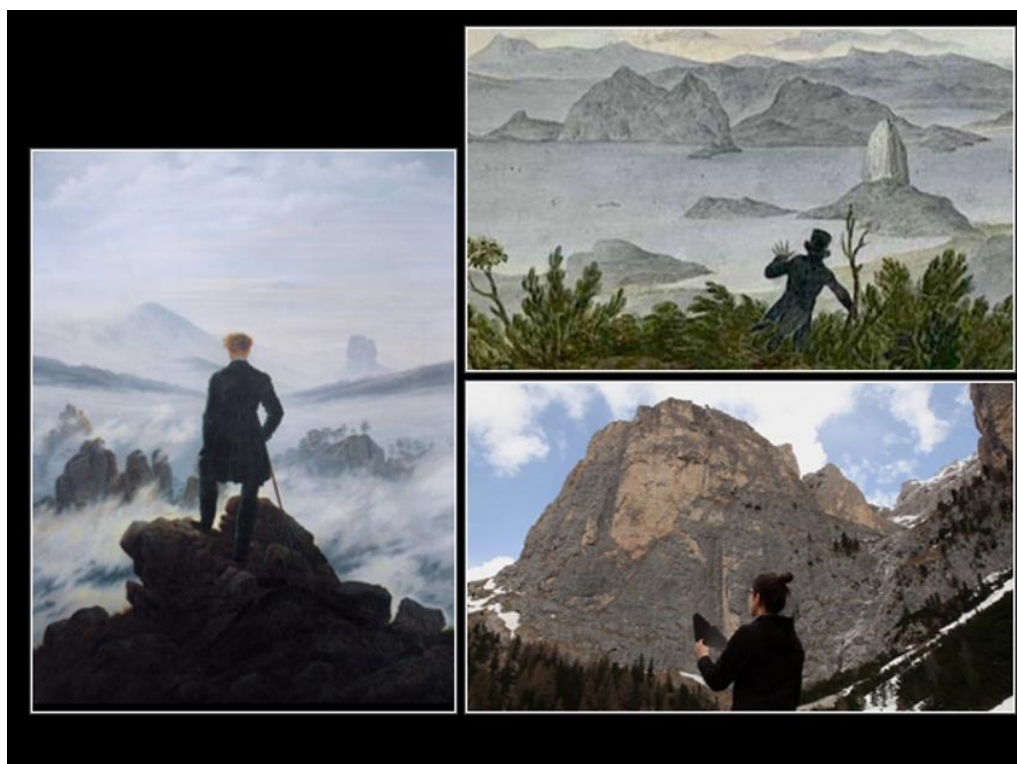


Figura 19. Um Atlas possível: Caspar David Friedrich; Augustus Earle; Marina Camargo

## Referências

- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos viajantes*. Vol. 3. São Paulo: Metalivros; Rio de Janeiro: Objetiva, 1999.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. “Aby Warburg, l’histoire de l’art à l’âge de fantômes”. In: *Artpress*, n. 277, mar. 2002.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem*. São Paulo: Editora 34, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo*. História da Arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (org.). *Levantes* (catálogo). São Paulo: Sesc, 2017.
- DIENER, Pablo. “A viagem pitoresca como categoria estética e a prática de viajantes”. In: *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*. PPGAV / UFRGS. v. 15, n. 25, 2008.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais*. Morfologia e História. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- GINZBURG, Carlo. *Olhos de madeira*. Novas reflexões sobre a distância. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GINZBURG, Carlo. *Medo, reverência, terror*. Quatro ensaios de iconografia política. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

GONZAGA, Guilherme Goretti. *Augustus Earle (1793 – 1838): pintor viajante*. Uma aventura solitária pelos mares do Sul. Programa de Pós-Graduação em Artes (Mestrado). Universidade de Brasília. Brasília, 2012.

HERZOG, Werner. *Caminhando no gelo*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1982.

HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

LIMA, Jônia Rodrigues de. *Iconologia do sublime entre Friedrich Schiller e Caspar David Friedrich*. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (Mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2019.

MARTINS, Luciana de Lima. *O Rio de Janeiro dos viajantes (o olhar britânico, 1800-1850)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

MYOSHI, Alexander. “O artista que navegou com Darwin. Parte 2”. In *Amável leitor*. 2 de janeiro de 2019. Disponível em: <https://amavelleitor.blogspot.com/2019/01/o-artista-que-navegou-com-darwin-parte-2.html>

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PASQUALINI DE ANDRADE, Marco (org.). *Anais do XXXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte* (Uberlândia). Vol. 2. Rio de Janeiro: CBHA, 2015. Disponível em: <http://www.cbha.art.br/coloquios/2014/imgscbha2014/anaisCBHA2014vol2.pdf>

SAMAIN, Etienne (org.). *Como pensam as imagens*. Campinas: Unicamp, 2012.

SCHULZE, Peter; CUADRA, Claudia (org.). *Marina Camargo: Der Ort danach / O lugar depois* (catálogo da exposição). Colônia: Cadernos do Instituto Luso-Brasileiro, 2019.

ZIELINSKY, Mônica (org.). *Fronteiras*. Arte, crítica e outros ensaios. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.