

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

PUC-SP

Felipe Quartim Barbosa Cação

Uma expressão do trágico nietzscheano na vida e obra de Vincent van
Gogh (1853 a 1890)

Mestrado em História Social

São Paulo
2021

Pontifícia Universidade de São Paulo

PUC-SP

Felipe Quartim Barbosa Cação

Uma expressão do trágico nietzscheano na vida e obra de Vincent van
Gogh (1853 A 1890)

Mestrado em História Social

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia
Universidade Católica de São Paulo, como exigência
parcial para obtenção do título de MESTRE em História
Social, sob a orientação da Profa. Dra. Vera Lucia Vieira

São Paulo
2021

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dra. Vera Lucia Vieira – PUC-SP

Prof. Dr.

Prof. Dr.

Bolsista contemplado pelo fomento do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), processo nº: CAPES 88887.369276/2019-00 / CNPq: 130103/2020-9

AGRADECIMENTOS

Considerando o pressuposto ontológico que me guiou até aqui, em primeiro lugar eu gostaria de agradecer a Deus, ou, à força que me gerou, a realização deste ciclo no qual finalizo o respectivo trabalho de pesquisa. Destarte, agradecer meu falecido avô Francisco Ignácio Quartim Barbosa por ter conservado, na família, não apenas o hábito de cultuar o conhecimento, mas os próprios livros que viriam a constituir minhas primeiras e até mesmo atuais leituras. Assim, agradeço de coração minha mãe pela força e coragem de ter me criado sozinha, e ter me educado com esforços extraordinários ao longo da vida. Ademais, por ter, indispensavelmente, contribuído para que eu ingressasse e concluísse o curso de História na Universidade.

Da mesma forma, sou infinitamente grato à minha querida esposa Kelikis R Ferreira pela lealdade e pela absoluta cumplicidade à realização deste processo. Agradeço-a pelo enorme esforço que empenhou, tanto para a resolução de processos burocrático ao longo desta estrada, como na busca de bibliografia que se foi descortinando ao longo do presente estudo. Ademais, aproveito para agradecer-lhe pelo amparo financeiro nestes anos, condição SINE QUA NON para que eu pudesse retornar ao mundo acadêmico e à realização desta pesquisa.

Agradeço historicamente a todos os professores que me acompanharam nesta longa jornada. Primeiramente, agradeço à professora Efigênia Augusta de Freitas, que, em curso de História da Arte, no Senac em Taubaté, SP, nos idos de 2002, apresentou-me ao pintor Vincent van Gogh com o entusiasmo e a didática da qual resulta grande parte de meu presente encantamento.

Agradeço também ao professor Benedito Almeida por ter me orientado, na faculdade, em um trabalho de iniciação científica sobre o pintor Vincent van Gogh, no ano de 2005.

Da mesma forma, gostaria de manifestar minha gratidão à professora orientadora de meu TCC da graduação, cujo tema foi também sobre o pintor Vincent van Gogh, realizado em 2007 na UNITAU em Taubaté, Doutora Maria Januária Vilela Santos. Também a professora e Doutora Rachel Duarte Abdala, pelos conselhos e pela participação, a época, na banca de meu TCC sobre o pintor holandês. Da mesma forma, gostaria de homenagear o saudoso professor Cyro de Barros Rezende Filho, não apenas pelo conhecimento que me transmitiu por anos, sobretudo na pós-graduação, mas também pelo direcionamento e estímulo que me deu à continuidade acadêmica.

Finalmente, e especialmente, eu gostaria de agradecer minha professora e orientadora Doutora Vera Lúcia Vieira pela enorme motivação à realização do projeto inicial e pelo suporte dado ao longo da pesquisa; assim, pelas discussões sobre questões históricas e filosóficas

relativas ao tema; o incentivo à produção e a liberdade de pensamento; os apontamentos e as orientações dadas até mesmo por telefonemas; a habilidade em apropriar textos informais; a paciência maestral em me compreender, orientar e respeitar minhas ideias e particularidades. Sou muito grato.

Gostaria de lembrar também os professores: Doutor Claudinei Cássio de Rezende e Doutor Mauro Luiz Peron, pelas tão importantes orientações e sugestões bibliográficas dadas durante o rito de Qualificação. Tais observações favoreceram substancialmente o desenvolvimento de alguns conceitos já postos, bem como incentivaram o trabalho ostensivo sobre o cerne do que entenderam ser a alma desta pesquisa, a dissertação e a leitura histórica sobre as pinturas e desenhos de Vincent van Gogh.

Gostaria de agradecer o professor e Doutor Antônio Rago Filho, pelo convite feito para que eu palestrassem sobre a vida e obra de van Gogh aos alunos da graduação, no primeiro semestre na Universidade, o que corroborou essencialmente para que eu criasse a estrutura do texto, fato este que impulsionou o desenvolvimento da pesquisa.

Agradeço minha tia Elisabeth Saporiti pelas conversas e reflexões sobre o tema durante a realização do projeto inicial.

Aproveito também para agradecer o senhor Jonio Kahan Foigel pelo gesto sutil de ter me apresentado com uma importante bibliografia sobre Vincent van Gogh, e pelas poucas, mas valorosas conversas que pudemos tecer sobre a história da arte e o pintor em questão.

Agradeço também minha amiga e professora Vanessa Lucia Arienti pelos ensinamentos filosóficos em conversas inesperadas.

Gostaria de agradecer imensamente à revisora Iwi Onodera pelos serviços prestados.

Agradeço com todos os meus sentimentos a “Pontifícia Universidade Católica” de São Paulo, e especialmente aos professores com quem tive o privilégio de estudar. Também ao secretário William da Pós-graduação de História, pelos tão importantes serviços prestados.

Por fim, agradeço a CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) e o CNPQ (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico) por terem me proporcionado a oportunidade de não apenas me desenvolver intelectual e profissionalmente no mundo acadêmico, mas também por poder produzir algo que possa contribuir a outras pesquisas sobre o tema.

RESUMO

O objetivo deste trabalho foi analisar as expressões do trágico em Vincent van Gogh, entendida a tragédia como um fenômeno ontológico que percorre a vida cotidiana do pintor, as suas relações interpessoais, desde a infância, juventude e a fase adulta, e que encontra a sua plena expressão em sua arte. Para essa investigação da tragédia na ontologia do pintor, submetemos o vasto material que compõem a sua produção, tanto a pictórica, quanto a sua correspondência pessoal, à objetivação dos nexos constitutivos que lhe são imanentes, os quais possibilitaram a identificação de categorias, cuja análise revelou uma particular forma de expressão do trágico que nos remeteu aos conceitos nietzscheanos sobre tragédia.

Portanto, coube aqui analisar as expressões do trágico na vida e obra do pintor holandês, entendida a tragédia como um aspecto inerente à sua obra, para cuja configuração contribuem, não só as particularidades de sua vida, mas também a tragicidade experienciada e analisada por vários autores daquele mesmo momento histórico. No entanto, foi nos textos de Nietzsche sobre a tragédia grega que vislumbramos, na produção de Van Gogh, a tragédia como um componente ontológico em sua produção.

Uma característica que se funda no cotidiano de sua vida, como expressão de sua particular interação com seu tempo, mas que também expressa um aspecto da genericidade societária daquele momento histórico, em acelerada transformação rumo à “modernidade”, perante a qual os indivíduos se sentem lançados a um turbilhão, à mercê das circunstâncias.

Palavras-Chave: Tragédia; vida e arte; Van Gogh; Nietzsche.

ABSTRACT

The aim of this work was to analyze the expressions of the tragic in Vincent van Gogh, understanding tragedy as an ontological phenomenon that runs through the painter's daily life, his interpersonal relationships, since childhood, youth and adulthood, and that finds its full expression in his art. For this investigation of tragedy in the painter's ontology, we submit the vast material that makes up his production, both pictorial and personal correspondence, to the lens of Nietzschean concepts about tragedy.

Therefore, it was here to analyze the expressions of the tragic in the life and work of the Dutch painter, understanding tragedy as an inherent aspect of his work, to whose configuration contribute not only the particularities of his life, but also the tragicity experienced and analyzed by several authors of that same historical moment. However, it was in Nietzsche's texts on Greek tragedy that we glimpsed, in Van Gogh's production, tragedy as an ontological component in his production.

A characteristic that is based on the daily life of his life, as an expression of his particular interaction with his time, but which also expresses an aspect of the societal generosity of that historical moment, in an accelerated transformation towards "modernity", before which individuals feel thrown into a whirlwind, at the mercy of circumstances.

Keywords: Tragedy, life and art; Van Gogh; Nietzsche

Sumário

INTRODUÇÃO.....	14
CAPÍTULO 1 – A “TRAGÉDIA GREGA” SEGUNDO NIETZSCHE: a dualidade dionísica e apolínea na expressão artística	29
1.1 Nietzsche e a melancolia no século XIX.....	31
1.2 O Heráclito que existe em Nietzsche	33
1.3 A superação do trágico heraclítico.....	35
1.4 A dualidade da unicidade do trágico nietzscheano	37
1.5 O tédio como expressão da tragédia e como superação no século nietzscheano	38
1.6 A origem do Apolíneo e do Dionisíaco na Arte Trágica no “Nascimento da Tragédia”	45
1.7 O Apolíneo.....	46
1.8 O ritual dionisíaco da unicidade.....	47
1.9 Gregos dionisíacos e bárbaros dionisíacos.....	50
1.10 Os efeitos do culto Apolo/Dionisíaco	51
1.11 Sobre a morte da arte da Tragédia.....	54
1.12 A relação de Nietzsche entre arte e o viver.....	57
1.13 - Será a pintura expressão do trágico?.....	62
CAPÍTULO 2 – A TRAGÉDIA EM VINCENT VAN GOGH, DA ANCESTRALIDADE DA FAMÍLIA À SUA MATURIDADE EM 1880.....	70
2.1 Van Gogh: entre a melancolia, a arte e a vida.....	70
2.2 Arte, natureza e humanidade.....	73
2.3 A família Carpentus, uma história de superação	76
2.4 Anna Carpentus e as convenções	78
2.5 A tragicidade na unicidade em Zundert e na mentalidade dos Carpentus.....	81
2.6 A historiografia e a sociedade de Zundert vistos sob a perspectiva do apolíneo e dionisíaco	83
2.7 A família van Gogh: comércio, religião e tragédia	91
2.8 Vincent van Gogh, 1852, o prenúncio da tragédia	94
2.9 Vincent van Gogh, nascimento e infância – a trajetória do artista	98
2.10 Vincent e o internato: abandono, sofrimento e superação.....	102
2.11 Vincent van Gogh, o marchand – novas experiências, novos conhecimentos, novas formas de superação	107
2.12 Vincent em Londres – paixão, arte e religião.....	113
2.13 Paris – religião, Cristo e a arte	117
2.14 Vincent, o professor – o autossacrifício e o sentido trágico na busca por instrução	126
2.15 O Sermão de Vincent	132
2.16 Vincent no berço da música	135
2.17 A caminho da Igreja.....	137
2.18 Vincent em Amsterdã: A arte enquanto ponte entre a teoria religiosa e a prática da religião.....	146
2.19 Vincent em Borinage – Da esperança ao fundo do poço. Nasce um grande artista	159
CAPÍTULO 3 – VINCENT VAN GOGH: a arte espelha a tragicidade da vida (1880-1882) 172	172
3.1 Desenhos, hachuras e a obsessão pelo chiaroscuro.....	175
3.2 Vincent em Bruxelas: O fracasso acadêmico enleva o grande artista	180
3.3 De volta a Etten: Conflitos, paixões e fracassos engendrando o artista	185
3.4 Vincent, Anthon Mauve e Haia: O Logos x Pathos, a tragicidade nas novas paixões	196
3.5 A nova família: Vincent e Sien. Conflitos, amor e arte – a obsessão pela figura humana.....	207
CAPÍTULO 4 – VINCENT VAN GOGH E O NASCIMENTO DA PINTURA (1882 -1886)224	224
4.1 Vincent, o desenho e a pintura	224
4.2 Drente, entre o refúgio e a nova visão do paraíso	252
4.3 Nuenen, os conflitos familiares, a morte do pai, e a obra “Os comedores de Batatas”	266
4.4 Antuérpia, uma ponte para a modernidade	325
CAPÍTULO 5 – AS CORES DE PARIS E A LUZ DE ARLES, A TRAGÉDIA E A VIDA NA ARTE DE VINCENT VAN GOGH	341
5.1 Paris 1886 – Sob os efeitos das revoluções, novas influências, novos temas, novas cores e novos conflitos na vida e na obra de Vincent van Gogh	343
5.2 Arles, solidão e conflito, êxtase através da arte, da cor e principalmente da luz	377

5.3 Paul e Vincent, Gauguin e van Gogh – semelhanças, distinções e conflitos no processo de produção artística.....	465
CAPÍTULO 6 – DE SAINT RÉMY A AUVERS-SUR-OISE – uma história de superação	
artística ante a degradação da vida.....	526
6.1 Saint Rémy – isolamento, arte e solidão	527
6.2 As últimas batalhas, os últimos gritos e o augúrio nas pinturas em Auvers-sur-Oise. A representação máxima da tragicidade nietzscheana na vida e obra de Vincent van Gogh.....	587
CONSIDERAÇÕES FINAIS	626
FONTES	657
BIBLIOGRAFIA	658
ANEXOS.....	661

PERCURSO DA PESQUISA

Há muito tenho me interessado pela vida e obra de Vincent van Gogh, desde os tempos em que cursei “Turismo” no Senac em Taubaté - SP, passando pela experiência universitária na UNITAU – Taubaté, quando não apenas trabalhei o tema da vida e obra do pintor holandês em atividade de “Iniciação científica” como realizei também meu Trabalho de Conclusão de curso” sobre o tema. Ademais, prossegui estudando por conta própria e uma vez ter lido o livro “Van Gogh ou o enterro no campo de trigo”, da autora Viviane Forrester, nos meandros de 2008, fui levado à imagem de uma possível relação entre as ideias de Friedrich Nietzsche, no que concerne à relação entre a tragédia, a arte e a vida, e Vincent van Gogh¹. E no que toca ao cerne da presente investigação, isto é, a arte enquanto instrumento de superação da tragédia existencial, Nietzsche me ofereceu os fundamentos teóricos uma vez ter entendido a arte como a chave do mundo para a afirmação da existência e o alegrar da vida para além das adversidades.

No projeto inicial as questões estavam postas de modo genérico e amplo, tendo em vista a complexidade da filosofia nietzscheana e daquilo que se pressupunha tragédia na vida do pintor holandês. Desse modo, pretendia-se uma discussão sobre a loucura e a genialidade em Vincent van Gogh e até mesmo sua semelhança com o filósofo Friedrich Nietzsche, do qual frases de obras diversas haviam sido extraídas para fins de sugerir uma possível identificação entre ambos. No entanto, e à medida em que a investigação amadurecia e ganhava forma nos meandros do primeiro semestre letivo na universidade, a complexidade dos conceitos nietzscheanos que haviam fundamentado o projeto inicial convergiram a conceitos específicos, especialmente de uma única obra do filósofo alemão, “O Nascimento da Tragédia”, o que foi favorável à preservação da questão central que, desde o início, marcou o objetivo principal da investigação sobre Vincent van Gogh: a superação da tragédia existencial (da vida) através da arte (a criação). E a partir desse momento os novos conceitos não apenas se mostraram eficientes enquanto fundamentos para uma avaliação da vida e a obra de van Gogh, como inovaram a perspectiva ao trazermos à luz o contexto histórico da Grécia Arcaica, o teatro e o culto dionisíaco envolto à concepção mística da superação trágica. E nesse sentido, Silvio Valério, em seu artigo científico pelo qual define o conceito de tragédia em Nietzsche para fins de analisar a obra de Cecília Meireles, apresenta uma importante citação do filósofo alemão no

¹ “Cada vez mais tenho a convicção de que os maiores especialistas em Van Gogh não são aqueles pagos para sê-los, mas aqueles que viajam para ver seus quadros ao vivo. Aqueles que reconhecem as emoções que ecoam sua própria história, e não a história da arte”. (VEEN, 2018, p. XIX)

tocante ao conceito de artista trágico proposto nesta dissertação, enquanto fundamento teórico, para a análise do pintor holandês, e sobre isso diz Nietzsche:

A arte nada mais que a arte! Ela é a grande possibilitadora da vida, a grande aliciadora da vida, o grande estimulante da vida (...). A arte como redenção do que sofre – como via de acesso a estados onde o sofrimento é querido, transfigurado, divinizado, onde o sofrimento é uma forma de grande delícia (NIETZSCHE, 1974, p. 36, apud SANTOS, 2004, p. 175).

Nesse sentido, partindo de uma análise do mundo antigo: *Nietzsche localiza o fenômeno dionisiaco presente no sentimento coletivo do povo grego (...)* (SANTOS, 2004, p.175), o que pressupõe uma visão “Una” da realidade em oposição à visão dual e fragmentada da vida proposta pelo pensamento cultural do Ocidente e principalmente pelo cristianismo. Portanto, e no que toca ao culto trágico e ao povo grego na antiguidade, ele conclui que: *Só as almas espirituais, dando por acento que sejam mais valorosas, é dada a viver as maiores tragédias, por isto, estimam a vida* (NIETZSCHE, 1984, p.73, apud SANTOS, 2004, p. 175). Assim, para a análise da “Tragédia” no mundo antigo, Nietzsche resgata dois deuses da mitologia grega como fundamento teórico e representação do duplo espírito do artista trágico que se pretende analisar no pintor holandês: Apolo e Dioniso. E tendo em vista este último, qual Nietzsche aponta ser a essência do artista trágico, o “Ser”, em seu artigo científico Sílvio Valério apresenta Dioniso como: *(...) essa alma valorosa, é o Deus espelhado para várias figuras gregas heroicas, enfim, é aquele que afirma as coisas mais problemáticas na vida, o que transmuta dores em alegria (...)* (SANTOS, 2004, p. 175). Ademais, acrescenta que: *(...) o artista trágico assemelha a Dionísio, assim como o Deus, é um criador de novos valores, o que vive e sente plenamente o horror da existência, o que supera todos os tipos de fatalidades. É o homem heroico que não se rende diante da vida (...)* (SANTOS, 2004, p. 175 e 176).

Neste íterim, o presente trabalho parte do pressuposto de que a tragédia, do ponto de vista figurado, enquanto acontecimento triste, funesto, catastrófico, e que infunde terror ou piedade no ser humano, não existe separado à concepção filosófica de tragédia como experiência elevada de aprendizado e autossuperação, fenômeno este que pode ter constituído essencialmente a trajetória de vida e produção artística do mestre holandês. Assim, pensar como sua vida e obra, tendo em vista desenhos, pinturas e cartas, pode ter expressado esse fenômeno em sua essencialidade, foi o ponto inicial desta investigação sobre a expressão histórica do trágico nietzscheano em Vincent van Gogh.

Posto o contexto, é interessante saber que hoje todos os olhares voltam-se à obra de Vincent van Gogh, e seus quadros, espalhados pelo mundo, atingem preços exorbitantes,² Ademais, dada a complexidade do assunto e de sua produção, a vida e obra de van Gogh sugerem campos de estudos e interpretações diversas, e no que concerne a isso, vale lembrar a advertência prévia a todos os estudiosos da vida e obra do respectivo mestre holandês, dada pelo professor e historiador do assunto Jorge Coli:

Basta lembrar que, se o gênio e seu mistério não podem ser concebidos apenas no interior de uma subjetividade, eles recobrem regiões que nossos instrumentos de análise, por mais finos que sejam, não conseguem penetrar. A confluência infinitamente complexa de fatores faz com que um dia surja um Mozart ou um van Gogh. Possuímos alguns elementos de compreensão desses fenômenos, mas não todos os parâmetros. E, digam o que disserem os Trissotin deste mundo, os gênios, as obras primas e seus mistérios continuam a desafiar nosso entendimento. (COLI, 2006, p. 12).

Assim, e no tocante a isso, considerando também a vasta produção bibliográfica sobre Vincent van Gogh, um livro lançado em 2012 intitulado “Van Gogh, a vida”, escrito por Steven Naifeh e Gregory White Smith, ganhou imensa projeção midiática uma vez ter sido ratificado pelo curador do museu van Gogh, Leo Jansen, e antes disso, por ter lançado uma nova perspectiva sobre a vida e a morte do mestre holandês, serve, nesta pesquisa, como base para as reflexões sobre os trechos das cartas, desenhos e pinturas legadas pelo mestre holandês (fontes primárias), analisadas, por sua vez, sob a lente dos conceitos nietzscheanos. Calcado em um grande trabalho de pesquisa histórica esse livro, somado ao fácil acesso às cartas traduzidas do pintor no site do museu “Van Gogh”, fornecem as informações que permitem aprofundar as reflexões sobre a enorme obra produzida em tão pouco tempo de vida pelo grande pintor holandês, e escrutinar a essência do ser social que tal produção contém.

Neste sentido, sua particular imersão e reação aos acontecimentos trágicos que percorrem sua vida faz emergir o fenômeno da tragédia como experiência de superação das dificuldades da vida, conforme revelado nas cartas e nas pinturas, que posicionam claramente o artista ante o mundo em que ele habitava. Aqui, a relação com os pais, com a sociedade, com os amigos, com as mulheres, com o irmão Theo e, principalmente, com a arte e a modernidade, produzem testemunho de uma vida trágica no sentido funesto do termo, ao mesmo tempo que

² “A obra ‘L’Allée des Alyscamps’, de Vincent Van Gogh, foi vendida nesta terça-feira (5) por mais de US\$ 66 milhões, o preço mais alto pago desde 1998 por uma tela do gênio holandês, no início dos leilões de arte de Nova York, informou a Sotheby’s” (TELA de Van Gogh vendida por US\$ 66 milhões inicia época de leilões em NY. *GI*, 06/05/15. Disponível em: <http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2015/05/tela-de-van-gogh-vendida-por-us-66-milhoes-inicia-epoca-de-leiloes-em-ny.html>. Acesso em: 20 de junho de 2020

revela a consciência superior do artista ante o fracasso, a desilusão e a luta contínua com o mundo ao seu redor, fosse para ser compreendido pelos pais e pela sociedade, como, tardiamente pelo conceituado universo da arte daquele período. De outro modo, esta pesquisa versa sobre a possível vivacidade do pintor holandês em transformar suas experiências sombrias em pinturas iluminadas, sua realidade incolor em cores radiantes, sua pobreza material (relativa) em riqueza humana, sábia e espiritual.

O tema desta pesquisa nasce da ideia de trabalhar as áreas da pesquisa já presentes em minha formação intelectual, sendo a “História” minha formação acadêmica e profissional, enquanto arte e filosofia uma busca voluntária e pessoal.

INTRODUÇÃO

Este estudo teve como objetivo resgatar o sentido que a tragédia, elemento que percorre toda a vida do autor, adquire em sua produção artística e nas cartas que escreve aos parentes e amigos. Ao analisar a trajetória da vida e obra do artista Vincent van Gogh, sua produção revela a complexidade e a intensidade em que viveu o pintor holandês, envolto a um caminho de trabalho árduo, rápido e solitário.

Assim, do escrutinamento de sua vasta obra literária e pictórica cotejada à luz de suas missivas as quais, conforme os autores, podem ser tomadas por sua “*qualidade intrínseca*”,³ revelou aspectos de uma tragicidade dual, cuja conceituação encontramos nos estudos de Nietzsche sobre a tragédia grega. Esse elemento conceitual que permeou esta análise, se mostra parte constitutiva da existência de Vincent van Gogh.

Vincent Van Gogh (1853 - 1890) nasceu em 30 de março de 1853 em uma pequena aldeia holandesa chamada Groot Zundert. Filho primogênito de Anna Van Gogh e Theodoro Van Gogh (pastor calvinista), o pintor recebeu esse nome em homenagem aos seus dois avós e que, em qualidades, caráter e aparência, lembrava muito mais sua mãe que seu pai. A energia e a força de vontade inquebrantável que Vincent demonstrou através da vida foram, em princípio, traços herdados de sua mãe; foi dela, também, de quem herdou a visão arguta e inquisidora que se projetava por baixo do supercílio saliente (...) *Ele foi um menino de temperamento difícil, frequentemente turbulento e teimoso; sua criação não foi adequada para contrabalançar essas características, porque os pais eram muito indulgentes, especialmente com relação ao filho mais velho (...)* (BONGER, [1914], 2004, p. 36).

Ao longo de sua vida Vincent produziu não apenas as pinturas, que adquiriram postumamente fama internacional, mas também legou inúmeras cartas, dirigidas a familiares e amigos, pelas quais revelou sua devoção pela arte e pela humanidade, além de sua determinação em dispor de esforço mental e físico em favor de uma produção artística. As cartas que enviou ao seu irmão Théo, principalmente, contém a trajetória autobiográfica do artista, desde suas primeiras buscas profissionais e criações apaixonadas, assim como suas frustrações, decepções, coragem e medo. E, portanto, à semelhança de um herói trágico:

³ “(...) tom pessoal, estilo evocativo e linguagem viva. A combinação desses fatores levou alguns especialistas a conceder à correspondência o status de literatura. (JANSEN; LUIJTEN; BAKKER, 2009, apud LENHARO, 2004, p.14)

Com um tiro no peito Vincent se retira deste mundo, fechando a porta atrás de si. Tinha cumprido sua tarefa.

O que é estranho nessa tarefa é a ausência de recompensa, afora o ato mesmo de cumpri-la. Ela não é movida por uma ambição que poderia ser chamada de temporal ou mundana: a da conquista de glória, riqueza ou poder neste nosso mundo; a dos objetivos comuns, próprios aos ambiciosos vulgares. (...). Há, na atitude de Vincent van Gogh, uma espécie de determinismo, de fatalidade, como que uma vocação, no sentido religioso do termo, da qual ele não se afasta nunca. Há nele um programa de realização de uma obra que *tem* de cumprir. (COLI, 2006, p. 22).

Mas apesar do suposto final fatídico, importa pensar que a produção que legou tem oportunizado a inúmeros autores reflexões, não apenas sobre a escola artística a que pertence, sobre suas inovações nesta arte, mas também na área da psicologia e da psicanálise.

Neste último quesito, abundam os textos que ajudaram a construir, por exemplo, o estigma de “Louco”, obsessivo, esquizofrênico, etc; os quais associam sua vida privada às pinceladas que compõem sua pintura. Vida privada que o levou a rejeitar o convívio social, passar por crises, decepções, frustrações, conflitos com a cultura da época, perdas, medos e miséria⁴.

Motivado por intensa paixão por tudo que fazia, não conseguia encaixar-se na cultura vigente, ao passo que não suportava contestações à própria maneira de pensar e agir, em vista de sua convicção de um gênio forte. Levou ao extremo (equilíbrio) todas as experiências para as quais se dedicou, fosse como marchand nas “Casas Goupil”, ou missionário protestante, e principalmente como artista e pintor. Durante uma das crises, cortou a própria orelha e, em seguida, internou-se em um hospital psiquiátrico. E, não obstante, ao sair sofreu novas crises o que acabou por culminar com seu suicídio (hipótese).

Daí a necessidade de nos dedicarmos à análise de aspectos de sua vida que se expressam em sua pintura, destacando a íntima conexão com seu tempo, tais como a melancolia, a relação com a natureza, com a cultura, com o progresso, com a arte, e tudo que envolve um determinado período histórico. A melancolia, em particular, que transparece na produção de van Gogh, é reconhecida como uma expressão daqueles tempos, fazendo-se presente em vários autores, seja no âmbito da literatura, das artes, tendo sido estudada pela ciência de então, como a psicologia.

Aliás, a qualidade melancólica da trágica em Vincent van Gogh, tem merecido bastante atenção dos analistas, que levantam hipóteses sobre ter sido ele um louco ou gênio, de que são um exemplo, as reflexões de Lenharo (2014), que associa as concepções de Van Gogh a noções de melancolia em Aristóteles.

⁴ A exemplo da obra: “STONE, Irving, A vida Trágica de van Gogh, 4ª edição, tradução: Lúcia Miguel Pereira, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editôra, 1968.”

O próprio Van Gogh descrevia a arte como algo que “brota de uma fonte mais profunda em nossa alma” e, com frequência, discorria sobre o modo como as cores e as pinceladas eram capazes de expressar as emoções mais profundas. (LENHARO, 2014, p.115).

Refere-se a autora, ao fato de que “Aristóteles – ao associar a loucura à melancolia - concluiu que a melancolia também conferia o caráter excepcional a todos os bem-dotados nas áreas de filosofia, poesia e arte. (Idem, p.28)

Tal associação permite pensar sobre a melancolia como uma característica ontológica da tragicidade em Vincent van Gogh, e por isso constitui-se como um significativo a ser observado no decorrer da presente dissertação sobre o reconhecido pintor holandês, seguindo-se aí a conclusões de que: *Uma contagem dos trabalhos produzidos em cada uma dessas fases permitiu concluir que, em média, Van Gogh produziu mais trabalhos nos períodos em que ele descrevia seu temperamento como melancólico* (Idem, p. 114)

Além disso, e tendo em vista a luta do herói trágico, para Vincent, a melancolia parecia ter funções, significados e efeitos diversos e variados, mas que parecia colocar o pintor sempre diante uma necessidade de superação de determinadas condições de caráter profundamente existenciais, tal como podemos pressupor a superação da melancolia pela arte, concluído pela autora. Partindo do pressuposto que tal fenômeno se configura como algo essencialmente íntimo, profundo e estrutural em Van Gogh, leva a pensar a melancolia e a luta como um grande estimulador de sua vida e arte, tal como nos sugere ainda Lenharo:

O próprio artista exprime, em suas cartas, ideias conflitantes sobre o papel da melancolia em seu trabalho; ora o temperamento aparece como um elemento que impulsiona a criação, ora como um obstáculo a ser vencido para que ele tenha êxito em realizar seu trabalho. (Idem, idem).

Por fim, e sobre a relação entre vida e arte em Vincent van Gogh, Mariana Lenharo parece ter compreendido, mesmo não tendo usado a terminologia específica, a existência de um aspecto trágico que interessa essencialmente à presente pesquisa, posto a duplicidade e universalidade contida em seu significado, e os atributos relativos ao heroísmo trágico, à luta, à concepção de um certo protagonismo dado a realidade interior, e à própria resignação e persistência voluntária em nome de uma produção artística que, financeiramente, nunca o sustentou. Assim, e sobre a relação entre tragédia, melancolia, vida e arte em Vincent Van Gogh, a autora concluiu que:

Por fim, a atividade artística parece exercer um duplo impacto no estado mental de Van Gogh: se, por um lado, ele a vê como forma de cura e de redenção, por outro, ela

aparece como o motivo pelo qual sua saúde se deteriorou. Esta última hipótese é especialmente corroborada por uma frase do bilhete encontrado no bolso de Vincent na ocasião de sua morte: “Pois bem, no meu trabalho arrisco minha vida e nele metade de minha razão naufragou”. (Idem, p. 115).

Visando ainda a compreensão do artista trágico em van Gogh, cabe a menção no que diz respeito à escolha de Vincent pela arte, enquanto caminho mais existencial do que profissional, considerando que nunca logrou comercializar suas obras, e que tal posicionamento poderia sugerir um heroísmo trágico tendo em vista a renúncia e a disciplina necessária para a dedicação absoluta e irrestrita à arte, o que, segundo Jorge Coli, determinou a natureza dos acontecimentos futuros e comprometeu sua vida em sua totalidade e temporalidade, algo que aponta a inalienável historicidade contida na unidade “vida e obra” em Vincent van Gogh, como é possível pressupor a partir da citação do historiador e professor Jorge Coli:

Não é possível escolha mais nítida, firme e obstinada. A Emile Bernard ele dirá que a profissão de pintor tem alguma coisa a ver com a do soldado e a do monge – pela disciplina, que deve ser imposta ao trabalho, mas também – e sobretudo – pela renúncia que implica. Essa grande opção dirigirá todas as outras; para cada gesto e para cada decisão será facilmente encontrado um sentido, pois tudo está inteiramente determinado pelo tropismo da criação artística. (COLI, 2006, p 24).

E, tendo em vista, a visão cosmogônica contida no fenômeno da Tragédia Grega nietzscheana, conceituado no primeiro capítulo desta dissertação, cabe a ressalva de que, o que importa a esta pesquisa, deste conceito, é a representação ontológica de unidade homem e mundo, no que sugere, por sua vez, a relação de liberdade do homem na natureza, reflexões sobre predestinação e livre arbítrio no pensamento de Vincent van Gogh. Neste sentido, ao falar com o irmão sobre assuntos ordinários, neste caso de suas relações familiares, deixa entrever concepções que se coadunam com preceitos sobre a tragédia, que se fazem presentes na obra do filósofo Friedrich Nietzsche, em particular em suas reflexões sobre o conceito de tragédia para os gregos. Nesse sentido Vincent escreve a Theo: *Então, vamos simplesmente permitir que a natureza se desenvolva: você se tornará o que se torna; (...)* (vggallery, carta 375).⁵ Assim como em Nietzsche sobre a dualidade do trágico, a tensão entre sucumbir às ocorrências que nos circundam (sua vida trágica) e o ímpeto de superá-las (a produção artística), resulta no estranhamento pessoal de suas próprias experiências.

Em resumo, se julgo pessoas, circunstâncias, círculos nos quais não consigo me mover, é compreensível que não atinja a marca, mas fantasie além da natureza e veja

⁵ Todas as cartas mencionadas ao longo deste trabalho, fazem parte do acervo do site www.vggallery.com. A numeração das cartas citadas é correspondente à do site. Para fins de facilitar a compreensão, iremos utilizar “vggallery” como identificador do site mencionado.

as coisas de maneira fantástica, assim como tudo se torna estranho quando visto contra a luz. (Carta 375, vggallery).

Isso posto, nos propomos investigar como, na relação entre arte e a vida de Vincent van Gogh, configura-se os elementos da tragicidade na concepção dual entre o fenecer e o renascer, tão bem analisado por seu contemporâneo Nietzsche. Especificando, esse objetivo ganha sentindo na investigação sobre a expressão histórica da tragédia existencial na vida e obra do pintor holandês, sob a perspectiva nietzscheana de superação da tragédia através da arte.

Tal prerrogativa, portanto, consiste em analisar não somente a tragédia do ponto de vista ordinário, coloquial, no qual tal fenômeno é entendido por algum acontecimento de caráter fatalista, mas também de uma perspectiva filosófica na qual as experiências trágicas são vistas como forças benéficas para uma doravante superação. Em outras palavras, e por uma metáfora sugestiva, trata-se de pensar a vida, a perspectiva e o mundo de Vincent van Gogh sob à ótica da máxima de que “O que não mata, fortalece”.

Nesse sentido, portanto, a pesquisa visa, primeiramente, analisar a Tragédia, na vida de van Gogh, em sua expressão prática, sensível, cotidiana, fruto das relações interpessoais e do próprio contato do pintor com o mundo ao seu redor. Outrossim, observar a Tragédia enquanto experiência de fortalecimento, de aprendizado e de superação, consistindo no principal objetivo desta investigação.

Dado os objetivos, a presente pesquisa perpassa por conceitos nietzscheanos sobre a Tragédia Grega, como: heroísmo, autossacrifício, unicidade, luta e resignação, buscando caminhos para a compreensão desse fenômeno do “Trágico nietzscheano” na vida e obra de Vincent van Gogh.

Dualidade que parece ter movido esse protagonista a pintar tantos quadros, apesar da rejeição pública à sua obra, em um tempo muito curto - 10 anos, ademais, uma infinidade de desenhos, e a escrita de quase mil cartas.

Tais evidências possibilitaram adentrar a pesquisa na investigação de como a produção pictórica desse pintor holandês expressa sua ação e reação, no campo das artes, aos acontecimentos trágicos envoltos à sua trajetória de vida. Para tanto foi necessário investigar como Vincent conviveu com as ideias e instituições de seu tempo e a sociabilidade que manteve nos locais que passou, e ante as suas experiências, fracassos e tentativas, analisar o sujeito histórico inserido em um mundo que o alimenta e o devora.

Portanto, busca-se resgatar, da ontologia do ser social expresso em suas pinturas, essa dualidade do trágico objetivada desde os gregos e revisitada por Nietzsche:

Para Vincent, sua arte era um registro mais verdadeiro, mais revelador (“tão profundo – tão infinitamente profundo”) de sua vida, até mais do que a enxurrada de cartas que sempre vinham de acompanhamento. Ele acreditava que toda onda de “serenidade e felicidade”, todo o estremecimento de dor e desespero ingressavam na pintura; todo o sofrimento se infundia em imagens que geravam sofrimento; todo retrato se fazia em autorretrato. E dizia: “Quero pintar o que sinto e sentir o que pinto”. (NAIFEH, 2012, p. 27).

Nesse sentido, e especificamente, o artista visto como um ser humano sensível, agindo e reagindo com o seu entorno, pode revelar o contexto histórico de uma época sob várias perspectivas simultaneamente. Mas revela também, um aspecto da generidade-societária de seu tempo se nos dispusermos à análise da dinâmica que se apresenta nas experiências vividas pelo pintor, entendida como ação e reação dentro de um determinado contexto que, ao mesmo tempo que o impele, parece forçá-lo a retração, de modo a revelar um movimento histórico que ganha expressão e é expresso em centenas de cartas e pinturas legadas por um artista, desconhecido na época, mas considerado hoje como um grande artista e intelectual.

No que concerne às cartas, especialmente, é possível vislumbrar em seu conteúdo, os assuntos diversos que o pintor holandês discutiu por anos com o irmão, possibilitando, esse material, não só um resgate da história histórica daquele tempo, mas também da própria forma dele entender aquele mundo. Em suma, analisar as pinturas de Vincent van Gogh à luz de sua perspectiva de mundo expressa, não apenas em sua produção pictórica, mas também sua escrita, nos permite abstrair as expressões do trágico nietzscheano enquanto componente da ontologia desse ser social.

As cartas que Vincent escreveu a seu irmão, Theo, estão compiladas no livro “Cartas a Théo” da L&PM pocket 1997, “Biografia de Vincent van Gogh por sua cunhada” 2004, Naifeh e Smith “Van Gogh: a vida”, 2012. Este último, sobretudo, tornou-se uma referência básica, pois nos permitiu demonstrar como suas pinturas e cartas dialogam. Este livro é a mais recente, e complexa, publicação sobre a vida e obra de Vincent van Gogh. O trabalho é resultado de 10 anos de pesquisa meticulosa e inova as interpretações uma vez que sugere que Vincent van Gogh não cometeu suicídio, mas foi atingido por um tiro acidental,⁶ o que, neste caso, não quer dizer exatamente que seu conteúdo foi apropriado de forma absoluta, ou que foi totalmente endossado nesta pesquisa. Assim, foi considerada a densidade dessa obra biográfica, a fonte de referência mais atualizada e detalhada sobre a vida do mestre holandês, em vista de que as mil

⁶ “O estudo detalhado da vida do pintor holandês contou com o apoio de pesquisadores do Van Gogh Museum, bem como do curador do museu, Leo Jansen, que sintetizou a obra como: ‘A biografia definitiva para as próximas décadas.’” (NAIFEH, 2012, capa).

páginas que o consistem primam pelo detalhamento e levam em conta uma quantidade imensa de fontes documentais.

Cabe observar que no site www.vggallery.com, de onde foram extraídas todas as fontes primárias entre cartas, desenhos e pinturas de van Gogh,⁷ se deve aos esforços da viúva de Theo, Johanna van Gogh-Bonger, que em menos de seis meses após a morte de Vincent, perdeu o marido e irmão do pintor, falecido em 25 de janeiro de 1891. Por conseguinte, e tendo em vista que Theo foi o grande detentor das obras do irmão, quem ele sustentou financeiramente por mais de 10 anos, e cujo trabalho não havia encontrado mercado em seu tempo, Johanna herdou um latente patrimônio artístico e literário incomensurável, que exigiu da moça, então com 29 anos, não apenas acreditar na grandeza da obra que tinha diante os olhos, mas organizar heroicamente o complexo de centenas de cartas e mais 550 pinturas que Theo preservava em sua casa e que sonhava publicar um dia. (LENHARO, 2004, p. 16, 17 e 18).⁸ Segundo ela, entretanto:

Foi necessário muito tempo para decifrar as cartas e colocá-las em ordem; isso foi ainda mais difícil porque, com frequência, não estavam datadas, sendo necessário pensar muito cuidadosamente antes de conseguir classificar estas cartas em seus devidos lugares. (BONGER, 2004, p. 29).

E sobre isso Johanna escreveu ainda em seu diário pessoal no dia 15 de novembro de 1891, como que se direcionando a Theo na terceira pessoa:

Além de cuidar da criança: ele me deixou outra tarefa, a de zelar pela obra de Vincent – torná-la pública e fazer com que seja apreciada tanto quanto me for possível. Todos os tesouros que Théo e Vincent coletaram – a fim de preservá-los inviolados para a criança -, esta também é minha tarefa. (BONGER, 2004, p.12).

Desse modo: (...) *a biografia de Van Gogh e as cartas dos irmãos Van Gogh foram traduzidas para o inglês pela própria Jo*. (BONGER, 2004, p. 07). Isso, pois Johanna Bonger, desde criança, havia se mostrado uma pessoa curiosa, estudiosa e extremamente determinada na vida. Estudou inglês, Filologia, Sintaxe, Etimologia e Linguística, e sobretudo Literatura. Neste ínterim, ainda jovem: (...) *permaneceu alguns meses em Londres, onde trabalhou na*

⁷ No que diz respeito às missivas, oferece o texto original em inglês, bem como a tradução ao português e a outros idiomas, o que permite, para qualquer esclarecimento devido, recorrer ao texto em inglês quando houver incoerências na tradução oficial fornecida pelo site, o que foi feito frequentemente.

⁸ “Theo a havia orientado a queimar várias das cartas que recebera do irmão, pois continham apreciações e comentários relativos a pessoas ainda vivas. Johanna tinha alguma mágoa de van Gogh, praticamente sustentado pelo míngua salário de Theo. Antes de queimá-las, Johanna lê a correspondência entre os irmãos, embora Theo não guardasse todas as cartas recebidas de Van Gogh, e reúne todos os seus quadros, estudos, gravuras e croquis.” (NAVES, 2021, p. 83).

biblioteca do Museu Britânico. (BONGER, 2004, p. 11). Outrossim: (...) ela começou a lecionar inglês em um internato feminino, localizado em Elburg; mais tarde transferiu-se para o Colégio Feminino de Utrecht. (BONGER, 2004, p. 11).

Em suma, Johanna Bonger pareceu, ante a missão do legado de van Gogh, não apenas ter cumprido suas determinações pessoais, mas realizado o desejo do falecido marido Theodore van Gogh, irmão do pintor, que por carta à mãe parece revelar o quão tinha consciência da grandeza do artista que havia em Vincent van Gogh e que sua obra deveria se tornar pública.⁹ Sobre as missivas de Vincent, Theo escreveu à sua mãe Anna Carbentus após a morte desse: “*Seria realmente um livro notável se fosse possível, ver em quantas coisas ele (Vincent) pensou, e como ele sempre permaneceu fiel a si mesmo.*” (Carta de Théo à sua mãe, 8 de setembro de 1890, apud BONGER, 2004, p. 29)

A primeira edição das cartas foi lançada em três volumes em Amsterdam em 1914, e segundo o biógrafo britânico David Sweetman (1943 – 2002): *As cartas foram publicadas nas várias línguas em que Vincent as escrevera. A introdução – um relato de Jo sobre a vida de Vincent, sobretudo a partir de lembranças do que Theo lhe contara – foi a base de todas as biografias subsequentes de Vincent* (SWEETMAN, 1993, p. 285, apud LENHARO, 2004, p. 18).

Em 1915, Johanna foi morar no Estados Unidos onde começou a traduzir as cartas do holandês e francês para o inglês, e segundo seu filho Vincent Willem van Gogh, neste trabalho, que ela havia começado a organizar logo após a morte do marido, ela permaneceu até o fim da vida, no dia 02 de dezembro de 1925, tendo traduzido, ao todo, 526 missivas do pintor holandês. Isso pois, segundo Johanna:

Após a morte de Vincent, Théo discutiu comigo o projeto de publicar estas cartas, mas a morte logo o levou também, antes que ele pudesse começar a execução de seu plano. Passaram-se quase vinte e quatro anos desde a morte de Théo, antes que eu pudesse completar a publicação. (BONGER, 2004, p. 29).

O trabalho de Jo Bonger esteve na base de muitos outros ao longo do século XX. Assim, o livro mais recente a respeito do pintor Vincent van Gogh publicado aqui no Brasil: “A

⁹ “Com o tempo a jovem se enternece com as cartas de Van Gogh e decide não as destruir. Sozinha, sem recursos e com um filho pequeno para criar, resolve voltar à Holanda, onde passa a alugar quartos para pensionistas. Enquanto isso, cria seu filho e consegue apoio de alguns marchands. Um deles, Durand-Ruel, não consegue vender nada, mas Père Tanguy comercializa algumas obras. Em 1901, a Galeria Bernheim-Jeune, então dirigida por Félix Féneo, expõem vários trabalhos de Van Gogh em Paris. A exposição tem boa repercussão e terá importância para a formação dos fauvistas.” (NAVES, 2021, p. 83).

salvação pela pintura”, do autor, pesquisador e professor, Dr. Rodrigo Naves (2021)¹⁰, estabeleceu uma ponte interessante, mas, vertiginosa entre a formação cristã protestante e a conduta do pintor. E com o perdão de algum equívoco interpretativo, ao ler o livro entendi que, para o autor Rodrigo Naves, Vincent buscou salvação através da pintura porque tinha na raiz uma formação religiosa que, de maneira, havia condicionado fundamentos e preceitos determinantes à sua visão de mundo e comportamento social. O prefaciador do livro de Rodrigo Naves a respeito do entendimento desse autor sobre a vida e obra de van Gogh afirma que:

Rodrigo procura entendê-las à luz da ideia de salvação, profundamente enraizada na formação protestante do pintor (seu pai era pastor de orientação calvinista, seu avô esteve ligado ao ideário protestante e o próprio pintor foi pastor assistente). (s/a. apud NAVES, 2021).

Entendemos que um outro fator corrobora para tal entendimento, que é o fato de Vincent ter tido contato com uma dada visão de mundo advinda do cristianismo protestante, mas sob uma perspectiva semelhante à perspectiva que Nietzsche desenvolveu em sua concepção de Tragédia Grega.

Portanto, a presente pesquisa trata de traçar os limites dessa influência quando Vincent questiona o idealismo religioso, e eleva essa crítica ao ponto de um rompimento com a instituição e seus preceitos, embora tenha mantido grande admiração e compreensão pela figura de Cristo, quem ele vê como o evangelho na prática (sabedoria), e como ele tenta ser em Borinage, e tragicamente, agir da mesma forma. Pois, aqui, tal experiência é resgatada enquanto conhecimento de um saber trágico, mas em uma noção de superação que tinha ainda o substrato do idealismo religioso, de consolo antitrágico no reino dos céus, o que leva a suspeita de que Vincent tenha superado o idealismo quando, definitivamente, entregou-se de corpo e alma ao trabalho da arte e da paixão do artista no final de sua vida.

Portanto, neste trabalho, intenta-se mostrar sugestivamente que, criando uma metafísica na arte, Vincent havia criado condições para romper com a metafísica religiosa, para, finalmente, se fundir com a natureza para, no final de sua vida e produção artística, romper até mesmo sua metafísica artística.

De outra forma, entende-se impossível pensar em um Vincent van Gogh vencido (ou dominado moralmente) pelos dogmas, hábitos, conhecimentos e condicionamentos de sua infância e educação religiosa.

¹⁰ NAVES, Rodrigo. *Van Gogh, a salvação pela pintura*. São Paulo: Todavia, 2021.

Assim, entende-se que se ele, porventura, manteve hábitos protestantes até o fim da vida, como a crença na predestinação, a devoção pelo trabalho e o sacrifício pessoal (ascetismo), ao longo de sua vida essa formação educacional e religiosa o impulsionou a compreender o valor de tais atitudes no bojo de um sentimento dual do "Trágico".

A perspectiva religiosa permeando as ações desse pintor também foi notada pelo autor holandês Wouter van der Veen, em seu livro: "O capital de van Gogh, ou, como os irmãos Van Gogh foram mais espertos que Warren Buffett" (2018). Veen parte do pressuposto de que van Gogh nasceu burguês, de espírito calvinista/ capitalista, e que nunca deixou de o ser. Nesse sentido, atribui ao pintor um grande visionário da especulação capitalista sobre o comércio de arte de seu tempo e localidade geográfica, educado também por fundamentos religiosos.

A pesquisa é valiosa uma vez que o autor decidiu fazer uma leitura da vida e obra de Van Gogh desde o nascimento até o sucesso no pós-morte, seguindo um fio condutor de sua origem burguesa, de empreendedor, e de alguém que acreditava na predestinação e na recompensa pelo trabalho, no auto sacrifício e seus objetivos finais. O autor condena a visão romântica do artista pobre que apenas encontrou sofrimento e loucura em vida, e revela um Vincent oriundo de família nobre e rica, entre os quais havia burgueses, almirantes e pastores religiosos, etc.

Portanto, é nesse sentido que ele não vê Zundert, onde Vincent nasceu, como um pequeno vilarejo afastado econômica e culturalmente, mas como uma importante região na qual o pai de van Gogh era um dos mais importantes homens em termos políticos. Ele relembra que van Gogh foi criado por uma governanta, um tipo de berceuse, ou babá, nesses nossos dias, e que, portanto, havia tido uma educação excepcional, tendo frequentado as melhores escolas e estudado com os melhores professores.

E com o mesmo intuito de propor um van Gogh burguês e capitalista, o autor mostrou que os 150 francos com os quais vivia por um mês, eram o dobro do que ganhava o carteiro da cidade que sustentava uma família inteira. Segundo ele, 1 franco comprava 4 quilos de pão, ou 5 litros de vinho. Então, ele diz que van Gogh gastava excessivamente por impulso, e que esta seria a verdadeira razão de ele estar sempre tenso, não porque poderia ficar mais pobre, mas, com a possibilidade de ficar sem dinheiro, apesar de tudo.

Em suma, a reflexão sobre van Gogh burguês é valiosa por, primeiramente, libertar o pintor do conceito romanceado de artista trágico, este falso arquétipo de artista genial e pobre que morre na miséria não obstante sua riquíssima produção.

O autor mostra que essa visão romântica de van Gogh não se sustenta. Todavia, Veen não parece poder evitar reduções e distorções na análise dos fenômenos expressos e vivenciados

pelo pintor holandês, se porventura sugere que Vincent escolheu ser pintor, pois isso corroborava a sua maior vocação que seria o empreendedorismo, no ramo do comércio de arte, onde poderia ter vindo a ser bem-sucedido, dada a sua inserção familiar.

Para além de suas interpretações, é relevante que Veen traz a tona informações sobre um período marcado pela carência de fontes históricas sobre a vida do futuro pintor, que é a época de Borinage, quando, segundo ele, van Gogh passou os 18 meses, nos quais não escreveu cartas, fazendo desenhos e tentando fazer pregações como um missionário independente.

No afã de demonstrar que o pintor era um empreendedor visionário, o autor valorizou profundamente a educação protestante e a religião em Vincent van Gogh, embora tenha reconhecido ser impossível afirmar se van Gogh virou as costas para a religião e a religiosidade em vida. De qualquer forma, ele não contradiz o fio condutor (fundamentos da religião) que também parece ter conduzido o trabalho ensaístico do autor Rodrigo Naves, que defendeu a ideia de salvação pela pintura.

Cabe a consideração de que o olhar romântico sobre a vida de van Gogh pode tornar turva a sua história, mas, que o excesso de racionalismo sobre a análise pode gerar o mesmo efeito. Nesse sentido, ao afirmar sobre a existência de um empreendedor em Vincent van Gogh, mas visionário, Veen corre um grande risco de criar outro clichê e outro reducionismo.

Além disso, cabe observar o quão problemático pode ser entender o pintor Vincent van Gogh como alguém que calculava absolutamente suas ações em sua experiência de vida, como um empresário a controlar as paixões e especulações para fins de utilidade e prosperidade comercial. Nesse sentido, ele seria alguém super-racional, mas de cuja razão seria tão grande que o permitiria vislumbrar e entender o futuro comercial e especulativo no ramo da arte.

Para tal análise o autor Wouter van der Veen constrói, sabiamente, uma narrativa de fatos e reflexões plausíveis de continuidade e coerência entre o menino Vincent (burguês) e o pintor já maduro. Boa educação, experiência como marchand, a obstinação do missionário, e o projeto de ser rico e famoso.

A priori faz sentido em uma perspectiva linear da história, contudo, parece inevitável que tal ponto de vista ignore as forças do *pathos* enquanto impulso determinante de vida e emersão trágica no caos por parte do pintor holandês.

Em última análise, até parece uma tragédia do *logos* aquilo que ele sintetiza e conclui sobre Vincent van Gogh, em vista de sugerir que suas capacidades apolíneas de grande empresário, teriam feito de Vincent alguém capaz de transformar as suas fortes paixões em visões futurísticas sobre o mercado da arte, entendimento do real.

Mas, nesse sentido, soa uma finalidade que parece não coadunar com a visão sobre um grande artista como é possível que reconheçamos, de antemão, em Vincent van Gogh. Essa análise de tragédia do *logos* caberia melhor a figuras como Henry Ford ou George Eastman, grandes capitalistas de seu tempo, mas, não a van Gogh, cuja finalidade de vida não pode ter sido o de ser empreendedor de renome em busca de riqueza e fama, mas um artista inovador e revelador, em uma missão auspiciosa e trágica.

Por fim, é preciso esperar que tais estudos sobre Vincent van Gogh, levantem nos leitores mais questões do que respostas.

Portanto, e, para atingir o objetivo desta presente dissertação, que é resgatar a tragédia nietzscheana na obra de Vincent van Gogh, em sintonia com as evidências que mostram como o pintor lidou com as questões da vida, as cartas de van Gogh nos subsidiam para encontrar menções, afirmações, reflexões, que apontem no pintor qualidades de um “Artista trágico”, segundo as concepções de arte e da figura do artista extraídos do livro “O nascimento da tragédia” de Friedrich Nietzsche e outras fontes relacionadas.

Os procedimentos metodológicos adotados consistem na análise das 862 pinturas produzidas pelo pintor em aproximadamente 18 anos de vida, entre 1881 e 1890, de seus 1030 desenhos iniciados em 1872 e de 874 cartas. No entanto, cabe observar, que destas fontes, em vista da complexidade, tanto no que concerne às cartas quanto às pinturas e desenhos, prevaleceu um processo seletivo, com critérios relativos à perspectiva da tragicidade contida nas fontes em questão.

No site vggallery, todo o trabalho de Vincent van Gogh está exposto e catalogado, e pode ser acessado facilmente. Essa publicação é resultado de 15 anos de trabalho de pesquisadores do Van Gogh Museum e do Huygens Institute of the Royal Netherlands Academy of Arts and Sciences, equipe coordenada por Leo Jansen, Hans Luijten e Nienke Bakker, que revisitaram manuscritos e cartas traduzindo-as dos idiomas originais ao inglês, além de identificarem os indivíduos citados nas cartas, bem como as obras de arte mencionadas nas correspondências. Dessa forma:

Na página da internet, o leitor pode acessar os textos originais das cartas, os fac-símiles, as notas explanatórias, a tradução dos textos para o inglês e as imagens de todas as obras mencionadas ao longo do diálogo entre Van Gogh e seus correspondentes. (LENHARO, 2012, p. 17).

Graças a isso, desse modo, inúmeros estudiosos têm podido analisar os registros diários sobre o estado de espírito do pintor e seu trabalho.¹¹

O resultado foi que: coube analisar a tragédia (fatos) na relação do homem (Vincent) com o mundo, a partir das fontes primárias, cotejadas pela biografia do artista e em diálogo com a produção bibliográfica disponível, buscando-se o (...) *entrelaçamento contínuo e espontâneo de preocupações pessoais e cálculos artísticos, de demônios interiores e paixões criativas*, [pelo qual] *Vincent alcançara um tipo de arte totalmente novo*. (NAIFEH, 2012, p. 549).

Almeja-se identificar na produção pictórica, associada às suas cartas, os traços dessa unidade dual que caracteriza a tragédia, na perspectiva resgatada pelo filósofo alemão. Tal abordagem pode revelar as intimidades escondidas nos redutos e meandros de toda a tragédia envolta à vida intensa e turbulenta do reconhecido pintor expressionista holandês,¹² em sua produção artística.

O primeiro capítulo se detém a compreensão e desenvolvimento de conceitos relativos à tragédia nietzscheana, bem como os pressupostos sobre a relação vida e arte em Nietzsche e em Vincent van Gogh. Nesse sentido, apresenta a tese de Michel Haar e os fundamentos estéticos que embasarão a análise da vida e da obra do artista holandês.

O segundo capítulo versa sobre a vida e obra de van Gogh anterior à sua descoberta como artista. Para isso, retoma historicamente a ancestralidade da família Carbentus (por parte de mãe) e da família van Gogh (por parte de pai) com o objetivo de apontar referências comportamentais, e até mesmo genéticas, tendo em vista a suposta epilepsia da qual sofreu o pintor, que ofereçam prerrogativas de pontos de vistas, também, morais e culturais que constituíram as tradições e certamente atingiram a formação cultural do artista desde de seu nascimento, marcado pelo fatalismo de um irmão natimorto, e, supostamente, até o sentimento de culpa moral originado por este episódio.

Com tal intuito, destaca-se o contexto histórico no qual viveram a ancestralidade do pintor e sobretudo à sua época e localidade geográfica. A finalidade foi a de investigar as

¹¹ “Quando Johanna morre, em 1927, seu filho Vincent (mais conhecido como Engenheiro) assume a direção do espólio do tio. A primeira grande venda que realiza – não se queria pulverizar o conjunto da obra – foi para o casal Helene e Anton Kröller-Müller, ambos filhos de ricos industriais alemães. (...) Depois de criar e educar os filhos, o Engenheiro faz um acordo com o governo holandês e, por um preço simbólico, transfere as demais obras para o Estado. Foi com esse acervo que o Museu Van Gogh foi criado. Em 1926, dá-se a consagração nacional mais importante: o MoMa de Nova York é inaugurado com a mostra Quatro Pilares da Arte Moderna: Cézanne, Gauguin, Seurat, Van Gogh.” (NAVES, 2021, p. 84).

¹² “Embora ambos os movimentos, fauvismo e expressionismo alemão, tenham tirado ensinamentos da arte de Van Gogh, foram sobretudo os expressionistas que levaram adiante o sentimento trágico do mundo do pintor holandês.” (NAVES, 2021, p.85).

relações da criança, do jovem, do marchand e do missionário com o mundo ao seu redor, e a tragédia da família enquanto história de superação. Neste momento as obsessões do menino, o mal comportamento em casa e na escola, os conflitos interiores, ou seja, a melancolia expressiva, o sentimento de abandono e solidão, sugerem reflexões sob a perspectiva dos fundamentos teóricos já explicitados no primeiro capítulo, no qual, basicamente, o *pathos* reflete as características da paixão dionisiaca (realidade essencial) e o *logos* as racionalizações (realidade aparente) que imbuem o conceito de apolíneo, e por fim o resultado da “tragédia” enquanto conflito do homem com seu entorno e consigo mesmo que, através da arte, surge sob a prerrogativa de superação. A experiência onírica da unicidade e do heroísmo contidos na interpretação de Friedrich Nietzsche sobre o ritual da “Tragédia Grega” no mundo antigo, são vistas sob a ótica factual e das concepções que Vincent expressa no século XIX.

Neste capítulo aponta-se a educação cristã que é dada ao jovem genioso como um dos fundamentos que contribuem para tal perspectiva do trágico. Para tanto, a pesquisa trata a metafísica cristã como tragédia do *Logos*, tal qual está fundamentado teoricamente no primeiro capítulo, isto é, aquela que contém idealismo em seu substrato e que propõe, ante a tragédia natural da vida, não apenas a retidão de conduta, mas um consolo metafísico na vida após a morte enquanto compensação para uma vida infligida pela natureza. Ao mesmo tempo, a leitura da Bíblia e as reflexões sobre Jesus Cristo que Vincent fez ao longo da juventude, e as alterações sobre o assunto pelas quais ele interpelava o pai, revelam as tendências que ele seguiu não apenas na relação com o seu entorno, mas as inovações do próprio pensamento, o que sugere o sentido trágico existencial em suas escolhas uma vez que essas relações conflituosas, especialmente com o pai, quais ele procurava, dentre tanto, voluntariamente, pareciam acarretar não apenas grandes consternações ao jovem genioso, mas conhecimentos e novas concepções sobre a realidade.

Neste ínterim, e no que toca a inovação das ideias de Vincent sobre o mundo, a arte, Deus, e a vida, este capítulo busca trazer à luz algumas dentre centenas de referências que o pintor holandês contemplou e se deixou influenciar ao longo de sua vida, e pela qual ele refutou e endossou ideias de autores de épocas diversas, confrontando filósofos e artistas, e aproximando a religião da ciência, bem como sugerindo muitas vezes uma realidade ausente de qualquer fragmentação essencial.

Portanto, e, em uma tentativa de abstrair razoavelmente a concepção ontológica da tragédia em Vincent van Gogh, considera-se que o principal conflito trágico, do ponto de vista do pensamento e da capacidade criativa de van Gogh, versava sobre a prerrogativa de viver a vida sob dogmas idealistas, puramente apolíneos, e frutos do *logos*; ou viver a vida motivado

pelo *pathos*, que tendo a origem nos sentimentos e na realidade essencial se materializaria, na arte, pela realização de um trabalho heroico empreendido em um sentido trágico (apolo/dionisíaco) existencial, tal como sugerem os acontecimentos na vida de Vincent van Gogh.

Continuando nesse sentido, **o terceiro e o quarto capítulos** têm a finalidade de historicizar sobre a expressão da tragédia em van Gogh no período em que ele decidiu, finalmente, pela carreira de artista, até o ano de 1886, quando não apenas mudou do interior para uma grande capital, como sofreu o impacto cultural das novidades artísticas em sua arte. Portanto, neste primeiro momento analisado, qual se estende, aproximadamente, de 1880 a 1886, chamado de período holandês, a arte de van Gogh se expressou essencialmente pelos desenhos hachurados e pinturas de tonalidades escuras, permeadas por uma paleta pardacenta contemporânea (Escola de Haia), no qual a escolha pela temática dos retratos pode revelar o constante diálogo entre sua arte e sua própria vida, de modo também que todo o drama de seu cotidiano parecia se expressar misteriosamente no limite entre a luz e a sombra perseguida pelo pintor nesta fase notavelmente produtiva.

Neste capítulo referente ao período holandês, a trajetória de Vincent é detalhada paralelamente à sua produção artística, tendo em vista interligar fatos com a finalidade de, analisando na totalidade, encontrar o substrato ontológico que se apresenta em sua vida e obra. Especificamente, cabe a observação de que, na medida em que a vida artística de Vincent avançava, ele não apenas se afastava da religião, mas parecia fundamentar suas novas ideias sob a estrutura de uma nova crença metafísica, diretamente voltada à arte.

No **quinto e sexto capítulos** serão apresentadas as novas etapas, paralelamente, da vida e da evolução artística do respectivo mestre holandês. A capital francesa faria a revolução tanto das cores como dos temas na obra de Vincent van Gogh. Isso, pois, a presença de um reduto como Montmartre, onde Vincent morou com Theo, podia reunir a elite intelectual da arte que não se encontrava aprisionada ao status das galerias e academias da grande cidade.

Ademais, sua mudança para Arles, dois anos depois, e seu contato com uma nova luminosidade, somado ao trágico episódio recorrente de sua relação com Gauguin, revelam a proximidade entre tragédia e arte em uma fase de grande intensidade, marcada por uma posterior reclusão em um hospício, onde, com extrema lucidez, Vincent alcançou outro êxtase nos desenhos e nas pinceladas. Até que, depois de uma nova tentativa em Auvers-sur-Oise, o sofrimento e a explosão das tendências artística, fadaram-lhe à morte e ao sucesso póstumo.

CAPÍTULO 1 – A “TRAGÉDIA GREGA” SEGUNDO NIETZSCHE: A DUALIDADE DIONÍSICA E APOLÍNEA NA EXPRESSÃO ARTÍSTICA

O presente capítulo analisa os conceitos desenvolvidos pelo filósofo Friedrich Nietzsche em seu texto, *O nascimento da Tragédia grega*, com o objetivo de demonstrar como o trágico presente na pintura de Van Gogh se aproxima dessa concepção de trágico em Nietzsche: expressa não apenas a subjetividade, a melancolia, a personalidade depressiva desse pintor, mas contém a unicidade nietzscheana, ou seja, tanto uma perspectiva da vida trágica, quanto de superação, tal qual ocorria naquele momento histórico do século XIX europeu conservador que sofria os impactos do refreamento das utopias postas durante a Revolução Francesa.

Portanto, partindo do pressuposto de que o trágico presente na pintura de Van Gogh se aproxima dessa concepção de trágico em Nietzsche, deterei-me ao esclarecimento dos fundamentos heraclitianos contidos nos conceitos do filósofo alemão sobre a Tragédia e suas diferenças com esse filósofo grego, dado que Nietzsche é um homem do século XIX e suas reflexões, queiramos ou não, estão conectadas com aquele mundo do qual faz parte, em particular o da recém-constituída Alemanha. A começar pela evidência, já analisada por Ginzburg (2007, p. 11 e 12), da relação entre as concepções de Nietzsche sobre o trágico, como um fenômeno daquele momento histórico europeu, o tédio.

Daí a obra de Van Gogh ser arte por expressar aquela generidade humana, ou os sentimentos coletivos da época (HAUSER, 1998). Mas quando nos propusemos entender tal dimensão nos deparamos com outro problema. Como recuperar tal tragicidade nietzscheana na obra de Van Gogh se o entendimento do teórico que melhor explicitou tal característica também é comumente lido apenas pela subjetividade contida em sua filosofia?¹³, deixando-se de lado o aspecto da superação pela arte? Ou o impulso criador, de superação, que leva o ser humano a fazer história?

Isso posto, tomando a arte como um meio ao sentimento trágico, seria esse um instrumento ritualístico para o exercício de superação das condições existenciais? Poderia, esse ritual enlevar o indivíduo a uma dimensão “Una” da realidade? Qual seria o papel do contexto neste ritual realizado através da arte? Um dos principais analistas de Nietzsche, Erwin Theodor, aponta que em seus textos aquele autor, reiteradamente anuncia

(...) o advento da era Trágica: a arte mais sublime na afirmação da vida, a tragédia, renascerá quando a humanidade, sem sofrimento, tiver atrás de si a consciência de ter sustentado as guerras mais rudes e mais necessárias.” (THEODOR, 1948, p. 12).

¹³ Pois não podemos nos esquecer que é do século XIX, a separação do conhecimento em disciplinas separadas, dada a possibilidade de aprofundamento dos diferentes aspectos da complexidade que o compõem.

Portanto, o contexto europeu, as forças políticas, a dinâmica da sociedade, a cultura, a arte são questões cruciais para darmos início ao estudo sobre o “Trágico” nietzscheano. Conforme Hobsbawm: *A grande revolução de 1789 – 1848 foi o triunfo não da “indústria” como tal, mas da indústria capitalista; não da liberdade e da igualdade em geral, mas da classe média ou da sociedade “burguesa” liberal* (HOBSBAWM, 1989, p. 17).

No campo da mentalidade, o Iluminismo reascendia os ânimos e as inquietações, e por meio de críticas às monarquias e à religião católica, despertavam as pessoas às contradições que permeavam as forças controladoras da maioria.

Acordaram, a filosofia iluminista, os instintos adormecidos de uma população vulneravelmente trágica e vítima da opressão política e da desigualdade econômica histórica da França, que se amparava no poder sobre o conhecimento, na manipulação e no sucateamento da educação pública. Tal negligência em manter as pessoas a níveis tão baixos de condições, e, neste ínterim, subestimar a possibilidade da eminência de líderes revolucionários mesmo na classe nobre (em favor da plebe), como foram muitos dos iluministas, literários, ou mesmo advogados, médicos, entre outros, resultou na grande Revolução Francesa que, tamanha sua dimensão e correlação, demarcou o início do que chamamos de Idade Contemporânea, posto seu efeito multiplicador nos países vizinhos, mas também por toda a América, assim como seus efeitos na Ásia (lembrar invasão de napoleão na Rússia). Não obstante, podemos retroceder às mudanças ocorridas, primeiramente, na Inglaterra, como afirma Oliveira:

Para o historiador Eric Hobsbawm, a década de 1780 trouxe mudanças tão significativas na economia inglesa a ponto de ser considerada início do século XIX. A ideia do novo, do progresso, se disseminava pela Europa, que buscava pôr em prática novas invenções que se adequassem ao ritmo do cotidiano alucinante imposto pela nova ordem do trabalho. O tempo tornou-se ainda mais valioso para aqueles que almejavam ganhar dinheiro, de modo que cada minuto deveria ser minuciosamente aproveitado. (OLIVEIRA, 2003, p. 84).

Em síntese, a histórica revolução tecnológica operada na Europa no século XIX favoreceu o contexto de inovação que reacendeu a vida cultural das cidades que se tornaram, cada vez mais, palco da vida em sociedade desde o século XVIII, mas também cenário de um aspecto trágico de desigualdade, violência, abandono, certezas e dúvidas instrumentais, de cujo processo resultava uma profunda exploração social.

O movimento artístico que melhor expressou tais contradições no campo da literatura e da arte em geral foi o romantismo, portanto, não é por acaso que encontramos em seu interior a definição mais clara do tédio, nas palavras do poeta, dramaturgo e militar, Alfred de Vigny.

Banarroch analisa como sua obra aponta diferentes formas de vínculo do sofrimento com a vida humana, ou seja,

a França diante do absurdo da condição humana e (...) como do sofrimento nasce o mais humano, o aspecto mais universal do trabalho de Vigny: a pena e o senso de solidariedade, que fazem do poeta do século XIX um irmão espiritual de Albert Camus. (BARRANOCH, 1969, p. 2).

É possível notar que esse processo de transformação social resultou obviamente em um momento histórico conflituoso e contraditório. Nesse contexto em que muitas inovações impulsionaram pensadores e artistas ao processo de criação, fosse filosófica, científica ou artística, romântica, ou qualquer outra saída que esses homens encontraram para realizar a mágica da produção que une ritualisticamente o sensível ao intelectual, é mister observarmos a importância do contexto conflituoso como força impulsionadora da criação humana, graças ao que podemos compreender ser oriundo de um “Sentimento Trágico”.

1.1 Nietzsche e a melancolia no século XIX

Não nos esqueçamos que Nietzsche, assim como Van Gogh, embora em espaços geográficos distintos, é contemporâneo daquele conturbado processo de unificação alemã, no qual toda a sociabilidade germânica estava sendo questionada, reafirmada, negada, ou seja, um período de contradições diversas.

Nietzsche manifesta grande preocupação com a destruição cultural que estava ocorrendo paralelamente à unificação política, pois, antes dela, a confederação germânica unia povos de mesma língua, mas que preservavam dialetos e características próprias, assim como, formas de pensamento, crenças, manifestações artísticas distintas.

A unificação alemã instaura um processo de massificação cultural contra o qual o filósofo alemão, sensível, profere sua crítica, qual compreende a modernização alemã em um horizonte de ruína cultural:

Seja o que for aquilo que possa estar na base deste livro problemático, deve ter sido uma questão de primeira ordem e máxima atração, ademais uma questão profundamente pessoal – testemunho disso é a época em que surgiu e *a despeito* do qual surgiu, ou seja, a excitante época da Guerra Franco - Prussiana, de 1870-71. Enquanto o troar da batalha de Worth se espalhava por sobre a Europa, o cismador de ideias e amigo de enigmas, a quem coube a paternidade deste livro, achava-se, algures em um recanto dos Alpes, muito entretido em cismas e enigmas, e por consequência, muito preocupado e despreocupado ao mesmo tempo, anotando os seus pensamentos sobre os gregos – núcleo deste livro bizarro e mal acessível a que será dedicado este tardio prefácio (ou posfácio). Algumas semanas depois, e ele próprio encontrava-se

sob os muros de Metz, ainda não liberto dos pontos de interrogação que havia apostado à pretensa "serenojovialidade" dos gregos e da arte grega, até que, por fim, naquele mês de profunda tensão em que se deliberava sobre a paz de Versalhes, também ele chegou à paz consigo próprio e, lentamente, enquanto convalescia em casa, de uma enfermidade contraída em campanha, constatou consigo mesmo, de maneira definitiva, "o nascimento da tragédia a partir do espírito da música". (NIETZSCHE, 1992, p.13)¹⁴.

No século XIX, enquanto a ciência comemorava triunfos inauditos, Nietzsche buscava o inaudito na música e entendia no saber da época um sentido niilista, contexto qual criticava quase que totalmente.¹⁵ *Mas tem que lidar com sua época...Positivismo, empirismo, economicismo, ligados com excessivo pensamento utilitarista, determinam o espírito dos tempos. E sobretudo, estão otimistas.* (SAFRANSKY, 2002, p. 97). E foi, portanto, contra o otimismo da unificação alemã que o filósofo defendeu o pessimismo shopenhauriano.

Ele entendeu com sentido ilusório uma sociedade que desenvolvia um pensamento científico que caminhava para uma descoberta da verdade única, sob a lente de uma espécie de "realismo" criado pela cultura burguesa. Assim, em comparação ao cientificismo, Nietzsche entendia a natureza da seguinte forma: *Pois ela não segue o princípio da acumulação linear e da progressiva intensificação, mas gira em ciclos de morrer e devir (...) A Natureza dá um salto de alegria no ser humano quando supera a ilusão do objetivo (...)* (SAFRANSKY, 2002, p. 104)

Nietzsche critica, por essa ótica, os sujeitos e conjunturas históricas antagônicas. Nota o niilismo (sentido do nada) tanto nos capitalistas como nos socialistas, na instituição científica e na instituição religiosa...etc. Ele vê o "Saber" ligado diretamente à vontade de "Poder", e neste caso, tal vontade nada se assemelha ao conceito de vontade de poder que o mesmo filósofo irá desenvolver ulteriormente em sua obra.

Essa vontade burguesa de poder, a qual Nietzsche se contrapõe, implica pensar no domínio da natureza enquanto razão de existência, preceito tal que Nietzsche já é um ferrenho opositor desde os tempos do "Nascimento da Tragédia": *Quer se reduzir as coisas e colocá-las no seu próprio formato insignificante.* (SAFRANSKY, 2002, p. 98)

Em suma, é preciso considerar o trágico no século XIX a partir dessas relações tratadas acima, não apenas em Nietzsche, mas em van Gogh e essa tragédia enquanto força que opera sobre todas as pessoas. Tanto o filósofo como o pintor foram submetidos a decisões e forças

¹⁴ NIETZSCHE, F. Tentativa de Autocrítica. Prefácio. In: _____. *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

¹⁵ "A vontade de sistema não é senão o rosto último assumido pela metafísica herdada do platonismo: paradoxalmente, acompanha o dualismo platônico da aparência e da verdade (...) que assegura de maneira definitiva a vitória do teórico sobre o trágico." (FERRY, 2012, p. 211 e 212).

políticas, guerras, crises ideológicas da mesma época, além das crises particulares da vida de ambos, e que por isso é possível pressupor uma espécie de pressão (força), de cima para baixo, que insinuava, ao detentor de um “sentimento trágico”, um convite à superação, no respectivo período. E mais do que isso, a força para tal.

Em outras palavras, a partir da perspectiva de Nietzsche sobre a relação do homem com o seu entorno, é preciso identificar o efeito da arte enquanto mediador de contrastes e aparentes contradições. Cabe, neste início, recuperar uma definição, ainda que parcial, de seu pensamento, para fins de apresentar a lente pela qual Nietzsche vai olhar e analisar o fenômeno da Tragédia na Grécia Arcaica. Pois, será a partir da visão heraclitiana que Nietzsche irá refletir, em sua obra “O nascimento da tragédia”, sobre o significado de “Trágico”, resgatando sua origem na Grécia Arcaica dos séculos VIII e VII a.C., mas à luz da dinâmica de seu tempo, assim como o fizera Heráclito.

1.2 O Heráclito que existe em Nietzsche

Heráclito tinha enquanto fundamento, compreender a estrutura básica do universo, em sua concepção essencial. Para ele, os principais elementos da natureza eram o Fogo, a Terra e a Água, porém, o fogo enquanto elemento primário e modificador do restante. *Todas as coisas são um substituto para o Fogo, e o Fogo para todas as coisas (...) as transformações do Fogo são, antes de mais nada, mar; e metade do mar é terra, metade redemoinho de vento.* (STOKES, 2012, p. 26)

Para este filósofo pré-socrático, a origem do mundo e sua estrutura básica de funcionamento eram os motivos essenciais da busca humana. A filosofia surgiu nessa época para permitir ao homem pensar algo para além das histórias dos Deuses, distantes fisicamente, e surgiu para instrumentalizar uma inquietação que deve ter surgido nos primórdios, instigado pela observação da natureza, e fomentado pelo instinto da curiosidade e da dominação.¹⁶ Trata-se, portanto, de uma unicidade entre indivíduo e coletivo, homem e mundo, ou seja, Heráclito absorve a concepção “Una” da realidade individual e do universo vigente na época. E isso interessa à esta reflexão: ... “e de todas as coisas Um e de Um todas as coisas” (HERÁCLITO,

¹⁶ “Valerá para uma busca mais sintética da filosofia heraclitiana, a definição dada pelo filósofo e editor Dr. Philip Stokes (2012) na obra “Os 100 pensadores essenciais da filosofia”. Segundo ele: “Tudo está num fluxo, de mudança, e a guerra e a luta entre opostos são a condição eterna do universo. (...) Heráclito conflitava com seus compatriotas de Éfeso apontando-os como “sem” espírito, e opondo-se ao governo das crianças enquanto superação das condições políticas da época. ‘Heráclito ridicularizou Homero, afirmando que este deveria ter sido expulso e chicoteado, e depois escarneceu das ideias e da integridade intelectual de Pitágoras e Xenófanes, entre outros’.” (STOKES, 2012. p. 25-26).

5, fr. 10, apud SANTOS, 1990, p. 01) Sobre a concepção do uno, de mudança e imobilidade, Maria Carolina diz:

Embora conhecido, na tradição filosófica, como “o pensador da mudança”, o filósofo de Éfeso crê -e essa é a hipótese que procuraremos verificar aqui -na existência de algo primordial e unitário que persiste e explica a contínua transitoriedade manifestada pelas coisas da experiência. Este algo jamais poderia ser identificado ao absolutamente imóvel porque, para o grego, *physis* significa princípio ou fonte originária de onde incessantemente brota tudo o que é; e, nesse perpétuo desdobramento, torna observável não só o que por seu intermédio vem a ser como também a profunda dinamicidade que a caracteriza. (SANTOS, 1990, p. 01).

Para Heráclito, o fogo cósmico (compreensão cosmogônica da época) tem: (...) *contrapartida na alma humana* (STOKES, 2012, p. 26), ou seja, que homem e mundo estão, não apenas conectados, mas se influenciando mutuamente, erguendo-se, desta maneira, e impelindo um ao outro constantemente. Portanto, esse filósofo nos dá uma concepção unitária de homem e mundo, mas não anula o caráter diverso e o conflito de forças, não obstante, isola esse universo em uma única célula chamada mundo, assim a aparente dualidade ganha um único sentido, o da superação, ainda que em direções diferentes. Para Heráclito, em seu tempo, faltava aos homens compreender que estar em desacordo também é estar em acordo consigo mesmo e vice-versa, e ele continua:

(...) “Deus é dia e noite, inverno e verão, guerra e paz, saciedade e fome”. Luta e oposição são tão necessárias como boas, pois o conceito de tensão universal assegura que, enquanto os opostos podem passar por períodos alternantes de dominância, nenhum deles nunca extinguirá ou dissipará o outro por completo... (Heráclito, ..., apud STOKES, 2012, p. 26).

É esse sentido metafísico do mundo que Nietzsche parece ressuscitar ao fazer não apenas uma leitura da antiguidade grega, mas sobretudo do contexto histórico de sua própria época.

Como podemos notar, é a tensão universal que assegura a mudança, e a mudança é o que permite a continuidade da existência, literalmente, para que ela não acabe no final do caminho, ela volta quando chega ao fim. Se não fosse assim, como seria quando o caminho chegasse ao fim, como a existência existiria se não houvesse espaço para o seu existir? Portanto, e, além disso, buscando compreender de outra forma, pensar uma árvore que, no final de sua vida, naturalmente, lança uma semente para o nascimento de outra árvore.

Heráclito diria, na simplificação deste meu entendimento, que essencialmente seria a mesma árvore a renascer, mas acrescentaria, que seria outra árvore em termos de características,

contraditório em determinados aspectos, semelhante por outros, mas frutos do mesmo universo em sentido ontológico (dionisiaco, devir, fogo) e neste ínterim, podemos supor o que Heráclito está a nos dizer quanto ao devir como fenômeno de realidade e eternidade. Como se uma enorme contradição e complementação revelasse a essência de uma única célula. E para Nietzsche, a investigação habita nesse hiato, a arte surgida e reveladora dessa essência do mundo.

É possível, não apenas apontar evidências da influência de Heráclito em Nietzsche, mas, desde o conflito, que ambos protagonizaram na convivência com sua época, revelam-se de alguma forma, e principalmente no campo filosófico, e no próprio método e intuito de buscar uma visão metafísica determinista da natureza.

Nietzsche encontrou em Heráclito a concepção trágica da existência, isto é, a aceitação e a afirmação de que o mundo é assim, e se expressa no eterno vir a ser das coisas, como fórmula dolorosa de uma realidade que não pode ser alterada exteriormente. Nietzsche, portanto, e a partir de Heráclito, compreenderá a visão deste sobre a parte essencial do mundo, de onde supostamente nasceu a “Arte grega”, um lugar onde os conflitos de forças confluem às custas de dor e sacrifício, mas sobretudo como expressão de uma realidade última, verdadeira (universo dionisiaco, Uno Primordial) como sendo constitutiva puramente da luta dos opostos, como descrito por Heráclito.

Dessa forma, sem querer concluir qualquer coisa, cabe aqui apenas enfatizar essa forte evidência Nietzsche/ Heráclito como lente e lanterna a iluminar esse denso e escuro universo da essência das coisas. Por fim, podemos anotar o caráter místico que envolve tanto a filosofia de Heráclito como a de Nietzsche, enquanto rastros desta nossa busca de compreensão.¹⁷

1.3 A superação do trágico heraclitiano

O foco da investigação de Nietzsche neste momento está na essência que habita entre o trágico e a arte, entre a alegria e tristeza, criação e destruição ou como diz Erwin Theodor no prefácio da obra do filósofo alemão.

¹⁷ Ademais, Heráclito foi influenciado pelo oriente, assim como Nietzsche, que ao ler Schopenhauer se aproxima não apenas de Heráclito, mas da filosofia do oriente. Soma-se a isso, o fato de que a filosofia heraclítica foi revisitada no século XIX por muitos estudiosos do campo científico e sobretudo filosófico, como Hegel, Marx, Schopenhauer, Schiller, Kierkegaard e principalmente Nietzsche. Isso pois a dimensão e a concepção de “Princípio” ao invés de “Lei” na filosofia de Heráclito, facilitou a apropriação de suas ideias em um século de grandes contradições, no qual a filosofia heraclitiana oferecia condições para operar sua filosofia em ambas dimensões, a exterior e a interior do indivíduo. E, Nietzsche, enquanto apropriador, foi também operador, investigando o pensamento mais distante sobre o nascimento da “Arte grega” vista a luz do princípio de Devir heraclitiano.

(...) livro proveniente de experiências sobre estados estéticos de dor e alegria, tendo no fundo uma metafísica da arte. Ao mesmo tempo confissão de romântico (é quem mais sofre que exige mais profundamente a beleza – ele cria a mesma); e, finalmente, obra de juventude, cheia de coragem e melancolia juvenis. (THEODOR, 1948, p. 06).

Embora os fundamentos dos conceitos nietzscheanos se encontrem em Heráclito, não se pode afirmar que sejam uma réplica inalterada, particularmente quando adentramos à ontologia do conceito de tragédia, cuja analítica releva uma dupla representação: Apolínea e Dionisiaca.

Nesse caso, de Nietzsche, a aparência e a essência como componentes da tragédia, são também pai e mãe da arte. Uma das facetas da concepção trágica está expressa na sabedoria dionisiaca. Trata-se de considerar o “trágico” enquanto expressão da essência de mundo em cultura, assim, sob o processo do devir, Heráclito justifica a eternidade da vida, na qual a destruição não só é vista como positiva, mas também como algo fundamental, pois a partir dela a vida renasce, e quando morre, nasce novamente, nunca acaba.

Nesse caso, o trágico é visto como algo purificador e revelador, posto a renovação que promove. E neste estudo nietzscheano, o dionisiaco transfigurado pelo apolíneo está relacionado fenomenologicamente à origem desta renovação (tragédia), assim como para o surgimento da arte grega (origem trágica), o dionisiaco enquanto realidade essencial que antecede a realidade aparente, criada pela cultura (Apolínea). Assim a arte é vista enquanto criação de uma natureza (dionisiaca) que irrompe e renova-se pela cultura (esta também expressa transformações) e pensamento.

Por outro lado, a Apolínea, referida à manifestação do deus Apolo, representa o trágico como uma expressão sensível e aparente da violência, do terror e da dor que ocorrem no mundo da essência. Graças a Apolo nasce a arte, graças a ele, o Dioniso pode transfigurar-se em universo sensível e permitir a eternidade do existir. O filósofo alemão vê no mundo, e na Alemanha, a carência de um sentimento trágico, e vê isso também pela arte.

Para Nietzsche, a arte no século XIX constitui-se de um trágico enquanto imagem puramente deslocada de uma concepção *una* da realidade, de uma essência. Isto é, o trágico no século XIX visto enquanto fatos e acontecimentos aparentemente terríveis, com causas na ação do homem ou na inevitabilidade da natureza. Quer dizer, o “trágico” enquanto algo a ser evitado em uma cultura que se dividiu entre o bem e o mal, e cuja prática é criar antídotos, vacinas e subterfúgios diante da natureza implacável e literalmente “Trágica”.

Em suma, não se pode perder de vista que o “Sentimento Trágico” (e também a origem da arte grega segundo Nietzsche), individual ou coletivo, objeto desta investigação, emana da

existência e relação de duas dimensões da realidade, o apolíneo e o dionisíaco, no que toca ao fenómeno da tragédia.

Portanto, o sentimento de superação das condições existenciais através da arte, e suposto sentimento que moveu van Gogh (indivíduo) a pintar, é resultado de um conflito entre a realidade trágica apolínea (cultural, representativa, atribuída à realidade exterior, *Logos* do pintor) e dionisíaca (instintiva, essencial, e atribuída ao interior, *Pathos* do pintor), em absoluto e momentâneo equilíbrio desses dois deuses (fenômenos).

A Tragédia grega é a representação dessa luta, e nesse caso, o ritual trágico artístico desenvolvido no palco grego, enquanto metáfora para esta análise, nos revela uma encenação em que a natureza (dionisíaco) arrebatava o homem (Herói) (apolíneo), que por aceitar a condição sem renunciar a dor e a luta, vence o sofrimento, ainda que arrebatado pela morte (lembrar de Heráclito e Sileno). Portanto, a tragédia da guerra, da dor e da luta, assim como a tragédia enquanto aceitação desses acontecimentos, da superação, estão não apenas conectadas, mas constituindo uma realidade *Una* momentânea, até que Apolo se refaz e retorna dessa experiência una à individualidade.

1.4 A dualidade da unicidade do trágico nietzscheano

Faz-se necessário, portanto, para o que nos interessa, uma compreensão das duas facetas do trágico trabalhados em Nietzsche. Poderíamos usar outro termo que não fosse dupla faceta, e sim, se melhor couber, uma visão dual e complementar do significado de Trágico Grego, que ao mesmo tempo corresponde à ideia de “tragédia” no sentido moderno, acrescentado de outro significado do grego antigo.

Na interpretação moderna, “tragédia pressupõe um acontecimento de violência, dor e, dependendo, morte, e uma certa conotação de inevitabilidade diante da natureza, embora outrossim associe tragédia à meros acontecimentos de carácter violento e sanguinário. Na Grécia antiga “Tragédia” pressupõe, como Nietzsche bem absorveu do filósofo Arthur Schopenhauer, o estado de terror, pavor, efeito do contato com o subterrâneo do mundo do “ser”, mas também um momento no qual o homem pode lograr grande impulso para um estado de purificação, superação.

Nesse sentido, Nietzsche reconhece no Trágico grego, a valorização do mundo em sua dupla representação, o aparente e o essencial, este em seu conflito heraclitiano, em sua dualidade natural, em seu sentido metamórfico ambulante, e principalmente, na Tragédia como

fenômeno estimulador da transcendência, e o outro, enquanto aparência (apolínea), tem seu fator de representação.

Em suma, essa dupla compreensão do Trágico perpassará a presente reflexão. No entanto, conforme se deduz das assertivas de Haar, para além da inter-relação entre essência e aparência, em sua maturidade, Nietzsche alia ao conceito de determinismo do trágico presente no caos natural da existência das coisas, a presença da “Vontade do Poder”, muito à semelhança de um demiurgo que se põe acima de tudo e todos.

Para o posterior Nietzsche, a relação entre a aparência e o Uno é substituída pela relação entre as unidades fictícias (valores, formas, leis), superficiais e mutáveis, e a multiplicidade caótica de forças que constituem a Vontade do poder. “A vontade do poder é uma esquematização de um caos.” O caos é um nome para a phisis (“caos sive natura”) como uma diversidade abismal de formas e forças sem telos, hierarquia, ordem ou mesmo beleza. Ela existe apenas através da projeção de esquemas que são fictícios e mudam de acordo com as perspectivas e interesses em mudança da Vontade de Poder. (HAAR, 1994, p. 18) (tradução nossa)¹⁸.

1.5 O tédio como expressão da tragédia e como superação no século nietzscheano

Na temporalidade mais reconhecível daquela Europa do século XIX¹⁹, vivenciada por Nietzsche, seu pensamento é reconhecível no fenômeno do “tédio”. Conforme Ginzburg em debate com Auerbach:

As observações de Auerbach são muito agudas, mas as suas conclusões são discutíveis. Pode-se demonstrar que Stendhal considerava o tédio não apenas um fenômeno do passado, ligado à sociedade francesa sob a Restauração, mas também um fenômeno que caracteriza seja o presente, isto é, a sociedade que sucedeu a Revolução de Julho, seja o futuro previsível. Em apoio a essa interpretação pode-se citar a auto resenha de *O vermelho e o negro* que Stendhal preparou em 1832 para a revista “*L’Antologia*”. Tanto a auto-resenha como o artigo de Vincenzo Salvagnoli baseado nas indicações de Stendhal só foram publicados postumamente. (...) Como salienta com razão Auerbach, o tédio é, para Stendhal, um fenômeno histórico, ligado a um espaço e um tempo específicos. (GINZBURG, 2007, p. 175 e 176).

¹⁸ “For the later Nietzsche, the relation between appearance and the One is replaced by the relation between the fictitious unities (values, forms, laws), superficial and changing, and the chaotic multiplicity of forces which constitute the Will of power. “The Will do power is a schematization of a chaos.” Chaos is a name for phisis (“chaos sive natura”) as abysmal diversity of forms and forces without *telos*, *hierarchy*, order, or even beauty. It exists only through the projection of schemes which are fictitious and change according to the changing perspectives and interests of the Will to Power.” (HAAR, 1994, p. 18).

¹⁹ “O século XIX, ou o que usualmente entendemos por esse termo, começa por volta de 1830. É apenas durante a monarquia de julho que se desenvolvem os alicerces e contornos deste século, ou seja, a ordem social na qual nós próprios estamos enraizados, o sistema econômico, os antagonismos e contradições que ainda subsistem, e a literatura em cujas formas ainda hoje, de modo geral, nos expressamos. Os romances de Stendhal e Balzac são os primeiros livros voltados a nossa própria vida, nossos próprios problemas vitais, as dificuldades e conflitos morais desconhecidos de gerações anteriores.” (HAUSER, 2003, p. 728).

Assim, o tédio aqui é visto como um fenômeno estruturante e de longo prazo, mal do século, tragédia, e esse fenômeno como algo intimamente ligado à sociedade burguesa europeia por conta de uma suposta falta de sentido de existência, o que traz Nietzsche ao diálogo, uma vez que, segundo esse texto, foi a moralidade a grande causadora desse niilismo, ou, vazio existencial desse século, conceito este que permeia toda a obra do filósofo alemão, assunto, entretanto, que não pressupõe o objetivo desta pesquisa, mas que cito agora apenas para justificar a relação estabelecida entre a visão de Stendhal e Nietzsche no que tange à investigação proposta aqui. Observemos a citação abaixo:

A França moral é ignorada no estrangeiro. É por isso que, antes de falar do romance do M.de Stendhal, foi preciso dizer que nada se parece menos com a França alegre, divertida, um pouco libertina, que foi de 1715 a 1789 o modelo da Europa, do que a França grave, moral, pesada, que nos legaram os jesuítas, as congregações e o governo dos Bourbons de 1814 a 1830. Como, em matéria de romance, não há nada mais difícil do que pintar a partir do real, do que não copiar dos livros, ninguém antes de M. de Stendhal havia se aventurado a retratar esses costumes tão pouco agradáveis, que, apesar disso, visto o espírito de carneiro da Europa, logo se difundirão por Nápoles e São Petersburgo. (GINZBURG, 2007, p. 176 e 177).

Voltando ao propósito dessa contextualização podemos configurar da seguinte maneira, portanto, o “tédio” como um fenômeno característico e estruturante do século XIX e, ademais, como um aspecto do “trágico”.

Dessa forma, podemos pressupor, por hora, que, tendo sido esse século permeado pelo tédio, e tendo em vista o tédio como faceta da Tragédia, vista e sentida pelo reconhecimento de uma existência tenebrosa e subterrânea, nasce daí o segundo aspecto da tragédia que nos interessa também, a força de superação, que irá emergir deste palco trágico no sentido moderno do termo. Sobre isso, diz Rüdiger Safransky, no contexto nietzscheano:

Mas também o tédio tem seu mistério e em Nietzsche assume um pathos singular. O tédio para o qual a arte é um refúgio torna-se o abismo escancarado do Ser, algo pavoroso. No tédio vivemos o instante como passagem vazia do tempo. O que acontece externamente não tem importância, e também sentimos a nós mesmos como desimportantes. As realizações da vida perdem sua tensão intencional, desmoronam em si mesmas como um suflê tirado do forno antes do tempo. Rotinas, hábitos que normalmente oferecem apoio aparecem de repente como o que de verdade são: construções auxiliares. Também o cenário espectral do tédio oferece um momento de verdadeira percepção. Não sabemos o que fazer de nós mesmos, e o resultado é que é o Nada que faz algo conosco. Sobre esse subsolo do nada a arte realiza seu trabalho de autoexcitação. Isso, por sua vez, é quase um empreendimento heroico, pois devem ser entretidos os que estão em perigo de despencar. Nessa perspectiva a arte é um tensionar o arco para não cair na distensão niilista. A arte ajuda a viver porque senão a vida não sabe o que fazer quando assaltada por sentimentos de ausência de sentido. (SAFRANSKY, 2002, p. 17).

Portanto, são múltiplas as possibilidades de análise sobre a relação entre o tédio e a arte. Assim, por exemplo, conforme aponta o autor acima, considerado o tédio como ausência de ânimo para proposituras, assentamento da “ânima” em bases letárgicas ante a aparente inutilidade da ação, a arte enquanto explosão de criatividade, preenche esse espaço e dá sentido ao tédio, torna-se mola propulsora do indivíduo para além deste estado de espírito e condição. Conforme Lesky, referindo-se ao século XIX europeu: *Em nenhum outro campo da literatura antiga a ciência das duas últimas décadas se preocupou tanto como no da tragédia grega, e nenhum outro se aproximou tanto quanto este dos sentimentos vitais dos nossos tempos.* (LESKY, 1996, p. 17)

Contudo, vou me ater à essa conotação nietzscheana do termo, agora explicitando a terceira chave de compreensão desse autor sobre a tragédia: a superação em sua conotação dionisiaca. Empreenderemos adiante esforços na tentativa de rastrear para melhor entender sobre o nascimento dessa tragédia e sua origem dionisiaca.

Pois, visto em sua origem, contexto e características, poderemos entender o contexto de Nietzsche e a realidade essencial de um artista, dado que:

Dionísio é o dobro, tanto um "demônio selvagem e cru" e um "governante benevolente e nobre". O trágico é a revelação da misteriosa face dupla de todos os seres ... / o herói é apenas uma máscara de Dioniso, e Dionísio é o Nome teológico para o Ser dos seres.²⁰ (HAAR, 1994, p. 18) (tradução nossa).

Dionísio, assim como todos os deuses gregos, expressa o reconhecimento da capacidade humana de superar a tragédia, em uma dualidade dialética. Ora, o que se propõe superar intervém na ordem vigente, assim não foi por acaso que seu culto era realizado na clandestinidade. A aristocracia grega se recusava a aceitá-lo, uma vez que o deus era estrangeiro. (KERÉNYI, 2002, p. 193, apud BARBOSA, 2008, p. 01). Sobre o culto dionisiaco diz Nietzsche:

Também no Medievo alemão contorciam-se sob o poder da mesma violência dionisiaca multidões sempre crescentes, cantando e dançando, de lugar em lugar: nesses dançarinos de São João e São Guido reconhecemos de novo os coros báquicos dos gregos, com sua pré-história na Ásia Menor, até a Babilônia e as sáceas orgiásticas. (NIETZSCHE, 1992, p. 30 e 31).

²⁰ “Dionysus is double, both a “savage and crue demon” and a “benevolent and noble ruler.” The tragic is the revelation of the mysterious double face of every been... /the hero is but a mask of Dionysus, and Dyonisus is the onto-theological name for the Being of beings.” (HAAR, 1994, p. 18).

Neste trecho o filósofo alemão remete à origem dos coros báquicos, na Ásia Menor, Babilônia, e atribui a estes rituais a qualidade de festas orgiásticas. Neste ínterim, e remetendo àqueles supostos que renunciavam a esse culto, no livro “O nascimento da Tragédia”, Nietzsche qualificou-os como criaturas cuja imagem moral, cadavérica e espectral se enganavam na própria insanidade, ao passo que o Dionísio bailante, alegre, extasiado, livre, passava rindo genuinamente do riso emitido por elas, delas mesmas.

Há pessoas que, por falta de experiência ou por embotamento de espírito, se desviam de semelhantes fenômenos como de “moléstias populares” e, apoiados no sentimento de sua própria saúde, fazem-se sarcásticas ou compassivas diante de tais fenômenos: essas pobres criaturas não têm, na verdade, ideia de quão cadavérica e espectral fica essa sua “sanidade”, quando, diante delas passa bramando a vida cadente do entusiasta dionisiaco. (NIETZSCHE, 1992, p. 30 e 31).

Em suma, podemos compreender que há uma proximidade entre o culto a Dionísio e as festas orgiásticas na Grécia Antiga, segundo Friedrich Nietzsche. Porém, cabe ressaltar que as festas orgiásticas não eram uma qualidade específica da Grécia Antiga, mas de toda a antiguidade em civilizações distintas. Não obstante, na Grécia, especialmente, o Deus Dioniso e o culto a ele criado acrescentariam uma concepção de essencial, ou, fenômeno atribuído ao “Ser”, que se estenderia ao âmago do teatro trágico, segundo o filósofo alemão, enquanto expressão da natureza subterrânea da existência.

Mas o trágico dionisiaco representará também o lado gerador da aparência (apolíneo) de mundo vista como redentora, isto é, salvadora. É como se a aparência de mundo, visão onírica, suavizasse nossa visão real de mundo (o dionisiaco), que longe de expressar sentido, é real por justamente não ter sentido, a não ser o de destruição e reconstrução constantes, em um jogo contrastante e complementar de forças, cuja representação é feita pelo deus Apolo, em formato de sonho e irreabilidade individual.

Esse Deus (Dioniso) tão popular encarnava assim, a desmedida, a desobediência, a liberdade e a desordem, e através dele, as pessoas extravasavam os sentimentos mais difíceis que impunham as obrigações diárias, a opressão das guerras, a morte e tudo que a vida cotidiana acarretava. (SILVA, 2013, p. 30 e 31)

Todavia, precisamos compreender um aspecto básico, a priori, sobre o surgimento do trágico no período Arcaico, pois que, tal período foi marcado, em Atenas, por grandes contradições e conflitos de ordem organizacional, tal qual, vivenciava Nietzsche naqueles idos do século XIX alemão. Pensamos que o surgimento das pólis, local de concentração de um número maior de pessoas de estratos sociais distintos, na qual uns mandam e outros obedecem,

focos de conflitos constantes, trágicos, e que é naquele contexto, que ocorre o surgimento do teatro grego trágico.

Matheus Barros Silva demonstra como a Tragédia Grega discute noções de poder e limites da ação humana. Pois, para ele, essas forças estão articuladas diante de um público no teatro de Dioniso, pelos valores democráticos da pólis, como se o Trágico tivesse sido também a manifestação do pensamento político em forma de espetáculo teatral.

De fato, na Grécia Antiga (VIII à VI), por volta do século VI a.c., o poder dos aristocratas proprietários sobre a justiça e a religião passou a ser questionado, em meio a muitas crises de ordens, demográfica, agrária e sociais, ademais, muitos conflitos entre os próprios aristocratas. Por volta de 527, os denominados tiranos assumem o poder com apoio dos camponeses, obtido tanto por meio de empréstimos que os libertou de suas dívidas, como aproveitando-se das fissuras entre os poderes que os fragilizava. Pisístrato e seus descendentes, que passaram a posteridade como tirânicos, com o apoio dos camponeses, promoveram o florescimento de Atenas, que se transformou em uma das cidades mais desenvolvidas da época, atraindo a inteligência que vicejava em toda a Grécia Antiga.

É nesse período que são edificados os templos a Dionísio, a representação da força humana de superação da tragédia. Só para se dar um exemplo, é dessa época a construção da Fonte das Nove Bocas, que permitiu garantir à cidade o necessário abastecimento de água, assim como o estabelecimento de fluxos burocráticos que permitiram a entrada de cereais, acabando com a carestia da população urbana e incrementando a produção no campo. (SILVA, 1989, p. 32 e 184). Atenas tornou-se o centro cultural do Mundo Antigo, poetas e sábios migravam para lá, de toda a Hélade. Consta que as primeiras versões escritas de *Iliada* e *Odisséia* foram publicadas nessa época.

Nessa época também, e isso que nos interessa mais, insere-se o festival religioso de culto a Dionísio, e de igual maneira os concursos trágicos. Do ponto de vista político, como podemos notar, a tirania foi responsável pela oficialização do culto dionisiaco, posto o patrocínio conveniente a Pisístrato que ganhava com isso o apoio popular e enfraquecia o poder da aristocracia.

Podemos notar que, politicamente falando, a institucionalização do culto trágico ocorreu em contexto conflituoso e de pura conveniência, uma vez que este culto ecoava em movimento de unicidade (no sentido ritual) ou unificação (no sentido político), qual, a Pisístrato, fazia-se instrumento de combate à aristocracia, apoio popular e aumento da autoridade. Portanto, e no que aponta à apropriação desse culto, há um contradito, se observamos a figura de Dioniso, propriamente dito (VERNANT e VIDAL-NAQUET, 1988, p. 8, apud SILVA, 2013, p. 43).

Mas, uma vez institucionalizado, o culto dionisíaco ganha o caráter de espaço no qual se representava os debates políticos a partir do *Logos*, uma forma de pensamento mais racional. Podemos observar tal fenômeno na obra “Os Persas”, de Ésquilo, escritas e encenadas nas Dionisiacas Urbanas de 472, cujo tema tratava-se das vitórias políticas e militares de Atenas sobre os Persas, cuja importância se encontra no fato de que, a partir dessas vitórias, Atenas se constituiu poderosa força política no centro do mediterrâneo.

É importante observar o caráter agregador dessa instituição Trágica (dionisiaca), pois, uma vez encenado as questões políticas, em discursos no teatro, têm-se nisso uma apropriação do culto dionisíaco, este que favorece à superação dos contrastes, em plena sintonia aos interesses de um “Tirano” que está a combater os “Aristocratas”, outrora detentores de poder.

Dessa forma, a instituição do culto Trágico no teatro grego corrobora na constituição da *pólis* uma vez que, a partir dele, a população se sentia protagonista, não apenas das vitórias nas Guerras Médicas, mas também na construção daquilo que podemos entender como “civilização”. Com isso é possível supor que: agregar os cidadãos, inseri-los funcionalmente na *pólis*, e limitar o seu raio de ação, consistiam no interesse político ao culto dionisíaco do Trágico. (LORAUX, 2007, p. 21, apud SILVA, 2013, p. 37).

Podemos supor, tendo em vista o dito acima, que tanto o deus Dioniso como o ritual trágico foram cooptados pelas instituições políticas gregas com o intuito de evitar que a disparidade entre os contrastes destruísse a ordem vigente, em um período de reorganização política no qual o poder estava passando das mãos de aristocratas à militares, e cujas inovadoras *pólis* demandavam, por sua vez, inovadoras formas de relação social, ou, dependendo do ponto de vista, concomitantemente, reorganização das formas de dominação.

Neste contexto, como já foi dito, o papel do Estado na manipulação do teatro como instrumento de atenuação dos contrastes e de instituição orientadora, direcionadora e conciliadora, opera por efeito das demandas e resulta na criação da ordem democrática, que assenta um novo grupo no poder político, e cuja essência, portanto, não compreende, literalmente, o significado do termo “Democracia”. Isso pois, na prática não bastava apenas ser cidadão na *pólis* para lograr alcance político, era preciso ser proprietário, posto que esses possuíam tempo (tempo para debater na *ágora*) e condições para a efetiva participação (a eleição) nas instituições.

É nesse contexto que o trágico se dissocia do conceito dionisíaco, legando para a posteridade o sentido de rememoração de um passado glorioso, mas cujos heróis foram batidos, banidos, desterrados. Uma visão trágica de mundo que vicejava para além da Grécia Antiga:

Karl Jaspers, por exemplo, cita, dentre as mais antigas das grandes manifestações do saber trágico por ele enumeradas, Homero, as edas e as sagas dos islandeses, bem como as lendas heroicas de todos os povos do Ocidente à China. Com isso se afirma, acertadamente, que a maioria dos cantos épicos transmitidos pela tradição oral, que C. M. Bowra (*Heroic Poetry*, 1952) estudou em sua disseminação pelo mundo e em suas características essenciais, que em ampla medida continuam iguais, apresenta elementos do trágico. (LESKY, 1996, p 23).

No período helenístico, portanto, diz Albin Lesky, o termo Trágico torna-se sinônimo de terrível, estarrecedor, aparência, e com isso não pensam mais do contexto subterrâneo e desagradável que produz o trágico, mas sim na imagem horrível que ele resulta. Essa pejoração do termo se estende até o século XIX, conforme interessa para esta pesquisa. Sobre a mudança do significado de Trágico, Lesky complementa:

Mas a palavra “trágico”, sem dúvida alguma, desligou-se da forma artística com que a vemos vinculada no classicismo helênico e converteu-se num adjetivo que serve para designar destinos fatídicos de caráter bem definido e, acima de tudo, com uma bem determinada dimensão de profundidade, sobre a qual cumpre indagar aqui. Mais ainda, com o adjetivo “trágico” designamos uma maneira muito definida de ver o mundo como, por exemplo, a Søren Kierkegaard, para a qual nosso mundo está separado de Deus por um abismo intransponível. A noção de que nosso mundo é trágico em sua essência mais profunda é bem mais antiga que a nossa época, mas compreende-se que especialmente essa se sinta dominada por ideias desse tipo. Todavia, no momento em que colocamos a questão histórica concreta, a saber, quando e em que campos o conceito trágico sofreu a evolução indicada, somos obrigados a confessar nossa perplexidade.... Há algo, sem dúvida, que podemos afirmar com inteira segurança: os gregos criaram a grande arte trágica.... (LESKY, 1996, p. 26 e 27).

Segundo Albin Lesky, a Tragédia tem no centro criativo comum a figura do herói glorioso e vencedor, mas diante da morte que insinua o nada ou um lúgubre mundo de sombras. Contudo, segundo esse autor, Homero inseriu um elemento novo nesta trajetória heroica, o deus surge em face ao herói. Porém, tal efeito desta mudança eu não pretendo definir nesse momento, mas apenas identificar sentidos para a compreensão deste efeito, e se isso corrobora à finalidade deste projeto. Portanto: (...) *O motivo do indivíduo heroico condenado a vanidade de tudo o que é humano é, na poesia homérica, complementado e intensificado pela contraposição em que nela o homem é colocado face aos deuses* (...) (LESKY, 1996, p. 24).

Mas, em que pese ao sentido apolíneo da tragédia (o tédio) que prevalece no século XIX, será a dimensão dionisíaca desta tragédia (superação) a captada por Nietzsche. Isso posto, trataremos de compreender o significado de Trágico apenas nesse período inicial, e restritamente ao que Nietzsche trabalhou em seu livro “O nascimento da Tragédia”. Para isso, começarei por apresentar os dois conceitos principais que representam a dualidade que o

filósofo alemão se apropria para justificar o caráter purificador do ritual trágico das festas dionisíacas.

1.6 A origem do Apolíneo e do Dionisíaco na Arte Trágica no “Nascimento da Tragédia”

Aproximamo-nos agora da verdadeira meta de nossa investigação, que visa ao conhecimento do gênio apolíneo dionisíaco e de suas obras de arte ou, pelo menos, à compreensão intuitiva do mistério dessa união. Neste ponto perguntamos agora, de imediato, onde se faz notar primeiro, no mundo helênico, esse novo germe que se desenvolveu em seguida até chegar à tragédia e ao ditirambo dramático. A tal respeito, a própria Antiguidade nos dá uma explicação figurada, quando coloca lado a lado, em esculturas, pedras gravadas etc., como progenitores e porta-archotes da poesia grega HOMERO e ARQUILOCO, com o sentimento seguro de que somente estes dois devem ser considerados como naturezas inteiramente originais, das quais um rio de fogo se derramou sobre todo o mundo helênico posterior. Homero, o encanecido sonhador imerso em si mesmo, o tipo do artista naif, apolíneo, fita agora estupefato a cabeça apaixonada de Arquíloco, o belicoso servidor das Musas que é selvagemamente tangido através da existência: (NIETZSCHE, 1999, 5º aforismo, p. 43).

Aqui chegamos à uma consideração que importa a esta pesquisa. Analisar os conceitos nietzschianos a respeito dessas duas representações mitológicas e sua relação com a arte trágica grega: a relação Apolínea/Dionisíaca da manifestação do trágico. Sobre o apolíneo e o dionisíaco, diz Nietzsche em “O nascimento da tragédia”:

Teremos ganho muito a favor da ciência estética se chegarmos não apenas à intelecção lógica, mas à certeza imediata da intuição (Anschauung) de que o conjunto desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do apolíneo e do dionisíaco, da mesma maneira como a procriação depende da dualidade dos sexos, em que a luta é incessante e onde intervêm periódicas reconciliações. Tomamos estas denominações dos gregos, que tornam perceptíveis à mente perspicaz os profundos ensinamentos secretos de sua visão de arte, não, a bem dizer, por meio de conceitos, mas nas figuras penetrantemente clara de seu mundo dos deuses. A seus dois deuses da arte, Apolo e Dionísio, vincula-se a nossa cognição de que no mundo helênico existe uma enorme contraposição, quanto a origens e objetivos, entre a arte do figurador plástico (Bildner), a apolínea, e a arte não-figurada (unbildlichen), da música, a de Dionísio: ambos os impulsos, tão diversos, caminham lado a lado, na maioria das vezes em discórdia aberta e incitando-se mutuamente a produções sempre novas para perpetuar nelas a luta daquela contraposição sobre a qual a palavra comum “arte” lançava apenas aparente a ponte; até que, por fim, através de um miraculoso ato metafísico da vontade helênica, apareceram emparelhados um com o outro, e nesse emparelhamento tanto a obra de arte dionisíaca quanto a apolínea geraram a tragédia ática. (NIETZSCHE, 1999, p. 27).

No que tange à compreensão de Nietzsche sobre o nascimento da tragédia, Apolo e Dionísio se opõe e se complementam, caminham lado a lado incitando-se mutuamente. Para o filósofo, essa duplicidade é fundamental para o nascimento da arte trágica. Essa dualidade compreende a “Embriaguez dionisíaca” e o “Sonho apolíneo”. (...) *são fatos que prestam testemunho preciso que o nosso ser mais íntimo, o fundo comum a todos nós, colhe no sonho*

uma experiência de profundo prazer e jubilosa necessidade (...) (NIETZSCHE, 1999, 1º aforismo, p. 29).

Para Michel Haar, o herói apolíneo representa a aparência de mundo (do homem), que, na encenação é destruído pela essência quando, graças ao coro musical, Dionísio alcança o êxtase, o clímax. O arrebatamento do herói é uma representação simbólica da destruição da individualidade e da emersão deste na essência das coisas, na realidade. Podemos compreender esse ritual como um processo de purificação se considerarmos, neste ínterim, que Apolo, ou melhor, a individualidade, se reformula após o despedaçamento e sua emersão no caos interior, contudo, ao se refazer não será mais o mesmo.

Entende-se, portanto, que enquanto houver esse ritual, o ser humano estará conectado à sua essência não obstante seu revestimento necessário (cultura) para a regulação homem/mundo. Em outras palavras, a pressão exercida no indivíduo, pela realidade exterior, é transfigurada, pela sabedoria dionisíaca deste homem trágico, em beleza e arte.

1.7 O Apolíneo

Nietzsche diz: *Essa alegre necessidade da experiência onírica foi do mesmo modo expressa pelos gregos em Apolo* (NIETZSCHE, 1992, 1º aforismo, p. 29). Assim Apolo é descrito como o deus dos poderes transfiguradores, ao mesmo tempo deus divinatório. Ele representa a divindade da luz (a luz conecta a aparência à essência) que reina sobre a bela aparência do mundo interior da fantasia, a verdade superior (que está na superfície), a perfeição, a profunda consciência da natureza reparadora e sanadora do sono e do sonho: (...) o *análogo simbólico da aptidão divinatória e mesmo das artes, mercê das quais a vida se torna possível e digna de ser vivida*. (NIETZSCHE, 1992, 1º aforismo, p. 29).

Por fim, Nietzsche atenta que não pode faltar na aparência de Apolo aquela linha delimitadora do sonho e da realidade, pois, caso contrário, seríamos enganados pela aparência das coisas, ou consumidos em sua essência.

Cabe considerar que nesta obra da juventude, Nietzsche estava influenciado pelo pessimista alemão Arthur Schopenhauer, que, a respeito do apolíneo, no seu livro “O mundo como vontade e representação” definiu, segundo Nietzsche, o “Principium individuationis” como característica fundamental de Apolo. E para explicar tal conceito, diz Nietzsche:

Tal como, em meio ao mar enfurecido que ilimitado em todos os quadrantes, ergue e afunda vagalhões bramantes, um barqueiro está sentado em seu bote, confiado na frágil embarcação; da mesma maneira, em meio a um mundo de tormentos, o homem

individual permanece calmamente sentado, apoiado e confiante no *principium individuationis* (princípio de individuação). (NIETZSCHE, 1992, 1º aforismo, p. 30).

Essa imagem do barqueiro sentado em seu bote, em meio à tempestade, calmo, sereno e jovial, compreende a visão divinatória do deus Apolo (*principium individuationis*). Portanto, podemos interpretar que, para o filósofo, Apolo é fundamental pois é, a partir dele, que o homem logra interpretar o mundo (caos) no qual habita, porém, que não se pode abandonar, ao cultuar Apolo, a essência dionisíaca deste, isto é, que não se pode endeusar a aparência, ou, em outras palavras, que não é possível evitar a tempestade, mas apenas se segurar o mastro.

1.8 O ritual dionisíaco da unicidade

Segundo Nietzsche, Schopenhauer descreveu o dionisíaco como o imenso terror que se apodera do ser humano quando, de repente, é transviado pelas formas cognitivas da aparência fenomenal, na medida em que o princípio da razão, em algumas de suas configurações, parece sofrer uma exceção:

Se a esse terror acrescentarmos o delicioso êxtase que, à ruptura do *principium individuationis*, ascende do fundo mais íntimo do homem, sim, da natureza, ser-nos-á dado lançar um olhar à essência do dionisíaco, que é trazido a nós, o mais de perto possível, pela analogia da embriaguez. (NIETZSCHE, 1992, 1º aforismo, p. 30).

Quer dizer, que o “terror” (universo dionisíaco) despedaça a aparência (universo apolíneo) e por isso, dor (causada pelo terror do mundo dionisíaco) e prazer (despedaçamento da aparência, morte do herói trágico) confluem equilibradamente. O resultado desta encenação (ritual), como já dito neste trabalho, resulta na purificação do indivíduo, que após arrebatado é forçado a se reinventar, a renascer, e porque isso demanda força, ele se supera por meio desse processo. Nietzsche acrescenta:

Seja por influência da beberagem narcótica, da qual todos os povos e homens primitivos falam em seus hinos, ou com a poderosa aproximação da primavera a impregnar toda a natureza de alegria, despertam aqueles transportes dionisíacos, por cuja intensificação o subjetivo se esvanece em completo auto esquecimento. (NIETZSCHE, 1992, 1º aforismo, p. 30).

Sobre a história de Dioniso diz Nietzsche:

Na verdade, porém, aquele herói é o Dionísio sofredor, dos Mistérios, aquele deus que experimenta em si os padecimentos da individuação, a cujo respeito os mitos maravilhosos contam que ele, sendo criança, foi despedaçado pelos Titãs e que agora,

nesse estado, é adorado como Zagreus²¹: com isso se indica que tal despedaçamento, o verdadeiro sofrimento dionisiaco, é como uma transformação em ar, água, terra e fogo, que devemos considerar; portanto, o estado da individuação, enquanto fonte e causa primordial de todo sofrer, como algo em si rejeitável. Do sorriso desse Dionísio surgiram os deuses olímpicos; de suas lágrimas, os homens. Nessa existência de deus despedaçado tem Dionísio a dupla natureza de um cruel demônio embrutecido e de um brando e meigo soberano. (NIETZSCHE, 1992, 10º aforismo, p. 70).

Segundo o filósofo, esse ritual elevava o público ao estado de embriaguez dionisiaca²², no qual os gestos expressavam encantamento, ou também, como que do interior do homem soasse algo sobrenatural, o fazendo sentir-se um deus, em sua plenitude e êxtase, enlevado, e sob o frêmito dessa embriaguez causada pela música e dança, o indivíduo, uma vez perdida a consciência da individualidade²³, desfrutava da satisfação de se sentir parte do Uno primordial²⁴. *Sob a magia do dionisiaco torna a selar-se não apenas o laço de pessoa a pessoa, mas também a natureza alheada, inamistosa ou subjugada volta a celebrar a festa de reconciliação com seu filho perdido, o homem.* (NIETZSCHE, 1992, 1º aforismo, p. 31)

Nesse ritual, a magia está operando entre o “Homem” e o “Mundo” ao seu redor, ou seja, entre o indivíduo e o uno, entre Apolo e Dioniso, aparência e essência, a cultura e natureza. E assim prossegue o filósofo:

Esponaneamente oferece a terra as suas dádivas e pacificamente se achegam as feras da montanha e do deserto. O carro de Dionísio está coberto de flores e grinaldas: sob o seu jugo avançam o tigre e a pantera. Se se transmuta em pintura o jubiloso hino beethoveniano à “Alegria” e se não se refreia a força de imaginação, quando milhões de seres frementes se espojam no pó, então é possível acercar-se do dionisiaco. Agora o escravo é homem livre, agora se rompem todas as rígidas e hostis delimitações que a necessidade, a arbitrariedade ou a “moda impudente” estabeleceram entre os homens. Agora, graças ao evangelho da harmonia universal, cada qual se sente não só unificado, conciliado, fundido com o seu próximo, mas um só, como se o véu de Maia tivesse sido rasgado e, reduzido a tiras, esvoaçasse diante do misterioso Uno-primordial. Cantando e dançando, manifesta-se o homem como membro de uma comunidade superior: ele desaprendeu a andar e a falar, e está a ponto de, dançando, sair voando pelos ares. (NIETZSCHE, 1992, p. 31).

²¹ Zagreus – reencarnação de Dioniso

²² “(...) a verdadeira *profundidade* consiste em revelar sob a aparência superficial da luz inteligível esse mundo obscuro e louco a que o jovem Nietzsche chamava ‘dionisiaco’.” (FERRY, 2012, p. 237).

²³ “De fato, quando Nietzsche faz da noção de indivíduo um ‘erro’ (segundo a expressão utilizada no *Crepúsculo dos Ídolos*), é uma particularidade muito precisa da individualidade que é visada. (...) Podemos encontrar um texto paralelo em *A Vontade de Poder*: devemos recusar o conceito de indivíduo, explica Nietzsche, para nos apercebermos de que de facto ‘todo o ser particular é justamente a totalidade do processo em linha reta’ (não simplesmente a herança desse processo, mas o próprio processo), que é na realidade ‘toda *vida anterior numa só linha e não o seu resultado*’.” (FERRY, 2012, p. 226 e 227).

²⁴ “(...) se a ficção da unidade do eu possui alguma verdade, não pode ser em todo o caso ao nível da consciência, ao contrário do que ingenuamente pensou toda a filosofia de inspiração platônica- cartesiana (...)” (FERRY, 2012, p. 240).

E a partir da citação abaixo, podemos notar o caráter inevitável, trágico, da relação do ser humano com a natureza no que concerne à duas forças antagônicas de Apolo e Dioniso, segundo o filósofo alemão, que toma para si a interpretação aristotélica de que todo o artista é um “imitador”:

Até agora examinamos o apolíneo e o seu oposto, o dionisiaco, como poderes artísticos que, sem a mediação do artista humano, irrompem da própria natureza, e nos quais os impulsos artísticos desta se satisfazem imediatamente e por via direta: por um lado, como o mundo figurado do sonho, cuja perfeição independe de qualquer conexão com a altitude intelectual ou a educação artística do indivíduo, por outro, como realidade inebriante que novamente não leva em conta o indivíduo, mas procura inclusive destruí-lo e libertá-lo por meio de um sentimento místico de unidade.(NIETZSCHE, 1992, p. 32).

E segundo Nietzsche mesmo, o fenômeno do êxtase ocorria da seguinte maneira:

(...) na embriaguez dionisiaca e na auto-alienação mística, prosterna-se, solitário e à parte dos coros entusiastas, e como então, por meio do influxo apolíneo do sonho, se lhe revela o seu próprio estado, isto é, a sua unidade com o fundo mais íntimo do mundo em uma imagem similiforme de sonho. (NIETZSCHE, 1992, p. 32).

Em suma, Nietzsche demonstra que o verdadeiro prazer do espectador do teatro trágico está exatamente no momento da catarse, ou seja, no momento em que o herói é aniquilado, mas esse prazer é resultado da concepção épica que esse expectador construiu desse herói durante a peça teatral, o que justifica sua morte e insere um caráter glorioso ao feito (lutar contra o invencível até o fim). Portanto, é preciso compreender todas as emoções que passam os espectadores durante a peça, terror, medo, raiva...etc.; para assim entendermos a catarse como algo, descrevendo coloquialmente, semelhante a um desabar coletivo. Isto é, todos sofrem mais se alegram conjuntamente quando o Herói alcança seu destino triunfante.

Neste ínterim, Nietzsche interpreta a morte do Herói, enquanto aparência apolínea, como a destruição da representação de mundo pelas forças subterrâneas dionisiaca, e atribui a esse fenômeno a característica de sublime, daí então atribuir à essa proposição nietzscheana o caráter metafísico da arte. Por fim, a mútua penetração do sofrimento e do prazer, caracterizam o estado do êxtase, e que significa, como já vimos, a perda da individuação e a consciência e afirmação de si próprio como partícula do uno primordial.

No artigo em que Michel Haar escreve sobre o trágico nietzscheano na obra de van Gogh, ele cita e explica o que o primeiro especifica do ritual dionisiaco e do protagonismo do herói:

Tal definição vem mais tarde no “Nascimento da Tragédia”, na secção 22, onde Nietzsche descreve o estranho sentimento de alegria que o espectador da tragédia se aproveita no momento da morte do herói, quando o mundo apolíneo se estilhaça. Ele (o espectador) contempla a transfiguração do mundo no palco, e ainda, ele nega isso; ele vê o herói trágico, antes, em sua mais épica beleza e clareza, e ainda ele logra prazer na aniquilação dele. Ele sente que a ação do herói é justificada, e ainda a excitação cresce quando ele percebe que elas estão voltando contra o seu autor e destruindo ele; ele treme de medo e ainda sente uma alegria poderosa, elevada. Para qual poder podemos relacionar essa estranha ruptura interna, essa quebra do apolíneo é muito elevado, se não ao poder dionisíaco...?²⁵ (HAAR, 1994, p. 16 e 17).

1.9 Gregos dionisíacos e bárbaros dionisíacos

Neste ponto, Nietzsche afirma a existência de festas dionisíacas em todo o mundo antigo. Porém, a respeito das festas dos povos ditos bárbaros, que compreendem as milhões de tribos pelo mundo, ele afirma:

(...) o centro dessas celebrações consistia numa desenfreada licença sexual, cujas ondas sobrepassavam toda vida familiar e suas venerandas convenções; precisamente as bestas mais selvagens da natureza eram aqui desacomodadas, até alcançarem aquela horrível mistura de volúpia e crueldade (...) (NIETZSCHE, 1992, 2º aforismo, p. 33).

O filósofo afirma que as excitações febris dessas orgias também alcançaram os gregos. Mas estes, por sua vez, estavam assegurados e protegidos pela altivez do deus Apolo, que em um primeiro momento resistiu à imanência dionisíaca, impedindo-o, mas, segundo Nietzsche:

(...) das raízes mais profundas do helenismo começaram a irromper impulsos parecidos: agora a ação do deus délfico restringiu-se a tirar das mãos de seu poderoso oponente as armas destruidoras, mediante uma reconciliação concluída no devido tempo. (NIETZSCHE, 1992, 2º aforismo, p. 33 e 34).

Essa reconciliação entre o deus Apolo e Dionísio, afirma o autor, foi o momento mais importante do culto grego.

Era a reconciliação de dois adversários, com a rigorosa determinação de respeitar doravante as respectivas linhas fronteiriças e com o periódico envio mútuo de presentes honoríficos: no fundo, o abismo não fora transposto por ponte nenhuma. Quando vemos, porém, como, sob a pressão deste pacto de paz, a potência dionisíaca

²⁵ “Such a definition comes much later in *The Birth Tragedy*” in section 22, where Nietzsche describes the strange feeling of joy the seizes the spectator of the tragedy at the moment of the hero’s death, when the Apollinian world breaks down. “He (the spectator) beholds the transfigured world of the stage, and yet he negates it; he sees the tragic hero before him in all his epic clarity a beauty, and yet he takes pleasure in his annihilation...he feels that the actions of the hero are justified, and yet his excitement still grows when he realizes that these are turning against their author and destroying him; he trembles with fright... and yet senses and infinitely higher and more powerful enjoyment... To what power can we relate this strange inner split, *this breaking of the Apollinian at its very height*, if not to the power of Dionysian spell...?” (HAAR, 1994, p. 16 e 17).

se manifestou, reconhecemos agora nas orgias dionisiacas dos gregos, em comparação às Sáceas babilônicas e sua retrogradação do homem ao tigre e ao macaco, o significado das festas de redenção universal e dos dias de transfiguração. Só com elas alcança a natureza o júbilo artístico, só com elas torna-se o rompimento do *principium individuationis* um fenômeno artístico. Aquela repugnante beberagem mágica de volúpia e crueldade viu-se aqui impotente: somente a maravilhosa mistura e duplicidade dos afetos do entusiasta dionisiaco lembra - como um remédio lembra remédios letais - aquele fenômeno, segundo o qual os sofrimentos despertam o prazer e o júbilo arranca do coração sonsidos dolorosos. (NIETZSCHE, 1992, 2º aforismo, p. 34).

Nietzsche afirma que essa reconciliação Apolo/ Dionísio, havia sido feita com determinação fronteira e, portanto, a música de aparência apolínea, ganhava o corpo da música dionisiaca, que, em particular, excitava na multidão espantos e pavoros. (...) *constitui o caráter da música dionisiaca e, portanto, da música em geral: a comovedora violência do som, a torrente unitária da melodia e o mundo absolutamente incomparável da harmonia.* (NIETZSCHE, 1992, p. 34).

1.10 Os efeitos do culto Apolo/Dionisiaco

Nietzsche prossegue dizendo sobre os efeitos do culto dionisiaco e a visão extasiada que fortalece no homem suas capacidades simbólicas. Cabe aqui uma reflexão sobre esse significado. Seria a visão mítica da tragédia feita de simbolismos?

No ditirambo dionisiaco o homem é incitado à máxima intensificação de todas as suas capacidades simbólicas; algo jamais experimentado empenha-se em exteriorizar-se, a destruição do véu de Maia, o ser uno enquanto gênio da espécie, sim, da natureza. Agora a essência da natureza deve expressar-se por via simbólica; um novo mundo de símbolos se faz necessário, todo o simbolismo corporal, não apenas o simbolismo dos lábios, dos semblantes, das palavras, mas o conjunto inteiro, todos os gestos bailantes dos membros em movimentos rítmicos. Então crescem as outras forças simbólicas, as da música, em súbita impetuosidade, na rítmica, na dinâmica e na harmonia. Para captar esse desencadeamento simultâneo de todas as forças simbólicas, o homem já deve ter arribado ao nível de despreendimento de si próprio que deseja exprimir-se simbolicamente naquelas forças: o servidor ditirâmico de Dionísio só é, portanto, entendido por seus iguais! (NIETZSCHE, 1999, 2º aforismo, p. 34 e 35).

Aqui Nietzsche afirma que a perda da individuação impulsiona o público do teatro trágico a criar símbolos para explicar o mundo, eis parte da visão mitológica do mundo grego. Será a visão simbólica a destruidora da ilusão de mundo (véu de Maia)²⁶ e o contato do homem

²⁶ Segundo a sabedoria milenar dos indianos, Maia, o véu da ilusão, envolve os olhos dos mortais, permitindo a eles ver um mundo semelhante ao sonho, sobre o qual não se pode afirmar que existe nem que não existe (cf. MVR, §3, p. 49). (JÚNIOR, 2009, p. 34)

com o ser? Ademais, vejamos a leitura de Rüdiger Safransky sobre a relação da Música e da Tragédia com esse culto dionisiaco.

(...) A música leva ao coração do mundo – mas de modo que nela não se morre. Essa extática vivência da música é o que Nietzsche chama, no Nascimento da Tragédia, *de o arrebatamento do estado dionisiaco com sua anulação dos limites e fronteiras comuns da existência* (1,56; GT). Enquanto dura o arrebatamento, o mundo comum se afasta; quando retorna à consciência, é sentido com *repulsa*. O extático tornado sóbrio entra num estado de alma que nega a vontade (1,56), e, diz Nietzsche, parece um Hamlet que também tem nojo do mundo e que não consegue mais forçar-se a agir. (SAFRANSKI, 2002, p. 15).

Enquanto os gregos consideram Dioniso o deus da embriaguez, consideram Apolo uma espécie de encarnação da moderação, e principalmente o consideram o deus criador do mundo olímpico, esta criação onírica que contrapõe a natureza, encarnada nos poderes titânicos.

(...) foi, através daquele artístico mundo intermédio dos Olímpicos, constantemente sobrepujado de novo pelos gregos ou, pelo menos, encoberto e subtraído ao olhar. Para poderem viver, tiveram os gregos, levados pela mais profunda necessidade, de criar tais deuses, cujo advento devemos assim de fato nos representar, de modo que, da primitiva teogonia titânica dos terrores, se desenvolvesse, em morosas transições, a teogonia olímpica do júbilo, por meio do impulso apolíneo da beleza - como rosas a desabrochar da moita espinhosa. (NIETZSCHE, 1992, 3º aforismo, p. 37).

Nietzsche questiona de qual maneira esse povo tão sensível, impetuoso e aptos ao sofrimento suportariam a existência, se esta, banhada de uma glória mais alta, não lhe fosse mostrada em suas divindades.

Assim, os deuses legitimam a vida humana pelo fato de eles próprios a viverem - a teodiceia que sozinha se basta! A existência de tais deuses sob o radioso clarão do Sol é sentida como algo em si digno de ser desejado e a verdadeira dor dos homens homéricos está em separar-se dessa existência, sobretudo em rápida separação, de modo que agora, invertendo-se a sabedoria do Sileno poder se-ia dizer: “A pior coisa de todas é para eles morrer logo; a segunda pior é simplesmente morrer um dia”. (NIETZSCHE, 1992, 3º aforismo, p. 37).

Portanto, Apolo e Dioniso (Sileno era seu companheiro) são vistos no mais elevado simbolismo da arte. A sabedoria de Sileno, dito acima de modo paradoxal, está presente na filosofia de Heráclito, no qual o fim, bem como sua aceitação, é uma realidade dura, mas inexpugnável. E sobre isso prossegue Nietzsche:

Aqui temos, diante de nossos olhares, no mais elevado simbolismo da arte, aquele mundo apolíneo da beleza e seu substrato, a terrível sabedoria do Sileno, e percebemos, pela intuição [Intuition], sua recíproca necessidade. Apolo, porém, mais uma vez se nos apresenta como o endeusamento do *principium individuationis*, no

qual se realiza, e somente nele, o alvo eternamente visado pelo Uno-primordial, sua libertação através da aparência: ele nos mostra, com gestos sublimes, quão necessário é o inteiro mundo do tormento, a fim de que, por seu intermédio, seja o individual forçado a engendrar a visão redentora e então, submerso em sua contemplação, remanesça tranqüilamente sentado em sua canoa balouçante, em meio ao mar. (NIETZSCHE, 1992, 4º aforismo, p. 40).

De Apolo, Dioniso depende a própria libertação, que por sua vez liberta Apolo. A essência se expressa pela destruição da aparência, e a aparência, enquanto isso, se renova graças ao despedaçamento causado pelas forças da natureza dionisíaca. Eis a purificação causada pelo ritual, ou seja, a manifestação do dual na unicidade trágica de Nietzsche remete, como não poderia deixar de ser, - dado que se trata da busca da essência que expressa a generidade do ser na particularidade-, a identificação da arte enquanto campo da produção humana capaz de condensá-la²⁷.

Mas qual das artes dentre tantas? Em trecho em que o autor trata da visão extasiada do estado dionisíaco, tomando como exemplo a visão espectral da mulher amada recém falecida, a dualidade dos sentimentos que oscilam entre o ensombrecimento da tristeza e a clareza da felicidade, Nietzsche procede à seguinte abstração razoável.

Por isso distinguimos na tragédia uma radical contradição estilística: linguagem, cor, mobilidade, dinâmica do discurso entram, de um lado, na lírica dionisíaca do coro e, de outro, no onírico mundo apolíneo da cena, como esferas completamente distintas de expressão. (NIETZSCHE, 1999, 8º aforismo, pag. 62)

Nesse momento opera a “unicidade” e o pico máximo da resignação de Admeto (o viúvo) e o equilíbrio entre essência e aparência, é a catarse, a aceitação e a superação da dor. Ora, trata-se de a representação teatral ter o poder de acionar tal imanência configurativa da essencialidade humana. Seria essa produção humana a expressão mais cabal da arte?

O que podemos compreender, deste culto, eu especificarei mais abaixo no subtítulo da relação arte enquanto instrumento de realização mística de unicidade (vida), mas cabe mais uma breve interpretação do texto acima, de que no êxtase opera uma purificação, pois, quando Admeto vê Alceste em um vulto, graças à sua visão simbólica de mundo embalado pela música, é comprimido instantaneamente a dor da realidade (vida trágica – desaparecimento da esposa) e isso gera uma alegria diante do vulto.

²⁷ “(...) mas é talvez uma verdade mais profunda do que a das ideias, mais ‘real’, se assim podemos dizer, do que aquela que anima o racionalismo filosófico ou científico, verdade que só a arte é talvez capaz de satisfazer, como só, a esse nível, os sentidos deixam de nos mentir, ‘na medida em que nos mostram o devir, o desaparecimento, a mudança...’.” (FERRY, 2012, p. 215).

Em outras palavras, Nietzsche aponta que, no Teatro Trágico, o coro (representação da multidão) musical e a dança são fenômenos que elevam o público ao estremecimento e à transcendência, a unicidade, à visão simbólica do mundo, contra a dualidade separatista que a cultura impõe sobre a natureza heterogênea e instintiva, que, neste caso, é representada pela aparência apolínea, que não pode existir sem renovar-se pelo dionisiaco.

E o que é importante frisar, é que, apesar desta aparente supervalorização do deus Dioniso, Nietzsche compreende o papel imprescindível da presença de Apolo nesta relação, como nos esclarece a citação abaixo:

Por vezes a vivência da música é tão intensa que tememos pelo nosso pobre eu, ameaçado de sucumbir no orgasmo musical (1,134), de tão extasiado com a música. Por isso é necessário que entre a música e o ouvinte dionisiacamente receptivo seja interposto um meio distanciador: um mito da palavra, imagem e ação cênica. O mito assim entendido *nos protege da música* (1,134; GT). (SAFRANSKY, 2002, p. 15).

Essa força que quase nos consome, se não graças ao *logos*, ou ao apolíneo, pode ser visto, nesta outra citação:

Nietzsche escreve: O mito parece querer sussurrar-nos que (...) a sabedoria dionisiaca é um horror antinatural, que aquele que com seu conhecimento lança a natureza no abismo do aniquilamento tenha de sofrer em si mesmo a dissolução da natureza. Com a formulação seguinte – A ponta da sabedoria se volta contra o sábio (...) (SAFRANSKY, 2002, p. 72).

1.11 Sobre a morte da arte da Tragédia

Já foi sugerido antes que o epos homérico é a poesia da cultura olímpica, com a qual esta cantou o seu próprio cântico de vitória sobre os terrores da titanomaquia. (NIETZSCHE, 1999, p. 70 e 71). Nietzsche sugere, portanto, que desde a época de Homero, da cultura olímpica, houve uma luta pela qual Apolo havia cantado sua vitória sobre a Titanomaquia, fato que havia engendrado a arte “Trágica” por efeito do equilíbrio de forças do dionisiaco e do apolíneo, e de onde foi possível o surgimento da arte grega. Mas, considerando o recrudescimento, paulatino, da representação apolínea sobre o dionisiaco, no pensamento grego clássico, sobretudo, a partir, da afetação do *Logos* em Sócrates, torna-se possível uma proposição de como a arte grega pode ter se desconectado da natureza subterrânea abismal do deus da embriaguez²⁸. Assim:

²⁸ “Referida às suas origens gregas, ou antes ‘socráticas’, a dialética revela-se não só antitrágica, mas sobretudo, segundo um tema constante em Nietzsche, inestética: ‘Com Sócrates, o gosto grego altera-se em benefício da dialética (...)’.” (FERRY, 2012, p. 212).

O Logos vence o Pathos da tragédia. A tragédia estará liquidada quando a linguagem se emancipar da música e fizer valer em excesso a sua própria lógica. O que é linguagem? Um órgão da consciência. Mas música é Ser. Com o fim da tragédia, Ser e Consciência não se harmonizam mais. A consciência se fecha contra o ser. Torna-se rasa. Com o fim da velha tragédia do Pathos, começa para Nietzsche a nova tragédia do Logos. E dessa tragédia, diz Nietzsche, ainda estamos no meio. (SAFRANSKY, 2002, p. 54).

Em suma, para o filósofo alemão, está em Sócrates a morte da Tragédia e da arte²⁹, como podemos observar abaixo.

Nietzsche criticou a alta valorização da consciência, considera funesta a carreira do pensamento socrático *tudo tem de ser consciente para ser bom* (1,540). Primeiro, isso destrói a Tragédia, e depois limita o inconsciente criativo, e o inibe. Sócrates quebra o poder da música, e em seu lugar coloca a Dialética. Sócrates foi funesto, com ele começa o racionalismo que nada mais quer saber das profundezas do Ser. Sócrates é o começo de um saber sem sabedoria. Quando à Tragédia, o pathos do destino foi afastado pelo calculismo, intrigas e cálculos. A descrição das forças da vida tornou-se encenação de intrigas refinadamente imaginadas. O mecanismo de causa e efeito expulsa a relação de culpa e penitência. Nem ao menos se canta agora no palco, mas se discute. O acontecimento no palco perde o seu mistério, os protagonistas sofrem porque erraram nos cálculos. O estado de ânimo fundamental, que era trágico, se dissolve. Diz Nietzsche, *é como se todas essas figuras não sucumbissem pelo trágico, mas pela superafetação do Lógico* (1,546). (SAFRANSKY, 2002, p. 54 e 55).

E conclui:

Nietzsche trata Sócrates como sintoma de uma transformação cultural profunda de consequências até a atualidade. A vontade de saber domina as forças vitais de mito, religião e arte. A vida humana se aparta do escuro fundo de raízes de seus instintos e paixões. É como se o ser devesse justificar-se perante a consciência. A vida anseia pela luz, a dialética vence a música trevosa do destino. Desperta a esperança otimista de que a vida se deixe corrigir, dirigir, calcular a partir da consciência... (SAFRANSKY, 2002, p. 55).

Para Nietzsche, ademais, Eurípedes também espelha a morte do deus Dioniso e da Tragédia Grega:

O que pretendias tu, sacrílego Eurípides, quando tentaste obrigar o moribundo a prestar-te mais uma vez serviço? Ele morreu sob tuas mãos brutais: e agora precisas de um mito arremedado, mascarado, que, como o macaco de Hércules, só saiba engalanar-se com o velho fausto. E assim como o mito morreu para ti, também morreu para ti o gênio da música: e mesmo se saqueaste com presas ávidas todos os jardins da música, ainda assim só pudeste chegar a uma arremedada música mascarada. E porque abandonaste Dionísio, por isso Apolo também te abandonou: afugenta todas as paixões de seu covil e as conjura em teu círculo, afila e aguça como se deve uma dialética sofisticada para as falas de teus heróis - também os teus heróis têm paixões

²⁹ “Por oposição ao homem teórico (cientista ou filósofo) que o dialético é sempre animado pela vontade de verdade, o artista aparece como um personagem aristocrático; vivendo ainda no mundo pré-democrático da tradição (por exemplo, o universo dos “Grandes Helenos”, anterior a Sócrates), afirma valores sem discutir, sem argumentar, com autoridade”. (FERRY, 2012, p. 213).

arremedadas e mascaradas e proferem apenas falas arremedadas e mascaradas. (NIETZSCHE, 1992, p. 72).

Ademais, e em substituição a tragédia, diz Nietzsche: *Essa luta com a morte da tragédia foi travada por Eurípedes; aquele gênero tardio de arte é conhecido como nova comédia ática. Nela continuou a viver a figura degenerada da tragédia, um monumento a seu penoso e violento passamento.* (NIETZSCHE, 1992, p. 73).

Se observarmos em detalhes, Nietzsche acusa Eurípedes de não representar Dioniso nas peças teatrais, como se esse deus já entendido pela expressão do coro báquico, da embriaguez, da música e da dança, tivesse sido dominado por Apolo, representação da sobriedade, da aparência, e do conhecimento intelectual (racional), que por nada ter a transfigurar, acaba representando à mera expressão aparente da realidade no teatro grego.

Desse modo, visto à contrapelo, o que Eurípedes cometeu não foi somente um abandono do deus da extravagância, mas sim, uma supervalorização do *Logos* apolíneo, cuja representação se dava na aparência e na sobriedade. No entanto, Nietzsche o acusa de destruir Apolo neste ínterim, posto que o filósofo alemão via ambos os deuses como antagônicos, mas também complementares.

A tragédia grega sucumbiu de maneira diversa da de todas as outras espécies de arte, suas irmãs mais velhas: morreu por suicídio, em consequência de um conflito insolúvel, portanto tragicamente, ao passo que todas as outras expiraram em idade avançada, com a mais bela e tranquila morte. Se de fato corresponde a um feliz estado natural separar-se da vida com uma bela descendência e sem qualquer espasmo, então o fim daquelas espécies de arte mais antigas nos mostra semelhante estado natural feliz: elas afundam lentamente e diante de seus olhares moribundos já se erguem os seus mais belos renovos, que alçam a cabeça com breves gestos de impaciência. Com a morte da tragédia grega, ao contrário, surgiu um vazio enorme, por toda parte profundamente sentido (NIETZSCHE, 11º aforismo, p. 72 e 73).

Albin Lesky, em sua obra “Tragédia Grega”, também posiciona Eurípedes no contexto histórico da época:

No opulento quadro da atividade criadora de Eurípedes, surgem reiteradamente traços que indicam um novo desenvolvimento. Há um influxo de ideias da época, o homem é concebido em novas relações para com o mundo circundante e, em conexão com tudo isto, assistimos ao vir-a-ser de uma nova forma interna do drama. Não nos é dado, porém, acompanhar essa evolução para além de Eurípedes. Mais ainda: cumpre indagar se realmente um desenvolvimento frutífero se nos evidenciaria, tivesse a tradição nos concedido muito dos textos da literatura trágica do século IV. (LESKY, 1996, p. 271).

Melhor definição extraímos da análise de Albin Lesky sobre as peças teatrais de Eurípedes:

(...) Por detrás dessas personagens não se encontram as perguntas sobre o sentido de seus destinos, nem se expõe, validamente, a natureza humana. Comparadas às grandes figuras paradigmáticas de Sófocles e às que, movidas pelas forças irracionais da paixão, moldam os dramas magistrais de Eurípedes, são apenas marionetes, que aqui agitam dramaticamente um pedaço de epopeia. (LESKY, 1996, p. 271).

Logo adiante, o autor explica o fim da Tragédia como efeito prático de uma crise espiritual que culminou na modalidade da Comédia e no fim da velha polis, como podemos notar a seguir:

Muito mais importante, porém do que semelhantes fenômenos externos é, para o entendimento dessa separação da tragédia do solo em que outrora amadurecera, outra consideração: assim como a incomparável comédia de Aristófanes, a Tragédia é uma planta da polis ática. Com ela floriu, a partir de um começo modesto, para refletir a solene gravidade de seus grandes anos, assim como, mais tarde, a crise espiritual que trouxe à superfície uma nova era. O fim da velha polis foi, no fundo, também o da tragédia clássica, ainda que a forma continuasse a ser cultivada por muito tempo. (LESKY, 1996, p. 272).

Soma-se a isso:

(...) assim como a influência cada vez maior da música moderna, introduzida pelo novo ditirambo. Mas, acima de tudo, o progresso de exposição psicológica mais refinada, tal como já Eurípedes nos permite distinguir, pode ter determinado a forma interna da obra de arte trágica desse tempo, afastando-a assim, cada vez mais, daqueles problemas da existência humana que haviam conquistado sua figuração no drama clássico. (LESKY, 1996, p. 272).

Todavia, o autor adverte: *Tudo isso não passa de conjectura e temos de considerar a possibilidade de que o desenvolvimento da época talvez fosse bem mais ricamente articulado do que nos é dado suspeitar.* (LESKY, 1996, p. 273).

1.12 A relação de Nietzsche entre arte e o viver

Nietzsche escreve em Schulpforta sobre o rei dos ostrogodos, Ermanarico, um texto que ainda em seu tempo de universitário considera sua obra mais bem-feita até então. Lá, ele, por assim dizer, transborda em imagens da rebelião das forças da natureza. Ele escreve, *como um raio*, cada palavra ocorre nas lendas germânicas *poderosa e densa de significados*. São interpretações de textos, mas também são sonhos de um estudante púbere que percebe com a linguagem se pode intervir na vida, e deseja que suas próprias palavras também tivessem aquela força mágica que *esmagam o ouvinte* (J 2,285). (SAFRANSKY, 2002, p. 24).

Este trecho escolhido para inaugurar o subtítulo trata-se de pensar o início da pesquisa a partir de uma tentativa de compreender ontologicamente o nascimento do sentimento trágico

em Nietzsche, quer dizer, buscar na ontologia da vida do filósofo as características filosóficas que ele trabalhará depois, ou mesmo aquilo que já fazia nos primeiros ensaios acadêmicos, em suma, pesquisar Nietzsche para observar as características principais que interessam à pesquisa do artista (van Gogh) enquanto “ser”, a origem do sentimento trágico, e se há³⁰. Entende-se, assim, que quanto mais elementos puder equacionar entre si, mais rico de possibilidades e conexões resultará deste trabalho.

Segundo Safransky, Nietzsche enquanto universitário já se interessava pelo tema do ritual dionisíaco, ainda que ele não tivesse chegado a esse fenômeno específico enquanto objeto de estudo, já manifestava curiosidade e interesse no sentido de investigar as paixões e os sentimentos no seio da natureza.

Além disso, o trecho nos mostra que, na prática da produção acadêmica, Nietzsche também se expressava fortemente, e é evidente, quando, “escrevendo como um raio”, segundo ele próprio, aparece envolvido pela paixão na produção das ideias, da linguagem, e tudo que envolve o trabalho de um artista, de um intelectual, um filósofo. Será possível identificar a essência de um artista na concepção de Nietzsche?

Pois, Nietzsche entende que a arte, a priori, mesmo na condição de espectador e não artista, nos faz transcender o saber da consciência do mundo e permite o mergulhar na sabedoria dionisíaca da embriaguez dos sentidos, que é, para o filósofo, o condicionamento primordial para a busca de autoconhecimento (busca do ser), que é visto como necessário à aquisição de sabedoria, purificação, ou a evolução humana, como possamos interpretar a priori.

Mas é preciso acrescentar à compreensão do ritual trágico antigo, o fato de que Nietzsche não menciona em momento algum qualquer insinuação sobre anular permanentemente a consciência de indivíduo, mas defende a ideia de que Ser (sentimento de unidade, dionisíaco) e consciência (sentimento de indivíduo, apolíneo) devem caminhar juntos, todavia, em estado de dialética heraclítica [homem (indivíduo) x natureza], para que assim, se fortalecendo mutuamente, possam, os seres humanos, saltarem a níveis cada vez mais elevados de existência, o que Nietzsche chama de purificação. Portanto:

“(…) a vontade apolínea da cultura erige uma espécie de proteção – ou, em linguagem marcial – um acampamento de guerra continuado (1,41) contra as elementares forças da vida, e deixa que em primeiro plano ou no interior da fortaleza o teatro da vida se desenrole com seus deuses urbanos, leis, virtudes, imagens, narrativas e sua inteligência política (SAFRANSKY, 2002, p. 72).

³⁰ “Com muita frequência a biografia atormentada de Van Gogh se sobrepõe a sua obra. E talvez seja de fato impossível deixá-la de lado. Afinal, a profunda angústia que o acompanha por toda sua breve existência – o pintor morreu com 37 anos, tendo deixado pouco mais de oitocentas telas e oitocentos desenhos e gravuras – pode encontrar, ao menos em parte, confirmação em sua obra.” (NAVES, 2021, p. 07).

É nesse universo fenomenológico que a arte se insere, e assim: O drama musical é para ele uma salvação do sofrimento pelo desconforto na cultura. *Para que o arco não se quebre existe a arte* (SAFRANSKY, 2002 p. 88).

E acrescenta: Essa extática vivência da música é o que Nietzsche chama, no Nascimento da Tragédia, de *o arrebatamento do estado dionisiaco com sua anulação dos limites e fronteiras comuns da existência* (SAFRANSKY, 2002, p.15).

Devemos observar, e especificando a citação acima, como Safransky apresenta sua interpretação sobre o papel da arte para vida em Nietzsche: *Nessa perspectiva a arte é um tensionar o arco para não cair na distensão niilista. A arte ajuda a viver porque senão a vida não sabe o que fazer quando assaltada por sentimentos de ausência de sentido (...). A fórmula da arte como fuga do tédio é muito significativa desde que se entenda o tédio como uma experiência do nada.* (SAFRANSKY, 2002, p. 17).

Gostaria de ressaltar que os termos que estou usando podem, no momento, não coadunar ajustadamente se considerarmos uma leitura mais aprofundada da filologia clássica ou outras interpretações de Nietzsche, mas que, tendo em vista o objetivo de avançar na compreensão destas questões, é que me aproprio de interpretações coloquiais e primárias do presente objeto de estudo. Gostaria de trazer a luz a interpretação de Rüdiger Safransky sobre as questões que sugeri acima:

O verdadeiro mundo é música. A música é o inaudito. Quando a ouvimos, pertencemos ao ser. Assim Nietzsche a vivenciava. Era tudo para ele. Não deveria cessar nunca. Mas ela cessa, e por isso temos o problema de como continuar vivendo quando a música acaba. (SAFRANSKY, 2002, p. 13).

Ele acrescenta: *O inaudito que primeiro se impõe ao jovem Nietzsche é a própria vida (...). E por isso o inaudito de Nietzsche é um tema da vida toda, e sua tentativa e sua tentação (...).* (SAFRANSKY, 2002, p. 18 e 19).

Como explicado acima, o autor compreende que Nietzsche via na arte³¹, e especificamente na música, algo das profundezas da existência, e com aquilo que chamou de inaudito, quis dizer, que a música é algo que antecede o próprio mundo, que é inaudita até por não ter jamais fórmula preconcebida, por jamais soar igual, e que, supostamente, é inaudita pois

³¹ “É ainda no mesmo sentido que a arte, antiplatônica por essência, ‘tem mais valor que a verdade’, é a expressão mais transparente da vida, dessa vontade de poder que forma ‘a essência mais íntima do ser’. Como laconicamente afirmava já *A Origem da Tragédia*: ‘Única vida possível: na arte. De outro modo, afastamo-nos da vida’ (...)” (FERRY, 2012, p. 215).

existe antes de soar, e permanece inaudita porque o eco que ela produz soa eternamente, quer dizer, que sempre que estiver soando estará ao mesmo tempo antecipando ocultadamente um novo som enquanto soa.

Dessa maneira caracterizou a Arte de Wagner³² como que o renascimento da Tragédia Grega e do “sentimento Trágico” no século XIX:

(...) Por isso Nietzsche valoriza a interminável melodia wagneriana, que prossegue numa trama como uma improvisação, que começa como se tivesse começado há muito, e quando cessa, mesmo assim não acaba. *A melodia interminável – a gente perde a margem, e entrega-se às ondas* (8,379). (SAFRANSKY, 2002, p. 13).

E no que concerne ao termo ondas, segundo Safransky, parece esta metáfora simbolizar uma espécie de energia que a música emite e que impulsiona o homem no grande jogo do mundo, que são os altos e baixos, dialéticas, conflitos, luta e aceitação da morte em vida.

Nietzsche compara o movimento das ondas do mar com o fundo do mundo e com isso esboça o que possivelmente compreende como realidade dionisíaca, essencial, e aponta os desejosos como aqueles que expressam essas ondas do fundo do seu próprio mundo. Será o “artista” esse ser desejoso do qual Nietzsche fala sobre?

As *ondas*, que lambem a margem incessantemente, levando-nos e nos carregando, talvez também nos puxando para baixo e nos fazendo naufragar – para Nietzsche elas também são uma imagem do fundo do mundo. *Assim vivem as ondas – assim vivemos nós, os desejosos! - Não digo mais que isso... como haveria de vos trair! Pois, ouvi bem! Eu vos conheço e a vossa segredo, conheço a vossa estirpe! Vós e eu, somos da mesma raça! – Vós e eu, temos um segredo!* (1,56; GT). Um desses segredos é o parentesco interior entre ondas, música e o grande jogo do mundo, feito de morrer e devir, crescer e terminar, perdurar e ser sobrepujado. (SAFRANSKY, 2002, p. 15).

Observemos, refletindo, com a citação acima, sobre alguma definição que se pode extrair daquilo que Rüdiger Safransky chamou de “Fórmula dionisíaca Trágica, onde ondas surgem de rituais que unem arte e religião, elevando o público à uma superação individual e coletiva, que, segundo Nietzsche, favoreceria à superação da consciência metafísica cristã e

³² Wilhelm Richard Wagner (Leipzig, 22 de maio de 1813 — Veneza, 13 de fevereiro de 1883) foi um maestro, compositor, diretor de teatro e ensaísta alemão, primeiramente conhecido por suas óperas (ou "dramas musicais", como ele posteriormente chamou). As composições de Wagner, particularmente essas do fim do período, são notáveis por suas texturas complexas, harmonias ricas e orquestração, e o elaborado uso de Leitmotiv: temas musicais associados com caráter individual, lugares, ideias ou outros elementos. Por não gostar da maioria das outras óperas de compositores, Wagner escreveu simultaneamente a música e libreto, para todos os seus trabalhos. RICHARD WAGNER. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2021. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Richard_Wagner&oldid=60633134>. Acesso em: 07/ 04/ 2019

cientificista (ilusória) do mundo, esta última qual ele critica como otimismo ilusório e ambas como consolo metafísico, e contra o qual propõe o sentido estético do mundo, como única forma de justificar a eternidade das coisas. Nietzsche faz isso através de um ponto de vista no qual o que é eterno é o movimento das forças e da massa dentro de um determinado espaço (mundo interior ou exterior), que não pode em hipótese desaparecer, sumir, desintegrar, e por isso tem de tomar outro rumo sempre que alcançar os limites.

Neste panorama, Nietzsche é totalmente heraclítico no sentido de que considera a única eternidade como o movimento das coisas. A visão estética é uma forma de superar a dualidade, afirmar o subterrâneo terrível do mundo na transfiguração pela arte³³. E é justamente esse ponto que nos interessa refletir, como justifico com a citação abaixo:

Esse consolo metafísico contrasta fortemente com a justificação religiosa-metafísica do mundo. Mas essa fórmula dionisiaca trágica: *pois só como fenômeno estético o existir e o mundo são eternamente justificados* (1,47, GT) também contrasta com a postura moral. A moral, ainda que se dirija ao indivíduo, aposta em uma melhoria do mundo e simplificação dos seus contrastes. A moral, diz Nietzsche, tornou-se o verdadeiro *Deus ex machina* (1,115) dos tempos modernos secularizados. (SAFRANSKY, 2002, p. 92).

Visando a compreensão da visão estética do mundo para Nietzsche, faz necessário a citação abaixo, qual explica melhor as razões dessa visão nietzscheana do mundo, no qual a arte ganha um papel definidor. Em suas “Considerações Extemporâneas” Nietzsche valida com um espírito do tempo a que acusa de: (...) *colocar em lugar de um consolo metafísico uma consonância terrena, até um deus ex machina próprio, isto é, o Deus das máquinas e dos cadinhos* (SAFRANSKY, 2002, p. 95). E assim, a estética enquanto visão e sentido do mundo, acarretaria que:

(...). Em seus momentos bem-sucedidos, a arte sempre produz um todo, até um todo-do-mundo que admite ser sentido em forma de beleza. Quem se entrega à impressão da arte pode tornar-se um patético (cheio de Pathos) da ressonância universal... (NIETZSCHE, apud SAFRANSKY, p. 16).

O artista enquanto patético da ressonância universal, vive o subterrâneo com sentimentos... E a música enquanto isso: (...) *Música como órgão de íntima ligação-com-o-ser aparece, dessa perspectiva, como mera função de processos orgânicos* (...) (NIETZSCHE, apud SAFRANSKY, p. 16).

³³ “É esta visão do mundo que leva a afirmar a “morte da arte”. É ela que se torna necessário superar para dar enfim à estética o lugar que lhe convém.” (FERRY, 2012, p. 212).

Caminhando nos rastros da comprovação de que a visão “Trágica” de mundo, enquanto superação das condições existenciais, tem na arte seu instrumento de operação, vejamos o que nos diz Safransky:

Desde cedo Nietzsche se torna mestre em descobrir seus próprios truques. Em 1867, em seus tempos de serviço militar, ele anota: *é uma boa capacidade poder encarar seu estado com olhar de artista e mesmo nas dores e sofrimentos que nos atingem, em desconfortos e essas coisas, ter aquele olhar da Górgona que petrifica instantaneamente tudo em uma obra de arte: aquele olhar vindo do reino onde não existe dor (I 3,343)* (NIETZSCHE, apud SAFRANSKY, p. 20).

E complementa: *Outra capacidade boa é reconhecer tudo o que nos atinge como um elemento de formação e aproveitá-lo em nós próprios (I3, 343)* (NIETZSCHE, apud SAFRANSKY, p. 20). Outra citação nos dá um panorama desta relação arte e sua função para viver:

(...) Mas em Nietzsche nota-se a convicção de que sua vida, sofrimento e pensamento têm caráter exemplar, e que vale a pena deixar que *todos e nenhum* (4,9; ZA) participem disso. Ele quer sentir-se como alguém que carrega nos ombros, como representante de Atlas, os problemas do mundo – ou melhor: do ser-do-mundo – e além disso ainda quer realizar a obra de arte de brincar e dançar sob essa pesada carga. Ele vai querer dificultar a própria vida, e ao mesmo tempo aparecerá como artista do alívio... (NIETZSCHE, apud SAFRANSKY, p. 22).

Neste trecho, podemos refletir sobre o sofrimento e o pensamento como estímulos de superação, mais uma vez, e outra coisa, seu relato Apolo dionisíaco, quando afirma que vale a pena deixar que todos e nenhuma participem disso, lembrando o caráter individual de Apolo e o caráter coletivo de Dioniso.

Certamente o que chama de “disso”, nesse momento, tenha sido a própria vida. Quer se aliviar das dores do mundo levando a vida como um verdadeiro seguidor de Dioniso, como Sileno que aceita a morte por ter uma consciência de que a vida é trágica e um eterno devir. Trata-se de mais um elemento que aproxima vida e obra em Nietzsche (tragédia e artista), colaborando para a construção de uma definição de tragédia que nos permitirá observar o artista sob essa ótica.

Mas a arte que Nietzsche afirma permitir o êxtase é a música, mas e a pintura, e Vincent van Gogh?

1.13 - Será a pintura expressão do trágico?

Para Nietzsche, a arte trágica não pode ser expressa por via das artes plásticas, diferentemente da música, e é sobre essa questão que versará a sequência do texto. Sobre esta delicada questão, a saber, se as artes plásticas são ou não artes que contém sabedoria dionisíaca, e se podem, elas, enlevarem os espectadores assim como Nietzsche afirmava a maneira qual a Tragédia Grega afetava o público da Grécia Arcaica, recorreremos ao “Nascimento da Tragédia” novamente. Mas para tal investigação, anticipo, que não ambiciono respostas absolutas a esse respeito, mas sugerir as informações para fins de reflexão e proposição.

Para analisar a visão de Nietzsche sobre as artes plásticas, apropriar-me-ei de conceitos que desenvolvi neste capítulo, a respeito do simbolismo de Apolo e Dioniso na Grécia Arcaica.

Apolo era o deus da moderação, da aparência, da representação do discurso no teatro trágico, da linguagem, da cultura, e cultuava o *Logos*. Era ele o responsável pela criação do mundo olímpico. Era através dele, segundo Nietzsche, que o mundo subterrâneo dionisíaco se expressava, culminava, desabava, e se revelava de maneira transfigurada enquanto representação imagética, sonora e sensível, no qual o herói triunfava sobre o sofrimento. Apolo, na era Trágica arcaica, situava-se entre o sonho e a realidade, e detinha o poder de transfigurar todos os horrores do subterrâneo dionisíaco em imagem e aparência do real (beleza),

Ele também representava o *principium individuationis* (princípio de individuação), pelo qual representava o papel (superioridade?) do indivíduo frente à natureza. Nietzsche conta a estória do homem apolíneo solitário em sua embarcação sob uma tempestade, segura o mastro com toda a confiança, calma e cuidado de um deus que acredita em si mesmo.

Dioniso era o oposto, desmedido, desobediente, instintivo, cultuava o *Pathos* e a embriaguez. Nunca estava sozinho. No teatro trágico era representado pelo coro musical e pela dança. Segundo o filósofo alemão, Dioniso representava a essência antagônica das forças subterrâneas da vida, o devir, o vir a ser, o destruir, o reconstruir. No mundo de Dioniso a violência, a sombra, o terror eram parte constitutiva. Porém, e sobretudo, para Nietzsche o deus Dioniso representava o estado da realidade una, ou seja, a visão de um mundo onde os contrastes não são forças do bem contra forças do mal.

Na realidade dionisíaca, a dialética nada mais é que um estímulo mútuo de fortalecimento, pois a dualidade é vista como ilusão. No teatro, o coro trágico deveria representar a multidão em sua necessidade ontológica de enlevação, transcendência e purificação. A experiência trágica, ou seja, de contato com o uno primordial, ainda que por poucos instantes durante a peça teatral, provocava uma alteração permanente no espectador.

Voltando à reflexão sobre a maneira como esses dois deuses se relacionam e se revelam na arte, é possível pensar da seguinte maneira, analogicamente falando: “Dioniso está

para os sentimentos de um poeta, e em todo o terror que o gestou e o impeliu ao processo criativo, enquanto Apolo (consciência, escrita) está para a poesia escrita deste mesmo poeta”. Ambos se complementam. E se simplificarmos sem ingenuidade, poderíamos dizer que Dioniso é essência e Apolo aparência.

Nietzsche, em “O Nascimento da Tragédia”, fala da música quando fala de arte e sabedoria dionisíaca. Para ele, só a música é inaudita, pois antecede o que podemos pressentir, então nos pega sempre de surpresa e nos eleva ao estremecimento. Essa mesma sensação, segundo o filósofo, é o que permite a visão extasiada de mundo ao público, uma visão simbólica, e graças a Homero, como consta acima, uma visão divinatória do mundo, um sonho, no qual o êxtase faz máscaras virarem deuses, histórias, realidades, pois enlevados o público, estão embriagados e unidos, pois essa embriaguez, no íntimo, representa a lucidez de sentir-se partícula em um universo totalmente uno e naturalmente dialético.

Pois bem, Nietzsche atribui à música o potencial de induzir à transcendência o homem na tragédia grega, como se somente nela contivesse a sabedoria e a força dionisíaca, mas, sobre a pintura, as artes plásticas de modo geral, Nietzsche só se refere a Raphael Sanzio em “O Nascimento da Tragédia”:

(...) É pelo mesmo motivo que o cerne mais íntimo da natureza sente aquele prazer indescritível no artista ingênuo e na obra de arte ingênua, que é similarmente apenas “aparência da aparência”. Rafael, ele próprio um desses imortais “ingênuos”, representou-nos em sua pintura simbólica essa despotenciação da aparência da aparência, que é o processo primordial do artista ingênuo e simultaneamente da cultura apolínea. Em sua “*Transfiguração*”, na metade inferior, com o rapazinho possesso, os seus carregadores desesperados, os discípulos desamparados, aterrorizados, ele nos mostra a reverberação da eterna dor primordial, o único fundamento do mundo: “a aparência” (Schein) é aqui reflexo (Widerschein) do eterno contraditório, pai de todas as coisas... (NIETZSCHE, 1992, p. 40).

O que Nietzsche está a afirmar neste trecho é o caráter extremamente apolíneo desta obra de Raphael Sanzio. Chamá-lo de ingênuo é o mesmo que atribuir a ele a concepção de artista superficial (dual). Seria também dizer que Raphael está impregnado de idealismo platônico em sua pintura, pois quer harmonizar absolutamente, e rejeitar o confronto em Dioniso, esse conflito que é a essência do dionisíaco, anulando com isso, diferente de van Gogh em seu processo criativo, as representações conflitantes entre emoção e razão, mente e instinto, sol e chuva, nascer e morrer³⁴.

³⁴ “Como encontrar salvação e destino pessoal na obra – sobretudo na pintura – de Van Gogh? Suas telas muitas vezes são realizadas com grossas camadas de tinta – o que no jargão da pintura chama-se *impasto*. A espessura da

Michel Haar escreveu um artigo no qual reflete sobre o sentimento trágico na arte de Van Gogh à luz da noção de Tragédia grega em Nietzsche. Aqui van Gogh se apresenta como exemplo de artista verdadeiramente trágico segundo a compreensão nietzscheana³⁵. Sobre isso ele diz:

A arte plástica é “ingênua” no sentido de acreditar em uma harmonia preestabelecida entre a natureza e o homem. O pintor é chamado “o artista apolíneo do sonho, enquanto o músico ou o poeta lírico é o artista dionisíaco da intoxicação. O artista trágico deve ser ao mesmo tempo e ao mesmo tempo: ele é o artista do sonho e da intoxicação juntos. (HAAR, 1994, p. 16).³⁶ (tradução nossa).

E sobre a análise do quadro de Raphael Sanzio e do pintor, diz Nietzsche nas palavras de Michel Haar:

A única pintura já analisada por Nietzsche, A Transfiguração, de Rafael, dá precisamente um bom exemplo de uma simultaneidade do apolíneo e do dionisíaco, que não é trágico, e é até mesmo anti- trágico. O sofrimento do filho possesso na parte inferior da pintura, bem como a visão do Cristo transfigurado na parte superior, são meras aparições que permitem ao espectador compreender a “necessidade mútua” dos dois mundos. Mas essas duas visões manifestam a separação entre as duas dimensões, em vez de seu conflito. Uma definição mais completa do trágico requer mais do que a fenomenalização (ou a projeção em uma imagem) do aterrorizante terreno do mundo. (HAAR, 1994, p. 16).³⁷ (tradução nossa).

Nesse mesmo texto Michel Haar fala de sua opinião a respeito de van Gogh enquanto artista trágico segundo a concepção nietzscheana: *Eu gostaria de mostrar que na arte de van Gogh há, pelo contrário, um equilíbrio perfeito entre a representação apolínea e a quebra*

massa de tinta irá constituir figuras a partir de pinceladas repetidas – por vezes paralelas, por vezes pluridirecionais – que parecem lutar contra o próprio material que procura torná-la a representação de pessoas e coisas reais. Esse *trabalho* singular – é difícil evitar essa sensação de uma atividade árdua propiciada por muitos quadros de Vincent Willem van Gogh – é, portanto, uma condenação (...)” (NAVES, 2021, p. 11 e 12).

³⁵ “Por outras palavras: Nietzsche = Leibniz, menos harmonia, menos Deus, entendido este como essa mónada das mónadas que *harmoniza* as múltiplas perspectivas das diferentes mónadas particulares a fim de que estas formem um *mundo*, um universo, quer dizer, uma totalidade coerente, e não, como em Nietzsche, uma multiplicidade radicalmente caótica.” (FERRY, 2012, p. 220).

³⁶ “Plastic art is ‘naïve’ in the sense that it believes in a preestablished harmony between nature and man. The painter is called the apollinian artist of the dream, whereas the musician or the lyrical poet is the Dionysian artist of intoxication. The tragic artist is supposed to be both and the same time: he is the artist of dream and of intoxication *together*.” (HAAR, 1994, p. 16).

³⁷ “The only painting ever analyzed by Nietzsche, *The Transfiguration*, by Raphael, gives precisely a good example of a simultaneity of the Apollinian and the Dionysian, which is not tragic, and is even anti tragic. The suffering of the possessed child in the lower part of the painting as well as the vision of the transfigured Christ in the upper part are mere appearances which allow the spectator to grasp the ‘mutual necessity’ of the two worlds. But these two visions manifest the separation between the two dimensions rather than their conflict. A more complete definition of the tragic requires more than the phenomenalization (or the projection into an image) of the terrifying ground of the world.” (HAAR, 1994, p. 16).

dionisiaca da representação. Van Gogh é um pintor trágico, o equivalente de Nietzsche em filosofia. (HAAR, 1994, p. 19).³⁸ (tradução nossa)

O autor ainda apresenta quatro fundamentos para se investigar o trágico na pintura desse artista: (...) *linha, cor, figura, perspectiva. A combinação do tratamento desses quatro elementos faz o estilo de um pintor.* (HAAR, 1994, p. 19).³⁹ (tradução nossa).

Deterei-me apenas em introduzir esse assunto a tratá-lo em seu significado e contexto. Por hora, interessa saber apenas da conclusão do autor a respeito das possibilidades de se obter, pela pintura, a essência trágica da arte⁴⁰.

E como podemos notar a partir da citação abaixo, a pintura de van Gogh, dos últimos dois anos de vida, segundo Michel Haar, conseguiu expressar por símbolos o universo dionisiaco das forças subterrâneas (tragicidade). E, nesse sentido, o autor afirma:

Em termos nietzscheanos, van Gogh é um artista verdadeiramente trágico, porque ele conseguiu não apenas “ver o caos”, o maior horizonte de forças possível, mas também submeter essa multiplicidade perigosa a limites simples, limpar linhas, sem reduzir ou esquecer.

Na pintura, o “trágico” não é representado por uma destruição frontal de formas, mas por uma relativização oblíqua de formas sob a pressão das forças que se expressam pela mão do pintor e são imediatamente transpostas para símbolos. (HAAR, 1994, p. 23 e 24).⁴¹ (tradução nossa).

Nesse sentido, e na tentativa de compreender as características da tragicidade nietzscheana na vida e obra de Vincent van Gogh, faz-se necessário acrescentar, à conclusão de Michel Haar, as palavras do historiador de arte holandês Abraham Marie Wilhelmus Jacobus (Bram) Hammacher, que em seu livro “Van Gogh”, caracterizou a pintura de Vincent comparando-a com a arte de um hipotético artista clássico acadêmico, fazendo sobressair, no pintor holandês, características sugestivas no que tange à relação vida e arte, tragicidade e unicidade.

³⁸ “I would like to show that in the art of van Gogh there is, on the contrary, a perfect balance between Apollinian representation and Dionysian breaking of representation. Van Gogh is a tragic painter, the equivalent of Nietzsche in philosophy.” (HAAR, 1994, p. 19).

³⁹ “(...) line, color, figure, perspective. The combination of the treatment of these four elements makes the style of a painter.” (HAAR, 1994, p. 19).

⁴⁰ “A pintura de Van Gogh precisa estar condenada a uma tensão permanente entre a massa informe de uma matéria colorida e a figura de uma cadeira, de um monte de trigo ou de um rosto. O destino de sua vida repousa num trabalho sem fim, uma condenação, portanto, que para alguém formado na moral calvinista seria simultaneamente uma esperança de salvação.” (NAVES, 2021, p. 12).

⁴¹ “In Nietzschean terms, van Gogh is a truly tragic artist, because he has been able not only ‘to see the chaos’, the largest possible horizon of forces, but also to submit this dangerous multiplicity to simple limits, to clear out lines, without reducing or forgetting it. In painting, the ‘tragic’ is not represented by a frontal destruction of forms, but by an oblique relativization of forms under the pressure of the forces that express themselves through the hand of the painter and are immediately transposed into symbols.” (HAAR, 1994, p. 23 e 24).

Para Hammacher, a ideia de unidade (homem e mundo, vida e arte) era um elemento inseparável da busca e da produção artística de Vincent van Gogh, ao menos em alguns períodos de sua atividade. Segundo o autor, ele perseguiu, com obsessão, romper a dualidade homem e mundo, analogamente ao que pensou Haar, quando afirmou compreender a pintura de van Gogh à expressão mais profunda do equilíbrio trágico nietzscheano (unicidade), tendo em vista, esteticamente, a tensão entre as cores dionisiacas (*pathos*) sobre o contorno apolíneo (*logos*), nos quais o próprio pintor, através da arte, parecia buscar com ansiedade alguma essência da realidade para além da visão dual sobre a vida, no limite de não se deixar sucumbir, à semelhança de um Ulysses que sabiamente logra ouvir o canto das sereias sem se deixar arrebatar por elas. E diz Hammacher:

O artista clássico tendo observado e medido suas observações as coloca em ordem e verifica com razoabilidade suficiente que sujeito e objeto são duas coisas separadas. Van Gogh, por outro lado, não faz distinção entre sujeito e objeto. Seu uso de cores é intenso demais e suas linhas carregadas de tensão mais profunda, de modo que, de fato, toda a distância é abolida. Ele não vê apenas a Pont de l'Anglois em Arles, mas é ele mesmo esta pequena ponte, como também é o céu azul atrás dela e a água embaixo dela. O quadro representa não apenas a pequena ponte, mas também o próprio pintor (...) (HAMMACHER, 1961, p. 14)⁴² (tradução nossa).

E, sem fugir deste ponto de vista, Hammacher alude também sobre a capacidade de van Gogh, no bojo do sentimento de unidade e heroísmo, e do próprio ver e fazer artístico, reconhecer o valor da existência e a superação da tragédia da vida através da arte. E diz:

O que é enigmático é que a distância entre o “eu” e o “mundo” é abolida; uma distância que nem Poussin, nem Corot, nem qualquer outro pintor de inspiração clássica atravessaram com tanta ousadia como Van Gogh. Ele próprio penetrou na coisa observada e se perdeu nela. Somente a perspectiva espacial garantiu a ordem visual. Essa ideia de espaço superado, isto é, a abolição da distância entre sujeito e objeto, evoca para mim a força da morte latente em Van Gogh. Ele tinha serenidade daqueles que, estando prontos para a morte, reconhecem o brilho da vida. (HAMMACHER, 1961, p. 21)⁴³ (tradução nossa).

⁴² “The classical artist, having observed and measured his observations, puts them in order and ascertains reasonably enough that subject and object are two separate things. Van Gogh, on the other hand, makes no distinction between subject and object. His use of colour is too intense and his lines too charged with inner tension, so that in fact all distance is abolished. He does not see only the Pont de l'Anglois at Arles but is himself this little bridge, as he is also the blue sky behind it and water beneath it. The picture represents not only the little bridge, but also at the same time the painter himself (...)” (HAMMACHER, 1961, p. 14).

⁴³ “What is enigmatic is that the distance between the ‘I’ and the ‘world’ is abolished; a distance that neither Poussin nor Corot nor any other classically inspired painter had crossed with such boldness as Van Gogh. He himself penetrated into the thing observed and was lost in it. Only spatial perspective ensured visual order. This idea of space overcome, that is to say, the abolition of the distance between subject and object, evokes for me death force latent Van Gogh. He had serenity of those who, being ready for death, recognise the radiance of life.” (HAMMACHER, 1961, p. 21)

Portanto, tendo em vista van Gogh como um artista trágico, cabe a observação de Nietzsche no que concerne ao instrumento da arte enquanto chave para a compreensão e revelação da natureza e da realidade, como diz Luc Ferry⁴⁴. Desse modo, a respeito da produção artística de Vincent em Arles, diz Hammacher que:

Van Gogh acreditava fanaticamente que ele poderia fazer, não uma representação das aparências (o simbolismo de Gauguin e Bernard o deixava frio), mas a essência da realidade na imagem. Essa convicção não era de natureza religiosa, mas realista-mágica e expressiva. (Van Gogh não a formulou com muita consciência e certamente insistiu menos do que eu, mas, no entanto, estava muito próximo dessa formulação.) Assim, esse caráter aparentemente clássico, que o trabalho de Van Gogh em Arles apresenta até o momento de seu colapso mental e a partida de Gauguin, eram de fato, uma serenidade expressiva, com mais limpidez. Em algum momento, essa qualidade recai sobre muitos seres cuja excepcional sensibilidade e grande talento garantiram o máximo efeito para seus dons de observação. (HAMMARCHE, 1961, p. 25)⁴⁵. (tradução nossa).

Para contextualizar, acrescenta Hammacher, reforçando o caráter trágico de Vincent enquanto superação através da arte, a tragédia existencial de seu tempo, e diz: *Sua arte, no entanto, não possui o cansaço da geração que cresceu no espírito de fin de siècle*. (HAMMACHER, 1961, p. 07)⁴⁶. (tradução nossa)

Por fim, cabe acrescentar, visando a reflexão sobre a relação entre a arte de van Gogh e a filosofia de Nietzsche, no tocante à tragédia, primeiramente as conclusões do historiador Rodrigo Naves dadas em seu livro mais recente sobre a vida e obra de Vincent van Gogh⁴⁷. Outrossim a contribuição teórica que nos dá Luc Ferry, em seu livro: “Homo Aestheticus, a

⁴⁴ “Se a verdade deixa de se definir como identidade (como não-contradição das proposições) ou adequação (do juízo à coisa), é talvez porque, em nome de uma verdade mais profunda do que a da filosofia, o real é concebido por Nietzsche como multiplicidade, fratura, diferença que só a arte pode apreender adequadamente.” (FERRY, 2012, p. 58)

⁴⁵ “Van Gogh believed fanatically that he could make, not a representation of appearances (the symbolism of Gauguin and Bernard left him cold), but the essence of reality in the image. This conviction was not of a religious nature but magical-realist and expressive. (Van Gogh did not formulate it very consciously and certainly insisted on it less than I do, but he was nevertheless very near to this formulation.) Thus this apparently classical character, which Van Gogh’s work at Arles presents up to the time of his mental breakdown and Gauguin’s departure, was in fact an expressive serenity, a more-than-limpidity. This quality sometime falls to the lot of beings whose exceptional sensitivity and great talent assured the maximum effect for their gifts of observation.” (HAMMARCHE, 1961, p. 25)

⁴⁶ His art, however, has none of the weariness of the generation that grew up in the *fin de siècle* spirit. (HAMMACHER, 1961, p. 07)

⁴⁷ “Não são poucas as vezes que ficamos gratos a um autor pelos caminhos que nos abre a compreensão daquilo que procuramos entender melhor. Quase todas as notas mencionadas neste ensaio têm um pouco disso. Até que deparei com a epígrafe de seis palavras em latim das anotações de Nietzsche em sua segunda estada em Gênova, usada por Julius Meier-Graefe no capítulo sobre Van Gogh, em *Modern Art*, e tive inveja. Nas seis palavras de um pensador, quase a totalidade do sentido da arte de Van Gogh estava ali:

Lux mea crux “Luz minha cruz/

Crux mea lux Cruz minha luz”

Para alguém familiarizado com a obra e a vida de Van Gogh, essas seis palavras são uma revelação, embora não sejam poucas as passagens da Bíblia em que encontramos formulações assemelhadas.” (NAVES, 2021, p. 88).

invenção do gosto na Era Democrática”, sobre a origem e a questão do conceito de “Belo” e de “Estética” na obra de arte, e sua relação com a ciência, a razão e a objetividade, ou, por sua vez, com o coração e a subjetividade humana, questões que permearão todo este estudo sobre a expressão histórica do trágico nietzscheano na vida e obra de Vincent van Gogh.

Nesse sentido ele diz:

Se a reflexão sobre o Belo assume a forma de uma *estética* quando os valores são pensados a partir da subjetividade, permanece por inteiro a questão de saber o que é que, no interior desta subjetividade, deve ser considerado o princípio do juízo de gosto. Tratar-se-á da *razão*, como pensam os cartesianos e com eles os teóricos do classicismo francês, ou do *sentimento*, da “delicadeza do *coração*”, como afirmará, cada vez mais claramente, no decorrer do século XVIII (*), uma corrente que tem as suas origens tanto em Pascal como no empirismo inglês? Se optar pela razão, conceber-se-á o juízo de gosto segundo o modelo de um juízo lógico-matemático: a sua objetividade será garantida por analogia com a das ciências – sendo o risco incorrido pelo classicismo o da perda da especificidade do juízo estético, a redução da beleza a uma simples representação sensível da *verdade*. Se, inversamente, se puser o sentimento no princípio da avaliação estética, se o gosto for mais uma questão de coração do que de razão, a autonomia da esfera estética poderá ser de facto obtida, mas, dir-se-ia, pelo preço de uma subjetivação tão radical do Belo que a questão da objetividade dos critérios se verá desvalorizada em proveito de um relativismo total. (FERRY, 2012, p. 61 e 62).

Finalmente, no mínimo procede com coerência deixar em aberto a discussão sobre a validade da pintura (arte plástica) enquanto representação da sabedoria dionisíaca, e enquanto rito de transcendência.

Trata-se de uma questão extremamente relativa e talvez subjetiva, sequer Nietzsche esclareceu nesse trecho se fala da pintura enquanto via de transcendência do pintor ou transcendência do expectador da obra de arte. No decorrer da pesquisa novas ferramentas, métodos, as teorias estéticas, e fatos determinarão os limites desta compreensão, por hora eu deixo a questão em aberto para a reflexão do leitor .

CAPÍTULO 2 – A TRAGÉDIA EM VINCENT VAN GOGH, DA ANCESTRALIDADE DA FAMÍLIA À SUA MATURIDADE EM 1880

2.1 Van Gogh: entre a melancolia, a arte e a vida

O objetivo deste capítulo é mostrar como a tragicidade em van Gogh se revelou na criança, no aluno, no marchand, no professor e no missionário protestante, primeiramente, em vista de que mesmo tendo potencializado suas energias nas respectivas atividades, ele não logrou reconhecimento e até mesmo o direito de prosseguir à sua maneira, tendo sido obrigado a abandonar sua missão, o que, tragicamente, o conduziu a se tornar um artista.

Por fim, e basicamente, o presente capítulo tenta garantir uma visão do fenômeno da tragédia na vida e obra de van Gogh no período que antecede à sua decisão de se tornar um artista. Todavia, cabe a observação sobre a evolução das ideias de Vincent ante ao contexto histórico no qual estava inserido, tendo em vista especialmente de que maneira ele parecia atraído pela tragédia cristã, na qual o salvador havia sido resignadamente crucificado e redimido pela vida eterna, e como ele operou mudanças no seu pensamento buscando novas ideias sobre a mesma história, motivado por novas referências sobre o assunto, pelas emoções e por alguma necessidade intensa de superação pessoal.

A recorrente tragédia que configura a vida do pintor remete à inúmeras reflexões sobre o tema da loucura que são frequentemente associadas a Nietzsche, talvez porque ambos, tendo sido quase contemporâneos (Nietzsche – 1844 a 1900), tiveram crises de loucura, ambos morreram loucos, um pelo suicídio, outros pela insanidade absoluta. Ambos foram um fracasso comercial durante a própria existência e ambos se tornaram referências em suas áreas post-mortem.

Aliás, desde muito a humanidade dualiza conceitos como: “Loucura x Sanidade, Normalidade x Anormalidade”, visando atribuir à cada um, valores, exclusivamente, morais, motivados muitas vezes por visões generalizadas e preconceituosas que são comuns em qualquer parte do mundo, mesmo considerando as variáveis.

Por consequência, muito se tem escrito sobre o tema da Loucura e atribuído a grandes inventores, artistas e gênios, qualidades de um homem louco. Mas o que será que qualifica um homem louco? Pois o “Louco”, no sentido histórico, pode ter sido aquele cuja postura era excêntrica, quem sabe o poeta sensível, ou aquele que não conseguia aprender na escola as coisas da vida, ou simplesmente o pintor que resolveu escolher outro tema, outra pincelada, mudar a posição do cavalete.

Portanto, se por um lado é impossível afirmar que Vincent van Gogh foi um louco ou um gênio criativo, e é preciso ressaltar que a presente pesquisa não tem esse propósito objetivamente, podemos supor, entretanto, e através das cartas e fatos, que, do ponto de vista da tragédia, não apenas o artista, mas a criança, o jovem e o adulto nele foram notavelmente melancólicos.

Desse modo, e no que concerne à melancolia em Vincent van Gogh, basta notar como ele assume esse estado de espírito por inúmeras vezes, e por anos, em suas cartas, tal qual a presente pesquisa está revelando, de modo a tornar essa prerrogativa quase que uma ordem consensual entre os seus mais importantes estudiosos:

A melancolia é uma característica marcante da personalidade de Vincent van Gogh (1853 – 1890). Descritos por seus biógrafos e por sua própria família como aquele que estava sempre “no limiar da melancolia” (SWEETMAN, 1993, p. 80) e que alimentava “hábitos de solidão e de melancolia” desde a infância (NAIFEH E WHITE SMITH, 2012, p.129), o artista também costumava mencionar em suas cartas como sua natureza era “terrivelmente e irreparavelmente melancólica”. (SWEETMAN, p. 80, NAIFEH e SMITH, p. 129, VAN GOGH, carta 244, apud LENHARO, 2014, p. 11).

E sem querer aprofundar necessariamente na condição específica do conceito de melancolia em Vincent van Gogh, mas tendo em vista sua representação do trágico, cabe a consideração de que o conceito de melancolia no século XIX europeu, ainda nutria resquícios da concepção do termo em sua origem histórica na Grécia Antiga, desde Hipócrates no século V a.C. ao fim do século XVIII e início do século XIX, quando a medicina moderna superou o conceito negando-o cientificamente. E assim sendo, desde Hipócrates ao início do século XIX, filósofos, poetas e médicos compreendiam que:

Para falar da origem do conceito de melancolia, é preciso voltar à antiga doutrina dos quatro humores, que determinava a existência de quatro humores corporais: a bile negra, a fleuma, a bile amarela e o sangue. Acreditava-se que a proporção desses humores no organismo determinava a saúde, o caráter e o temperamento dos indivíduos. (LENHARO, 2004, p. 25).

Ademais, e o que importa à essa pesquisa, trata-se da observação de uma visão universalista contida nessa concepção filosófica, do qual Vincent parece comungar,⁴⁸ e o que remete à concepção de tragédia enquanto relação direta entre homem e mundo, macro e micro,

⁴⁸ Por tudo o que ele é fleumático, ele tem um bom coração. (vvgallery, carta 613)

ainda que sem uma lógica inteligível absoluta quanto à trajetória dessas relações, tal como o quadro abaixo, representativa da Doutrina dos Humores, pode, a priori, nos apresentar:



Figura 1: Esquema representativo da Teoria dos quatro humores⁴⁹
Fonte: (Universidade Federal da Bahia, 2015)

Portanto, como nos mostra Mariana Pereira Lenharo, as raízes que envolvem as concepções da Doutrina dos Humores antecedem à configuração dada por Hipócrates no século V a.C., e, portanto, é possível pensar que as ideias envolvidas à essa doutrina não destoavam totalmente, do período histórico, e das concepções Universais que também caracterizavam o fenômeno da “Tragédia”, qual versa esta pesquisa e nos leva a considerar que:

(...) antes mesmo dessa sistematização, três antigos princípios gregos já prenunciavam o surgimento da doutrina dos humores: a busca por elementos simples que dessem origem a toda a complexidade do universo; a busca por uma expressão numérica capaz de abarcar toda a estrutura da existência carnal e espiritual e a teoria da harmonia, simetria e proporcionalidade, que os gregos pensavam ser essencial tanto para os valores estéticos quanto para os valores morais, de higiene e de saúde. (LENHARO, 2014, p. 25).

Portanto, interessa a menção da teoria dos humores, nesta pesquisa, para apenas um apontamento ao caráter histórico, universal e ontológico por trás do surgimento dessa doutrina, que aponta a melancolia e o melancólico, como resultado da relação do “ser” com o meio, assim como Vincent revela seus sentimentos sempre como ação e reação do mundo ao seu redor. Essa visão universal e unitária sobre o objeto, onde o sujeito, o espaço e o tempo estão intimamente interligados, provocando mutuamente, é prerrogativa teórica e metodológica da visão trágica da realidade que se pretende investigar em Vincent van Gogh.

⁴⁹ Disponível: https://www.academia.edu/42673514/Panorama_sobre_a_prosa_artística_grega_e_romana
Acesso: 10/07/2020.

Desse modo, e tendo em vista o objetivo específico de investigar em Vincent o artista trágico semelhante ao respectivo conceito nietzscheano, que, dentre tanto, pressupõe uma unidade entre homem e mundo, é preciso, antes de mais nada, considerar a melancolia como um aspecto trágico (nos dois sentidos), um atributo da personalidade individual do pintor holandês, e, não obstante, um sentimento resultante da vida em absoluta conexão e transformação histórica com o mundo ao seu redor. Trata-se, dentre tanto, de analisar como a melancolia agia sobre o pintor holandês, através de suas cartas e obras de arte.

E neste ínterim, convém uma observação à concepção aristotélica de melancolia apenas como acréscimo à outras fundamentações que apontem uma suposta relação entre o artista Vincent e o herói trágico do teatro grego antigo. E nesse sentido pensar:

Por que razão todos os que foram homens de exceção, no que concerne à filosofia, à ciência do Estado, à poesia ou às artes, são manifestadamente melancólicos, e alguns a ponto de serem tomados por males dos quais a bile negra é a origem, como contam, entre os relatos relativos aos heróis, os que são consagrados a Hércules? (ARISTÓTELES e PEGEAUD, 1998, apud LENHARO, 2014, p. 28).

2.2 Arte, natureza e humanidade

E no que tange à sugestiva comparação de algumas características de Vincent enquanto um herói trágico, cujos fundamentos serão apresentados neste capítulo, questões como: “O homem e o destino”; O homem e seu mundo interior; “Arte e vida”; O sacrifício e a dedicação ao trabalho; a busca de um significado ontológico da vida; e “O heroísmo na fidelidade consigo mesmo e no cumprimento do dever através do amor”, a serem resgatados pela análise de suas cartas a Theo, pode ser previamente analisada por carta de Vincent, enviada a Theo no dia 17 de agosto de 1883, quando, ao contar ao irmão uma de suas frustrações e rejeições amorosas, ele teceu, como sempre fazia, profundas reflexões relativas às questões centrais que envolvem o objetivo desta pesquisa: arte, natureza e a humanidade. E nesse sentido, ele escreveu:

Você sabe o que é um *erro do ponto de vista* na pintura, ou seja, algo muito diferente e muito pior do que um erro ao desenhar esse ou aquele detalhe.

Um único ponto determina a inclinação mais íngreme ou suave, a maneira como os lados dos objetos se desenvolve, mais para a direita ou para a esquerda, em toda a composição.

Bem, há algo semelhante na vida.

Quando digo que sou um pintor pobre e ainda enfrento anos de luta (...). Se eu tivesse outras oportunidades, outras circunstâncias, e se nada de natureza decisiva tivesse acontecido, é claro que teria sido influenciado em minhas ações. (...) assim somos confrontados com esse fato, minha firme intenção de estar morto para tudo, exceto meu trabalho.

No entanto, é difícil para mim falar sobre esses assuntos simples e comuns, porque infelizmente eles estão conectados a coisas muito mais profundas.

Não há *angústia* maior do que uma luta interior entre dever e amor, ambos elevados a um nível elevado.

Quando digo a você, escolho meu dever, você sabe tudo sobre ele.

As poucas palavras que trocamos na estrada me fizeram sentir que nada mudou em mim a esse respeito, que é e continuará sendo uma ferida que eu vivo acima, mas que está lá no fundo e não pode curar - daqui a alguns anos será o que foi no primeiro dia. Espero que você entenda a luta que tive comigo ultimamente - isto: *aconteça o que acontecer* (sem perguntar sobre isso o *quê*? Pois não tenho o direito de investigá-la) - quero estar no meu *qui vive* sobre permanecer honesto homem e estar duplamente atento ao DEVER. (...)

Eu respeitava um senso de dever nela - nunca suspeitei dela, nunca suspeitarei dela, de algo baixo. Pela minha parte, sei de uma coisa: que, em primeiro lugar, o que importa não é se desviar do que é dever, e que não se pode comprometer o dever.

O dever é algo absoluto. As consequências? Não somos responsáveis por eles, mas pela iniciativa de *fazer* ou *não cumprir* o dever, sim. Aqui se vê exatamente o oposto do princípio de que o fim justifica os meios. (vggallery, carta 374).

Ou seja, conforme se observa na citação acima, ao se tratar da arte e de suas frustrações amorosas, Vincent destaca o erro de um “ponto de vista” (trágico = um detalhe altera o todo) na atividade da pintura enquanto metáfora que pressupõe a fragilidade humana ante o universo, a natureza. Mas se por um momento isso parece sugerir certo livre arbítrio diante da vida (natureza, totalidade, etc), em seguida, ele não apenas reconhece seu futuro trágico como algo, supostamente, inevitável, como destaca que apesar de tudo, a realização artística lhe pertence e a ela, com exclusividade, ele intenta voluntariamente.

Neste ínterim, Vincent parece titubear ante a essencialidade do assunto e o atribui ao caráter de coisas muito profundas.

Em seguida, o drama do pintor se apresenta no campo da própria interioridade, a qual ele supõe um ato elevado, em uma luta entre amor (por uma mulher) e dever, pressupostos que o assemelham à um herói trágico nietzscheano, cuja fragilidade ante a força da natureza não lhe impedem a ação (que vem de seu interior).

Depois Vincent aponta uma ferida incurável como algo que parece ter vindo antes dele, e contra o qual parece forçado à resignação, e no qual o dever parece ter um sentido evidente de honestidade consigo mesmo, posto a única possibilidade de livre arbítrio, uma vez o dever, para o pintor holandês, ser entendido como algo absoluto.

Portanto, tendo em vista o contexto histórico ligado à respectiva citação acima, é possível pressupor, por exemplo, que a paixão avassaladora por Kee Vos, prima por quem ele se apaixonou nessa época, se considerado como uma fatalidade trágica do ponto de vista aparente e prático da vida, para qual ele parece forçado a se resignar, é possível notar que a partir da luta que Vincent opera em seu mundo interior, ele parece ativar uma reflexão sobre si mesmo, observando os limites impostos pela natureza exterior e interior, o que certamente

favorecia à tomada de consciência sobre as questões mais íntimas da realidade, tal como o poder do destino e os limites do livre arbítrio, a resignação à vida, ao dever e a luta.

Ademais, e no que toca ainda à concepção de artista trágico, cabe a análise dos atributos de Vincent ao pintor francês Guillaume Régamey (1837 – 1875), quais ele se identifica, cuja morte se deu tragicamente aos trinta e oito anos de idade, mas cuja carreira artística, segundo Vincent, havia sido consagrada em pouco tempo, apesar de tudo. E Vincent afirmou:

Creio que Guillaume Regamey não deixou uma reputação sólida (...) o que não impede que eu respeite muito sua personalidade. Morreu com trinta e oito anos de idade; durante um período de seis ou sete anos consagrou-se quase exclusivamente a desenhos que possuem algo de muito particular; trabalhou neles num momento em que estava alquebrado por males físicos. Eis um exemplo entre outros; eis um bom artista entre vários outros.

Não gostaria de me comparar a ele, pois não o valho; quis simplesmente citar um exemplo de domínio de si e de vontade, o exemplo de um homem agarrado a uma ideia vivificadora que, em circunstâncias difíceis, lhe indica o caminho a seguir e o meio de realizar, apesar de tudo, um bom trabalho. É assim que vejo a mim mesmo – devo realizar, em alguns anos, uma obra cheia de coração e de amor, consagrar-se com energia a isso. (VAN GOGH apud Coli, 2006, p. 20 e 21).

Neste ínterim, a angústia, os anseios e a grande admiração e impressão que mantinha pelo mundo e pelas pessoas, considerando o que escreveu a Theo quando de sua estadia no Sul da França: *Ah, parece-me cada vez mais que as pessoas são a raiz de tudo (...)* (vggallery, carta 595), revelam parte desse caminho heroico e artístico de Vincent van Gogh. E é nesse ponto que pode ser encontrado a mais profunda tragédia van goghiana, a relação interpessoal. Nesse sentido, Vincent escreveu a Theo quando morava na Antuérpia no ano de 1885: *E não estou abandonando minha ideia dos retratos, porque é uma causa pela qual vale a pena lutar para mostrar às pessoas que há algo mais nos seres humanos além do que o fotógrafo é capaz de tirar deles com sua máquina.* (vggallery, carta 547).

Assim, a tragicidade contida no próprio trabalho de configuração da vasta obra do mestre holandês, torna possível identificar também características de uma alma em pleno conflito, repleto de força e esperança ao longo da vida, na qual parecia estar em busca dos segredos mais profundos da existência, fosse na religião, quando aconselhava o irmão: *Faça o que é certo e não olhe para trás, e tudo ficará bem.* (vggallery, carta 22), fosse no Cristo humano e heroico de Ernest Renan e Tomás kempis, que o levavam a refletir que:

O homem não é colocado na terra apenas para ser feliz; nem ele é colocado aqui apenas para ser honesto, ele está aqui para realizar grandes coisas através da sociedade, chegar à nobreza e superar a vulgaridade na qual a existência de quase todos os indivíduos se arrasta. (vggallery, carta 33).

Ele repetiu diversas vezes ver o mundo como um lugar no qual: (...) *nos deixa "tristes, mas sempre alegres"*(...) (vggallery, carta 35). E dessa forma parecia ver que a: *Pureza da alma e impureza do corpo podem andar juntas*. (vggallery, carta 28). E como escreveu ao irmão, ouvia sempre o pai lhe dizer: *A melancolia não dói, mas nos faz ver as coisas com um olhar mais santo*. (vggallery, carta 46).

Anos depois de tentativas fracassadas no ramo do mercado de arte e nas instituições religiosas, ao que parece o fervor que Vincent canalizava para a religião parece ter se convertido em devoção pelo trabalho artístico, e se outrora a busca se alinhava com a metafísica da religião, nesse momento converteu-se à uma busca no interior do artista, tendo como eixo a metafísica da arte, conforme ele mesmo sugere por carta ao irmão: *Sinto um poder de fazer algo dentro de mim. Vejo que meu trabalho se mantém contra outro trabalho, e isso me dá um desejo incrível de trabalhar*. (vggallery, carta 546).

2.3 A família Carbentus, uma história de superação

A família Carbentus foi pertencente a mãe do pintor Vincent van Gogh. Há na historiografia um ponto importante da experiência trágica nessa família, o que remete à Guerra dos 80 anos ou Revolta Holandesa nos séculos XVI e XVII. Naifeh e Smith, em seu livro: *Van Gogh a vida...*, revelam que nesse período da guerra, que durou 80 anos aproximadamente, a família Carbentus ficou suspensa por um fio, ou seja, Gerrit Carbentus, que foi o único membro da família que sobrevivera às guerras, às enchentes, aos incêndios e pestes deste período. *Os antepassados de Gerrit haviam desaparecido na carnificina geral da Guerra dos Oitenta anos, uma revolta das Dezesete províncias dos Países Baixos contra seus brutais governantes espanhóis* (...) (NAIFEH, 2012, p. 33)

A referida guerra consistiu em uma tragédia de proporções incalculáveis, desumanas, posto a crueldade e a desigualdade na qual se infligia a covardia e a tortura. Assim, a banalidade da violência tornava a sobrevivência, salvo determinados grupos sociais, algo cada vez mais improvável naquele respectivo contexto histórico.⁵⁰

⁵⁰ “Em 1600, a Europa Geopolítica era um conjunto inextricável de ducados, reinos, principados, condados, eleitorados, vice-reinados e outras formas de Estado, na medida em que a palavra “Estado” fazia sentido. As relações entre todas essas entidades eram determinadas por laços e interesses feudais, familiares, religiosos e estratégicos. (...) Nos Estados limítrofes, as guerras incessantes a que se entregavam os monarcas europeus por motivos religiosos, estratégicos ou simplesmente por hábito, permitiram um enriquecimento espetacular dos mercadores da República das Sete Províncias Unidas dos Países Baixos (...)” (VEEN, 2018, p. 35 e 36).

Todavia, para a família Carbentus a principal ameaça foram as enchentes: *Gerrit Carbentus passou a vida toda sob o risco iminente da destruição provocada pelas enchentes.* (NAIFEH, idem, p. 34). Na laguna na foz do Reno, os primeiros colonos começaram a construir diques e canais, mas (...) *nada detinha o mar. Apesar de mil anos de um trabalho colossal – e, em alguns casos, justamente por causa disso –, as inundações continuavam inevitáveis como a morte* (...) (Idem, idem). Neste caso, a história deles denota a trágica luta pela sobrevivência.

A história narra, neste íterim, que Gerrit Carbentus (1697 – 1756), perdeu o tio, o pai, a mãe, os irmãos e irmãs, sobrinhos e sobrinhas, bem como a esposa e a família dela, antes que ele completasse 30 anos de idade. Todavia, há registro de um neto de Gerrit Carbentus, chamado exatamente Gerrit Carbentus (1761 – 1797), este sim, bisavô do futuro pintor Vincent van Gogh. E tendo ele vivido em uma época revolucionária, consta que tragicamente foi roubado, espancado e morto a beira da estrada para Rijswijk na Holanda em 1797, uma época na qual (...) *as tropas da nova República francesa entraram na Holanda em 1795, vieram como libertadoras. Mas ficaram como conquistadoras.* No entanto, *Gerrit Carbentus deixou uma esposa grávida e três filhos pequenos. Um deles era Willem, de cinco anos de idade, avô do pintor Vincent Willem van Gogh.* (NAIFEH, idem, p. 35)

Willem Carbentus (1792 – 1845), avô do futuro pintor, foi hábil e forte para se reconstruir a partir da tragédia pessoal. Consta que ele se adaptou ao contexto político e transferiu sua experiência no trabalho com o couro para a arte da encadernação de livros, assim, abriu uma oficina em Haia. Seguindo os passos de seu contexto, *A recuperação por meio da moderação e da obediência às regras deu certo para o país e para Willem* (...) (NAIFEH, idem, p. 36)

Ele teve 9 filhos dos quais nenhum natimorto, mas sua segunda filha Clara era considerada epilética, uma doença sombria para o entendimento da época, e que encobria um universo de angústias mentais e emocionais. Ela foi uma das tias do pintor, que supostamente sofreu desta mesma doença doravante. E dentre os filhos de Willem, cabe a menção ao tio Johannus Rutgerus Carbentus (1827 – 1875), que se suicidou em 1875. Ademais, há outro acontecimento trágico na genealogia de Vincent, o próprio avô Willem morreu de doença mental, apesar de, oficialmente, haver um registro de óbito por “febre catarral”, uma doença bovina que segundo Naifeh e Smith nunca atingiam o homem. (NAIFEH, idem, p. 36)

A partir de tantos acontecimentos trágicos, Anna Carbentus, mãe do pintor holandês, cresceu com uma visão temerosa e sombria da vida, o que determinou, na maturidade, algumas de suas crenças e concepções de mundo. E segundo as palavras da própria Anna:

(...) o mundo era “um lugar cheio de problemas e preocupações (que) são inerentes a ele”; um lugar onde “as decepções nunca cessarão” e apenas os tolos “querem muito” da vida. Devíamos simplesmente “aprender a suportar”, dizia ela, “entender que ninguém é perfeito”, “que sempre existem falhas na realização de nossos desejos”, e que as pessoas deviam ser amadas “apesar de seus defeitos”. (NAIFEH, idem, p. 37).

Anna mantinha um certo medo do mundo, da natureza, que para ela era traiçoeira e podia a qualquer momento mudar os rumos de qualquer coisa. E para não pensar sobre os perigos desse mundo tão sensível, para ela, Anna procurava estar sempre em movimento, ou tricotando, lendo ou tocando piano, distraíndo-se. E conseqüentemente aconselhava seus filhos: “*Obrigue a cabeça a se ocupar de outras coisas*”, foi o conselho que deu a um deles como tratamento para o “*desânimo*”. (NAIFEH, idem, p. 37) Vincent certamente aprendeu muito bem esses ensinamentos, mas outros também. Anna Carbentus desenhava, e seu tio Hermanus, era um pintor. Soma-se isso a proximidade de Anna com a família Bakhyzen, esta amizade que lhes rendia a imersão no mundo da arte. O pai Hendrik, paisagista, era também professor, e muitos dos seus alunos formaram tardiamente a famosa “Escola de Haia”, na qual Mauve será uma importante representação e influência para Vincent van Gogh.

Quanto à crença religiosa de Anna e de sua época, tendo sido formada a partir de tantos acontecimentos trágicos familiares e contextuais, consta que (...) *o povo passou de uma religião que infundia vigor aos fiéis para outra que confortava os assustados. Anna sintetizou bem os objetivos mais amenos do novo credo: “preservar, apoiar e consolar”*. (NAIFEH, idem, p. 38). Portanto, Anna procurava refúgio na religião com ansiedade cada vez maior. Para tudo invocava a proteção divina. Ela agia no sentido de tentar suportar as tensões internas tomando caminhos seguros, e ensinando isso aos filhos: “*Aprendam sempre a vida normal*” (NAIFEH, idem, p. 39). Dessa forma, era uma mulher disciplinada quanto ao cumprimento de seus deveres.

2.4 Anna Carbentus e as convenções

Anna Carbentus (...) “*sempre vivera pelas regras das convenções*” (NAIFEH, idem, p. 44). Sempre concentrada na vida do lar, ela se resignava ao cumprimento de deveres de uma verdadeira esposa protestante, afinada com os fazeres de sua classe social. Pela lente da cultura e da mentalidade de sua época, podemos dizer que Anna vivenciava o mundo sob uma perspectiva apolínea⁵¹ da realidade, mas incapaz de evitar o *Pathos*⁵² de suas preocupações e

⁵¹ Conceito relativo ao Deus grego chamado Apolo, representado pelo: sonho, aparência, cultura, individualidade, moderação e transfiguração. (Ver mais em capítulo 1)

⁵² Relativo ao Deus grego chamado Dioniso, representado pelo: ser, melancolia, paixão. (Ver mais em capítulo 1).

temores, na verdade buscava refúgio na religião e nos costumes. *Em todos os aspectos da vida, e não apenas na religião, Anna procurava um terreno seguro.* (NAIFEH, idem, p. 39)

Ademais: *Anna imprimiu essa visão receosa e fechada a todos os filhos (...)* (NAIFEH, idem, p. 47). Este ponto sugere uma pergunta: Se Anna educou seus filhos para uma vida normal e segura, convencional, o que pode ter impulsionado Vincent van Gogh a superar o dogma desse ensinamento e se tornar um artista conhecido justamente por ter sido um inovador? Mas, enfim, e certamente, muitos ensinamentos de Anna a Vincent contrapunham essa visão (moral) apolínea de mundo, ou provocavam no futuro pintor uma reflexão a respeito de uma realidade ontológica da vida, como a perspectiva de uma “natureza unificada⁵³ e não fragmentada”, por exemplo.

E tais experiências, vivenciadas por Vincent neste processo de amadurecimento e aprendizado de infância, podem ter erigido a criança sensível à uma percepção e perspectiva ampla da realidade, expressa na ideia de “Unidade” da natureza, sabedoria esta que sua mãe continuamente o transmitia à sua maneira, mas que tal foi a força dessa ideia em Vincent, que ele não apenas repetiu essa máxima em muitas de suas cartas, como objetivou realizar, na prática, por exemplo, essa unicidade em 1888 quando sonhava com uma “Associação de artistas” em Arles.

Sendo assim, podemos pressupor que Vincent foi educado sob o prisma e o eixo da unidade familiar na qual as ideias, sentimentos e crenças, eram ensinados de maneira enredada. *(...) a afirmação dos laços de família, a invocação dos deveres filiais, a declaração de amor e a invocação dos sacrifícios dos pais, infinitamente entretecidas para formar o tecido da vida cotidiana (...)* (Idem, p. 47)

Ao que convém à esta pesquisa, podemos dizer, entretanto, que Anna Carbentus alimentava uma concepção de realidade apolínea, cultural, convencional, na criação de valores morais para fins de preparar seus filhos para o mundo, para o futuro. *Sua campanha endossava a missão da unidade da família – o que um historiador chamou de “totalitarismo familiar” que preenchia a literatura da época (...)* (Idem, p. 47). Mesmo quando Theo já era jovem, ela dizia: *“Não podemos viver uns sem os outros”, escreveu Anna ao filho Theo, de dezessete anos.* (NAIFEH, idem, p. 47).

Dessa forma os autores Naifeh e Smith sugerem o quão trágico pode ter sido essa ideia de dependência mútua, criada no imaginário de uma cultura e replicada por gerações

⁵³ Relativo a compreensão de “Unidade Primordial” – compreensão una da realidade (Ver mais em capítulo 1).

consecutivas. *Os filhos cresceram presos à família como náufragos agarrados à uma jangada.* (NAIFEH, idem, p. 47).

Tal concepção de realidade trágica de Anna Carventus, no entanto, estava conectada diretamente à uma noção de realidade maior, seja do ponto de vista cósmico, político ou cultural e da mentalidade. Em meados do século XIX, a Europa vivia ainda os efeitos da Revolução Francesa, como nos afirma Hobsbawn no primeiro capítulo desta pesquisa, e se por um lado o capitalismo produzia mais riquezas, por outro não as dividia por meio de um senso de justiça igualitária, de modo que a competição e a desigualdade consequente tornavam a sociedade mais vulnerável e conflituosa entre si.

Groot Zundert, neste íterim, não poderia escapar do efeito prático desses acontecimentos, e isso justifica a cultura da retidão que Anna herdava aos seus 6 filhos, enquanto conduta ideal para sobreviver a um mundo relativamente civilizado e trágico em sua época.

Portanto, tal princípio de retidão certamente marcou o pequeno Vincent, que o evocará por muitos anos tendo em vista uma perspectiva religiosa vinculada à esse fenômeno, do qual extraía não somente a concepção de heroísmo trágico⁵⁴ diante da vida, mas também certa ideia de compensação futura e benção ligadas ao dogmatismo de tal conduta, e esse ponto de vista ele deixa transparecer em carta do dia 03 de abril de 1878, quando ainda jovem buscava sua vocação como missionário nas terras secas e sombrias do Borinage.

Aquele que vive em retidão e experimenta verdadeira dificuldade e decepção e não deixa de ser derrotado por isso vale mais do que alguém que prospera e não conhece nada além de boa sorte. Para quem são eles, aqueles em quem alguém nota claramente algo mais alto? - são aqueles a quem se aplicam as palavras 'trabalhadores, sua vida é triste, trabalhadores, você sofre na vida, trabalhadores, você é abençoado', são aqueles que mostram os sinais de 'suportar toda uma vida de luta e trabalho sem ceder'. É bom tentar tornar-se assim. (vgallery, carta 143).

Nesta mesma carta ele exemplifica sua visão trágica do mundo, afirmando o valor da angústia em seu ponto de vista, sugerindo que pelo próprio espírito é possível transfigurar⁵⁵ tal sentimento:

O espírito de angústia é uma coisa bastante boa de se ter, se apenas a escrevermos com duas palavras, aí está em todas as pessoas, todos têm razão suficiente para isso, mas é preciso também ter espírito, quanto mais, melhor e melhor, ser alguém que nunca se desespere. (vgallery, carta 143).

⁵⁴ Relativo ao herói trágico do teatro grego. (Ver mais no capítulo 1).

⁵⁵ O Deus Apolo é um transfigurador. (Ver mais no capítulo 1).

Ademais, evocando Robinson Crusoé, ele afirma a necessidade de nosso instinto de natureza ante à civilidade, isto é, o dionisíaco⁵⁶ frente ao apolíneo, intuindo ainda jovem a prerrogativa do equilíbrio existente na fenomenologia da concepção de tragédia nietzscheana⁵⁷:

Mesmo nos círculos mais cultos e nos melhores ambientes e circunstâncias, deve-se reter algo da natureza original de um Robinson Crusoé ou selvagem, pois, caso contrário, não se enraíza em si mesmo, e nunca deixe o fogo em sua alma se apagar, mas continue assim; sempre haverá um tempo em que será útil. (vgallery, carta 143).

Por fim, conscientemente, reafirma a fé e Deus como caminho de salvação, e dor e sofrimento como fenômenos inevitáveis: *Feliz é quem tem fé em Deus, pois no final vencerá todas as dificuldades da vida, embora não sem dor e tristeza.* (vgallery, carta 143).

Em suma, ele diz que é preciso conservar algo do selvagem em nós (o dionisíaco), e depois evoca a fé em Deus (crença religiosa/ apolíneo) para a finalidade de vencer as dificuldades da vida, e conclui, na perspectiva ontológica, que dor e tristeza são pressupostos inevitáveis (realidade trágica).

2.5 A tragicidade na unicidade em Zundert e na mentalidade dos Carbentus

Zundert, cidade da província de Brabante do Norte, nos Países Baixos, onde Anna vivia e Vincent nasceu, não estava livre de todo o contexto conflituoso que estava ocorrendo na Inglaterra e na França em meados do século XIX, não obstante, Zundert parecia um (...) *ermo desolado*. (NAIFEH, idem, p. 40) em comparação às grandes capitais. Mas, no bojo da religião, da moral e dos bons costumes, coexistia a realidade do caos, da sujeira e desorganização cidadina, e neste ínterim, extravagantes festas notavelmente dionisíacas:

Por causa da movimentação comercial, Zundert era um lugar desproporcionalmente sujo e desorganizado (...). Eram comuns farras públicas ao estilo bruegheliano (...) a licenciosidade etílica, a grosseria e principalmente a indiferença aos níveis sociais e aos costumes sexuais confirmavam todos os estereótipos vulgares do caráter holandês rústico abominado em centros urbanos como Amsterdã e Haia. (NAIFEH, idem, p. 41).

⁵⁶ Relativo ao Deus Dioniso na Grécia Antiga, representado pela: realidade, essência, instinto, unidade, imoderação, criatividade. (Ver mais no capítulo 1).

⁵⁷ Relativo ao conceito Nietzscheano de tragédia. (Ver mais no capítulo 1).

Como nos mostram Naifeh e Smith, nesta época as indústrias eram minúsculas cervejarias e curtumes caseiros. O produto mais lucrativo era a areia fina (branca) e a mão de obra barata, explorada principalmente pelos homens ricos e empreendedores das grandes cidades. As festas, por sua vez, e como é possível notar, revelavam um substrato dionisíaco na própria constituição ontológica da população.

A cultura da vida familiar, neste ínterim, e, logo, não era apenas uma prerrogativa de status, mas uma necessidade histórica de sobrevivência material e espiritual de uma sociedade, ensinada por gerações no cristianismo tendo em vista o direcionamento da vida coletiva, que para além da necessidade espiritual, percebia na “união pela força” os benefícios na prática da vida em sociedade, um fenômeno antigo, quando a divisão de funções garantia a sobrevivência: a produção de alimentos; a proteção; e as lutas de conquista...etc.

Pensando assim, o fenômeno da “unidade familiar”, absorvido por Anna Carbentus, pode ser compreendido e justificado ontologicamente pela via da cultura, das experiências humanas e das gerações, dos conhecimentos preservados e repassados historicamente, replicado e reinterpretado por doutrinas e instituições por milênios. Dessa forma, é possível pensar que a “ideia” de “unidade”, nesta perspectiva, foi construída historicamente sob a base das experiências humanas, substrato dionisíaco, mas transfigurado pelo imperativo das regras e formulações culturais e religiosas, por sua vez, de preponderância apolínea, dogmática, cultural, que determinaram uma concepção de tragédia sempre vinculada à uma possibilidade de salvação ideal, o que configura uma possível síntese da mentalidade religiosa dos Carbentus no século XIX.

Quer dizer, a tragédia cristã, enquanto reflexo da vida de Cristo interpretada e ensinada por uma doutrina e instituição, consolidada temporalmente sob o trilho de regras absolutas e outras determinações, contém, na essência, uma historicidade que sugere dor e sofrimento voluntário, mas salvação escatológica, e o que certamente ensinou Vincent a construir uma realidade de mundo sempre vinculado à ideia de merecimento e salvação final, no pós-morte, onde, para alcançar a plenitude, é preciso o sacrifício, a luta, a resignação e a força, o que provavelmente desencadeava também a culpa, o medo e o remorso constantes, que seriam compensados na vida após a morte. E sobre essa mentalidade da crença na vida após a morte, Vincent escreve ao irmão no dia 30 de maio de 1877:

Há mal no mundo e em nós mesmos, coisas terríveis, e não é preciso ter ido muito longe na vida para temer muito e sentir a necessidade de uma esperança infalível em uma vida após essa e saber que sem fé em um Deus que não se pode viver - não se pode suportar. (vggallery, carta 117).

Do ponto de vista político, histórico e geográfico, Zundert não se sentia culturalmente parte da Holanda, mas buscava o próprio reconhecimento e identidade na região setentrional da Bélgica. Isso, pois o Brabante havia sido um ducado próspero nos séculos XIII e XIV, mas que perdeu suas fronteiras ao longo das lutas territoriais do século XV, o que resultou: *Em 1581, quando os holandeses se declararam independentes do domínio espanhol, Brabante ficou separado do vizinho ao norte por uma grande distância política, econômica e sobretudo religiosa (...) (NAIFEH, idem, p. 41).*

Mais tarde, em 1830, quando começaram as guerras de Independência da Bélgica, as hostilidades entre os brabantinos e holandeses se acentuaram vertiginosamente. Em 1839, Brabante foi dividido ao meio por um tratado político, mas a consequência foi trágica, famílias divididas, estradas fechadas, e a partir disso: *Os sitiantes tinham de andar vários quilômetros para transportar os torrões de turfa, única fonte de combustível, das charnecas até suas casas (...) (NAIFEH, idem, p. 42).* Isso tudo sob a cáustica opressão de tributos cobrados entre as novas fronteiras.

Do ponto de vista religioso, “*De esmagadora maioria católica e monárquica (...)*” (NAIFEH, idem, p. 41), o Brabante se diferenciava praticamente de toda a Holanda protestante desde o século XVI, e assim, quando os Van Gogh chegaram no começo da segunda metade do século XIX:

“(...) a congregação protestante somava apenas 56 pessoas de um pequeno número de famílias, na proporção de uma para trinta em relação aos católicos (...) Os protestantes suspeitavam profundamente das intenções católicas (...) Os católicos boicotavam os negócios protestantes e maldiziam o protestantismo, que chamavam de “a fê do invasor” (NAIFEH, idem, p. 42 e 43).

2.6 A historiografia e a sociedade de Zundert vistos sob a perspectiva do apolíneo e dionisíaco

Portanto, cabe a observação de que em Zundert havia uma realidade trágica no sentido político, econômico, social e religioso, comum de uma época e localidade (o macro – realidade externa), mas ao mesmo tempo uma realidade trágica de caráter peculiar, específico (o micro – realidade interna), todavia interagindo, e, que por sua vez, se discernidos, podem ser lidos sob a perspectiva do Dionisíaco e do Apolíneo respectivamente.

Nesse sentido, e tentando ser prático na compreensão do fenômeno da “Tragédia” no espaço geográfico, Zundert teria se formado culturalmente através de uma trajetória de

acontecimentos trágicos oriundos do macro (razões políticas da Idade moderna, dionisíaco), tendo em vista as guerras de fronteiras e as mudanças impostas nos séculos ulteriores à sua prosperidade, mas transformados na sua micro realidade, pelo exercício das virtudes, da luta e da vida em comunidade, de onde certamente emergiu a essência cultural desse povo tendo à frente, também, seus indivíduos e personagens responsáveis por decisões e ações determinantes.

Sendo assim, a existência de todo um povo, não obstante os conflitos internos; a desigualdade; a distância geográfica e a falta de identificação política, denotam um histórico de união, de lutas e de vitórias na superação das dificuldades impostas por um determinado período histórico, o que pressupõe na especificidade desta pesquisa, que a superação da tragédia por parte do povo de Zundert, aponta para uma qualidade heroica e portanto trágica no equilíbrio apolo/ dionisíaco (Trágico nietzscheano).

Tal pressuposto, entretanto, mesmo impossível de comprovação absoluta, corrobora para o exercício de compreensão do fenômeno da tragédia no contexto histórico e cultural onde o pintor holandês passou os períodos mais férteis de sua vida, a infância. Mas cabe a ressalva de que é possível que muitas pequenas cidades tenham manifestado características semelhantes diante das adversidades ao longo da Idade Moderna.

Em suma, se compreendemos o Dionisíaco como uma força arrebatadora que emerge da natureza (essência) do mundo, qual não podemos deter, assim como se apresenta em metáfora o herói grego arrebatado e resignado diante das forças cósmicas no teatro grego, o Apolíneo, todavia, deve ser entendido fenomenologicamente como uma realização interior (pessoal e coletiva – lembrar a catarse aristotélica) frente ao caos exterior, enquanto mito e força que age para um vivenciar transfigurador e redentor dessa realidade, que longe de objetivar a superação (dominação) dessa natureza, visa uma união equilibrada com ela, para fins de extração, daí, de alguma experiência própria de realidade essencial, a sabedoria dionisíaca.

Portanto, se considerarmos a política das guerras de fronteira, assim como as guerras entre protestantes e católicos, como fenômenos não oriundos especificamente das lutas internas de um vilarejo como Zundert, e assim, como resultado de um movimento de macropolítica e macrorreligião, podemos pensar que tais movimentos de grande escala podem ser compreendidos como forças Dionisíacas.

Assim, resta para a realidade apolínea de uma cidadezinha que não pode controlar os movimentos e conflitos de uma escala maior, transfigurar essa realidade.

Portanto, o fenômeno misterioso do “trágico” ocorre quando o povo dessa cultura e cidade logram vivenciar para superar as dificuldades destrutivas indomáveis de um determinado

tempo e localidade a partir de uma mudança operada internamente. Segundo Nietzsche, a arte, e especialmente a música e o teatro, podem enlevar à superação da tragédia inescapável de uma existência.⁵⁸

Mas será esse segredo uma característica individual ou coletiva? De alguém ou de uma sociedade?

Anna Carbentus e os Van Gogh eram, portanto, filhos de um contexto maior em um planeta maior ainda, mesmo que não pensassem profundamente sobre isso, porém, diante do peso da realidade, Anna costumava fantasiar o mundo, aliviando-se por hora de seus históricos temores e falsas premonições. Tal fantasia de transfiguração, por sua vez, estava mais próxima de uma ilusão quase consciente do que de uma ação trágica de superação.

Apresentando da melhor maneira possível a súbita mudança de meio, Anna descreveu a casa paroquial à sua família em Haia como um “lugar no campo” onde era possível desfrutar a simplicidade pastoril da vida rural. Mas as amenidades não podiam disfarçar a verdade; depois de sua vida de solteira no mundo distinto e requintado de Haia, ela tinha vindo parar em um posto avançado religioso sob constante ameaça, num lugar inóspito e desconhecido, cercada por habitantes que, na maioria, não gostavam de sua presença, dos quais ela desconfiava e cujo dialeto mal conseguia entender. (NAIFEH, idem, p. 44).

Anna Carbentus, moça refinada, culta, ensinou aos filhos não somente a prática da leitura, mas como a arte da literatura e das imagens poderia suscitar uma nova realidade, mais confortável e consoladora na experiência existencial. Assim foram educados os seus filhos: (...) *cautelosos em relação ao mundo exterior, e preferindo a segura vida substituta que encontravam nos livros, em vez da realidade que os cercava (...)* (NAIFEH, idem, p. 47 e 48).

Dessa maneira, é possível pensar que a conduta de vida de Anna e a educação dada ao filho, certamente resultou na obsessão futura de Vincent pela leitura como mundo paralelo para onde se refugiar em momentos de dificuldade (*tentativa de escapar à tragédia*), mas como ele mesmo demonstra em carta de 22 (ou 24) de junho de 1879, isolado que estava em Borinage, o futuro artista parece vislumbrar um curioso algo a mais nesse aprendizado da mãe, isto é, a paixão expressa pela metáfora da fome (instinto) é então direcionada ao consumo da cultura, não para fins de refúgio totalmente, mas para o exercício de uma suposta superação trágica (*expressão do Pathos através da transfiguração apolínea*) em certo sentido, e o que espelha aqui, de alguma forma, a relação trágica nietzscheana entre Dioniso e Apolo respectivamente; o instinto e a razão; a natureza e a cultura; a essência e a aparência.

⁵⁸ Relativo à tragédia e arte segundo o filósofo Friedrich Nietzsche. (Ver mais em capítulo 1).

Ademais, indivíduo e contexto, assim como ideal e real, aparecem em conflito uma vez que a visão de “Unidade” que a família sempre defendeu e pregou na teoria quando Vincent era ainda criança, se estilhaçou diante da fatalidade em que ele se encontrava naquela ocasião, abandonado em Borinage. Mas o fato é que diante o cenário trágico expresso no cerne de tais contradições, Vincent pode ter se enlevado. Tal cenário pode ter suscitado a necessidade do surgimento do herói em si, que teria na arte sua espada, e veria na dor e no sofrimento a força para superação.

Trata-se, de identificar um sentimento de coragem em Vincent van Gogh, o qual sua vida ulterior poderá de alguma forma justificar, quiçá pela perseverança que demonstrou diante da tragédia que seria a vida. Nesse sentido, ele disse ao irmão: *Por exemplo, para citar uma paixão entre outras, tenho uma paixão mais ou menos irresistível por livros e tenho uma necessidade contínua de me educar, de estudar, se quiser, exatamente como preciso comer meu pão.* (vggallery, carta 155).

Assim, o sentimento de família, unidade, com a busca ideal no mundo da imaginação e da arte, coexistirá paralelamente à uma compreensão religiosa cristã da vida, tendo a ideia do amor como eixo unificador, constituem uma síntese da provável perspectiva de vida e de mundo que serviu de lente e modelo para a compreensão que Vincent teria da realidade futuramente, tal qual ele mesmo deixa transparecer em carta ao irmão no dia 31 de Julho de 1874, aqui, a salvação se dá pela arte, que é visto como um evangelho:

Fico feliz que você tenha lido Michelet e que realmente entendeu. Um livro como esse ensina pelo menos a ver que há muito mais para amar do que as pessoas costumam pensar. Esse livro foi uma revelação e imediatamente um evangelho para mim. (vggallery, carta 27).

E, nesta mesma carta, ele exemplifica a própria compreensão de unidade e tragicidade metaforicamente, representado pelo amor entre um homem e uma mulher. E diz:

Que uma mulher é "um ser completamente diferente" de um homem, e um ser que ainda não conhecemos, ou pelo menos apenas superficialmente, como você diz, sim, que certamente acredito. E que uma mulher e um homem podem se tornar um, isto é, um todo e não duas metades, em que também acredito. (vggallery, carta 27).

Portanto, é possível notar que há uma forte relação entre a concepção de Anna Carpentier sobre o mundo e de seu filho Vincent já com 21 anos de idade.

Destarte, por ocasião da morte de Jan van Gogh, em 1875, em carta de 2 de setembro, ao irmão, Vincent reafirma a sua compreensão de unidade, mas por uma concepção, desta vez, fortemente religiosa, ao certo pela fragilidade diante do acontecimento trágico, e a ideia do

amor como eixo tem, aqui, o substrato ideológico da metafísica cristã: *Ó Senhor, junte-se a nós intimamente um ao outro e deixe nosso amor por Ti tornar esse vínculo cada vez mais forte'* (...) (vvgallery, carta 42).

Portanto, podemos considerar ontologicamente que: *“Todas as lições de simbolismo que Vincent acabou transformando em pinturas – extraídas da mitologia cristã, da arte e da literatura -, todas elas no início desenvolveram raízes no jardim materno.* (NAIFEH, idem, p. 49 e 50).

No que concerne aos hábitos de alimentação, comer exageradamente escapava às imposições da convenção, assim, Anna Carbentus educava seus filhos à uma alimentação modesta e regular, considerada essencial para a boa saúde e integridade moral. (NAIFEH, idem, p. 50) E, Vincent, em seus momentos de resignação e autopunição em 1885, parecia evocar tais conselhos como dogmas em um sentido visivelmente trágico, já em seus 32 anos de idade: (...) *Vincent voltou à costureira espiral sombria de recriminação e punição a si mesmo. Recusava qualquer alimento, contentando-se com pão – sem manteiga – e uma papa de arroz com um pouco de açúcar* (...) (NAIFEH, idem, p. 247).

O papel de Theodorus van Gogh, pastor protestante, pai de Vincent, e cuja presença foi marcada por uma relação conturbada com o filho e futuro pintor, surge na educação do menino desde a formação primária quando, por tradição, passava o tempo contando histórias trágicas: (...) *de ancestrais ilustres que tinham servido ao país durante suas múltiplas provações* (...) (NAIFEH, idem, p. 50). Tanto Anna como Dorus, assim como era chamado o pai, através dessas histórias revelavam a sabedoria não apenas da família, mas da sociedade, da humanidade... etc.

Todavia, e por outro lado, essa retroação imaginária, de histórias reinventadas por anos e gerações, indicavam uma prática de vivência nostálgica e ilusória vinculadas não apenas à Idade de Ouro seiscentista na Holanda, quando o comércio, a ciência e as artes haviam atingido seu ápice, mas também a autores contemporâneos ao mundo rococó do século anterior, e mesmo do século XIX, aqueles que nutriam características de uma visão conservadora de um mundo que não existia mais.

Sendo assim, a idealização de Dorus e Anna sobre uma época na qual não haviam vivido, para além de todas as finalidades que possam ter lhes servido, revela, a esta pesquisa, um aspecto trágico no sentido lógico de ilusão criada sobre a realidade, que, em última análise, nos remete sugestivamente ao que Nietzsche chamou de consciência trágica do *Logos*, no qual, a ilusão da nostalgia representa uma negação do *Pathos* (realidade dionisíaca). Da mesma forma, seria dizer que uma concepção de mundo alinhado, exclusivamente, ao interesse particular e conservador da política e da religião (o apolíneo), servia mais ao próprio espírito

de seu tempo e à manutenção do status social, do que às paixões propriamente, e nessa ótica, os pais educavam os filhos a negação da realidade e do próprio tempo no qual estavam inseridos.

Assim, conscientes ou não, como nos mostra a seguinte citação, os pais agiam no sentido de proibir os pensadores e as ideias contemporâneas por via do enaltecimento dos pensadores antigos, quais Vincent, mais tarde, fará no contrário, e se apropriará dos modernos, como Zola, por exemplo, enquanto meio para se opor aos pais, e com isso, encarar uma luta heroica e trágica contra o *Logos* da família e da cultura, na busca da afirmação do *Pathos* do “ser” e do “sentir” livre e expressivamente.

Portanto, a partir do conflito e do trabalho Vincent já via surgir a própria obra, extraída da própria vida qual era consciente que não poderia escapar, formulando assim, e conjuntamente, a própria consciência de artista trágico, que, como vimos, desde pequeno já se revelava não apenas na solidão e nos castigos da infância, mas nas paixões ultrajantes, na sensibilidade, nas obsessões e fantasias que se metamorfoseavam no contato com outras histórias, outros artistas e pensadores que Vincent lia e perseguia, e o que resultou, por toda a vida, ciclos trágicos de erros e acertos, conquistas e frustrações, fins e recomeços, na trajetória de um vir a ser, à reflexo do fenômeno do devir heraclítico.

Se a Bíblia sempre foi considerada “o melhor livro”, mesmo assim as estantes do presbitério se curvavam sob o peso de inúmeros clássicos edificantes: românticos alemães como Schiller, Goethe, Uhland e Heine; Shakespeare... Moliere e Dumas. Estavam excluídos os livros considerados imoderados ou perturbadores... Balzac, Byron, Sand e, depois, Zola... (NAIFEH, idem, p. 51).

Tratava-se talvez, de reviver essa época, marcada pela infância, a menção de Vincent à arte de Frans Hals e Rembrandt, artistas seiscentistas, em carta para o irmão no dia 07 de setembro de 1875: *Hoje recebemos as novidades , que incluíram a impressão após Rembrandt. Parece bonito, a figura de Jesus, em particular, é bonita, e o todo é nobre.* (vggallery, carta 45).

Todavia, tais histórias desta época gloriosa dos países baixos, produziam um cenário de tragédia no sensível e criativo futuro pintor, a sensação de que: (...) *a civilização estaria sempre “em declínio” e a sociedade era invariavelmente “corrupta”* (...) (NAIFEH, idem, p. 50). E, Vincent demonstra isso, apropriando-se de um artista contemporâneo, em carta do dia 05 de novembro de 1882: (...) *desde Millet temos afundado muito baixo - a palavra decadência, agora sussurrou ou pronunciado em termos velados (ver Herkomer), será então soada como uma campainha de alarme* (...) (vggallery, carta 280).

Mas, Dorus, nessa época, educava o menino prodígio com suas concepções trágicas cristãs, na qual a dor e o sofrimento se justificariam em outra vida, e em uma espécie de racionalização do *Pathos*, Theodorus aproveitava as oportunidades de tragédias e de encontros, para replicar os mesmos ensinamentos de Anna Carbentus, aparentemente paradoxais a própria concepção de alguém que negava autores modernos por julgá-los impróprios ou ruins, e buscava na tragicidade uma leitura ideal no qual os olhares santos eram a meta, o ouro fino extraído das experiências trágicas.

Vincent revela esses pormenores em carta do dia 09 de setembro de 1875, pelo qual relembra o que disse o pai a respeito da tragédia do *Pathos* enquanto sentimento de melancolia: *Pa*⁵⁹ *escreveu-me recentemente: “A melancolia não dói, mas nos faz ver as coisas com um olhar mais santo”. Isso é verdadeira “melancolia silenciosa”, ouro fino (...)* (vggallery, carta 46), plantando na mente fértil do garoto, pelo menos, uma ideia de benefício pela dor, o que com o tempo, pode ter corroborado para a compreensão de uma noção maior de superação através do sofrimento. E, a respeito, em carta do dia 16 de agosto de 1875, Vincent diz: *No domingo, fui novamente ao senhor Bersier, seu sermão foi baseado no texto “Não é lícito para você”, concluiu ele com “felizes são aqueles para quem a vida tem todos os seus espinhos”.*(vggallery, carta 41).

Outro aspecto trágico da nostalgia imperiosa dos pais, era que tais histórias contadas despertavam lembranças ilusórias de unidade e fraternidade no menino prodígio que, certamente, por isso sempre ressuscitava os “Contos de Natal de Andersen”, ademais:

Durante toda a vida, sempre pensava nos locais e fatos de seu próprio passado, e rememorava as alegrias perdidas com uma intensidade ilusória. Sofria acessos de nostalgia que às vezes o paralisavam durante semanas, e revestia algumas lembranças com a força mágica de um mito... (NAIFEH, idem, p. 51).

E neste ponto convém observar alguns aspectos trágicos no sentido de sua duplicidade inseparável (dor e superação), posto que, se por um lado essa nostalgia absorvida na educação dos pais o aprisionou e o desencorajou em alguns momentos, como nos mostra a citação anterior, por outro lado essa nostalgia foi também utilizada enquanto *pathos* impulsionador de grande parte de sua produção artística, como nos mostra um trecho de carta nos anos que morava em Nuenen e pintou “Os comedores de batatas”:

Quando digo que sou um pintor de camponeses, isto é bem real e você verá adiante que é aí que eu me sinto em meu ambiente. Não foi por nada que durante tantas noites

⁵⁹ Vincent chama seu pai de Pa.

meditei junto ao fogo, entre os mineiros, os turfeiros e os tecelões, salvo quando o trabalho não me deixava tempo para a reflexão (...). Eu me envolvi tão intimamente com a vida dos camponeses de tanto vê-la continuamente e todos os dias que realmente não me sinto atraído por outras ideias. (VAN GOGH, in: 2002, p.147).

Apesar disso, e profundamente trágica, a relação de Vincent e os pais foi marcada por uma grande história de fraternidade, culpa, conflito moral, abandono, rejeição e um profundo aprendizado sobre a natureza da vida.

Theodorus van Gogh (1822 – 1885) (...) *era o interlocutor de Deus para os protestantes de Zundert (...) um pastor espiritual e temporal de seu minúsculo rebanho de pioneiros protestantes daquele posto de fronteira nas charnecas.* (NAIFEH, idem, p. 78). No vilarejo de Zundert, Dorus estava sempre entre os notáveis sobretudo nos momentos de comemorações públicas, e Vincent via o pai como uma verdadeira liderança política que, entretanto: (...) *ignorava em larga medida os aspectos mais sutis da doutrina religiosa.* (NAIFEH, idem, p. 79). Todavia, o pároco demonstrava uma visão ecumênica na prática, e entendia a disciplina mais importante do que o dogma. Como Anna Carbentus, Dorus replicava o mesmo ensinamento sobre união e amor por Deus: “*Ó senhor, une-nos estreitamente e permite que nosso amor por ti fortaleça sempre mais essa união*”. Outrossim: (...) *fumava cachimbo e charuto, e bebericava uma ampla variedade de bebidas alcoólicas (...)* (Idem, idem, p. 80), hábito que Vincent herdará naturalmente. Mas, Dorus, quando adoecia, se isolava e jejuava na crença de que tal sacrifício acelerava a recuperação. Dentro de casa não economizava autoridade para impor a “Unidade familiar”, e, certamente Vincent via no desrespeito ao pai uma ofensa a Deus, o que tragicamente lhe impunha medo e culpa.

Não obstante, segundo Naifeh e Smith, havia também o Dorus persuasivo, humilde e consolador, produto de um tempo no qual: (...) *na esteira da Revolução Francesa, o questionamento de toda a autoridade, tanto espiritual como temporal, havia alcançado o próprio núcleo do contrato social: a família (...)* (Idem, p. 81). Neste ínterim, sucediam-se críticas ferozes e protestos de amor, uma conduta, no mínimo, estranha à uma criança sensível e profundamente inteligente.

É bem provável que Vincent tenha herdado muito de Dorus por admiração que tinha pelo pai. Este que também falava e pensava por metáforas e dissecava seus sentimentos por meio da racionalidade. Ademais: *A imagem do pai ajudando os necessitados e consolando os sofredores – recebendo amor e sendo bem acolhido pelo reconforto que levava – se tornou a imagem central da vida adulta de Vincent, a imagem que impulsionou todas as suas ambições posteriores na vida e na arte.* (NAIFEH, idem, p. 81 e 82).

Esse fato pode ser justificado na carta do dia 1 de novembro de 1878, pela qual Vincent menciona estar procurando o trabalho de evangelista como o velho pai: *De volta à Inglaterra, solicitei uma posição de evangelista entre os mineiros de carvão, mas eles rejeitaram meu pedido (...)* (vvgallery, carta 148).

Todavia, três anos antes, Vincent parece operar seu senso de unicidade a partir de seu conhecimento não apenas religioso, mas da natureza e da arte, onde revela ver uma tênue barreira. Nesse sentido, expressa uma curiosa busca ontológica cuja fonte, dentre outras coisas, está no velho aprendizado advindo do pai e da mãe. E sobre isso escreve ao irmão no dia 17 de setembro de 1875: *Sentir, até mesmo um bom sentimento, pelas belezas da natureza não é o mesmo que o sentimento religioso, embora eu acredite que os dois estejam intimamente ligados. O mesmo se aplica a um sentimento de arte.* (vvgallery, carta 49).

2.7 A família van Gogh: comércio, religião e tragédia

Dorus pertencia a uma nobre família cujo sobrenome era van Gogh. Consta que foram os primeiros moradores do pequeno vilarejo de Goch, na Westfália (Alemanha), que saíram do vale do Reno no século XV atraídos pela vida religiosa. Consta que cem anos depois já eram protestantes militantes, fervorosos e agressivos, e tempos depois tornaram-se comerciantes. No século XVII apareceram em Haia, Holanda, primeiro como alfaiates e depois como ourives, logo representavam a alta burguesia holandesa. No que concerne à arte, Vincent van Gogh (1720 – 1802) foi um soldado mercenário que se tornou escultor, mais conhecido no seu tempo do que seu homônimo pintor oito décadas mais tarde.

No século XIX, os filhos de van Gogh, de outro Vincent van Gogh (1789 – 1874), pai de Dorus e avô do pintor, seguiram basicamente a carreira do comércio, da marinha e do funcionalismo público. O único que seguiu o sacerdócio como o pai foi Theodorus van Gogh, pai do pintor Vincent van Gogh, mas se assim o fez tampouco foi por livre e espontânea vontade, pois: (...) *Dorus queria ser um médico (...). Mas, quando as ambições frustradas do pai recaíram tardiamente sobre ele, Dorus não conseguiu se opor.* (NAIFEH, idem, p. 87).⁶⁰

⁶⁰ “O calvinismo é uma das várias correntes do protestantismo e divide-se por sua vez em movimentos, obediências e convicções de uma diversidade que desafia o entendimento. (...) os calvinistas não deixavam de estar unidos por um grande número de convicções e valores, dentre os quais a consciência da vanidade da passagem dos homens pela terra ocupava o primeiro plano.” (VEEN, 2018, p. 37).

Este foi apenas um capítulo de uma história de opressão paterna,⁶¹ autoritarismo, idealismo religioso⁶² e incompreensão do humano que se estenderá até o futuro pintor e mestre holandês.

Como homem religioso, Dorus exerceu o ofício de pastor protestante por mais de 40 anos e consta que tinha uma certa adoração, especial, pela “Parábola do Semeador”, qual repetia sempre nos cultos, e certamente em casa com a família sempre a parafraseava. Dessa passagem bíblica, ele ensinava que (...) *tudo o que o homem semear, também colherá*. (NAIFEH, idem, p. 86). Tal mensagem que pressupõe uma necessidade de ação humana diante da vida, de luta pela vida, Vincent parece ter evocado para cada projeto ao longo dos anos, pelo qual transpareceu estar sempre na busca de algo, a superação. Por outra perspectiva, e diante da fatalidade de não se casar, de não ter um emprego e de não se sustentar, a parábola do semeador se tornava, para ele, agudamente trágica.

Assim, Vincent irá nutrir em sua memória, e interpretar à sua maneira, por muitos anos, conforme nos revela Viviane Forrester, sempre oprimido pela pobreza material e pela incapacidade de sustentar-se com o próprio trabalho: *Na solidão de Arles, Vincent se lança num projeto concebido há tempos: “Já faz muito tempo que quero fazer um Semeador”* (...) (VAN GOGH apud FORRESTER, 1983, p. 228). E ainda em Arles, 1888, Vincent parece obcecado com essa ideia: (...) *a ideia do semeador não me larga* (...) (Idem, p. 230). E pinta a seguinte obra dentre outros estudos que realizou sobre o tema:

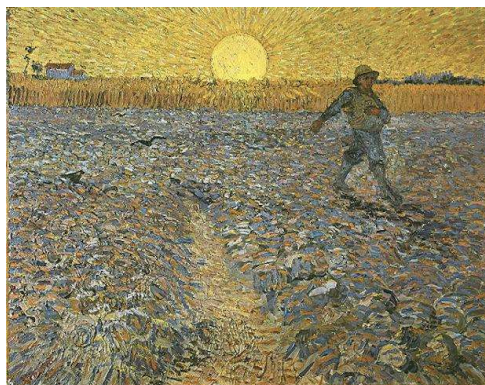


Figura 2: Van Gogh, *O semeador*, junho de 1888.
Óleo sobre tela, 64x80,5cm, Museu Kröller-Müller, Holanda.

⁶¹ “Seu pai era pastor da Igreja Reformada da Holanda, de orientação calvinista, seu avô esteve igualmente ligado ao ideário protestante e o próprio pintor foi pastor metodista assistente, em 1879, uma região de mineração de carvão extremamente pobre no Borinage, na Bélgica.” (NAVES, 2021, p. 14).

⁶² “Há na verdade uma escolha autônoma de Deus – vem daí a teoria da predestinação.” (NAVES, 2021, p. 12).

Ademais, em carta ao amigo Emile Bernard, no dia 19 de junho de 1888, quando ainda está morando no sul da França, ele deixa transparecer o valor simbólico da respectiva passagem bíblica, mas revela como tal imagem ficou marcada em sua memória: *Não escondo de você que não detesto o campo - tendo sido trazido para lá, pedaços de lembranças de tempos passados, anseios pelo infinito dos quais o Semeador, o feixe, são os símbolos, ainda me encantam como antes.* (vggallery, carta 628).

Todavia, no que concerne à relação de Dorus e essa parábola há algo tão profundo quanto em Vincent, pois ao se referir a ela, o pastor estava a falar da própria vida, e das próprias experiências, pois: *Toda a infância de Dorus foi uma luta.* (NAIFEH, idem, p. 87). E soma-se à isso que no contexto de Zundert, da segunda metade do século XIX, como vimos, ser um pastor protestante frente à uma maioria católica não poderia ser senão por meio de uma luta.

Além disso, em um contexto mais amplo, a obra “A vida de Jesus” de David Strauss escrita em 1835 havia bombardeado o cristianismo, metaforicamente falando, com a ideia de uma: (...) *Bíblia como livro histórico e Cristo como simples mortal.* (NAIFEH, idem, p. 88), e o que, somado à ascensão social burguesa, favoreceu o surgimento de novos movimentos e interpretações bíblicas que, de alguma forma, rejeitavam o velho dogma, como nos revela o movimento surgido dentro da Universidade de Groningen na Holanda⁶³. *Como réplica a “Das Leben Jesu”, que demolia o mito de Cristo, os groningenses reviveram o Jesus da “Imitatio Christ” (Imitação de Cristo) de Tomás de Kempis (...)* (NAIFEH, idem, p.88)

Em carta de 1875, ao irmão Theo, Vincent parece mostrar que sua família não seguia, necessariamente a ordem desses novos acontecimentos e reinterpretações bíblicas. O espírito, portanto, parecia, para a família Dorus, o eixo central de toda a doutrina cultuada.⁶⁴

Quase todo mundo tem um sentimento pela natureza, alguns mais que outros, mas há poucos que sentem que Deus é um espírito, e aqueles que o adoram devem adorá-lo em espírito e em verdade. Pa é um dos poucos, mamãe também, e também tio Vincent, acredito. (vggallery, carta 49).

Quanto ao Dorus como pastor, e uma peculiaridade trágica, consta que não tinha talento para sermões e que sua voz não era limpa, além disso, os sermões que escrevia eram

⁶³ “(...) as humanidades eram necessárias à educação protestante: a Reforma era acima de tudo uma nova leitura da Bíblia, iluminada por um acesso individualizado aos textos originais, e o burguês holandês precisava saber o grego e o latim. Por intermédio dessas línguas e dessas culturas, ele entrava em contato com as mitologias antigas, sobretudo através de Ovídio e de suas Metamorfoses, cujo conteúdo se tornaria, mais tarde, um verdadeiro catálogo temático da arte dos séculos XVII e XVIII.” (VEEN, 2018, p. 38).

⁶⁴ “Nada de extravagante, porém pois os cuidados concedidos ao pastor eram frugais, de acordo com a sobriedade e com a modéstia preconizadas pela doutrina calvinista.” (VEEN, idem, p. 23).

considerados ilegíveis. Em Zundert, no caminho da igreja, os fiéis sempre se deparavam com camponeses famintos esmolando por todas as partes, e muitas vezes Dorus tinha de arrecadar dinheiro para alguma necessidade do presbitério. Nesse contexto, é possível pressupor que para Dorus van Gogh: (...) *semear e colher não eram apenas metáforas*. (NAIFEH, idem, p. 90).

Em síntese, ensinava seus filhos não apenas a necessidade de “Luta” na vida, mas o equilíbrio trágico que deveria existir entre a razão e a emoção em um homem, o que ao certo Vincent deve ter compreendido e registrado em sua memória, ao ponto de mencionar em carta enviada ao irmão no dia 29 de setembro de 1875: *Lembre-se do que Pa, sem dúvida, uma vez lhe disse: a “compreensão” e o sentimento devem andar juntos (...)* (vggallery, carta 52).

2.8 Vincent van Gogh, 1852, o prenúncio da tragédia

Em 30 de março de 1852, Anna Carbentus deu à luz um natimorto⁶⁵. A família Carbentus exibia um histórico forrado de natimortos anônimos e bebês que não haviam sobrevivido. É possível imaginar que os bebês natimortos não eram uma raridade em uma época na qual a medicina e a ciência, de modo geral, não haviam avançado suficientemente, algo que será alterado na segunda metade do século XIX.

Portanto, segundo Naifeh e White Smith, pouquíssima importância era dada para esses episódios antes da influência da burguesia na cultura ocidental. *Mas a nova burguesia não deixava passar nenhuma oportunidade de se afirmar. E em especial o luto por um pequeno inocente fascinava a imaginação pública*. (NAIFEH, idem, p. 44).

Neste contexto em transformação, obras literárias passaram a romancear esse tipo de episódio, como fez Charles Dickens em sua obra “A loja de antiguidades” por exemplo, e o que foi deixando tal prática como algo convencional. Neste ínterim, Anna Carbentus se incumbiu de abrir um pequeno túmulo ao lado da pequena igreja em Zundert para enterrar o seu filho, cujo nome era Vincent Wilhelm van Gogh, e cujo nascimento marcava a data de 30 de março de 1852, exatamente um ano antes de seu irmão e homônimo pintor.

(...)Vincent Wilhelm van Gogh, cujo atestado de óbito foi passado às pressas e mal se teve tempo de gravar seu nome numa lápide, com a data de seu nascimento que foi o mesmo tempo a de sua morte: Vincent Wilhelm van Gogh, natimorto em 30 de março de 1852. (FORRESTER, 1983, p. 04).

⁶⁵ “Para se ter uma ideia mais ou menos precisa do que animava esses piedosos cidadãos, é preciso dizer que, antes mesmo de nascer, o calvinista estava marcado pela culpa e pelo pecado original e, na maioria das vezes, condenado ao inferno.” (VEEN, 2018, p. 37).

Viviane Forrester (1925 – 2013), ensaísta, romancista, jornalista e crítica literária, pesquisou sobre o assunto, e na orelha de seu livro “Van Gogh ou o enterro no campo de trigo”, de 1983, elogiado unanimemente pela crítica europeia e “Prix Feminina”, os seus editores destacaram que nunca haviam visto alguém penetrar tão profundamente na vida e na alma de Vincent van Gogh, isso pois a autora busca compreender a trajetória mental do pintor holandês, e assim: *Seu conturbado mundo interior é analisado em conjunto com sua trajetória e o trabalho resultante dos choques entre o artista e a realidade.*⁶⁶

Para ela, o que interessa neste caso é enxergar a forte presença do irmão natimorto no mundo imaginário e na vida do pintor, como: *Desejo inconsciente, terror, culpa inconscientes, a ponto de, em toda a correspondência de Vincent, a existência tão furtiva, mas tão esmagadora do primeiro Vincent, não ser evocada uma só vez.* (FORRESTER, 1983, p. 05).

Assim, Forrester traça uma rede complexa de associações, pessoas e acontecimentos conectados ao episódio fatídico da morte do primogênito, que, segundo ela, marcou o inconsciente do pintor que desde pequeno: (...) *passava diante do túmulo do outro para ir ouvir seu pai, o pastor na igreja de Zundert, no meio do cemitério, aquele túmulo onde estava inscrito seu próprio nome e quase a data de seu nascimento e ao mesmo tempo de uma morte* (...) (Idem, p. 05).

Neste caso, cabe observar que a autora esclarece que o nome do homônimo estava escrito no túmulo, mas quanto à data ela diz “quase a data”. Contudo, isso não quer dizer que o primeiro Vincent não tenha nascido no mesmo dia e mês de Vincent pintor, conforme citação da página 04 (Idem, p. 4), mas ela diferencia este detalhe tendo em vista que o dia e o mês não foram impressos no túmulo. Naifeh e Smith nos esclarecem esse ponto dizendo: (...) *A data indicava apenas o ano, 1852; (...)* (NAIFEH, idem, p. 45).

Portanto, e como interessa a esta pesquisa investigar o universo trágico na vida do pintor, é importante compreender como pode corroborar essa perspectiva da autora. Destarte, o natimorto mostra-se como eixo central em torno do qual orbitam pessoas e uma série de acontecimentos trágicos que ela inter-relaciona partindo da ideia de uma crise mística do pintor, e pela qual ela apresenta, dentre outras, uma curiosa tese que aponta a fraternidade e o amor recíproco de ambos, Vincent e Theo, como fruto de uma fusão motivada pela necessidade inconsciente de se assegurarem da existência de um irmão vivo.

⁶⁶ EDITORES. Orelha do livro. In: FORRESTER, Viviane. *Van Gogh ou o enterro no campo de trigo*. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1983.

(...) Essa necessidade, esse desejo de um irmão em vida: “É bem agradável sentir que se tem ainda sobre a terra um irmão que se move, que está vivo”, cresce dentro de Vincent quando seu pai, que fazia, sem dúvida, o papel de intermediário, de exorcista um pouco inquietante, perde sua aura, desvaloriza-se a seus olhos – e cresce dentro de Théo, quando esse pai, Theodorus, morrer. (FORRESTER, 1983, p. 05).

Para a autora, à medida que Vincent perdia a admiração pelo pai, fortalecia o amor (e dependência) pelo irmão, que por sua vez, passou a retribuir fortemente esse estímulo depois da morte do velho Dorus. E que tendo isso em vista, a autora justifica o convite de Vincent a Theo para adentrar as entranhas da terra nas minas de Borinage, quando exercia a função de pregador missionário, como um desejo inconsciente de ambos, ou não, de ir para essa região onde: (...) *“a vida está concentrada sob a terra, não em cima”, como a do primeiro Vincent. Ai, os dois irmãos se reconciliaram depois de mais uma de suas inúmeras, mas breves alterações (...)* (Idem, p. 05).

Ademais, presumindo do conteúdo das cartas, aponta momentos sombrios nos quais o pintor, já bem adulto, apresenta-se frente ao natimorto como: (...) *na melhor das hipóteses, o substituto, e, na pior, o assassino, mas sempre o apêndice, ao ponto de se sentir eternamente um intruso, um fragmento.* (Idem, p. 06). E a esse triângulo trágico de relações (Vincent/ Theo/ e o Pai), Forrester insere a figura do pintor Monticelli: (...) *cuja ressurreição Vincent parece ter querido realizar em Arles, por volta de 1887.* (Idem, p. 03) Neste ínterim, a autora apresenta (...) *fragmentos esparsos nas cartas de Vincent que, desde o princípio de sua estada em Arles, anuncia que “sempre teve a pretensão de continuar a obra” começada pelo outro.* (Idem, p. 03). E nesse sentido, justifica o repúdio que Vincent manifesta diante da publicação de um artigo do crítico de arte Albert Aurier, a respeito de sua arte:

(...) Vincent fica transtornado, se aflige e, numa carta ao crítico eminente que lança a luz sobre ele, protesta: “Não me sinto à vontade quando imagino que o que você diz de mim caberia melhor a outros. Sobretudo a Monticelli, por exemplo (...). Você diz coisas de mim que estariam melhor em Monticelli (...)” (VAN GOGH apud FORRESTER, op.cit., p. 06).

Segundo a autora, o que Vincent supostamente sentia era um (...) *medo doloroso de vir a ser de novo um usurpador (...)* (FORRESTER, 1983, p. 06), e (...) *mais tarde seu terror de um outro usurpador, aquele recém-nascido (...)* (Idem, p. 06), referindo-se ao terceiro Vincent Wilhem van Gogh, o sobrinho, cujo nascimento o teria levado ao suicídio.

A esses episódios trágicos envolvendo o natimorto, Forrester conjuga questões diversas, contraditórias, como o fato de Theo nunca ter vendido as obras de Vincent mesmo tendo sido um marchand reconhecidamente ligado a vanguarda de seu tempo, e cuja habilidade comercial

justifica-se, dentre tanto, pelo apontamento de Gauguin em carta ao amigo Monfreid em seguida da morte deste: (...) *só Theo Van Gogh da Goupil soube me vender e criar uma clientela. Ninguém hoje sabe chamar a atenção do amador. Com Théo Van Gogh isso não acontecia.* (FORRESTER, 1983, p. 08). E soma a esse fato, diz a autora, que em Theo a (...) *fragilidade se igualava à do irmão, mas que não tinha o seu poder criador* (...) (Idem, p. 09), pressupondo, talvez, uma espécie de disputa entre eles.

Neste ínterim, a autora lança luz à possibilidade de um vampirismo mútuo, mantido por uma forte paixão mútua, que é rompida com o casamento de Theo e Jo Bonger, lançando o mestre holandês ao abismo.

Por fim, e o que importa também deste trabalho da autora francesa à presente pesquisa, é a ideia de que Vincent transportava todo esse cenário caótico da vida para imagens pictóricas produzidas, por via da arte, em sua mente brilhante. Nesse sentido, Forrester diz que:

(...) num desses campos de trigo onde em certo tempo ele ia procurar refúgio com tanta vontade, com tanta boa vontade, para poder pintar e dar força ao seu talento furioso, singular, que ele iria fundir com a vida, com todos os elementos da vida, e tentar assim esquecer a tristeza de não ser amado (...) (FORRESTER, 1983, p. 10).

Desse modo Forrester parece compreender que há uma relação de fusão entre a arte de Vincent e sua vida, todavia afirma que, por meio da arte, ele buscava refúgio para o esquecer de sua tristeza, e neste ponto podemos suscitar a seguinte indagação: Seria o trabalho de Vincent para escapar à vida? Ou poderíamos pensar que nesta fusão, vida e arte, o que Vincent exercia e buscava, de fato, ao contrário de uma fuga, era uma tentativa de unidade contínua para uma transfiguração trágica do sofrimento em criação artística? Assim, e no que concerne à essa proposição, podemos somar o entendimento da própria autora no que toca à intimidade do processo de produção artística de Vincent, qual ela atribui serem: (...) *superfícies pintadas em carne viva, abertas, orgásticas, onde, sem trégua, um homem tenta nascer em vão, e cria ao preço de “esforços extraordinários, com seu sangue e sua inteligência” os lugares de um nascimento possível.* (Idem, p. 11), e acrescenta um importante apontamento, com as palavras do próprio Vincent, às suas telas especificamente: (...) *que tentam “aprisionar o caos”* (VAN GOGH apud FORRESTER, op. cit., p. 10).

Então, considerando desta forma, o objetivo artístico de Vincent como uma tentativa de nascimento, segundo a autora Viviane Forrester, e este mesmo fenômeno, para a presente pesquisa, como algo que remete ao devir heraclítico e a purificação realizada no ritual da

Tragédia Grega⁶⁷, caberia indagar se porventura Vincent logrou atingir esse objetivo até o último dia de sua vida e carreira. Portanto, sobre esse nascimento, teria ele revelado esse algo tão íntimo por via das mais de 900 cartas que escreveu e 800 pinturas que realizou? Eis o que a autora discorre através de uma escrita que mescla cientificidade, sentimentalismo, prosa e uma parcela de especulação que provoca o ceticismo de autores como Naifeh e Smith por exemplo.

A coincidência que Vincent Willem van Gogh nascesse no ano seguinte, no mesmo dia do natimorto enterrado sob uma lápide inscrita com o nome de “Vincent van Gogh”, iria se mostrar e interesse muito maior para os comentadores futuros do que para os Van Gogh. (NAIFEH, idem, p. 45).

2.9 Vincent van Gogh, nascimento e infância – a trajetória do artista

Um passante que se aproximasse da casa paroquial de Zundert na década de 1850 poderia ver um rostinho numa das janelas do segundo andar, olhando o movimento do markt. Não deixaria de notar o cabelo – uma cabeça coberta de cachos ruivos, crespos e grossos. O rosto era esquisito: comprido, de testa alta e queixo saliente, bochechas cheias, olhos sem profundidade, nariz grande. O lábio inferior era saltado num eterno beijo de amuo. A maioria dos passantes, se chegasse a vê-lo, teria apenas esse vislumbre passageiro de Vincent, o filho recluso do pastor. (NAIFEH, idem, p. 59).

Consta que Vincent van Gogh,⁶⁸ o futuro mestre e pintor holandês, revolucionário e inovador, nasceu no dia 30 de março de 1853 em Groot Zundert, Holanda. Era um menino tímido e reticente, de cabeça baixa e nervoso. Ademais, uma criança temerosa da vida, persistente e determinado sobretudo, mas de (...) *atitudes inquietas e arredias* (...) (Idem, p. 60), era solitário e sempre preocupado como a mãe. Além disso, era um menino que aparentava severa seriedade, assim como ele se mostra na foto em que está entre seus colegas de classe na escadaria da Escola Tilburg no verão de 1866. (NAIFEH, idem, p. 75).

Como visto na formação da mãe, desde cedo, Vincent havia sido apresentado às artes e principalmente ao desenho, como lembra Anna: *Algumas vezes, ele saía de lápis e caderno na mão e tentava desenhar o mundo ao redor.* (Idem, p. 60). Ao mesmo tempo, Vincent se mostrava um menino birrento e malcriado, no sentido coloquial, posto as fortes emoções que não continha e os: (...) *acessos tão descontrolados de raiva* (...) (Idem, p. 62). Por conseguinte, era visto como teimoso, desobediente, genioso, difícil de lidar, esquisito, de modos estranhos e temperamento difícil. Consta também que se posicionava sempre contrário a todos, com um

⁶⁷ Relativo à relação entre o Devir Heraclítico e a Tragédia Grega (ver mais em capítulo 1).

⁶⁸ “A burguesia era seu meio de origem, aquele em que ele menos destoava e ao qual mais se integrava. Ele escolheu viver a margem desse meio; mas nunca o abandonou.” (VEEN, 2018, p. 07).

espírito literalmente “rebelde”, e que isso lhe acarretava sempre algum castigo, por sua vez: (...) *mais severos e mais frequentes do que todos os outros irmãos.* (Idem, p. 62). Mas um episódio em especial, do menino Vincent e sua mãe, nos chama a atenção neste período. Assim: *Quando ela elogiou um elefantinho de argila que ele tinha feito, Vincent o atirou no chão.* (Idem, p. 62).

A partir disso é possível notar a priori um forte sentimento ligado à uma visível disposição em produzir uma arte, para deixar uma marca, como uma voz rouca que em parte pede compreensão ao mundo e em outra extrai do conflito com ele um elogiado elefantinho de argila. Assim, o futuro pintor parece expressar, desde criança, o *Pathos* da melancolia, da rejeição, do afastamento voluntário, da frustração, mas mostra-se nada indiferente ao seu entorno e sobretudo criativo diante dele.

Essa criatividade, por sua vez, se entendida como uma transfiguração apolínea sobre as forças dionisiacas do *Pathos*, revela não apenas um artista trágico em processo de autoconhecimento, desenvolvimento, mas também um sujeito histórico em conflito quase constante com o seu entorno, tal qual ele deixa transparecer anos depois quando diz: *A família é uma reunião inevitável de pessoas com interesses contrários, cada qual oposta às demais, e duas ou mais só são da mesma opinião quando se trata de se unir contra outra.* (VAN GOGH apud NAIFEH, op. cit., p. 62). Não obstante: *Em comparação com a claustrofobia física e emocional do presbitério, os campos e charnecas das vizinhanças exerciam uma atração irresistível.* (NAIFEH e SMITH, idem, p. 62). Coexistia, portanto, na leitura de Naifeh e Smith, uma notável duplicidade na relação que Vincent, desde criança, tinha com o mundo, o entorno, a família e a natureza.

Assim, ao mesmo tempo que a vida em família era vista de modo trágico por ele, no sentido desastroso do termo, a beleza do entorno parecia compensar de alguma forma, pois ele a via sem censuras, como se tudo fosse uma coisa só, e revela isso por carta enviada ao irmão em outubro de 1873, pela qual Vincent metaforiza com as estações do ano, a crença e a beleza do mundo, revelando, dentre tantas vezes, sua compreensão unívoca da realidade: *O que você diz sobre o inverno é correto, acho que também. Eu mesmo quase não sei qual temporada eu mais gosto; Eu acredito em todos eles, igualmente bem.* (vggallery, carta 014).

Ademais, atraído por essa força mística da natureza e com a natureza, o pequeno menino do Brabante não dispensava heroísmo em suas caminhadas solitárias e exploratórias por toda a região, impulsionado que era pela própria curiosidade e enorme poder de observação:

“Vincent, porém, ia mais longe. Seguiu para sudoeste, onde as lavouras se dissolviam no agreste, quilômetros e mais quilômetros de várzeas arenosas atapetadas de urzes e tojos, de baixadas pantanosas erçadas de juncos, de chapadas de pinheiros. (NAIFEH, idem, p. 63).

E soma-se isso à educação que recebera de Dorus e Anna, que: *Acreditavam na união mística entre natureza e religião: era a crença vitoriana tão difundida de que a beleza na natureza tocava as “notas mais elevadas” do eterno e que a apreciação das belezas naturais eram um “culto”*. (NAIFEH, idem, p. 64).

Portanto, é possível que na solidão o bálsamo de Vincent fosse a natureza, e a educação que tivera da mãe, um recurso da arte, isto é, uma via de libertação e de superação. Assim, ele passou a ler os autores românticos, especialmente o belga Henri Conscience (1812 – 1883), farejando sempre a tragicidade na vida e na obra de arte: *“Cai no abismo do mais profundo desânimo”, escrevia Conscience numa passagem que se tornou uma das favoritas de Vincent (...)* (NAIFEH, idem, p. 68). Mais tarde, quando está no asilo (manicômio) de Saint Rémy, ele escreve ao irmão no dia 06 de setembro de 1889 dando a entender uma superação pela arte:

Enfim, Henri Conscience não é um escritor perfeito, mas aqui e ali, mais ou menos em toda parte, que pintor! E que bondade no que ele disse e desejou. O tempo todo eu tenho um prefácio em minha cabeça (aquele de Le conscrit) para um de seus livros em que ele diz que estava muito doente e que em sua doença, apesar de todos os seus esforços, sentiu sua afeição pois a humanidade murcha, e aquelas longas caminhadas pelos campos abertos trazem de volta seus sentimentos de amor. (vggallery, carta 800).

E diz em seguida: *Essa inevitabilidade do sofrimento e do desespero – de qualquer forma, aqui estou novamente, recuperado por um período -, sou grato por isso*. (vggallery, carta 800)⁶⁹. E acrescenta na mesma carta: *O trabalho está indo muito bem-estou lutando com uma tela (...)* (vggallery, carta 800). E assim Vincent vê a pintura como uma luta. E conclui: *(...) estou trabalhando como um homem possuído, mais do que nunca tenho uma fúria reprimida pelo trabalho, e acho que isso contribuirá para me curar*. (vggallery, carta 800).

E mesmo que fosse consolo que ele encontrava e buscava nos autores românticos quando era pequeno, encontrava também: *(...) perigo na imensa impassibilidade da natureza. O indivíduo podia se perder e se sentir diminuído, sentir-se inspirado e esmagado pela imensidão*. (NAIFEH e SMITH, idem, p. 68). Portanto, desde menino, ele via a natureza como

⁶⁹ “Van Gogh, por sua vez, cresceu em contato com essa ideia de predestinação e estava profundamente marcado por ela.” (VEEN, 2018, p. 40).

algo que ao mesmo tempo poderia ser belo e ameaçador, tal como podemos pensar o apolíneo e o dionisiaco em Friedrich Nietzsche.

E para além de um bálsamo, para Vincent, desde pequeno, a natureza parece ter se tornado também uma espécie de laboratório no qual, inicialmente, o trabalho pode ter servido apenas para preencher um vazio interior, e para consolar, mas, que, pouco a pouco, pode ter se revelado enquanto realidade complexa, inatingível, e que o impulsionava na medida da curiosidade que despertava sua mente refinava. E neste ínterim:

(...) ele começou a colecionar e catalogar as flores silvestres que cresciam as margens do riacho e nas várzeas. Empregou seu conhecimento das aves migratórias para iniciar uma coleção dos seus ovos. Depois, quando iam para o sul, recolhia os seus ninhos. (NAIFEH, idem, p. 68).

Tão forte e marcante devem ter sido essas primeiras experiências de Vincent ante a natureza, que anos depois ele se inclinou a retratar os ninhos que outrora colecionava, tal como nos revela à imagem abaixo:



Figura 3: Vincent van Gogh, Natureza morta com três ninhos de pássaros, 1885. Óleo sobre tela, 33x42cm, Museu Kröller-Müller .

Entende-se a priori que: *Uma vida inteira de atividade solitária e obsessiva teve início em seu quarto no sótão, onde passava noites e noites estudando e classificando suas coleções* (...) (NAIFEH, idem, p. 68). Portanto, e dentre tanto, é possível afirmar que a infância do futuro pintor foi marcada por solidão, melancolia, excentricidade, obsessão e trabalho. E neste cerne, provavelmente, a imaginação da criança fervilhava e isso pode revelar uma característica marcante do futuro pintor, isto é, uma natureza fervorosa que ele irá replicar incontáveis vezes nos anos ulteriores, fosse em sua busca interior pela religião ou pela arte, continha sempre a mesma premissa trágica fatalista que ele revela em carta ao irmão em janeiro de 1874, pelo qual o aconselha (carta 17): *(...) ache belo tudo o que puder, a maioria das pessoas não acha belo o suficiente.* (VAN GOGH, apud 2002, p. 22).

Tal pressuposto de achar tudo belo ao máximo já contém inevitavelmente o sentido trágico de querer alcançar algo à todo custo, e, ademais, porque achar belo ao máximo independe da realidade exterior, assim, é possível que desde criança, Vincent buscava em seu trágico destino de um solitário contentar-se consigo mesmo⁷⁰, ainda que lamentasse a solidão em alguns momentos durante a vida, parecia sempre estar em luta pela mais profunda compreensão do valor que existe no respectivo fenômeno, como nos revela por carta ao irmão no dia 24 de janeiro de 1876, pela qual afirma o caminho trágico da solidão e a ilusão que pode conter no desejo de querer um amigo, qual julga como uma distração do próprio caminho, do próprio destino:

Às vezes, nos sentimos muito sozinhos e ansiosos por amigos, e pensamos que seríamos bem diferentes e mais felizes se encontrássemos "ele", um amigo de quem diríamos "é isso". Mas você também já começou a perceber que há muita autoilusão por trás disso e que esse desejo, se nos rendermos a isso demais, nos levaria a desviarmos do caminho. (vgallery, carta 67).

E um ano antes, em carta ao irmão no dia 27 de setembro de 1875, imbuído de uma concepção cristã da tragédia, Vincent evoca uma passagem do evangelho de Lucas (17,20,25) como quem parece apontar para o valor de uma realidade interior em oposição à uma realidade exterior, e a solidão, neste ínterim, como meio de se atingir o grau mais elevado na concepção de um cristão, o reino de Deus, e diz: *O reino de Deus não vem com a observação: o reino de Deus está dentro de você.* (vgallery, carta 51).

Assim, achar belo o máximo possível, para Vincent, compreendia não apenas aceitar a solidão, mas amá-la, pois, Deus morava nela, e dessa forma, via o destino como uma força divina que outorgava a solidão ao homem, e assim caberia à cada um a responsabilidade diante da vida e da natureza, destarte, amar tudo ao máximo pressupunha uma luta heroica, e em última análise, um ato elevado frente as forças arrebatadoras e frustrantes da natureza, pensando filosoficamente que Deus era onipresente, e atribuía o ônus da insatisfação com o mundo à própria incapacidade pessoal de amá-la. A partir desse ponto de vista, Vincent e o herói trágico grego se aproximam vertiginosamente.

2.10 Vincent e o internato: abandono, sofrimento e superação

Num dia de chuva em outubro de 1864, Dorus e Anna van Gogh meteram o filho distante e emburrado dentro do coche amarelo da família e subiram 22 quilômetros ao

⁷⁰ “Prefiro as coisas como são - para encará-las como são, sem mudar nada sobre elas (...)” (vgallery, carta 625, junho de 1888).

norte, até a cidade de Zevenbergen. Lá nos degraus de um internato despediram-se do menino de onze anos e foram embora. (NAIFEH, idem, p. 69).

Segundo Naifeh e Smith, antes de Vincent ter sido enviado à Escola Provily em Zevenbergen, os pais haviam tentado de muitas formas educar o filho, primeiro em uma escola pública em Zundert, o que havia deixado o menino ainda mais desobediente, e depois em casa com o pai, que por sua vez desistiu em pouco tempo.

Era notável a inteligência refinada do menino, mas devido ao seu espírito de contradição recalcitrante, a experiência educacional sempre culminava em repressão, como ocorria na escola pública quando o professor Jan Dirks lhe dava: (...) *tapões no ouvido* (Idem, p. 69) em respostas à desobediência.

Neste caso, a tragédia se revela no sentido de que uma criança (futuro artista) que buscava a liberdade de conhecer a si próprio, e a própria maneira de ver o mundo, era reprimida pela ordem moral que julgava conhecê-la melhor do que ela mesmo, e salvo a intenção do zelo pela criança, os professores e a instituição expressavam de fato o conservadorismo inflexível de uma determinada época.

Mas, neste caso, e sem ter em vista julgar o valor que Vincent poderia extrair dessas experiências de vida, na prática: (...) *a experiência em sala de aula tinha apenas exacerbado suas manias errantes. Saiu daquele breve contato ainda mais retraído e desobediente do que antes* (...) (NAIFEH, idem, p. 69).

Por consequência, e futuramente, o conflito não se dará apenas com o professor, mas também com os colegas, e progressivamente, à medida de sua maturidade, com as instituições, com a moral, a cultura e suas representações, uma vez que, em busca de uma verdade e realidade essencial (unidade) da natureza, seu espírito de contradição parecia expressar nada mais do que o seu instinto de combate a noção dualista e fragmentada da realidade cultural, e o que, tragicamente, lhe custou não apenas a repressão na infância, mas, até mesmo, em uma trágica sociabilidade na vida adulta.

Como a solidão, as preocupações, as angústias, a necessidade de amizade e o sentimento de companheirismo não são suficientemente satisfeitos, é isso que é muito ruim, as emoções mentais de tristeza ou decepção nos prejudicam mais do que uma vida desenfreada: nós, isto é, que nos encontramos como felizes proprietários de corações perturbados. (vgallery, carta 611, maio de 1888).

Assim, era na natureza e nas próprias paixões que Vincent parecia sentir a realidade una na totalidade das coisas... *“Fiz uma caminhada pela praia uma noite, na praia deserta. Não era alegre, mas também não era triste, era linda.”* (vgallery, carta 619, junho de 1888),

enquanto, através da arte, entendia ele: “(...) *existem cores que fazem um ao outro brilhar, que fazem um casal, se completam como marido e mulher.*” (vggallery, carta 626, junho de 1888), e, especialmente na obsessão pela pintura de retratos, parecia buscar a superação da dualidade imposta tragicamente pela sua vida em sociedade.

Desse modo, e no que toca a sua infância no internato de Provily, é bem provável que o sensível menino, sem a total consciência de si na época, tenha sentido o abandono e a culpa pelo sacrifício que custava ao pai pagar a sua educação. Ademais, interná-lo e isolá-lo em uma escola contradizia a tão exortada ideia de: (...) *unidade familiar* (...) (NAIFEH, idem, p. 71), que, desde pequeno, ele havia compreendido com os pais, enquanto uma noção ontológica da realidade.

De qualquer forma, tal episódio deve ter marcado profundamente o íntimo do pintor que dirá, quando estiver em um manicômio muitos anos depois, retraído em melancolia, que tal sensação se assemelha à época do internato de Provily: “*Agora sinto tudo fora do lugar, como quando era um menino de doze anos no internato*”, escreveu no hospício de Saint Rémy. (VAN GOGH apud NAIFEH, op. cit., p. 71).

Enfim, no verão de 1866, Vincent foi transferido para outro internato, Rijksschool Willem II em Tilburg, mais distante ainda do presbitério de Zundert. Todavia: (...) *nada disso fazia diferença para Vincent, Zevenbergen ou Tilburg, ambas eram simples extensões de seu exílio.* (Idem, p. 72), mas, se considerarmos, desde a mãe, a educação que lhe foi dada para agir diante da tragédia, e a forma obstinada pela qual o futuro artista trabalhou, talvez, libertando-se pelo trabalho, como quem transfigura a realidade pela ação apolínea, é possível pensar que nesse momento Vincent: (...) *direcionou o ardor de seu desespero para os trabalhos escolares (como, mais tarde, iria direcionar para seus quadros).* (NAIFEH, idem, p. 72).

Assim, em carta enviada ao irmão no dia 02 de setembro de 1889, quando está internado em um manicômio na Provence, e resta apenas a pintura, ele afirma replicar essa prática, e assim descobre, a esta análise, uma visão de mundo que relaciona arte e vida, e dá a entender uma superação de sua enfermidade pela arte, não obstante julgar o que chamam de sua doença apenas como uma fraqueza mental, e nesse sentido ele diz: (...) *porque eu me curei trabalhando, o que fortalece a vontade e, conseqüentemente, permite que essas fraquezas mentais se mantenham menos.* (vggallery, carta 798). E no dia 06 de setembro, evocando Delacroix, ratifica essa afirmação, não obstante ceder a perspectiva convencional de que sofria, de fato, de uma doença, mas revela mais uma vez a profunda relação qual entendia entre vida e arte: (...) *nesse sentido que minha triste doença me faz trabalhar com uma fúria reprimida* (...) (vggallery, carta 800). E acrescenta nesta mesma carta: *E o que se pode fazer, não há remédio*

ou, se houver, deve trabalhar apaixonadamente. (vggallery, carta 800). Um ano antes, de Arles, ele escreve ao irmão falando também sobre sua compreensão da relação entre arte e vida, e diz: *E só assim que eu sinto a vida, quando trabalho duro.* (VAN GOGH, apud 2002, p. 252). Ademais, em 1882, por carta do dia 23 de julho de 1882, ao irmão, ele alude essa mesma relação e diz: (...) *justamente porque (o artístico) está de fato na minha própria medula (...)* (vggallery, carta 250)

Portanto, Naifeh e Smith, assim como também os trechos das cartas se apresentam, parecem revelar que a ideia de superação das condições existenciais através da arte era algo consciente em Vincent, e que, como vimos, ele havia aprendido com a mãe; havia experimentado no internato através de sua aplicação aos trabalhos da escola; e como nos revelam suas cartas, fez o mesmo em Saint Rémy quando pintava os quadros para superar mais um exílio, e neste caso especificamente, o próprio exílio, o medo da loucura: (...) *o medo da loucura passa de mim consideravelmente ao ver de perto aqueles que são afetados por ela, como eu posso facilmente estar no futuro.* (vggallery, carta 776).

Além do que, soma-se outra perspectiva da superação trágica, quando Vincent se mostra conivente com o pintor Eugène Delacroix que afirma ter chegado ao fundo do poço para encontrar a arte: *Talvez algo me aconteça como o que E. Delacroix fala – “encontrei a pintura quando não tinha dentes nem fôlego”* (vggallery, carta 800), assim, se a arte lograr a superação do fundo do poço, temos de considerar que, ao endossar a experiência do pintor francês, Vincent não apenas afirma sua convivência, mas apresenta uma compreensão clara da concepção de unidade que ele entende entre os fenômenos da tragédia, da arte e da superação.

Em Tilburg, o currículo intensivo da escola mantinha disciplinas que buscavam abranger ao máximo a compreensão do aluno sobre a realidade do mundo: (...) *ensino de holandês, alemão, inglês, francês, álgebra, história, geografia, botânica, zoologia, geometria e educação física (...)* (NAIFEH, idem, p. 72), e nessa experiência pedagógica, as ciências humanas, exatas, biológicas e de educação física podem ter sido pensadas e entendidas, por Vincent, em suas relações, e postas conjuntamente, podem ter corroborado a ideia de “unidade” da natureza, mas sobretudo, uma visão “Una” da realidade, absorvida por osmose ou via intuitiva racional pela criança de Vincent tendo em vista que ele: *Nunca mencionou.* (Idem, p. 74) essa experiência, ou qualquer outra dessa fase da vida, mas que, apesar disso, e nesse período, por alguma razão: (...) *preenchia horas de solidão decorando grandes trechos de poesias em francês, inglês e alemão* (Idem, p. 72). Nesse sentido, é preciso somar, especificamente, a importante atuação do professor de arte (e da disciplina arte), escritor, e líder

popular, Constantin Huysmans⁷¹ enquanto instrumento de viabilização de elementos que certamente contribuíram para a compreensão da respectiva ideia unitária de mundo no entendimento do futuro mestre holandês, e mesmo que nunca tenha mencionado nada sobre esse professor, dizem Naifeh e Smith, Vincent certamente reproduziu tais ensinamentos por meio de suas práticas: (...) *inconscientemente anos depois* (...) (NAIFEH, idem, p. 74).

Segundo os autores Naifeh e Smith, Huysmans sustentava que a educação artística era a chave para uma nova idade de ouro na Holanda, e, de outra forma, para o próprio desenvolvimento humano, julgando que o desenho levaria o aluno ao desenvolvimento do intelecto. E tal prerrogativa pode ser considerada na prática se levarmos em conta o futuro do sobrinho desse professor, J.K. Huysmans, que em 1884 mostrou-se um escritor e verdadeiro líder revolucionário dos chamados “*decadentistas*” (Idem, p. 585), um grupo de artistas e pensadores que nutriam: (...) *o mesmo desprezo pela convenção, o gosto pelo escândalo, a convicção de que apenas o marginal excêntrico – fosse esteta, criminoso ou louco -, seguindo seu caminho interior, poderia expressar os mistérios mais profundos da vida*. (NAIFEH, idem, p. 586).

Portanto, é possível supor que Constantin, muito antes de seu sobrinho, já apresentava aos seus alunos, na escola Tilburg, ideias modernas, e principalmente a de que a expressão revelava uma “realidade interior do artista, onde habitava os mistérios mais profundos da vida”, e tendo isso em vista, consta que o professor Huysmans: (...) *insistia que os alunos procurassem “o poder da expressão”*. (Idem, p. 73), e principalmente que rejeitassem os: (...) *“truques e técnicas”* (...) (Idem, p.73) na realização de sua arte. Algo que Vincent parece estar replicando, de alguma forma, para seu amigo Émile Bernard, muitos anos depois, em carta enviada de Paris no verão de 1887: (...) *Como você sabe, uma pessoa descobre que tem que aprender a viver, do mesmo jeito que se é forçado a aprender a pintar. Pintar de verdade, sem recorrer aos velhos truques e artifícios que os espertalhões utilizam para enganar o público* (...) (BONGER, 2004, p. 224) e logo em seguida, nesta mesma carta, Vincent elogia o autorretrato feito por Bernard por suas qualidades dionisiacas, e diz: (...) *ele é terrivelmente você*. (Idem, p. 224). Assim, arte e vida parecem coadunar nas palavras de Vincent, e sem truques, terrivelmente. Por fim, convém mencionar que tais reflexões e fatos convergem ao campo de reflexão que o próprio

⁷¹ “C. C. Huysmans é o professor. De uma família de artistas, pintor paisagista de sucesso na França, tendo seu pai ficado cego, ele teve de voltar pra Breda, já que suas vendas em Paris não davam para manter também os pais que, dali em diante, dependem dele. Ele continua a pintar, sempre com sucesso, e publica manuais de desenho (acompanhado de suas litografias), que se tornam clássicos. Ele exalta a subjetividade. (...). Não ensina truques nem técnica em excesso a seus alunos; desenvolve o seu senso de observação e sua disponibilidade para emoções estéticas.” (FORRESTER, 1983, p. 63).

Nietzsche, em sua obra “O Nascimento da Tragédia” buscou refletir, isto é, a relação da vida com a arte, e a arte como meio de se atingir a sabedoria dionisiaca, reveladora de uma realidade Una, e realizada através de uma atividade interior como representava o herói da Tragédia Grega.

É possível que Vincent, ainda criança, internado na Rijksschool Willem II em Tilburg, sentisse o contexto trágico de forma profunda, através de uma mistura de saudade, carência, raiva e um sentimento de ser incompreendido. A distância desestimulava a visita dos pais, e por isso, certamente, a solidão deveria pesar inescapavelmente. Todavia, e se considerarmos sua predisposição pela arte e pelo conhecimento: (...) *aquele estranhamento o levava a mergulhar em algum livro* (...) (NAIFEH, idem, p.75). Porém, ao certo era um ciclo doloroso de exílio quando as férias chegavam ao fim, e por isso, cabe pensar: que tipos de marcas isso pode ter carimbado no pequeno gênio de Vincent van Gogh? Mas o fato foi que, por conta própria: (...) *Vincent saiu da Escola de Tilburg* (...) (Idem, p. 76) e tomando o rumo mais ousado e corajoso, fez o caminho, a pé, de volta para casa, mesmo com medo e culpa por agir para além da autoridade dos pais: *Talvez tenha feito todo o caminho a pé até Zundert – sete horas – em vez de pegar o trem para um trecho. Se assim foi, terá sido a primeira de muitas caminhadas longas, solitárias, de autopunição, que marcaram pontos importantes de sua vida.* (NAIFEH, idem, p. 76).

2.11 Vincent van Gogh, o marchand – novas experiências, novos conhecimentos, novas formas de superação

Se Theodorus van Gogh sempre plantou sementes espirituais ao longo da vida, parafraseando com a parábola do semeador, de que se colhe o que se planta, seu irmão Vincent van Gogh (1820 – 1888), tio do futuro pintor, e conhecido por tio Cent, parece ter feito o mesmo, mas com sementes materiais em vida, o “dinheiro”. Sabe-se que em 1841, ele abriu uma pequena loja, em Haia na Holanda, e começou: (...) *vendendo tintas e acessórios para artistas* (...) (NAIFEH, idem, p. 91). Por conseguinte, passou a conviver com membros da burguesia endinheirada, frequentar salões e tavernas de artistas. Diz-se que trabalhava durante o dia e farreava a noite.

Em meados do século XIX, a classe média na Europa estava investindo parte das riquezas que conquistava em arte, assim: (...) *imagens clássicas e históricas, cenas naturais e idealizadas, naturezas-mortas, objetos religiosos lotavam as casas dos novos ricos.* (Idem, p. 92).

Todavia, as pinturas de gênero também haviam voltado à moda, relembrando a Idade de Ouro holandesa. Em suma, era o efeito da modernidade oriunda do Sul da Europa e de suas revoluções, interpretadas no Norte à sua maneira. Assim, em meados da década de 1840, a loja do tio Cent era a única que vendia reproduções e gravuras artísticas modernas. Prosperando aos poucos, Cent vislumbrou algo mais e foi a Paris conhecer o homem que lhe vendia os materiais para sua loja, Adolphe Goupil, detentor de um império que incluía lojas em Londres, Paris, além de um agente em Nova York. Vincent, o tio, possuía uma: (...) *energia que desafiava a saúde sempre frágil e um tino empresarial que quase se igualava ao de seu mentor francês* (...) (Idem, p. 93).

Passou a viajar incessantemente pela Europa em busca de artistas, escolas, e obras que respondessem à demanda por uma arte *consoladora, sentimental, elegante, decorativa*. (Idem, p. 93). Em pouco tempo o sobrenome “Van Gogh” se tornou sinônimo de comércio de arte em toda a Holanda e mesmo no exterior. Em 1861, Cent deu um passo ainda mais ousado e se associou a Goupil, que passou a deter 40% da empresa, enquanto 30% estava nas mãos de Léon Boussod e outros 30%, com Vincent van Gogh, o tio burguês.

Cent continuou a viajar, como embaixador informal do império internacional de Goupil. Quando as reproduções da empresa ganharam uma medalha de ouro na Feira Mundial de 1867, Cent presenteou Guilherme III, rei da Holanda, com uma cópia das estampas premiadas... (NAIFEH, idem, p. 95).

Mas na mesma época que o tio prosperava economicamente, no ano de 1867, no entanto, o sobrinho sensível permanecia isolado e oprimido pelo desapontamento na escola Tilburg, mas sobretudo, perseguido pelo sentimento de abandono dos pais, e não obstante, agarrado terrivelmente a casa paroquial da qual já haviam lhe expulsado inúmeras vezes. Vagueava pelos pântanos consigo mesmo e: (...) *catava besouros, imerso em suas coleções no refúgio do sótão, ignorando o constrangimento crescente quando os paroquianos e moradores da cidade começaram a falar do filho esquisito e preguiçoso do pastor*. (Idem, p. 96). E esse Vincent visto preguiçoso aos olhos da convenção, desde jovem, marcou duramente o seu íntimo, como ele mesmo, dentre tanto, revela em carta ao irmão escrita entre os dias 22 e 24 de junho de 1879, já com 26 anos, pelo qual parece estar respondendo à essas mesmas pessoas de Zundert e de sua adolescência, não sem ironia e cautela, revela o próprio *Pathos* furioso e predisposto que é capaz de decifrar a realidade do instinto, não obstante, revela ainda o próprio cárcere apolíneo e a inevitabilidade das circunstâncias, e por fim, a consciência de si e da própria missão:

Há quem é ocioso pela preguiça e fraqueza de caráter, pela baixeza de sua natureza; você pode, se achar adequado, me aceitar como tal. Depois, há o outro ocioso, o ocioso realmente apesar de si mesmo, que é atormentado interiormente por um grande desejo de ação, que não faz nada porque acha impossível fazer alguma coisa, pois está preso em algo, por assim dizer, porque não o faz ter o que ele precisaria para ser produtivo, porque a inevitabilidade das circunstâncias o reduz a esse ponto. Essa pessoa nem sempre sabe a si mesma o que poderia fazer, mas sente por instinto: sou bom para alguma coisa, mesmo assim! Eu sinto que tenho uma *razão de ser*! Eu sei que eu poderia ser um homem bem diferente! Pelo que eu poderia ser útil, pelo que eu poderia servir! (vggallery, carta 155).

E na mesma carta Vincent especifica ao irmão o que ele está a chamar de prisão: *E a prisão às vezes é chamada de Preconceito, mal-entendido, ignorância fatal disso ou daquilo, desconfiança, vergonha.* (vggallery, carta 155). E imbuído de uma compreensão da vida como algo inescapável, ele parece revelar sua visão trágica como conduzida por um destino: *Quem anda rolando há séculos como se jogado em um mar tempestuoso chega finalmente a seu destino.* (vggallery, carta 155).

E finalmente, frustradas as tentativas de internar Vincent ainda jovem, os pais viram em uma profissão a saída para a salvação do filho “perdido”. Assim, a ascensão da empresa Goupil e, portanto, do tio Cent, despertou Dorus e Anna para uma saída prática e imediata ao “problema” Vincent, ou seja, empregar o jovem prodígio na loja de Haia. O próprio tio Cent consentiu e por isso havia pessoalmente se esforçado em persuadi-lo. Dessa forma: *Lançados os dados, Vincent abraçou a nova vida.* (NAIFEH, idem, p. 98), e de um menino rústico foi encaminhado a um futuro promissor como aprendiz comercial. Assim, enquanto as convenções pareciam guiar o jovem prodígio, nascia um grande artista, no instinto, por meio de uma paixão irredutível cuja força, desde criança, já apontava à um futuro intensamente grave, determinado e trágico.

Vincent começou trabalhando no depósito, localizando, embrulhando e empacotando os pedidos. Todavia, de quando em vez, atendia um cliente ou outro em algum setor específico, e: *(...) na correria de um dia movimentado, um aprendiz como Vincent podia estar fazendo de tudo, desde tirar o pó das molduras até arrumar as vitrines.* (Idem, p. 100). Mas sobretudo foi o contato com a “arte” o que mais o tocou nessa fase, e o jovem criativo devorou livros sobre o assunto, biografia de artistas, coleções de arte, revistas recentes, e ademais, frequentou museus e conheceu de perto Rembrandt, Veermer e Frans Hals, por exemplo, artistas contemporâneos da idade de ouro holandesa, de histórias que ele conhecia bem e desde pequeno. E além disso: *No começo da década de 1870, Vincent viu os trabalhos de Jozef Israels, Jacob Maris, Hendrik Willem Mesdag, Jan Wissenbruch e Anton Mauve (...)* (NAIFEH, idem, p. 101).

No início da década de 1870, esse grupo estava formando a “Escola de Haia, cuja intenção era libertar a arte holandesa do domínio da Idade de Ouro, e por influência dos pintores de Barbizon, na França, a própria arte holandesa avistava novos horizontes e na torrente modernizava à sua maneira, com as próprias características. Desse modo, os pintores da Escola de Haia visavam basicamente: (...) *captar a impressão virgem da natureza*. Em suma, era: (...) *uma revolução se agitando na arte holandesa* (Idem, p.101) a época que Vincent estava lá.

As pinturas antigas e as novas, acessíveis pelos museus e pela loja Goupil, além de aproximar o passado do presente naquele contexto, permitia uma compreensão maior da arte em geral, o que resultava em uma explosão de temas e imagens que certamente povoaram os olhos argutos e insaciáveis do jovem aprendiz que aconselhava o irmão: *Admire o máximo que puder* (VAN GOGH apud NAIFEH, op. cit., p. 102). Sobre isso Vincent escreve a Theo entre o dia 4 e 5 de março de 1875:

Nossa galeria está concluída e é linda, temos muitas coisas bonitas no momento: Jules Dupré, Michel, Daubigny, Maris, Israëls, Mauve, Bisschop, etc.
.... Há uma bela exposição de arte antiga aqui, incluindo uma grande Descida da Cruz de Rembrandt, figuras grandes no crepúsculo, você pode imaginar o sentimento. Ruisdaels, Frans Hals, Van Dyck. Uma paisagem com figuras de Rubens, uma paisagem, uma noite de outono, de Ticiano, retratos de Tintoretto e bela arte inglesa antiga, Reynolds, Romney e Old Crome, paisagem, magníficos. (vgallery, carta 29).

Agora, toda a solidão da dura infância que havia impulsionado o menino a estudar e fazer coleções, parecia fazer sentido uma vez que o novo emprego exigia capacidade de observação e discernimento criteriosos. Dessa forma: *O cuidado solitário e meticuloso que havia dedicado à sua coleção de besouros agora podia ser empregado na sala de empacotamento e expedição ou nos mostruários da vitrine*. (NAIFEH, idem, p.103). E como havia habituado, procurava sempre a relação entre as imagens do acervo, de temas diversos, como fará com os próprios quadros anos depois, e sempre sob o princípio de que o mundo não poderia expressar uma realidade de partes separadas, logo, para ele, o todo era uma coisa só fragmentada pela cultura, e, portanto, havia uma forma de inter-relacioná-los, bastaria apenas o trabalho, a obstinação e a arte, que ele está a caminho de descobrir. (...) *Vincent tinha um olho apurado para enxergar relações entre imagens: não só por tema ou artista, mas pelas matérias, pelo estilo e por elementos intangíveis* (...) (Idem, p. 103)

Tenha sido impulsionado ou não pelo sobrenome famoso, o fato é que Vincent tão logo foi autorizado a ir para a galeria e passou a lidar com os mais importantes clientes da loja. Fez viagens à Bruxelas e Antuérpia em nome da empresa, e se mostrou muito ativo em conhecer o universo da arte ao seu redor. Mas quando, no inverno de 1870, o tio Cent se adoentou e se

afastou de suas funções, Vincent passou a ser subordinado ao chefe Hermanus Gijsbertus Tersteeg: *promovido a gérant da loja principal*. (Idem, p. 99), que, diante da ausência de seu patrão, passou a revelar outra face de seus sentimentos, e demonstrando preconceito ao caráter rústico do jovem aprendiz: (...) *começava a mostrar esse desdém com palavras ríspidas e ironias depreciativas*. (Idem, p. 105). Neste mesmo ano, veio a notícia de que a família estava saindo de Zundert para ir morar em Helvoirt, o que foi um golpe certo a toda a fragilidade contida nas nostalgias que Vincent nutria quanto à casa paroquial, o jardim, o riacho e a charneca.

Theo, neste ínterim, finalmente, foi visitar seu irmão mais velho em Haia no ano de 1872, e uma caminhada juntos até a cidade de Rijswijk: (...) *logo adquiriu uma aura mítica para Vincent. Rijswijk estabeleceu um padrão, que não mudaria para o resto da vida: a nostalgia como antídoto da solidão* (...) (Idem, p.106). Tão profundo deve ter sido esse episódio que, a partir dele, ambos iniciaram uma troca de correspondências que durou pelo resto da curta vida que tiveram. Logo, esse “padrão” que estão a dizer Naifeh e Smith, pode ter sido, na verdade, uma forma pela qual Vincent logrou dar continuidade a sua necessidade de reinventar o passado para superar o presente, como entendeu que seus pais sempre faziam. Mas, tendo em vista, neste caso, a arte e não apenas a religião como base da criação deste mundo sensível, era a ferramenta da imaginação com o que Vincent parecia operar a transfiguração apolínea ante a realidade trágica e solitária que se apresentava, tal como parecia já fazer o colecionador de besouros, com obstinação e trabalho, e com um olhar que fervilhava pela inovação, pela compreensão una da realidade e principalmente pela superação da tragédia a partir do trabalho e do fenômeno da criação. E isso quer dizer que Vincent, supostamente, não buscava apenas um refúgio ilusório no passado, como na mentalidade de uma época motivada por crenças redentoras no pós-morte, mas, o que os autores Naifeh e Smith parecem notar, é que Vincent, em 1872, já tinha na arte e na criatividade um percentual elementar para agregar a compreensão que tinha da religião tão marcada em sua educação. Assim, a educação religiosa, a solidão, o trabalho e o exercício da criatividade interagiam e se provocavam mutuamente, motivados, nessa época, pela esperança de uma paixão: *Caroline Haanebeek* (...)

Vincent talvez tenha sido apaixonado por Caroline, à distância, durante algum tempo. Suas referências enigmáticas a ela, mais tarde, sugerem um primeiro amor, casto e profundo. Disse que foi uma paixão “intelectual”, não “física”. “Metade de mim fantasiava que eu estava apaixonado”, escreveu ele, “e com a outra metade eu estava mesmo”. (VAN GOGH, apud NAIFEH, op. cit., p.107).

Como tantas outras paixões ao longo da vida, Vincent não as consumira propriamente, mas é possível compreender que tais sentimentos não poderiam ter desaparecido simplesmente do seu íntimo nessas ocasiões, e o que sugere que haviam de ser expressos de outra maneira. Ocorre que a solidão era algo muito pujante em Vincent, somado ao receio do abandono, e assim, quando conhecia uma garota, com um pouco de ansiedade não seria difícil colocar a carroça na frente dos bois, o que não combinava com uma sociedade regrada que suspeitava, certamente, de tudo que fosse afoito, aparentemente instintivo, excêntrico, próprio e autêntico. Por conseguinte, os bordéis tornaram-se a salvação sexual do jovem solitário: *Sua primeira parada numa nova cidade costumava ser num bordel*. (Idem, p. 108) E ele parecia sentir compreensão e afeto nesses locais onde o instinto era o protagonista, embora raramente falasse dessas experiências nas cartas, ao irmão, por receio de que seus pais, por algum acaso, descobrissem suas peripécias, um fato que não pôde ser evitado no Natal de 1872 quando: (...) *“o assunto” havia chegado aos ouvidos dos Van Gogh*. (NAIFEH, idem, p.108).

E para agravar, nessa época, paralelamente a esse e outros conflitos, por conseguinte o rendimento de Vincent no trabalho havia caído bruscamente, e na casa de Dorus, o dinheiro: (...) *andava mais curto do que nunca*. Assim, frustração e culpa o perseguiram concomitantemente. Diante disso, o pai o aconselhava a autorrepressão, ou seja, à uma resignação moral, e aconselhava o filho a: (...) *lutar contra si mesmo* (...) e contra aquilo que julgava fraqueza, e dizia que com razão era possível afastar o coração do pecado. Dorus, o clérigo, em última análise, aconselhava Vincent a negar seus instintos por via de uma disciplina e regra moral. Contudo, isso impulsionava ainda mais o jovem rebelde, que aversivo, não parecia admitir nenhuma culpa no que concerne à própria libertinagem, e assim, ao invés de procurar salvação na Bíblia, como aconselhava o pai nessa época: (...) *Vincent preferiu procurar consolo na literatura profana sobre o aprimoramento pessoal, em franca expansão na época*. (NAIFEH, idem, p. 109).

Foi nesse período também que Dorus, sufocado pelas despesas avulsas que Vincent lhe causava, negociou com seu irmão Cent para aceitar Theo, seu filho, na loja Goupil, desta vez, vacinado contra tudo aquilo que Vincent havia exemplificado. E apesar de tudo, para Vincent: (...) *o novo papel de Theo cumpria a promessa da estrada de Rijswijk: dois irmãos “unidos num só”* (...) (VAN GOGH, apud Idem, op. cit., p. 111). E escreve ao irmão, de Haia, em janeiro de 1873: *Estou realmente muito feliz por você também fazer parte desta empresa. É uma empresa tão boa, quanto mais uma parte dela se torna, mais entusiasta*. (vggallery, carta 003).

Consequentemente, Cent e Teersteege decidiram que Vincent deveria deixar Haia. Anunciaram, portanto, que ele seria transferido para a filial da Goupil em Londres, na qual não

havia galeria, pois as vendas eram feitas no atacado, e a notícia da transferência: (...) *foi tão dolorosa que ele demorou mais de um mês para contar a seu protegido em Bruxelas*. (NAIFEH, idem, p. 112). Todavia, demonstrando resignação e confiança escreveu ao irmão: *Penso em aproveitar tudo e aceitar tudo* (VAN GOGH apud idem, op. cit., p. 112), e ademais, em carta do dia 28 de janeiro de 1873, ele aconselhou Théo: *Tenha bom coração, se as coisas, às vezes, ficarem difíceis, tudo vai dar certo mais tarde* (...) (vggallery, carta 004). E nos meses que antecederiam sua transferência, novamente o sentimento de abandono e solidão, certamente, deixavam o jovem genioso inclinado à melancolia, o que o levava a andar: (...) *pela cidade e pela área rural com um bloco de rascunho, registrando memórias do “lar” antes de deixá-lo*. (NAIFEH, idem, p. 113).

Mas para piorar, na véspera da Páscoa outro episódio ocorreu para suprimir ainda qualquer centelha de contentamento que porventura ainda havia no jovem exilado. Ele fora sorteado com um número baixo no recrutamento militar, obrigando seu pai cavar ainda mais recursos para pagar a um substituto ir combater no lugar do filho.

Em suma, a conta dos van Gogh estava aumentando inevitavelmente, não apenas nas costas do pai, mas, sem dúvida, na do próprio Vincent, que consciente da fatalidade da vida sentia o próprio destino pesar no jugo do sacrifício da sua família.

2.12 Vincent em Londres – paixão, arte e religião

Em 1873, Londres era a maior cidade do mundo. Com 4,5 milhões de habitantes, era duas vezes maior que Paris e 45 vezes maior que Haia. (Idem, p. 115). É possível supor que a capital inglesa, nessa época, exprimia um aspecto caótico e que Vincent deve ter sentido, nessa força turbulenta dos transeuntes para todos os lados, uma visão ontológica da realidade por via do caos enquanto palco trágico revelador das essencialidades humanas, expressa na diversidade tipológica e no aspecto convulsionado da figura humana, tema que marcará profundamente sua busca futura enquanto artista.

Assim, Vincent se instalou em uma pensão na periferia da cidade, o que lhe custava caminhar de manhã e fazer uma travessia apinhada a vapor, por aproximadamente uma hora, antes de chegar ao trabalho. E possivelmente conturbada pode ter sido essa experiência, mesmo que relativamente calma, posto tê-lo feito lembrar do internato em que foi obrigado a viver quando criança, conforme ele mesmo diz em carta ao irmão no dia 13 de junho de 1873: *Eu moro em um dos subúrbios de Londres, onde é relativamente calmo. É um pouco como Tilburg ou algum lugar assim*. (vggallery, carta 009). Mesmo assim, e usufruindo ao máximo

sua experiência, tal qual replicava sempre ser o ideal de vida, anunciou aos pais que havia voltado a frequentar a Igreja Reformada holandesa em Londres. Ele precisava se reinserir na sociedade, na realidade apolínea da cultura, estilhaçada pelos acontecimentos de outrora, mas, assim, além da religião voltou-se também à sua busca no universo da arte, e por carta, enviada no dia 20 de julho de 1873, revela sua percepção sobre a arte local e seus artistas: *A arte inglesa não me atraiu muito no começo, é preciso se acostumar. Porém, existem alguns bons pintores aqui, incluindo Millais (...)* (vggallery, carta 011). E como sempre buscava a realidade na totalidade, voltou-se aos antigos e, nesta mesma carta, disse:

Eu vi coisas muito bonitas por ele. Além disso, entre os pintores antigos, Constable, um pintor de paisagens que viveu cerca de 30 anos atrás, cujo trabalho é esplêndido, algo como Díaz e Daubigny. E Reynolds e Gainsborough, que pintou principalmente retratos muito, muito bonitos de mulheres e depois Turner... (vggallery, carta 011).

Não obstante, e com forte emoção rebelde e espírito de contradição, criticou a arte inglesa em uma exposição que visitou na Royal Academy naquele verão, e o que nos revela que ele estava, enquanto isso, não apenas absorvendo passivamente toda a experiência em uma das grandes capitais do mundo da arte, mas estava dialogando com seu entorno porque nutria em si uma busca determinada, que ele procurava nas entrelinhas de um imenso emaranhado repleto de autores, em um cenário artístico amplo e complexo no qual o guia era, em grande parte, as próprias emoções, sentimentos diversos e sobretudo a nostalgia: (...) *às vezes penso com nostalgia nos maravilhosos domingos em Scheveningen e assim por diante, mas não importa.* (vggallery, carta 011). Neste ínterim, a sociabilidade de Vincent se mostrava instável, posto o excesso de *Pathos* e sua reação introvertida, fazia com que suas atitudes acabassem, muitas vezes, afastando as pessoas, uma vez controversa e nervosa, e o que, ao certo, confundia e assustava, e poderia ser facilmente mal-entendida em uma sociedade de convenções. Por conseguinte, ele sentia que: *Nada é tão bonito como me parecia no começo* (VAN GOGH, apud NAIFEH E SMITH, 2012, p. 120) e voltava sempre a autopunição dizendo: *Talvez seja culpa minha mesmo* (Idem, ibidem). Assim, parou de tomar a balsa a vapor e passou a fazer o caminho todo a pé para o trabalho, buscando assim ratificar o sentido trágico do autossacrifício, qual replicará inúmeras vezes. E procurando uma válvula de escape, começou uma correspondência pessoal com Caroline Haanebeek que: *Também revelava em que medida ele já tinha começado a procurar consolo – isto é, uma mediação entre a realidade hostil e o desejo de ser feliz – na literatura e na arte.* (NAIFEH, idem, p. 121).

É provável que na trágica solidão de seu íntimo Vincent fosse atraído, de alguma forma, pela tragédia alheia, e buscasse em uma família não apenas a mulher carnal, mas o companheirismo, para as relações de troca, em uma busca de conexão e unidade com a essência mais íntima (dionisíaca) da natureza, assim, e por alguma razão, nos anos seguintes: (...) *iria se sentir atraído sobretudo por famílias incompletas: famílias que haviam perdido o marido e pai, ou nunca tinham tido um, deixando um vazio que podia preencher rapidamente;* (...) NAIFEH, idem, p. 121 e 122). Foi sua visão trágica de artista solitário, ao certo, o que o atraiu à viúva Ursula e sua filha Eugenie Loyer, quais considerava: (...) *sofridas, errantes, em busca de um “lar na terra”* (Idem, p. 122). Então, ao certo, comovido com a morte do marido de Ursula, e compadecido às dificuldades delas, é possível que Vincent também tenha visto na união e na força de ambas diante da fatalidade, um gesto de grandeza, de elevação, de força e heroísmo, e em suma: (...) *uma pequena família corajosa, seguindo uma trilha de grande pesar* (Idem, p. 123). Assim, passou com eles o Natal de 1873, em seu novo e provisório lar, e no dia 09 de fevereiro de 1874, tendo tido um lampejo revelador, escreveu a Theo dizendo que se sentia apenas uma partícula do universo, sem nacionalidade, em cuja única característica seria a própria humanidade.

Eu tenho uma vida rica aqui, 'não tendo nada, mas possuindo todas as coisas'. Às vezes, começo a acreditar que estou gradualmente começando a me tornar um verdadeiro cosmopolita, significando não um holandês, inglês ou francês, mas simplesmente um *homem*. Com o mundo como minha pátria, significando aquele pequeno ponto no mundo em que estamos assentados. (vgallery, carta 018).

Enquanto isso, e pensando ainda a realidade ontológica da vida, para se opor ao pai e incentivar Theo a frequentar os bordéis de Haia, em 10 de agosto de 1874, Vincent apontou para uma curiosa relação entre a libertinagem do corpo e a purificação da alma, dizendo: *Pureza da alma e impureza do corpo podem andar juntas*. (vgallery, carta 028). Mas neste mesmo ano, depois de ter voltado das férias com a família, não se passou um mês e Vincent deixou a casa dos Loyer, mas nunca explicou o motivo. Contudo: *Anos mais tarde, criou-se uma lenda familiar em torno da súbita partida de Vincent, atribuindo-a a um amor não correspondido*. (NAIFEH, idem, p. 128). Jo Bongers, futura esposa de Theo van Gogh, especulará sobre esse episódio futuramente ao escrever sobre a vida de Vincent, e dirá que ele tentou se casar com ela sem sucesso, de modo que este episódio havia sido sua: (...) *“primeira grande dor”, dizia ela, que mudou Vincent para sempre*. (Idem, idem). Ademais, esse acontecimento: (...) *marcou o início de uma longa fase de depressão* (...) na vida do triste artista. Por efeito, (...) *Vincent*

retomou os hábitos da solidão e da melancolia que alimentara na infância. Parou de desenhar e procurou os velhos lenitivos da literatura e da arte. (Idem, p. 129)

Tão logo, e ao mesmo tempo em que dualizava com o pai a saber sobre a verdadeira essência da realidade, Vincent já estava buscando consolo na prostituição em Londres. Portanto, se: (...) *Dorus insistia no decoro e na pureza, Vincent pregava a tolerância e os prazeres da carne.* (Idem, p. 130) e seguindo o instinto dizia: *O animal precisa sair* (VAN GOGH, apud NAIFEH, op. cit., p. 130). Ocorria que o pai, tendencioso ao protagonismo da moral sobre os instintos, ou seja, da superação apolínea sobre as forças dionisiacas, não poderia aceitar seu filho enquanto artista de natureza que não lograva conter sua força do *pathos*, assiduamente, uma vez que eram os próprios sentimentos de Vincent, parte essencial de sua capacidade criativa, tal como pressupõe o estilo do expressionismo qual lhe será atribuído o caráter de precursor. Assim, ao invés, de ler puramente a Bíblia nessa fase da vida, citava (...) *Jules Michelet, autor daquele outro evangelho do coração humano L'amour.* (Idem, p.130). Era apenas mais um capítulo de uma busca persistente por uma compreensão da realidade que a cultura e as convenções, assim como a religião, não conseguiam explicar.

Em outubro de 1874, o conflito com os pais veio às claras. Deprimido e rancoroso, Vincent via na mentalidade da família um entrave para a própria libertação, um instrumento repressivo contra a busca do próprio caminho, assim sendo motivado por ressentimento deixou de enviar cartas até mesmo nas datas importantes. Não obstante, Dorus e Anna se preocuparam com a saúde mental do filho complicado, pois, receavam: (...) *que tivesse deixado de frequentar a igreja, levando Anna a acusá-lo de “não cooperar” com os planos divinos para sua felicidade.* (Idem, p. 132). Dessa forma, os pais pareciam não perceber que a própria atitude de repressão moral, pela qual praticavam sua religião e aplicavam sua visão de mundo sobre o filho, tinha responsabilidade naquele sentimento de repulsa que Vincent manifestava ante uma realidade, certamente, cada vez mais confusa. Para Vincent, não era a ideia de um Deus que lhe faltava na realidade sensível daquele momento, mas uma companhia para o abandono e a solidão.

Assim, não era da igreja que sentia necessidade, mas do calor humano e da cumplicidade de outrem. O abandono e solidão, nessa fase da vida, dizia ele, protegia-nos da autoilusão de ter um amigo,⁷² não obstante, o que era insuportável parecia ser o fato de que fluía sem trégua, em uma fase na qual não via libertação pela arte, o que, provavelmente, provocava uma necessidade íntima e insaciável de socialização no jovem, e o que o levava ao extravasamento

⁷² Ver mais em carta 067 (vggallery, carta 067).

libertino, introvertido, raivoso e sobretudo autodestrutivo nas casas de prostituição, que por efeito, provocava uma nova ação repressiva motivada pelos pais e pela moralidade social, que o julgava sob o crivo de uma idealização da conduta humana, promovendo assim, um ciclo trágico contínuo sem horizonte claro e tampouco resolução. A própria irmã de Vincent lembra da incapacidade do pai de ouvi-lo: *A irmã Lies comentou que o pai tinha feito ouvidos moucos às palavras bondosas e aos “pensamentos puros” de Vincent (...)* (NAIFEH, idem, p. 134).

Neste mesmo mês, Vincent recebeu a triste notícia de que seria transferido para a filial em Paris, rumores que já haviam se somando, conforme ele mostra em carta do dia 31 de julho de 1874 ao irmão Théo: *Provavelmente nos mudaremos em 1º de janeiro de 1875 para outra galeria maior. Obach está em Paris no momento, decidindo se vamos ou não assumir a galeria.* (vggallery, carta 027). É provável que esse episódio, aos poucos, tenha reafirmado nele o velho sentimento de abandono, de expulsão, de repressão, de falta de compreensão e reconhecimento por parte do mundo. Mesmo assim, em dezembro de 1874, ele viajou à Helvoirt no Natal e como sempre voltou consolado por fantasias momentâneas de fraternidade familiar e espírito de unidade. Assim, a: *(...) volta ao lar numa noite estrelada e enluarada, num coche aberto, logo se converteu numa das recordações mágicas de Vincent – tão veloz girara a roda da saudade desde a dolorosa partida de Londres, poucos meses antes.* (NAIFEH, idem, p. 133). Mas, em maio de 1875, indiscutivelmente, Vincent recebeu uma carta avisando que ele seria transferido para Paris imediatamente. Estava consumada a notícia que contrariava a própria vontade do futuro pintor. Vincent, por ocasião, buscou consolo na leitura de poesias.

2.13 Paris – religião, Cristo e a arte

Paris estava em alvoroço. Era o inverno de 1875 e o mundo da arte sofria as investidas de um grupo de jovens pintores rebeldes que se intitulavam Société Anonyme, mas cujos inimigos tinham lhes colado vários rótulos depreciativos, entre os quais “impressionistas”, “impressionistas” e “lunáticos”. (NAIFEH, idem, p. 136).

Dois meses antes de Vincent chegar à Paris, esse novo grupo de artistas conhecidos por “impressionistas”⁷³ haviam escandalizado o mundo da arte com sua visão cientificista sobre a impressão da luz na natureza. Ademais, exibiam uma temática que não era religiosa, histórica

⁷³ “O impressionismo é uma arte urbana, e não só porque descobre a qualidade paisagística da cidade e traz a pintura de volta do campo para a cidade, mas porque vê o mundo através dos olhos do cidadão e reage às impressões externas com os nervos tensos do moderno homem técnico. É um estilo urbano porque descreve a mutabilidade, o ritmo nervoso, as impressões súbitas, intensas, mas sempre efêmeras da vida citadina. (...) O domínio do momento sobre a permanência e a continuidade, a sensação de que cada fenômeno é uma constelação fugaz e jamais repetida, uma onda que desliza no rio do tempo, o rio em que “não se pode entrar duas vezes”, é a mais simples fórmula a que o impressionismo pode ser reduzido.” (HAUSER, 2003, p. 896 e 897).

ou acadêmica. Seus representantes insinuavam o futuro da arte sob as gargalhadas de um público conservador em Paris, ainda: (...) *envolvido com as academias renascentistas do desenho e da modelagem e com hegemonia comercial do Salon*. (Idem, p. 136). Foi o que aconteceu em março de 1875, quando, precisando de dinheiro, os ditos “impressionistas” expuseram seus quadros em uma casa de leilões. E o: *evento quase desencadeou um motim*. (Idem, p. 137).

Nessa época, Vincent van Gogh alugou, em Paris, um apartamento em um novo bairro frequentado por toda a vanguarda artística de Paris: *Aluguei um pequeno quarto em Montmartre que você gostaria; é pequeno, mas tem vista para um pequeno jardim cheio de hera e trepadeira da Virgínia*. (vggallery, carta 037). Nesse bairro, os artistas se reuniam em cafês, galerias de arte, teatros, cabarés e até em cafês baratos onde podiam dançar e extravasar. Degas, Monet, Manet, Renoir podiam ser vistos desenhando em um canto ou mesmo com o cavalete armado pintando ao ar livre. Mas, apesar dessa turbulência toda, o jovem marchand se mostrava alheio a esse meio efervescente por uma razão compreensível: (...) *encontrara a religião*. (NAIFEH, idem, p. 138).

Nos seus últimos meses em Londres, Vincent já frequentava o Tabernáculo Metropolitano no sul da cidade, um local que reunia pessoas de todas as ordens e classes, ademais: (...) *corriam boatos de que a própria rainha Vitória, disfarçada, frequentava o culto*. (Idem, idem). Tratava-se de uma igreja batista liderada pelo seu famoso orador Charles Haddon Spurgeon, cujo cerne da mensagem que transmitia continha o substrato da concepção trágica que Vincent estava buscando aos poucos, desde sua infância com os pais. Ele ensinava a seguinte promessa de redenção: (...) *“erguer os homens da mais baixa degradação” e de “trazer alegria onde há dor”* (VAN GOGH apud NAIFEH, op. cit., p. 139).

De alguma forma, ao Vincent degradado e abandonado, a essência cristã contida nessa expressão trágica trazia consigo uma espécie de consolo metafísico, pelo qual garantia uma salvação pela fé em Deus. Não obstante, para Vincent, acostumado a discernir e refinar suas reflexões, tal qual fazia, desde criança ao catalogar os besouros, raízes e folhas que colhia em seu jardim, e hábil em relacionar, de modo reflexivo, diversas temáticas sobre a vida em sínteses facilmente compreensíveis, tal qual revela ao longo de suas cartas, certamente ouvia essas pregações religiosas com uma paixão que ao mesmo tempo o levava a endossar o seu conteúdo e questioná-lo ao mesmo tempo. Contudo, as pregações de Spurgeon continham um elemento fundamental para o laboratório filosófico, imaginativo e emocional do futuro artista: Spurgeon pregava: (...) *“a humanidade real” de Cristo*. (Idem, idem). Assim, apresentava Cristo como o paradigma do amor incondicional diante de uma vida trágica.

“Ando lendo muito agora”, escreveu a Theo. Ansioso por acreditar em alguma coisa, mas afastado das fontes religiosas da infância, ele procurava em todas as direções: nas coletâneas de poesia e volumes da filosofia, nos guias da natureza e livros de moral edificante; nos romances de George Eliot e novelas sentimentais tolas; em obras historiográficas maçantes e, a última mania em voga, as biografias – em busca de novas fontes de mistério num mundo sempre mais literal. (NAIFEH, idem, p. 139).

Vincent, portanto, encontra-se, nessa fase da vida, inclinado à Bíblia e a religião enquanto busca de consolo para a superação da própria melancolia e do sentimento de abandono e solidão. Mas, em sua busca demasiada humana, Vincent envolveu as linguagens diversas passando pela literatura e pelas obras historiográficas, pela poesia, filosofia e guias morais. Neste ínterim: *O primeiro guia foi Jules Michelet (...) (Idem, idem). O filósofo e historiador francês do século XIX*⁷⁴ fascinava a imaginação do futuro artista com suas obras que falavam sobre a história natural e animal, ademais, escrevia também sobre amor e sexo, mas principalmente sobre a história da humanidade, por sua vez, com uma linguagem idealizada repleta de: (...) *uma narrativa vigorosa, uma retórica elevada e uma visão grandiosa.* (Idem, p. 140). E, no que concerne a esse autor, por duas vezes, Vincent o evocou diante da morte de outrem no ano de 1875, respectivamente nos meses de junho e setembro. Em junho disse: *No primeiro caixote que enviamos à Holanda, você encontrará uma foto dessa pintura de P. de Champaigne, da qual Michelet disse: ‘ela ficou comigo por 30 anos, voltando para mim sem cessar’ (...)* (vggallery, carta 035). E em setembro, diante de outra fatalidade, a morte de Weehuizen, seu amigo, disse: *Ele lera o livro de Michelet, ‘L’amour’, e conversara muito sobre isso comigo; ele a achava tão bonita, amava tanto a natureza e buscava nela uma melancolia silenciosa.* (vggallery, carta 045). Em suma, Vincent revelava a visão trágica que buscava nos autores quando lia, e, certamente, buscar esses autores corroborava para escapar da negação que, no íntimo, ele compreendia nos dogmas puramente religiosos.

Para Vincent era um momento divisor de águas, a Bíblia e a “Revolução Francesa” ofereciam ao jovem ansioso um caminho na busca de compreensão do mundo, do papel do homem, e do heroísmo trágico. Dessa forma, no final do ano de 1874, Vincent: *Ficou impressionado com um quadro em particular, a imagem de um jovem revolucionário com o bounet rouge, que lhe parecia “indescritivelmente belo e inesquecível”. Via nele o rosto de*

⁷⁴ “Os políticos das letras e os literatos políticos da Monarquia de Julho – homens como Guizot, Thiers, Michelet, Thierry, Villemain, Cousin, Jouffroy e Nisard – são os últimos descendentes dos *filósofos* do século XVIII; os escritores da geração seguinte não têm ambições políticas, e os políticos de então deixaram de ter influência intelectual.” (HAUSER, 2003, p. 739).

Cristo “marcado por aqueles tempos de cataclismo”. (VAN GOGH apud NAIFEH, op.cit, p.140).

Assim, a própria família ele via como catastrófica, e o jovem revolucionário como um herói; a ciência como arma de uma revolução; Vincent adentrava os livros com uma imaginação criativa, mas sobretudo farejadora dos limites entre a ciência e a religião, e com esse propósito: *Leu também Hippolyte Taine, outro historiador francês cujas tentativas de conciliar ciência e religião ameaçavam afastá-lo ainda mais das verdades tranquilizadoras da casa paroquial de Zundert*. (Idem, p. 140). Esse autor tendia ao empirismo, todavia: *As “realidades internas” tinham mais importância do que as meras aparências, dizia Taine*. Soma-se à leitura de Taine, a de Thomas Carlyle⁷⁵, um romântico que dizia que: (...) *o destino do homem era ser um peregrino, era lutar com a dúvida, rejeitar as velhas crenças e procurar novas revelações* (...) (Idem, p. 141). Carlyle, em seu livro “On Heroes”, unia a concepção de heroísmo à figura de Cristo, e dizia que outros tantos Cristos haviam surgido em todas as eras e instituições, política, religiosa, na poesia e na literatura. Para ele, o herói era aquele que conseguia discernir o encanto das coisas. Não obstante, eram trágicos e errantes, sofredores e insignificantes que viviam a vida em estado de conflito e luta constantes.

Mas foi outro livro que Vincent leu naquele inverno que o marcou profundamente, “A vida de Jesus”, de Ernest Renan, qual falava do nascimento do cristianismo. A primeira menção dessa obra aparece em carta ao irmão no dia 06 de março de 1875: *Hoje estou anexando esse pequeno livro para você na caixa a ser enviada. Também Jesus de Renan (...)* (vggallery, carta 030). E, logo, no dia 08 de maio do mesmo ano, em carta novamente ao irmão, Vincent demonstra que, a partir da leitura desse livro, compreendeu o religioso e o heroico conjuntamente. Aqui a presença da religião volta com força a consciência do futuro artista. Ele diz:

Para agir no mundo, é preciso morrer para si mesmo. O povo que se torna missionário de um pensamento religioso não tem outro país desde então. O homem não é colocado na terra apenas para ser feliz; nem ele é colocado aqui apenas para ser honesto, ele está aqui para realizar grandes coisas através da sociedade, chegar à nobreza e superar a vulgaridade na qual a existência de quase todos os indivíduos se arrasta. (vggallery, carta 033).

⁷⁵ “Com efeito, por mais importante e fecunda que tenha sido a influência que exerceu, sob certos aspectos, e por muito que o último século lhe deva na luta pelo imediatismo espiritual das formas culturais, Carlyle era, não obstante, um sujeito confuso, que conseguiu por gerações obscurecer e esconder fatos com as nuvens de fumaça e vapor que jorrava de seu entusiasmo pelo infinito e pela eternidade, sua moralidade de super-homem e seu culto místico do herói.” (HAUSER, 2003, p. 838).

Na França católica, Ernest Renan dizia que Cristo era um simples mortal, a eucaristia uma metáfora, e os milagres não passavam de ilusões de espíritos supersticiosos. E enquanto a sociedade moralista julgava um absurdo pensar assim, Vincent não estranhava, pois, no íntimo: *O Jesus de Renan, como Vincent, era um homem de humor inconstante: ora tomado pela fúria, ora possuído por roupantes de entusiasmo, ora imobilizado pela melancolia. Era um homem com falhas profundas.* (NAIFEH, idem, p. 142). Dessa forma, é possível sugerir que o Jesus, de Renan, não se distancia profundamente do Dioniso dos gregos na leitura de Nietzsche, de qual natureza esta pesquisa sugere, de alguma forma, no mestre holandês, e portanto, no laboratório desse ano Vincent já operava: *Igualmente à vontade entre as ideias mais profundas e o sentimentalismo mais superficial (versatilidade que depois teve um papel fundamental em sua arte) (...).* E, em síntese, Vincent: (...) *sentia-se tocado pelas amigáveis exortações de Spurgeon em prol de uma fé singela, e ao mesmo tempo que abraçava o obscuro “infinito divino” de Carlyle e o controverso Cristo de Renan.* (Idem, p. 143).

Em Paris, Vincent se lançou a um paroxismo de devoção religiosa no mínimo espantosa, assim, deixou todos os livros de lado exceto a Bíblia, e escreveu ao irmão no dia 09 de setembro de 1875: *Na verdade, eu gostaria de sugerir algo para você, Theo, que talvez surpreenda você: Não leia mais Michelet ou qualquer outro livro (exceto a Bíblia) até que nos vejamos novamente no Natal (...)* (vggallery, carta 046). A partir de então, passou não apenas a ler a Bíblia diariamente como também impôs disciplinas monásticas a si próprio, tendo em vista, certamente, o herói de Renan que visava superar a vulgaridade da existência através do sacrifício. A igreja passou a ser o local onde Vincent procurava a si mesmo, mas sob o prisma de um amor por um Deus religioso, sobrenatural, o qual ele se aproximava a partir da ideia de que, esse Deus, era a imagem do homem, mas a quem atribuía, inteiramente, a própria sorte.

No domingo passado e domingo há quinze dias fui para o Sr. Mercier's igreja e ouvi-lo falar sobre 'todas as coisas cooperam para o bem daqueles que amam a Deus' (em holandês que diz 'para aqueles que amam a Deus todas as coisas trabalharão juntos para o bem') e em 'Ele criou o homem à sua própria imagem', foi glorioso e grandioso. Você também deve ir à igreja todos os domingos, se puder, mesmo que não seja tão bonito; faça isso, você não se arrependerá. (vggallery, carta 040).

E, em carta do dia 25 de setembro de 1875, Vincent parece consciente de uma realidade na qual o homem possui uma condição em que nada pode alterar do próprio destino, e que lhe restaria, desta forma, apenas a fé como raio de ação e o interior como campo de transformação, inclinado que estaria a resignação e ao trabalho diário incontestável.

Façamos nosso trabalho diário, seja o que for que a mão faça, com todas as nossas forças, e acreditemos que Deus dará bons presentes, uma parte que não será tirada, àqueles que oram a Ele por isso. E confiemos em Deus com todo o coração e não nos inclinemos ao nosso próprio entendimento. (vggallery, carta 050).

Em meados de 1875, portanto, na trajetória da própria busca, Vincent havia renunciado a tudo aquilo que ele julgava precioso há meses somente. Revelava assim uma personalidade destruidora, renovadora, em constante trabalho e busca de superação. E chegou a quase renunciar à arte aconselhando o irmão: “*Você não deve exagerar (...) o sentimento pela arte*”, alertou a Théo. (VAN GOGH apud NAIFEH, op.cit, p. 144) e dizia ao irmão para cuidar para que: (...) *a razão não pusesse risco a fé*. (Idem, idem). E quanto a Michelet, censurou por meses e ordenou que o irmão jogasse as obras no lixo: *Você já fez o que eu te aconselhei a fazer, se livrou dos livros de Michelet, Renan & c?* (vggallery, carta 055). E aconselhou o irmão, nessa mesma carta, que o sentimento e a intuição eram os guias, e não a razão propriamente, pois, supostamente, Deus seria uma força insuperável em sua magnitude. E disse a Theo: (...) *e deixe que esse sentimento lhe mostre o caminho certo com a orientação de cima, porque, velho, é tão necessário “que Deus nos disponha”*. (vggallery, carta 055). Todavia, Vincent parecia tão fantasiado que até mesmo insinuava poder negar a tragédia existencial da vida, sugerindo até mesmo uma centelha de livre arbítrio ante as forças da natureza, ao dizer em carta de 14 de outubro de 1875: *Apenas busque luz e liberdade e não mergulhe profundamente na lama do mundo*. (vggallery, carta 056). E para justificar seu sentimento puramente cristão daquele momento, imerso na consciência de culpa doutrinária, recorda o seguinte ensinamento do pai: - *O pai me escreveu certa vez: ‘não esqueça a história de Ícaro, que queria voar ao sol e, tendo chegado a uma certa altura, perdeu as asas e caiu no mar’*. (vggallery, carta 056).

Vincent havia se tornado um moralista fervoroso. Até Ernest Renan ele havia descartado. Mas no cerne dessa faxina conceitual, além da Bíblia, Vincent fora atraído pela obra: *Imitatio Christi (Imitação de Cristo, de Tomás de Kempis (...))* (NAIFEH, idem, p. 145). Ele menciona essa obra em carta a Theo no dia 06 de outubro de 1875: *Entre outras coisas, enviei-lhe L'imitation de Jesus Cristo e vários livros da Bíblia (...)* (vggallery, carta 054). E sobre ela, ele diz sinteticamente em 10 de novembro de 1876, evocando os fenômenos da luta trágica, do dever e do heroísmo:

Se você conseguir “A imitação de Cristo” um dia desses, ler alguns deles, é um livro maravilhoso, muito esclarecedor. Descreve de maneira tão bela que, para quem escreveu o livro, como é bom empreender a guerra santa de devoção ao dever e a alegria sincera que se encontra ao fazer boas ações e ao fazer o que se faz *bem*. (vggallery, carta 097).

Essa obra quatrocentista revelava Cristo como um amigo íntimo. O Jesus de Kempis falava com sinceridade na linguagem do coração. Essa obra misturava uma sabedoria clássica com um tempero medieval que consolava. Esse Jesus acreditava que Deus amava o ser humano mesmo em suas falhas, e que a solidão era um aspecto de devoção, sacrifício e necessária resignação. Além do mais, o próprio Kempis havia vivido uma vida de pobreza, castidade, devoção e obediência, tornando viva suas palavras à fértil imaginação de Vincent, que passou a ver na pregação religiosa um sentido existencial. Assim o livro: *Imitatio de kempis, com suas exortações ao desprendimento [e] ao ascetismo*. (NAIFEH, idem, p. 148), moldavam Vincent ao que ele já conhecia praticamente, o auto sacrifício e a resignação. Nessa época, ele morava com um funcionário da loja chamado Harry Gladwell, com quem irá justamente colocar em prática esse entusiasmo devocional religioso. E sobre ele escreveu a Theo:

Esse jovem foi ridicularizado muito no começo, até por mim. No entanto, eu o aqueci gradualmente e agora, asseguro-lhe, fico muito feliz com a companhia dele à noite. Ele tem um coração completamente ingênuo e intocado, e trabalha muito duro na empresa. Toda noite nós vamos para casa juntos, comemos uma ou outra coisa no meu quarto, e o resto da noite eu leio em voz alta, geralmente a Bíblia. (vggallery, carta 055).

Gladwell era um garoto estropiado de orelhas abanas, e relativamente estranho como Vincent na sociedade. A religião e a fraternidade uniram os dois. Passaram a ir todos os domingos à Igreja e Vincent pregava a Bíblia de Kempis diariamente ao jovem amigo. Ademais, Gladwell era muito apegado ao pai, e Vincent, no arquétipo de um guia cauteloso, vendo a si próprio em Gladwell, vacinava-o como quem estava vacinando a si:

Ele nunca esteve fora de casa e, apesar de não deixar transparecer, tinha um anseio prejudicial (embora nobre) por seu pai e sua casa.
Ele ansiava com um desejo que pertence a Deus e ao céu. Idolatria não é amor. (vggallery, carta 058).

O que Vincent queria, provavelmente, era fazer dele uma tela em branco, fecundá-lo, recriá-lo, tal qual tentará tantas vezes doravante (inclusive com Gauguin⁷⁶), a partir de seu desejo fervoroso e de sua capacidade refinada de sentir, intuir, pensar, raciocinar, encontrar lógica através dos sentimentos. Assim, a experiência de caminhadas no crepúsculo, com o

⁷⁶ “Gauguin e eu conversamos muito sobre Delacroix, Rembrandt & c. A discussão é *excessivamente elétrica*. Às vezes, emergimos dela com mentes cansadas, como uma bateria elétrica depois que ela acaba”. (vggallery, carta 726, dezembro de 1888).

jovem seguidor, permitia encarnar, além do artista, o pastor, o missionário, o devoto apaixonado dentro e fora do universo no qual vivia.

Neste ínterim, enquanto (...) *o mundo artístico de Paris incendiava* (...) (NAIFEH, idem, p. 147), Vincent se fechava no quarto e lia a Bíblia, endossando não apenas a crença metafísica do cristianismo, mas também, em partes, os dogmas e suas razões. Assim, relembrando certamente os ensinamentos da mãe, aconselhou Théo no dia 25 de setembro de 1875: *O caminho é estreito, por isso devemos ter cuidado. Você sabe como os outros chegaram aonde queremos ir; vamos seguir esse caminho simples também.* (vggallery, carta 050), e nessa mesma carta ele revela atribuir a Deus o poder sobre tudo, até sobre a própria razão e vontade, e diz: *E confiemos em Deus com todo o coração e não nos inclinemos ao nosso próprio entendimento. A vontade de Deus e não a nossa.* (vggallery, carta 050). Não obstante sua religiosidade, trabalhando na Goupil, a arte não logrou se perder de vista, e na mente do futuro pintor, permanecia acesa essa mescla de arte e entusiasmo religioso, como nos revela a missiva de 07 de setembro de 1875: *Hoje recebemos as novidades, que incluíram a impressão após Rembrandt. Parece bonito, a figura de Jesus, em particular, é bonita, e o todo é nobre.* (vggallery, carta 045). E cinco dias antes, ele escreveu ao irmão: *No domingo passado, estive no Louvre (no domingo costumo ir para lá ou para o Luxemburgo) (...). No canto da sala, uma cama grande com cortinas azuis e cobertor. A Ceia de Emaús, de Rembrandt (...)* (vggallery, carta 042). Dessa forma, Vincent estava criando as concepções de vida mais profundas que certamente constituirão seu entendimento de arte futura, mesmo quando já não mais estiver ligado à religião ou a Bíblia. Assim, religião, arte e heroísmo serão questões entrelaçadas nas reflexões e experimentações, em ebulição, nessa época, na mente de Vincent van Gogh.

Nos meses seguintes, um episódio deixou Vincent visivelmente decepcionado. Ele achou que iria voltar para a filial da Goupil em Londres, mas isso não aconteceu. Assim, o frenesi religioso se somou à essa decepção e afetou o funcionário Vincent, que passou a trabalhar enfurecendo o próprio espírito de contradição. Ele discutia com os clientes da loja acusando-os o gosto e visão tacanha sobre a arte. Os apelos de: (...) *Kempis à honestidade nos gestos e nas palavras só fazia reforçar a obstinação natural* (...) (NAIFEH, idem, p. 148) de Vincent, que tomava renitente o sentido do conflito trágico, uma vez que não estaria inconsciente diante às próprias decisões. E não era preciso ser profeta para saber. Bastava observar com simplicidade que já seria possível avistar a própria demissão em um horizonte não muito distante, se acaso permanecesse com tal comportamento. Consciente de si e do seu entorno, portanto, Vincent se refugiou em um pintor simbolista holandês chamado Mattijs Maris, cuja vida se assemelhava a dele, a excentricidade, a rejeição, o isolamento, o ardor

revolucionário e os problemas familiares. Dessa forma: *A soma entre as lições de Kempis, o exemplo de Maris e os problemas constantes na Goupil aos poucos transformou o mundo de Vincent.* (Idem, p. 149).

Levando, cada vez mais, Kempis ao pé da letra, Vincent tornava, conscientemente, sua condição na Goupil cada vez mais impossível. Sua devoção o elevou a um discurso agressivo contra o comércio de arte e assim ele passou a exortar, sem censuras, suas opiniões mais contundentes contra a empresa. Sua habilidade de raciocínio certamente o convencia das concepções que proferia, e mesmo que a proximidade do Natal de 1875 tivesse atenuado seus sentimentos de contradição, ele já sabia que seu tempo na Goupil tinha chegado ao fim, mas via o acontecimento sob o prisma da natureza e da vontade de Deus. Desse modo, escreveu ao irmão no dia 10 de janeiro de 1876: *Quando uma maçã está madura, basta uma brisa suave para fazê-la cair da árvore, também é assim aqui. Certamente fiz coisas que de alguma forma estavam muito erradas e, portanto, tenho pouco a dizer.* (vggallery, carta 65). Portanto, ao retornar do Natal na Holanda, para onde foi sem autorização, Vincent foi informado que não mais trabalhava na empresa Goupil, e diante de sua passividade cristã, sequer se defendeu, algo qual se arrepende somente anos depois.⁷⁷

Por conseguinte, o conflito com os pais seria inevitável, e Vincent sabia disso. Foi acusado de envergonhar e desapontar a família. A mãe Anna Carbentus, cujo irmão havia se suicidado há pouco, comovida acusou o filho de não zelar pela família. Theo compartilhou afirmando que Vincent provocaria discórdia e problemas em qualquer lugar que fosse, mas o pai Dorus, o pastor protestante, rigoroso, conservador, tratou logo de conceituar o episódio religiosamente e assim: *Dorus pôs a culpa na falta de ambição de Vincent, em sua incapacidade de “cuidar de si mesmo” e sua “perspectiva mórbida da vida”.* (NAIFEH E SMITH, 2012, p. 151). Mas, Vincent se apoiava na religião⁷⁸, assim como demonstra em carta, cheio de novas esperanças, enviada em 07 de fevereiro de 1876:

O sermão foi sobre 'O Senhor é meu pastor, não vou querer. Ele me faz repousar em pastos verdejantes, guia-me gentilmente por águas tranquilas. Ele restaura minha alma e me conduz pelos caminhos da justiça. Embora eu ande pelo vale da sombra da morte, não temerei o mal, porque Tu és comigo, Tua vara e Teu cajado me consolam. (vggallery, carta 069).

⁷⁷ “A experiência na Goupil & Cie se revelou proveitosa para suas atividades futuras. Com grande independência intelectual, curiosidade insaciável e abertura para o mundo, Vincent pôde, ao longo de sete anos, refinar conhecimentos e preferências ao lidar com as milhares de obras que passaram por seus olhos e por suas mãos – ainda que na forma de reproduções. Ele desenvolveu uma memória quase fotográfica das composições que via e se tornou um bom conhecedor, tanto por gosto quanto por experiência profissional.” (VEEN, 2018, p. 28).

⁷⁸ “Ele não se queixou. Seu objetivo, sua única obsessão, era colocar-se a serviço de Cristo, morrer para si mesmo e levar um pouco de consolo aos corações aflitos.” (VEEN, 2018, p. 28).

E nessa mesma carta, Vincent revela uma saída esperançosa: *Hoje recebi uma carta em resposta a uma das minhas; perguntaram se eu poderia ensinar francês, alemão e desenho e também pediram um retrato.* (vggallery, carta 069). Apesar de tudo, o jovem marchand demitido não poderia conter seu sentimento de remorso e culpa por ter ouvido do pai e da mãe que havia desgraçado a família. Ele havia se tornado, em casa, o exemplo a não ser seguido, e o que se agravou diante da promoção que Théo havia ganhado dentro da empresa. Ademais, Harry Gladwell saiu da pensão onde moravam juntos, embora tivesse continuado um amigo. Assim, enquanto Vincent cumpria aviso prévio, escreveu a Theo dizendo: *Gladwell pode estar voltando para seu antigo quarto; ele está tomando meu lugar aqui na galeria.* (vggallery, carta 71).

Vincent começou a responder aos anúncios dos jornais ingleses procurando professores e preceptores particulares. (NAIFEH, idem, p. 154). Todavia, sem qualquer devolutiva, buscava consolo no ascetismo e na simplicidade pregada por Tomás de Kempis, mas principalmente em uma mensagem trágica que um jovem sem saída não poderia descartar, e assim lhe dizia Kempis: *Sentirás grande conforto na provação... quando os homens te desprezam.* (Idem, idem). No final de março de 1876, Vincent partiu de Paris à Inglaterra. Ele havia recebido uma carta de uma escola infantil em Ramsgate. Mas antes passou em Etten, na casa dos pais, e fez um desenho do presbitério, o que nos revela que ele não havia abandonado a arte apesar de tudo. Assim, até os pais disseram: *É incrível como ele ama a arte e como ela o afeta (...)* (Idem, p. 155). Por fim, Vincent pegou o trem para Ramsgate, certamente pesado de culpa e remorso, mas sobretudo, acompanhado de sua velha tristeza de um menino abandonado. Escreveu aos pais no dia 17 de abril dizendo: *Já nos separamos muitas vezes, embora desta vez houvesse mais tristeza do que antes (...)* (vggallery, carta 076), e acrescentou, no final da carta, a triste lembrança de seu primeiro internato: *Acabamos de passar Zevenbergen, e eu pensei do dia que você me levou lá e eu fiquei com Mr. Provily de passos e vi seu carro dirigindo para longe pela rua molhada.* (vggallery, carta 076).

2.14 Vincent, o professor – o autossacrifício e o sentido trágico na busca por instrução

Vincent deu início a essa jornada quando foi para a Inglaterra, em abril de 1876. Nos oito meses seguintes, quase não parou. Ricocheteando de um ponto a outro, de emprego em emprego, percorreu centenas de quilômetros do interior da Inglaterra, “indo a algum lugar”. Tomou barcos, trens, ônibus, carroças e até metrô. Mas andava, principalmente. Numa época em que viajar de trem era tão barato que mesmo balconistas pobres podiam comprar um bilhete de terceira classe, Vincent andava. Andava com qualquer tempo, a qualquer hora do dia e da noite, dormindo ao relento,

apanhando alto para comer nos campos, comendo em albergues públicos ou simplesmente não comendo nada. Andou até ficar com o rosto tisonado, de sol, as roupas esfarrapadas, as solas dos sapatos gastas. (NAIFEH, 2012, p. 158).

Nesta fase Vincent revela seu caminho tortuoso e difícil, o qual ele parece se inclinar, em partes, voluntariamente, e por outro lado, por efeito de seu destino. Assim, ele promove longas peregrinações causticantes. Isso pois, notavelmente, aprendera o valor da solidão e do sacrifício a partir da própria experiência, outrossim, à medida que evocava os ensinamentos de Tomás de Kempis e autores literários. E desse modo, consta que andou por 80 km, de Ramsgate a Londres, quando porventura a escola foi transferida. Passou fome e dormiu na escadaria de uma igreja. Sobre isso ele escreveu ao irmão no dia 17 de junho de 1876, dizendo: *Segunda-feira passada, deixei Ramsgate para Londres. É uma longa caminhada de fato, e quando saí, estava muito quente e assim permaneceu até a noite, quando cheguei a Canterbury.* (vggallery, carta 084). Mas seu trabalho de professor certamente não o contentava no íntimo, de modo que dia 04 de julho, Vincent revela a Théo sobre um desejo conectado às ideias que certamente lhe envolviam ainda mais profundamente com Tomás de Kempis:

Ser um missionário de Londres é bastante especial, acredito; é preciso andar entre os trabalhadores e os pobres espalhando a palavra de Deus e, se tiver alguma experiência, falar com eles, procurar e procurar ajudar os estrangeiros que procuram trabalho ou outras pessoas que estão com algum tipo de dificuldade etc. (vggallery, carta 085).

Entretanto, e anos mais tarde, Vincent escreverá sobre essa fase da vida: *Naqueles anos, eu estava fora, sem amigos nem auxílio, passando por grande aflição.* (NAIFEH, idem, p. 160). Mas curiosamente buscava não se distanciar totalmente da arte, e principalmente, lograr consolo por meio dela, assim, agradece a Theo o envio de algumas imagens no dia 08 de julho do mesmo ano: *Sua carta e as impressões digitais foram uma surpresa maravilhosa esta manhã, enquanto eu capinava as batatas no jardim. Eu que agradeço; as duas gravuras, Christus Consolator e Remunerator (...)* (vggallery, carta 86).

E nesse sentido: *Adotou como novo evangelho Tales of a wayside inn, livro de contos de um andarilho, de Longfellow.* (NAIFEH, idem, p. 160), ademais: *A marcha do peregrino, de John Bunyan.* (Idem, p. 161). Assim, Vincent perambulava a imaginação mesclando sentimentos, memória, objetivos, no emaranhado dos próprios fracassos e decepções, que por fim, encontravam na arte e no sacrifício o caminho da redenção, da compensação. Desse modo, em caminhadas extensas e causticantes Vincent replicava o que lia nos heróis que encontrava nos livros. Suas cartas, nessa época, ganham o tom de um verdadeiro missionário, repleta de longos discursos repetitivos nos quais versículos e salmos eram sempre citados.

As condições de trabalho nessa escola não pareciam nada boas, conforme Naifeh e Smith:

Vinte e quatro meninos entre dez e catorze anos se apinhavam na casa estreita da Royal Road, a escassos cem metros da beira de um penhasco que se precipitava vertiginosamente ao mar. Vincent reclamou dos assoalhos apodrecidos, das janelas quebradas, da luz fraca e dos corredores escuros do edifício. “Uma visão melancólica”, disse ele. (Idem, p. 162).

Mas nessa mesma carta, há um trecho no qual, diante da visão trágica e melancólica do respectivo ambiente, Vincent parece expressar um curioso desejo de vivenciar e compartilhar:

Outro lugar extraordinário é a sala com o chão podre, onde existem 6 bacias nas quais se lavam, com apenas uma luz fraca caindo no lavatório por uma janela com vidros quebrados. É uma visão bastante melancólica, com certeza. Como eu gostaria de passar ou ter passado um inverno com eles, para saber como é. (vggallery, carta 083).

Neste ínterim, Vincent julgava Stokes⁷⁹ um mercenário de temperamento imprevisível, mesquinho e falastrão, sobretudo depois que, após um mês de trabalho, se negou a pagar o novato professor alegando que conseguiria professores apenas assegurando casa, comida e roupa lavada. E, por conseguinte, Vincent escreveu a Theo: *Stokes diz que definitivamente não pode me dar um salário, pois pode conseguir muitas pessoas que trabalharão sozinhas, o que certamente é verdade.* (vggallery, carta 085). Assim, depois de (...) *dois meses como professor, tinha decidido a virar missionário.* (NAIFEH, idem, p. 163). No mês de junho escreveu a Theo mencionando seus novos planos: *Se eu encontrar alguma coisa, provavelmente será uma situação entre ministro e missionário, nos subúrbios de Londres, entre os trabalhadores. Não fale sobre isso com ninguém, Theo. Meu salário na casa do Sr. Stokes será muito pequeno.* (vggallery, carta 084).

E na carta seguinte, no mês de julho, parece revelar esperança e culpa cristã concomitantemente, no crivo da responsabilidade de um herói, e diz: *E, no entanto, vejo claramente a luz à distância, e se essa luz desaparecer de vez em quando, a culpa é minha.* (vggallery, carta 085).

Assim, recorre a arte em busca de sentido e em busca de consolo: *Em sua nova vocação, Vincent encontrou incentivo e até inspiração nos romances de George Eliot.* (NAIFEH, idem,

⁷⁹ William Port Stokes, diretor da escola Ramsgate. Ver mais em: <https://www.vangoghroute.com/england/ramsgate/boarding-school-stokes/>. Acesso em: 15/ 02/ 2020

p. 163). Portanto, e dentre tanto, nas obras de George Eliot⁸⁰ Vincent encontrava personagens que, com: (...) *defeitos, consumidos de culpa, alcançam um martírio heroico, servindo aos pobres e levando uma vida de absoluta abnegação pessoal*. (Idem, p. 164). Para isso, a cidade de Londres parecia ser um palco ideal para a missão de consolar pessoas em condições trágicas, e fazer caridade, pois a classe operária labutava incessantemente na capital da desigualdade e da indústria mundial. Soma-se a isso, que muitas bíblias eram distribuídas para fins de colaborar para a salvação da alma dessa gente tão desgraçada pela sorte. Milhões de missionários se espalhavam pela cidade, mas enquanto continuava na escola, Vincent se sentia tão miserável como àqueles a quem queria salvaguardar com trabalho e oração, então: *Escrevia aos pais cartas melancólicas reclamando do emprego, da escola e de sua solidão (...)* (Idem, p. 166). No entanto, para Vincent não seria desta vez, e ao deixar a escola do Sr. Stokes, encontrou outra no bairro Holme Court e seu novo patrão se chamava Sr. Slade Jones. Mesmo assim, o peregrino caminhava de encontro à suas novas ambições de um verdadeiro missionário, e, ainda que inclinado à melancolia, escreveu a Theo, no dia 03 ou 04 de julho de 1876, revelando claramente suas novas ambições:

Ser um missionário de Londres é bastante especial, acredito; é preciso andar entre os trabalhadores e os pobres espalhando a palavra de Deus e, se tiver alguma experiência, falar com eles, procurar e procurar ajudar estrangeiros que procuram trabalho ou outras pessoas que estão com algum tipo de dificuldade etc. Na semana passada, estive em Londres algumas vezes para descobrir se havia a possibilidade de me tornar um. Como eu falo várias línguas e tendi a me associar, especialmente em Paris e Londres, a pessoas de classes e estrangeiros mais pobres, e sendo estrangeiro, talvez eu me adapte a isso, e poderia me tornar muito mais e mais. (vggallery, carta 085).

E nessa fase da vida, esperançoso que procurava se manter, Vincent parecia atribuir a Deus toda a sorte de seus sentimentos, conforme diz ao irmão por carta do dia 02 de agosto de 1876: *É Deus quem cria os homens e quem pode enriquecer a vida com momentos e momentos de vida superior e sentimentos mais elevados*. (vggallery, carta 087). Neste ínterim, e na mesma carta, Vincent revela sua consciência heroica e trágica, ao apontar o trabalho como uma missão, e a missão como uma luta entrelaçada a uma trajetória determinada por uma força que o homem não parece poder controlar, e diz: *O verdadeiro descanso e paz começam apenas “quando não*

⁸⁰ “George Eliot descreve sempre a dependência mútua dos seres humanos, o campo magnético que criam ao redor de si mesmos e cuja influência aumentam com cada ação e cada palavra; mostra que ninguém pode viver uma vida isolada e autônoma do meio da sociedade moderna e nesse sentido suas obras são romances sociais. (...) O destino das pessoas meditativas, com seus problemas e contradições, suas tragédias e defeitos, só podia atingir a imediação e a força que possui em *Middlemarch* na obra de um escritor que estivesse tão profundamente envolvido na vida intelectual de seu tempo como era o caso de George Eliot.” (HAUSER, 2003, p. 858 e 859).

há mais nada para descansar” e quando “não há na terra que eles desejem além de Deus”. (vvgallery, carta 087).

E, logo adiante, menciona um passeio e se recorda das imagens de pintores, e diz: *Ontem fiz um passeio adorável ao longo do Tamisa; do outro lado, havia esplêndidas vilas com seus jardins. Era um céu como Ruisdael ou Constable* . (vvgallery, carta 087). Soma-se à isso, que logo em seguida, no dia 26 de agosto, Vincent comenta sobre uma pintura a qual remete à um sacrifício, e narra a caminhada do peregrino: *Já contei sobre a pintura de Boughton , ‘O progresso do peregrino’?* (vvgallery, carta 089). E nessa mesma carta revela os próprios sentimentos que lhe trazem essa imagem: *Na verdade, não é uma pintura, mas uma inspiração.* (vvgallery, carta 089).

Assim é possível pensar que, por meio de uma consciência analogicamente heroica (metafísica cristã), Vincent parece mesclar e metamorfosear sentimentos, recordações, desejos, medos e esperanças, através de um exercício de entrelaçamento de motivos religiosos e artísticos, no bojo da própria natureza, e assim, criar uma atmosfera caótica e dionisiaca dentro de si que, tal qual o futuro pintor revelará, parece provocar nele um desejo de ação cujo sentido já apontava para uma inevitável erupção.

No final de agosto, Vincent recebeu uma trágica notícia de que a: (...) *irmã de Harry, de dezessete anos de idade, tinha morrido depois de um acidente com cavalo.* (NAIFEH, idem, p. 166). E em carta, do dia 18 de agosto de 1876, a Theo, revelou sua compaixão com o amigo e sua família. Ele havia comparecido ao velório e enterro e escreveu ao irmão: *Acabaram de voltar do funeral, era uma verdadeira casa de luto e me fez bem estar lá. Senti vergonha e vergonha ao ver esse profundo e estimado pesar, pois essas pessoas são estimadas.* (vvgallery, carta 088). Mas, na verdade, esse trágico episódio, corroborava a engendrar o futuro missionário da Igreja Reformada holandesa, que: (...) *em lugar do pecado e do castigo do catolicismo, tinha como cerne o consolo.* (NAIFEH, idem, p. 167).

Não obstante, Vincent estava a construir, aos poucos, a própria concepção que teria de Jesus Cristo, qual entendia, nessa época, como um verdadeiro consolador dos sofrimentos, a quem ele buscava sempre estar agarrado, e quem julgava capaz de estar alegre apesar de tudo. Assim, diz em carta do dia 26 de agosto: *Ainda estou longe de ser o que gostaria de ser, mas com a ajuda de Deus terei sucesso. O que eu quero - - - estar vinculado a Cristo com laços inquebráveis e sentir esses laços. Ser triste, mas sempre alegre.* (vvgallery, carta 089), e nessa mesma carta diz precisar contar com a ajuda de Deus para tal empreendimento, além disso, afirma que mesmo com a maior de todas as formas de fé e poder de ação, na verdade, ele não poderia atingir a sua meta, vista aqui como a vontade de Deus: (...) *e embora eu tenha toda a*

fê, para poder remover montanhas e não ter caridade, não sou nada. (vggallery, carta 089), mostrando-se, com isso, consciente, tal qual o herói trágico nietzscheano, da própria insignificância ante as circunstâncias do todo, do universo, das forças da natureza, em cuja essência, nessa ocasião, ele chama de Deus. Tal ideia parece ter um desdobramento da infância, quando parecia interpretar Cristo através, não apenas da Bíblia, mas de seus sentimentos sobre a obra de arte, a imagem em sua imaginação, ratificando a unidade da figura divina e elevada com a figura do humilde e sofredor, que apesar de tudo viveu a vida para o outro, tal como faria o pregador a consolar. E desse modo:

Desde a infância, ele se fixou na imagem de Cristo como sofredor e consolador dos sofrimentos. Tal era a imagem que se imprimiu para sempre em sua imaginação, com uma gravura de Ary Scheffer, *Christus Consolator*, que havia na casa paroquial de Zundert. Ilustrando uma passagem da Bíblia (“Vim para curar os aflitos”), tornou-se uma das imagens religiosas preferidas num século obcecado por imagens do sofrimento inocente (...) (NAIFEH, idem, p.167 e 168).

Portanto, os sentimentos religiosos e artísticos se mostram assim imbricados e complementares, ao mesmo tempo, minuciosamente antagônicos e conflituosos, interagindo de modo a buscar na arte um consolo, e na religião, a consciência de que: *o sofrimento aproxima o homem de Deus.* (Idem, p. 167). E tal prerrogativa já vinha de Dorus, conforme carta de Vincent em 09 de setembro de 1875, na qual revela que o pai lhe ensinava que a tristeza não fazia mal, mas ensinava a ver as coisas com um olhar mais devoto, e via a melancolia como ouro fino. Ademais, somava tudo a textos e personagens românticos que diziam: “*O sofrimento profundo, inexprimível, bem pode ser considerado um batismo, uma regeneração, a iniciação a um novo estado*”, e essa compreensão de ciclo, por sua vez, remete à ideia de purificação pela tragédia. Assim Vincent revela uma procura pela: (...) *expressão perfeita da alquimia de felicidade que sempre esperara da religião (e, mais tarde, esperaria da arte).* Escreveu: “*Encontrei uma alegria na dor. A dor é melhor do que o riso*”. (VAN GOGH apud NAIFEH, op. cit., p. 168 e 169)

Nesse sentido, ele escreve ao irmão entre o dia 2 e 8 de setembro de 1876, na trajetória de sua busca de consolo na tragicidade cristã: *Se, às vezes, lhe acontecer coisas com as quais você não contava, fortaleça dentro de si a tristeza divina (...)* (vggallery, carta 090). Por conseguinte, guiado pela força dos próprios sentimentos, passou a frequentar a igreja metodista em Richmond, e visitar as pessoas mais pobres em congregações para fins de consolá-las. Na escola, o seu patrão lhe permitiu falar com as crianças sobre os ensinamentos religiosos, e ele assim fazia com fervor, o que o levou à Igreja congregacional em Turnham Green, uma pequena

comunidade a quase cinco quilômetros de onde morava. Vincent já havia ganhado a confiança de Slade Jones, o dono da escola onde trabalhava nessa época, para escrever o próprio sermão, que consta no trabalho de dissertação do pesquisador e historiador Felipe Sevilhano Martinez⁸¹, e que revela profundamente a consciência trágica cristã de Vincent nessa época.

2.15 O Sermão de Vincent

Vincent começa afirmando que a experiência da vida é como uma peregrinação heroica rumo a Deus. Neste ínterim, ele diz: *Há tristeza na hora da morte, mas também alegria indescritível quando é a hora da morte de alguém que lutou o bom combate.* (VAN GOGH apud MARTINEZ, 2015, p. 189). A morte, ele prossegue, é como um descanso para os bem-aventurados, cujo espírito superou grande tribulação. E acrescenta: *Tristeza é melhor do que alegria, e ainda em júbilo o coração é triste (...)* (VAN GOGH, apud, MARTINEZ, 2015, p. 190). Aconselha então a casa do luto a dos festejos, pois vê na resignação cristã, da retração dos instintos e no culto a morte sobre a vida, uma compensação em um pós-morte. E mais, prega também o não temor a morte, pois, para ele, ela não passa de um ciclo no qual: (...) *não há desespero – há somente um constante renascer, um constante movimento da escuridão à luz (...)* *A Fé Cristã faz da vida, eterna.* E nesse ínterim, parece compreender a concepção heraclítica do mundo enquanto remete a velha concepção de unidade e totalidade da vida quando diz: *Tudo na terra muda – não temos cidade que nos abrigue – é a experiência de todos.* E adiante afirma a vida como uma guerra e o homem como um verdadeiro herói, e a luta, o amar a vida enquanto capacidade de amar o próximo, e diz: *nós temos uma luta para lutar: devemos amar a Deus com toda a nossa força, como toda a nossa vontade, com toda a nossa alma, devemos amar o nosso próximo como a nós mesmos.* (Idem, ibidem, p. 190 e 191).

E, sobre a condição do homem no mundo, nesta época, Vincent parece compreendê-la de modo oposto ao “Principium Individuonitis” Schopenhaueriano no que concerne à individualidade do apolíneo, posto o substrato da concepção metafísica cristã que essencialmente anula esse indivíduo ante as forças divinas. Aqui a presença de uma trajetória preestabelecida; da vida como uma viagem; a insignificância do homem ante à natureza; e a unicidade (exterior e interior) entendida entre a força de Deus (natureza) e o coração do homem, parecem definir essencialmente o pensamento de Vincent nessa fase de sua vida. Ele diz:

⁸¹ MARTINEZ, Felipe Sevilhano. *Van Gogh no Masp*, Dissertação de Mestrado, Unicamp, 2015.

A nossa vida, podemos compará-la com uma viagem, partimos do lugar onde nascemos para um paraíso distante. Nossa vida é como velejar em um rio, no qual muito brevemente as ondas se tornam mais altas, o vento mais violento, e nos encontramos perto do mar antes mesmo de tomarmos consciência disso – e a oração que emerge do coração para Deus: Proteja-me, Oh Deus, pois minha barca é tão pequena e Teu mar é tão grande. O coração do homem é muito parecido com o mar, ele tem suas tempestades, suas marés e suas profundezas; ele tem suas pérolas também. (Idem, *ibidem*, p. 191).

Assim, e, em suma, a semelhança imagética da concepção de “*principium individuonitis*” de Schopenhauer, Vincent descreve um cenário de tempestade (dionisiaco) tal como vislumbrou o filósofo alemão, mas, que ao contrário deste último, não vê ainda o poder de superação nas capacidades humanas alheias as forças divinas, que, de qualquer modo, para esta pesquisa revela, dentre tanto, como Vincent pensava a religião, a vida e a arte (imagem), entrelaçadamente, nesse período da sua vida. Assim, como um peregrino caminhando (pesquisando) desde o velho ao novo testamento, buscando a compreensão da totalidade na conexão absoluta entre as partes que configuram a unidade entre a natureza e o homem, especificamente Vincent comenta a história bíblica do Evangelho de São João capítulo 6, nos versículos 17 e 21, onde se encontra exatamente uma passagem dos apóstolos em um barco, em uma tempestade, avistando Jesus caminhar pela água. Isto é, Vincent se mostra um verdadeiro apolíneo/ dionisiaco quando se prostra a um trabalho de verdadeira pesquisa e simultânea paixão na busca de compreensão da vida através da Bíblia, mas principalmente da figura de Cristo.

Assim, vai extraindo conclusões, como: *Que a experiência de vida faça nosso olhar único e o fixe em ti*. (Idem, *ibidem*, p. 193). Portanto, volta a buscar uma unidade na realidade da vida. E ademais, explicita sua visão trágica cristã, não livre de temores, aconselhando os fiéis: (...) *vamos nos ater às estações de dificuldade e trabalho e tristeza, pois as calmarias são muitas vezes traiçoeiras*. (Idem, *ibidem*, p. 193). Mas o pico máximo deste sermão, no que tange ao motivo da Tragédia Grega Nietzscheana, está no momento em que ele fala da própria vida e da cristandade dos seus pais. E diz:

Eu ainda sinto o êxtase, a emoção da alegria que senti quando pela primeira vez eu lancei um olhar profundo na vida dos meus pais, quando eu senti por instinto o quanto eles eram cristãos... “Eu também serei cristão”. Será que somos o que sonhamos nos tornar? Não, mas as tristezas da vida, a infinidade de coisas do cotidiano e dos deveres diários, muito mais numerosas do que se esperava, a nos jogar para lá e para cá no mundo, elas cobriram nosso sonho, mas ele não está morto, apenas dorme... (Idem, *ibidem*, p. 193 e 194).

Assim, Vincent curiosamente revela um “êxtase”, que mesmo se tornando emoção de alegria, contém um olhar profundo (busca ontológica) sobre a vida qual ele afirma traduzir do instinto (*Pathos*). E ao falar do pai revela o próprio desejo, que é ser cristão, mas, em seguida, questiona se é possível se tornar aquilo que se anseia e se sonha ser, enquanto busca por uma realidade planejada (ilusão), e responde seguidamente afirmando que a realidade do cotidiano e dos deveres (natureza dionisíaca macro e incontrolável) não permite a realização de nosso sonho uma vez que joga o ser humano para lá e para cá, pressupondo uma manipulação do destino.

No âmago da interação desses sentimentos e pensamentos pelos quais Vincent buscava alguma resposta em sua pregação, a imagem e, indiretamente, a arte (trágica), aparece como linguagem no sermão quando ele diz que: *Nossa vida é como um progresso de um peregrino. Uma vez, vi uma imagem muito bonita: era uma paisagem noturna.* (Idem, ibidem, p. 194). A seguir, descreve a paisagem e o peregrino detalhadamente, imagem que se assemelhará aos milhares de desenhos pelo qual empreenderá grande esforço e busca voluntária nos anos da década de 1880, quando verá, com beleza, o árduo trabalho dos camponeses e lavradores, e o antigo sementeiro. E se considerar as próprias peregrinações empreendidas antes disso, como no mês de outubro de 1876, é possível sugerir ainda que Vincent estava buscando, naquela ocasião, e sobretudo, uma verdade na experiência daquilo que pensava, e uma verdade interior por via do auto sacrifício e da luta, enquanto realmente farejava a possibilidade de se tornar um missionário. Assim nos mostra:

Há uma semana, no sábado, fiz uma longa viagem a Londres e ouvi falar de uma situação que poderia ser de interesse futuro. Os clérigos em lugares à beira-mar como Liverpool e Hull, por exemplo, geralmente precisam de assistentes que falem várias línguas para trabalhar entre marinheiros e estrangeiros e também para visitar os doentes. Além disso, tal situação seria assalariada. (vggallery, carta 092).

Nessa carta, Vincent descreve minuciosamente essa caminhada na Inglaterra, apontando horários e pontos geográficos onde descansou. Assim, diante de tal vivacidade (memória e capacidade descritiva), a intenção parecia transcender a mera busca por um novo emprego, mas revelava uma busca interior por meio do trabalho, do sacrifício e da própria força. Portanto, é possível que, mais do que um emprego ou uma profissão, e em um sentido trágico, ele estivesse na busca de autoconhecimento a partir da inclinação à solidão e a esforços voluntários (peregrinação). E relativo à isso, a obsessão e o fervor dessa época revelam o pesquisador movido pela própria emoção interior, não desprovida de razão, capaz de acumular escrituras, versículos, aforismos, em um dilúvio de devoções obscuras e ardentes.

Assim sendo, metaforicamente falando, mesmo amparado ainda no idealismo cristão, o que Vincent descreve nessa carta é um cenário de teatro trágico no qual as forças dionísíacas estão exercendo pressão sobre as forças apolíneas, de modo que, a representação do *pathos* revela-se no sofrimento contido na curiosidade intensa, no fanatismo e na paixão ultrajante, que transfiguram-se, nessa fase da vida, pelo apolíneo, em peregrinação (ainda não é obra de arte), e, conjuntamente, exibem essa tragicidade na qual uma força interior, de essência potenciosa, parecia exigir ser contida e transfigurada, de alguma forma, pela potente mente do futuro mestre holandês.

Não obstante, nesta fase da vida, a peregrinação representa um sacrifício heroico amparado no conforto seguro de um idealismo cristão, cuja crença se traduz pela fé. Em suma, o trágico em Vincent se revela na radicalidade expressa pela relação entre o mundo interior e suas ações, a força do *pathos* e a força do *logos*.

2.16 Vincent no berço da música

(...) *e queremos viver - mais musicalmente*. (vggallery, carta 686, setembro de 1888). Havia, porém, um local onde Vincent encontrava o consolo simples que procurava: os “Hinos”. Desde criança ele sentira atração pela música dos hinos⁸². A sua mãe tocava órgão e também havia música nas missas na igreja de Zundert. Na Inglaterra, Vincent ficava: *inebriado pelas palavras doces e melodiosas dos hinos sacros ingleses (...)* (NAIFEH, idem, p. 172). Ademais, ele cantava com seus alunos, e à noite: (...) *ouvia os hinos que se elevavam do piano da escola lá embaixo e lhe vinha uma onda de conforto sublime que podia lhe arrancar lágrimas inexplicáveis*. (Idem, p. 172) E sobre a poesia dos hinos, Naifeh e Smith nos revelam que: *Vincent adorava as letras: comoventes e heroicas, ternas e arrebatadas, súplicas, serenas e pesarosas*. (Idem, p. 172), contudo, era a melodia (dionísíaco) e não a poesia (apolínea), segundo os autores, o que mais tocava o coração de Vincent, pois, posta a poesia: (...) *era a música que lhes imprimia um poder hipnótico*. (Idem, p.172).

E, que assim, partindo do pressuposto de que a música, para Vincent, era algo profundo e íntimo, é possível compreender que: (...) *mais de dez anos depois, escreveu que queria que seus quadros “digam algo reconfortante como reconfortante é a música... algo sobre o eterno”*.

⁸² “É verdade que a arte do século XIX permanece romântica em certa medida, e os poetas do século professam uma crença na música como o supremo ideal artístico, mas o que entendem por isso é mais um símbolo do que o exemplo concreto da música. A pintura impressionista descobre, por outro lado, sensações que a poesia e a música também procuram expressar e para as quais adaptam seus meios de expressão a formas pictóricas.” (HAUSER, 2003, p. 903).

(VAN GOGH apud NAIFEH, op. cit., p. 173). Neste ponto, Vincent parecia perceber a relação entre a arte plástica e a música. Ele era consciente de ambas embora fosse artista de apenas uma. Além disso, nesse trecho de carta citada acima pelos autores Naifeh e Smith, subentende-se, de alguma forma, que Vincent van Gogh buscou pintar no frêmito e na harmonia de uma música.

Às vésperas do Natal de 1876, Vincent, como de costume, se entregou a imaginação da família, da unidade, da fraternidade, e até mesmo de uma convivência que jamais havia experimentado em casa. Theo, por sua vez, ficou seriamente febril no mês de outubro, Vincent, consternado, pediu ao sr. Jones que o deixasse visitá-lo, mas este transferiu essa resposta a mãe do futuro pintor, que o aconselhou a não ir. Por conseguinte, depois dessa recusa, ferido em sua liberdade emocional, Vincent perdeu o entusiasmo por qualquer coisa, inclusive pelo trabalho. E à medida que o Natal se aproximava, à noite, Vincent ficava inebriado diante da foto da família, do irmão, na busca de um consolo na memória da infância, que por sua vez, estava repleta de fantasias entre as quais a solidão não aparecia. Assim: (...) *ele se recolheu à turbulenta solidão da própria fantasia, em que todas essas imagens ganhavam vida instilada variadamente por forças múltiplas* (...) (Idem, p. 176). Ademais, e, em uma busca de superação, voltou-se ao trabalho e à arte, de modo que:

Monomaniaco como sempre, perseguiu esse símbolo de reconciliação e da redenção não só na arte, mas também na literatura e na poesia. Estudava-o, pregava-o e incluía-o nas histórias edificantes que contava aos meninos na hora de dormir. (Idem, idem).

Ademais:

Em tais imagens, Vincent combinava observação e imaginação para criar uma realidade melhor, mais consoladora. Introduzia contradições e impossibilidades, comprimia o tempo, ornamentava com metáforas favoritas, omitia à vontade qualquer coisa que não servisse a seus propósitos. (Idem, p.176 e 177).

Assim, as: (...) *imagens consoladoras que Vincent extraía da literatura e da arte passavam por uma transformação parecida ao reimaginá-las – ao simplificá-las e intensificá-las – na busca do fugidio amparo para sua própria alma*. (Idem, idem). Tendo esse processo em vista, portanto, é possível vislumbrar uma aparente semelhança ao ritual trágico nietzscheano, uma vez que a paixão trágica do futuro pintor forçava-o operar à razão e à emoção para fins de uma transfiguração apolínea (do sonho) da realidade a partir de um contato com a arte, e com imaginação, refazer a realidade interior para fins, até então, de refúgio e alívio da dor. Ou seja, que tamanha deveria ser a sensibilidade diante à tragédia existencial da vida, que

ele já sentia necessidade de recriação dessa realidade para suportá-la, em partes na arte e em partes na religião, todavia, em um sentido ainda não trágico nietzscheano, por assim dizer, o de transformar a dor em beleza através da luta heroica, mas uma busca de consolo entrementes, em cuja finalidade, tal qual o bom cristão, era escapar, momentaneamente, a dor, a tristeza, o abandono e a solidão. No fundo:

(...) era este o poder consolador que a arte compartilhava com a religião na imaginação de Vincent: ambas ofereciam um conjunto de imagens de conciliação e redenção com as quais ele poderia reimaginar sua própria vida de fracassos e recriminações pessoais. Era um poder extraordinário. (NAIFEH, idem, p. 178).

2.17 A caminho da Igreja

Definitivamente Vincent não estava feliz na escola, sentia que sua vocação não seria ser professor, no final do ano de 1876, ele já havia percebido isso. Anna e Dorus, sem entender realmente o que acontecia ao filho primogênito, atribuíram o fato ao *Pathos* do futuro pintor, e assim: (...) *culparam principalmente sua atitude: a “natureza mórbida”, a “tendência à melancolia”*. (Idem, p. 181). Ademais, Dorus também procurou a culpa na seriedade sem jovialidade do jovem prodígio, enquanto Anna, apontou o hábito dos excessos de Vincent. De qualquer forma, o resultado não passava de um julgamento moral da realidade, como se o modo de viver de Vincent dependesse de um alinhamento ao modo ordinário de viver da sociedade.

Assim, para Vincent o Natal foi obscurecido pelo tom de censura da família, o que, claramente, destoou da fantasia e de suas memoráveis lembranças nas quais ele havia se apegado naquele momento. Dorus e Anna, assim como a irmã Lies, trataram Vincent como “a preocupação”, e assim: *Lies criticava em Vincent a incompetência, a incapacidade de encontrar emprego e principalmente o fervor religioso (...)* (Idem, p. 181). A família passou o Natal na casa do tio Cent, em Prinsenhage, o que certamente agravou a desaprovação ao jovem genioso, que se queixava de que tudo o que fazia era entendido como errado. Ademais: *Reclamou que se sentia “fatigado” e “cansado de tudo”*. (Idem, p. 181). Entretanto, o que Vincent estava a dizer era que não voltaria mais à escola na Inglaterra. Logo, Dorus e o tio Cent se mobilizaram para conseguir outra profissão para que Vincent lograsse finalmente se encaixar na sociedade vigente e garantir o próprio sustento e o próprio futuro. Enquanto isso, o fervor religioso ardia de modo crescente no coração e nos anseios longínquos do futuro mestre holandês.

Assim, antes mesmo de acabar o ano, Dorus já havia arranjado um emprego para ele em uma livraria em Dordrecht, a cerca de trinta quilômetros de Etten onde os pais moravam.

Vincent teria de: (...) *fazer a escrituração e o registro das vendas*. (Idem, p. 182). Ele não teve escolha, a culpa e a recriminação para com sua inabilidade de adaptação a todas as profissões que havia tentado o levaram a concordar. Assim, escreve ao irmão no último dia do ano de 1876: *A mudança significa que agora, em vez de ensinar esses meninos, eu vou trabalhar em uma livraria*. (vggallery, carta 100). Não obstante, revela nessa mesma carta uma visão que tem do pai à luz de um desejo próprio, e diz: *O espírito de Pa é tão grande e multifacetado e, em todo o caso, espero que algo disso se desenvolva em mim*. (vggallery, carta 100). E, logo em seguida, confessa o próprio estado de espírito no ponto mais íntimo de sempre, a solidão: *Quantas vezes desejamos estar juntos e quão terrível é nos sentirmos tão distantes um do outro* (...) (vggallery, carta 100).

Mas, como sempre, Vincent recomeçou empolgado e tão logo havia abandonado algumas memórias, de modo a lograr seguir em frente. Alugou uma casa perto do trabalho e se entregou às novas experiências. Por conseguinte, escreveu a Theo no dia 21 de janeiro de 1877 sobre sua nova rotina de trabalho: (...) *as coisas estão indo muito bem na loja, e é tão ocupado que eu vou lá às 8 da manhã e volto à 1 da noite, mas estou feliz com isso*. (vggallery, carta 101). Ademais, Vincent mencionou, nessa carta, as gravuras do Christus Consolator, qual no íntimo, era a representação pela qual ele mantinha unida a visão religiosa e artística que tinha do mundo e da vida naquela ocasião: *As duas gravuras de Christus Consolator que recebi de você estão penduradas no meu quartinho* (...) (vggallery, carta 101).

Em seguida cita outras pinturas e visitas aos museus, deixando nas entrelinhas, sua necessidade e busca de consolo para aquela ocasião, mas volta-se à necessidade religiosa adiante: *No primeiro domingo em que estive aqui, ouvi um sermão sobre 'Eis que faço novas todas as coisas'* (...) (vggallery, carta 101). E acrescentou: *Esta noite fui ouvir o Rev. Keller van Hoorn, que falou sobre 'Venho fazer a tua vontade, ó Senhor'*. (vggallery, carta 101).

Porém, no mês seguinte, em fevereiro, Vincent já dava sinais de que as ilusões criadas por suas fantasias não poderiam suplantam a realidade de que, no íntimo, ele não queria estar ali enquanto funcionário de uma livraria para o gosto da família, uma vez que ansiava verdadeiramente dar vida ao seu novo fervor incandescente pela religião. Assim, logo (...) *retomou os velhos hábitos de reclusão e ruminação sorumbática*. (NAIFEH, idem, p. 184). Por conseguinte, o silêncio abrupto passou a provocar distinção no universo social da livraria, e, segundo o próprio padrão, Bratt, Vincent passava horas de folga durante o dia em extensas caminhadas solitariamente, para ao certo, reviver a autopunição de outrora enquanto procurava, dentro de si, o sentido da própria vida. Ademais, cobriu as paredes com mais gravuras em busca de consolo. Destarte, o próprio Bratt notou que: (...) *Vincent só estava ali porque a família "não*

sabia na verdade o que fazer com o garoto”. Além disso, ele passou, cada vez mais, a não frear a própria língua, tal qual fazia na Goupil anos atrás, e assim falava sobre as estampas comercializadas na loja: (...) *dizia explicitamente, sem papas na língua, o que pensava sobre o valor artístico delas*. (Idem, p. 184, 185). Aqui as emoções dominavam a razão.

No começo de fevereiro de 1877 ocorreu um alagamento na cidade no meio da noite, e graças ao zelo de Vincent em trabalhar para tentar recuperar tudo ao máximo, acabou: (...) *ganhando a admiração dos colegas pela diligência e energia física*. (Idem, p. 185). Sobre esse episódio, ele escreve ao irmão no dia 08 de fevereiro de 1877, pelo qual demonstra um olhar descritivo de artista e uma postura analogicamente heroica diante o acontecimento, e diz:

Semana passada fomos inundados aqui. Vindo da loja entre as 12 e as 1 da noite, dei outra volta no Grote Kerk. O vento soprava forte nos olmos que a cercavam, e a lua brilhava através das nuvens de chuva e refletia nos canais que já estavam cheios até a borda. Às três horas da manhã, estávamos todos correndo na casa de Rijken, a mercearia em cuja casa estou hospedado, trazendo coisas para cima da loja, porque a água estava alta na casa. Houve muita comoção e, em todos os quartos do andar de baixo, as pessoas estavam ocupadas trazendo para cima o que podiam, e um pequeno barco apareceu na rua. (vggallery, carta 102).

Mesmo assim, a postura exemplar de Vincent diante ao trágico episódio não havia sido o suficiente para angariar amigos entre os colegas de trabalho, salvo Paulus Gorriltz, seu colega de quarto e de profissão. Aos poucos Vincent se aproximou dele e deu início aos seus longos monólogos que, cada vez mais, incidiam sobre a religião, repletos de entusiasmo. E assim, como em Paris:

Vincent se dedicou à Bíblia, dessa vez com uma obsessão ainda mais febril. “A Bíblia é meu consolo, meu apoio na vida”, disse a Gorriltz. “É o livro mais belo que conheço”. Reafirmou a promessa que havia feito em Montmartre: “ler diariamente [até] conhecê-la de cor”. (VAN GOGH apud NAIFEH, op. cit., p. 186).

Neste ínterim, na mesma carta pela qual havia descrito sobre o episódio da enchente, ele replicou muitos ensinamentos da Bíblia tendo em vista sempre alguns pontos cruciais vinculando tudo, e além da fé e do amor, surge também a coragem e a determinação dos heróis que ele, certamente, lia nos romances há poucos meses antes a essa inclinação devocional, e diz: (...) *negue-se a si mesmo, tome diariamente a sua cruz e siga-me*. (vggallery, carta 102). Portanto, a ideia do destino (contido subliminarmente), da luta e da determinação, pareciam percorrer os sentimentos e pensamentos do futuro pintor nesse momento, não obstante a visão de superação pela tragédia e esperança na vida que ele repete de maneira contínua nas suas cartas, dizendo: *Se nos deixarmos ensinar pela experiência da vida e guiados pela tristeza*

divina, então uma nova vitalidade poderá surgir do coração cansado. (vggallery, carta 102). Ademais: *O choro pode durar uma noite, mas a alegria vem pela manhã* (vggallery, carta 102). E conclui valorizando a superação por meio da fé (realidade interior): *Se já estivermos bons e cansados, creremos mais firmemente em Deus e encontraremos em Cristo, por meio de Sua palavra, um Amigo e Consolador.* (vggallery, carta 102). Por fim, repetia sua compreensão de tragédia cristã dizendo: (...) *Sofredor, mas sempre jubiloso.* (VAN GOGH apud NAIFEH, op. cit., p. 187). Além disso, demonstra, no final de fevereiro, por carta ao irmão, como naquele momento compreendia o seu trabalho na livraria enquanto um dever desligado da própria vontade, do próprio anseio do coração, o que revela a resignação consciente na qual havia se inclinado, certamente, pela culpa de outrora (as falhas nas outras profissões), mas que, por meio de uma visão trágica (cristã) do mundo, buscava enxergar de alguma forma, algo profundo e valoroso nesse estado capaz de operar uma transformação mágica da realidade, ainda entremeada de um desejo frágil de busca de consolo no ideário cristão. Ele diz:

Hoje tivemos bastante trabalho, muitas questões insignificantes - mas são meu dever - se alguém não tivesse senso de dever, que seria capaz de reunir seus pensamentos, mas um senso de dever santifica as coisas e se junta a elas juntos, e transforma muitas pequenas coisas em uma grande. (vggallery, carta 103).

Portanto, exposto à uma condição trágica da realidade, e fragilizado naquela ocasião, Vincent pode ter entendido o idealismo moral dos pais enquanto substrato essencial das vontades divinas, para as quais ele estava a se inclinar voluntariamente. Por outro lado, Vincent certamente se viu ante a negação das forças do *pathos*, quais ele sentia, de alguma forma, consistirem de alguma essência. Mas ao que tudo indica, e apesar de sentir que aquela profissão não o contemplaria em suas potencialidades, por um curto tempo tal submissão ao dever (realidade interior) e à lógica de seus pais podem ter sido encarado também como um exercício pessoal de auto sacrifício, resignação e de cumprimento de um dever, vinculado a ideia de carregar a sua cruz sem olhar para trás, e o que ao certo ele fará, mais tarde, também enquanto pintor, talvez para reafirmar sua presença social e humana enquanto partícula de um universo conectado, visando a união mística entre homem e natureza, interior e exterior, naquilo que, se pode operar entre a força do *pathos* e o poder do *logos*, no qual, um estado de luta revela, na essência, o dever do herói enquanto sentido trágico existencial.

Portanto, enlevado à religiosidade, na prática ele retornou o estilo de vida monástico e autopunitivo, e: *Segundo Gorlitz, Vincent “viviu como um santo”, era “frugal como um eremita” e “se alimentava como um franciscano em penitência.* (NAIFEH, idem, p. 187). Esse

era uma réplica metamorfoseada do Cristo de Tomás de Kempis, humano. E, assim, Vincent ia à igreja em uma maratona devota e uma visão ecumênica da unidade da natureza, da religião e da vida: *ignorando as diferenças entre luterana e reformada, holandesa e francesa, e até entre católica e protestante (...)* (Idem, idem). Nutria, dessa forma, uma salvação pela fé (realidade interior) em Cristo, como quem estava a lutar heroicamente contra os dogmas (realidade exterior), conforme revela em carta do dia 28 de fevereiro de 1877, pela qual questionou e afirmou: *“O que devemos fazer para ser salvos?” - e a resposta a essa pergunta é “Creia no Senhor Jesus Cristo, e você será salvo”. Se você crer, verá a glória de Deus, Ele salvará o Seu povo dos pecados deles.* (vggallery, carta 104).

Essa fé salvadora, nessa ocasião, ele vê como sentido para a superação da tragédia, e tendo isso em vista diz: *Estamos cercados por tentações de todos os tipos (...)* (vggallery, carta 104). Ademais, reconhecia a própria pequenez:

Já estamos longe o suficiente no caminho da vida para saber que somos compostos de grandes aflições, necessidades e misérias, que não podemos suportar nossa própria força, mas apenas através de tua misericórdia e através da proteção de teu amor e da orientação de teu espírito. (vggallery, carta 104).

E ratifica: *Bem, a fé é a substância das coisas esperadas, a evidência das coisas não vistas.* (vggallery, carta 104). Não obstante, compreende a si e a própria natureza como partícula submissa à vontade de Deus, e, recordando a estampa do Cristo pendurada no quarto, diz: *Portanto, oramos a Ti, ó Christus Consolator, dizendo: Cura-nos, e seremos curados; volta-nos, e seremos transformados; nos salve, e seremos salvos.* (vggallery, carta 104). Por fim, revela uma busca particular de síntese e unidade por via do sentimento do amor e da fé, enquanto sentido da vida, não alheio à constitutiva da visão trágica que se formava naquele momento, e diz: *E assim, quem não ama não conhece a Deus; pois Deus é amor. O amor nunca falha, mas tudo sofre, tudo crê, tudo espera, tudo crê.* (vggallery, carta 104). Amor e crença se unem neste ínterim em relativa submissão às forças divinas: *Ensina-nos a levantar as mãos que pendem e a fortalecer os joelhos fracos, ensina-nos a levantar-se quando caímos e quando sentamos nas trevas, seja para nós uma luz.* (vggallery, carta 104).

Em suma, Vincent, já com seus 24 anos, sustentado pelos pais, frustrado em duas profissões e desanimado na terceira; recriminado pela família; reprimido pelos colegas, relativamente abandonado e solitário, se reconheceu e se apegou à religião e passou a ver no Deus cristão um consolo e uma possível salvação no pós-morte, como ele nos revela em carta do dia 23 de março do mesmo ano, pela qual diz: *Há algo melhor do que a glória das coisas*

do mundo: é o sentimento que sentimos quando nosso coração queima dentro de nós ao ouvir Sua palavra, é fé em Deus, o amor de Cristo, fé na imortalidade, em uma vida após esta vida. (vggallery, carta 109). Todavia, e salvo o dever e a resignação voluntária, nesse momento de tantas contradições, o caminho da religião parecia também favorecer um ataque ao dogmatismo que havia, de alguma forma, forçado ele estar ali, em uma profissão indesejada, e ainda que admirasse o pai neste íterim, via no exercício da religiosidade um questionamento à religião (instituição) enquanto dogma, e por isso dizia: (...) *o dogma não importa, o importante é o espírito do Evangelho, e esse espírito eu encontro em todas as igrejas*". (VAN GOGH apud NAIFEH, op.cit, p.187). Portanto, havia uma clara condição antitética (tragicidade) que se apresentava a Vincent naquele momento.

A profissão que lhe haviam imposto e que ele aceitou a contragosto por efeito, dentre tanto, do sentimento de culpa ligados aos fracassos anteriores, revelavam agora uma subordinação à moral e ao dogma qual ele parecia, por esse caminho da religiosidade, combater naquele momento, o que é justamente isso que ele parecia querer romper quando, com uma visão ecumênica, passou a valorizar a fé e o amor para além do dogma cristão, e a Bíblia para além da instituição religiosa. Assim, a peculiar compreensão que Vincent está a construir da Bíblia e de Cristo, somado ao fervor do *pathos* e a partir de outras leituras, aproximava o jovem predisposto à condição de um Hércules em busca da própria vocação. Dessa forma, estudava: (...) *tenho tanto desejo de me familiarizar com o tesouro das escrituras bíblicas, de conhecer todas essas histórias antigas de maneira completa e amorosa, especialmente para aprender o que sabemos sobre Cristo.* (vggallery, carta 109). E se arriscava em lampejos no bojo das reflexões: *E você pode continuar a pensar em Cristo como um Consolador e em Deus como um refúgio.* (vggallery, carta 109)

Nos meses que se seguiram, outro acontecimento favorável a Vincent, quando Theo apaixonado por uma moça foi reprimido pelo pai, Theo se inclinou imediatamente à melancolia e Vincent viu a chance de o consolar, como uma forma de agir no sentido de criar condições para que os próprios desejos se realizassem. Neste íterim, iniciou uma campanha obsessiva: (...) *longas cartas que enviou ao irmão aflito eram repletas de poemas, trechos da Bíblia, hinos, catecismos e exortações.* (NAIFEH, idem, p. 188). Em Etten, Dorus e Anna já percebiam os excessos do primogênito e se mostravam preocupados. Enquanto isso, Vincent trilhava, cada vez mais, o caminho que supostamente o levaria a ser exatamente como o pai, pastor protestante, qual admirava orgulhosamente nessa época, e afirma a Theo no dia 23 de março de 1877: (...) *papai pode contar aos milhares de seus serviços, leituras da Bíblia e visitas aos doentes e pobres e seus sermões escritos, e ainda assim ele não olha para trás, mas continua*

fazendo o bem. (vggallery, carta 109). Assim: *Vincent enchia suas cartas de doídas declarações de amor e admiração pelo pai.* (NAIFEH, idem, p. 191). Todavia, Dorus aconselhava Vincent a desistir da carreira religiosa e permanecer na livraria, um fator moralista que tentava minar os sonhos fervorosos cuja origem parecia ser o *pathos* do futuro pintor. E Vincent, neste ínterim, imbuído de um desejo genuíno de reconciliação com a família, afastava-se consciente de um confronto direto com o pai, o que também favorecia à medida que aumentava sua devoção à nova perspectiva no qual ele, Dorus, tornava-se um exemplo a ser seguido e um objetivo a ser alcançado.

Portanto: *Nas cartas de consolo ao irmão, Vincent adotou o tom afetuoso e protetor do pai (...).* Além disso: *Pode ter sido em Dordrecht que Vincent começou a usar uma batina de pastor que tinha sido de Dorus.* (Idem, p. 192). Dessa forma, Vincent forçava o caminho contra o qual todos se opunham naquela ocasião, e fincava os pés de teimosia, e em metáfora, nadava contra a maré para fins de se fortalecer, e, por assim dizer, e um sentido notavelmente trágico. Neste fluxo, se entregava cada vez mais à devoção religiosa e ao sonho de um dia pregar como um verdadeiro pastor protestante, ademais, como o pai.

Para o mundo exterior e certamente para os pais, esse desafio de Vincent à realidade, sua decisão em persistir diante da oposição maciça, parecia um obstinado espírito de contradição - uma teimosia voluntariosa e muitas vezes autodestrutiva. Parecia que, quanto mais decididamente os pais o empurravam para o ramo da arte, mais decididamente ele fincava posição em seguir as pegadas do pai. (Idem, idem).

E sobre esse espírito de contradição de Vincent, Naifeh e Smith apontam:

(...) o espírito de contradição que os outros viam nele era, na verdade, apenas a persistência de anseios profundos demais para ser abandonados: imagens que continuavam vivas na mente, por força de uma imaginação vigorosa que submetia a si um mundo cada vez mais adverso. (Idem, p. 193).

Vincent, portanto, seguia um caminho ditado por anseios profundos que, logicamente, não obedeciam, na totalidade da natureza, as prerrogativas e interesses da comunidade e das instituições, e, além disso, tendo um suposto sentimento trágico⁸³ sobre a vida, sensível e determinado ele lutava para submeter tudo o que absorvia (medos, pretensões, sentimentos, pensamentos e desejos) ao poder da própria imaginação guiada, ainda, pela necessidade de um consolo metafísico. Portanto, a vida social não se impunha totalmente a ele, não obstante, ele que se impunha, em partes, sobre ela. Assim, no processo do “ser e estar” de Vincent (do

⁸³ Sentimento de superação da vida trágica (dual). Sentimento de aceitação e superação da tragédia existencial enquanto sofrimento e padecimento... (ver mais no capítulo 1).

conviver), o confronto parecia inevitável como na metáfora da correnteza em alto mar, onde é necessário brigar contra ela para voltar à terra firme. Desse modo, esse anseio profundo, de Vincent, pode revelar uma ontologia em um sentido trágico da existência, de fundo propriamente dionisíaco, cuja força se expressava através do *pathos* do futuro artista, ou seja, através de uma paixão melancólica, fervorosa, acompanhada de um espírito apolíneo expresso na visão una e obstinada da realidade.

E a capacidade de memorizar do futuro pintor, neste íterim, excepcionalmente aguçada, revela um significativo aspecto trágico no artista, pois ao mesmo tempo que o servia para a busca de consolo, quando mergulhava em nostalgia, também o dominava inescapavelmente. E dessa forma: (...) *a cada vez que se acabrunhava de saudades. “Ó Zundert”, exclamou na Inglaterra. “Tuas lembranças às vezes quase me subjagam”* (VAN GOGH apud NAIFEH, op. cit., p. 193).

Ademais, tal qual a melancolia, em quase todas as cartas de Vincent contém também o substrato da saudade, da lembrança e principalmente da memória, instrumento pelo qual Vincent não apenas descrevia tudo com detalhes, mas sobretudo fantasiava a realidade ao seu redor. Um exemplo disso está no trecho de uma carta que ele enviou ao irmão Theo no dia 08 de abril de 1877, pela qual recorda de uma viagem à terra natal:

No sábado à noite, saí no último trem de Dordrecht para Oudenbosch e caminhei de lá para Zundert. Era tão bonito lá na charneca, mesmo que estivesse escuro, podia-se distinguir a charneca, os pinhais e os pântanos que se estendiam por toda parte, lembrando-me a ilustração de Bodmer que está pendurada no escritório de Pa. O céu estava cinzento, mas a estrela da noite brilhava através das nuvens, e de vez em quando outras estrelas também eram visíveis. Ainda era muito cedo quando cheguei ao cemitério em Zundert, onde estava tão quieto que fui dar uma olhada em todos os lugares e caminhos antigos e esperei o sol nascer. Você conhece a história da Ressurreição, tudo o que me lembrava naquele cemitério tranquilo esta manhã. (vggallery, carta 110).

Nessa ocasião, especificamente, ele havia viajado à Zundert para visitar um conhecido enfermo que Dorus estava a zelar enquanto pastor e amigo. Contudo, consta que o homem morreu antes que ele chegasse, mas que Vincent, espelhando-se ao pai, se encheu de júbilos por ler a Bíblia com a família em luto, e, relembrando a cena por carta ao irmão disse: *“Oh! Foi tão bonito”, disse relembrando a cena.* (VAN GOGH apud NAIFEH, op.cit, p. 194). E atraído pela beleza do cenário trágico, associando à uma notável busca ontológica de unidade entre corpo e alma, destacou:

Jamais esquecerei a cabeça nobre que estava no travesseiro; viu-se, além dos sinais de sofrimento, uma expressão de paz e algo sagrado. Oh, era tão bonito que eu diria que

falava de toda a singularidade que esta terra tem e da vida desse povo de Brabante. (vggallery, carta 110).

Por fim, expressou o orgulho pelo pai e seu ofício dizendo: *E todos estavam tão louvados pelo pai e pelo que o pai sempre fora para eles, e pelo carinho daqueles dois.* (vggallery, carta 110). E neste ínterim, os anseios de Vincent em ser pastor se acentuavam impulsionados pelas condições nas quais se encontrava naquela ocasião, conforme revelou o colega de quarto e de profissão de Vincent, Gorlitz, respondendo aos anseios de preocupação de Anna Carbentus: *Senhora, para lhe dizer a verdade, Vincent não se dá bem na profissão. Ele tem um único desejo ardente: ser pregador* (NAIFEH, idem, p. 195). Por fim, os pais se renderam.

O consentimento da família deu início a um novo capítulo de uma nova “Cruzada” heroica na trajetória de Vincent. O primeiro obstáculo seria o ingresso na universidade, e ele, mesmo cismado, não se viu capaz de contrariar nesse momento. Dorus, por sua vez, pediu que o tio Stricker, casado com a irmã de Anna, pastor respeitado, encaminhasse o jovem entusiasmado e o apresentasse ao mundo clerical de Amsterdã. Com o tio Jan, irmão de Dorus, Vincent teria casa e comida. O tio Cor, também irmão de Dorus, ofereceu uma soma para ajudar a pagar as aulas preparatórias de Vincent. Tio Cent negou ajuda justificando que não acreditava exatamente nesses rumos que o sobrinho estava tomando. E Anna Carbentus, num ímpeto de franqueza, ratificou: *E nem nós, nem você estamos nos sentindo à vontade com isso.* (NAIFEH, idem, p. 196).

Assim, não adiantava as boas intenções por parte de Vincent quando o sentido de sua busca contrariava a conformidade coletiva e familiar, a cultura conservadora. Ele já estava impregnado de rótulos em vista dos seus fracassos consecutivos, fosse com a família e todo o seu arredor, e dessa forma o futuro trágico se revelava em um horizonte, e por sua vez, numa perspectiva a se perder de vista. Dorus, neste ínterim, por conta desse episódio, realizou um sermão no qual desabafou: *O homem nasceu para sofrer* (Idem, p. 197). Mas apesar de tudo, Vincent se lançou impetuoso ao novo rumo. Começou a estudar os livros de catecismo obsessivamente, assim como, entregou-se às orações e, como sempre, envolvendo tudo na imaginação e no mundo da arte. Escreveu ao irmão no dia 30 de abril de 1877: *Nestes últimos dias, consegui, no meio do caminho, percorrer toda a história de Cristo a partir de um livro de catecismo escrito por tio Stricker, e copiei os textos, que me lembraram tantas pinturas de Rembrandt e outras.* (vggallery, carta 113).

Consolou-se nas imagens do Christus Consolator e em repetições de aforismos e trechos bíblicos. Mas sobretudo, debruçou em sua espada da fé: *Parece-me uma nova prova, por assim*

dizer, e um sinal como outros que acho que tenho notado recentemente, de que meus esforços serão abençoados (...) (vggallery, carta 112). Ademais, na velha memória da parábola do sementeiro, e assim: *As imagens da sementeira e da colheita perseguiram a imaginação de Vincent em sua nova vida.* (NAIFEH, idem, p. 197) Por sua vez, escreve a Theo no dia 22 ou 23 de abril de 1877 revelando uma visão trágica apesar de tudo, e diz: *Para um 'semeador da palavra' como espero tornar-se suficiente, até o dia é o seu mal, assim como para um sementeiro de milho no campo - e a terra produzirá todo tipo de espinhos e cardos (...)* (vggallery, carta 112). E no que concerne a isso, Naifeh e Smith ratificam um ponto sugestivo: (...) *Dorus, que colocava sua vida nos sermões tal como Vincent mais tarde colocaria sua vida nas pinturas (...)* (NAIFEH, idem, p. 197).

Por fim, o sermão de Dorus desses dias revelou a compreensão do pastor protestante no que tocava à parábola do sementeiro, partindo do pressuposto de que, ao seu ver, a experiência de Vincent já antecipava um desastre futuro, mas, à exceção das capacidades e arbítrio humano, as forças divinas estariam acima de tudo. Desse modo:

Ele tentou dar esperança e confiança, embora fosse difícil crer que o futuro seria outra coisa que não a colheita da semente que estava sendo semeada diante de seus olhos. Mas sempre há uma sementeira que não se vê nem se ouve, e por toda parte nascem doces flores sem nossa antevisão nem nosso trabalho. Colhemos o que semeamos, mas a natureza tem o amor acima e além dessa justiça, e nos dá sombra, flores e frutos que não brotam de nenhum plantio nosso. (Idem, p. 198).

2.18 Vincent em Amsterdã: a arte enquanto ponte entre a teoria religiosa e a prática da religião

Em poucas semanas Vincent já estava morando na casa do tio Jan, oficial da marinha, de frente ao porto de Amsterdã. De lá, todas as manhãs, da janela ele via um exército de trabalhadores em ação, e na própria imaginação, farejando a essencialidade, é provável que entendesse a beleza na luta diária enquanto: (...) *um espetáculo grandioso (...)* sobre o qual poderia pensar que: *Apenas com aquela “perseverança paciente” deles e a fé na “ajuda de Deus” era possível realizar uma grande obra.* (NAIFEH, idem, p. 199).

Portanto, e mais uma vez, é possível notar que a visão trágica sobre a vida, do futuro pintor, se expressava não apenas no esforço operário, que é visto como algo belo, mas também na ideia de que, à semelhança das pirâmides do Egito, o grandioso só pode ser feito sob a tragédia dos mais íntimos esforços, determinação coragem e principalmente o trabalho. Desse modo: *O trabalho faraônico a que Vincent assistia da janela do tio era apenas um entre centenas de projetos semelhantes, que tinham começado a empurrar a modorrenta cidade*

seiscentista para a nova era industrial. (Idem, p. 200). Soma-se à isso, que a concepção de tragédia para Vincent, pode ter sido vista também, entretantes, no risco de uma natureza imprevisível, incontrollável, fatal e arrebatadora, capaz de desviar o curso e submeter à ação humana a impensáveis intempéries. É possível que Vincent contemplasse esses fenômenos farejando a ontologia nesse movimento que via pela janela. E sobre isso, de alguma forma, diz Naifeh e Smith:

(...) Vincent via os significativos montes de areia – símbolos ao mesmo tempo da transitoriedade e do perpétuo esforço – que acompanhavam cada projeto de construção, todos atestando o poder da esperança sobre a experiência, o poder da imaginação sobre a realidade. (NAIFEH, idem, p. 201).

Desse modo, a Vincent, os montes de areia podem ter representado a realidade dionisíaca compreendida graças à sua visão simbólica que conseguia mesclar conceitos de arte e religião. Assim, no movimento transitório da natureza e nos perpétuos esforços humanos, ele avistava o devir heraclítico no cerne do qual a origem advinha de um elemento onírico do mundo apolíneo, isto é, os projetos arquitetônicos, que, por sua vez, antecipavam o trabalho heroico e trágicos dos operários (a ação). Portanto, analisando à luz das concepções de Tragédia Grega nietzscheana, e considerando que Vincent, neste momento, nutria uma crença cristã na qual o mundo ideal continha a verdadeira realidade (a essência) sobre a vida, é provável que, para ele, o sacrifício e o sofrimento dos trabalhadores se justificassem pela criação do projeto arquitetônico, visto paradoxalmente como a vontade de Deus (o ideal), e configurando assim o que Nietzsche chamou de concepção trágica do *Logos*.

Tendo decidido se tornar um pastor, neste ínterim, Vincent tinha à frente novos desafios. Primeiramente, para ser aceito em uma universidade, ele precisava fazer o curso preparatório que não era fácil. Foi aconselhado a estudar por dois anos antes da prova de admissão, mas logo ele passou a pedir à Deus que conseguisse em menos tempo. Aqui Vincent teve contato com as obras dos gregos e romanos, além das disciplinas convencionais. Assim: *Vincent se dedicou a todos esses estudos com uma intensidade que ultrapassava até mesmo o fervor usual* (...) (Idem, p.202). Por conseguinte, comprou livros, conforme revela por carta do dia 19 de maio ao irmão:

De um livreiro judeu, que me fornece os livros em latim e grego de que preciso, tive a oportunidade de escolher o que queria de um lote grande, e nem um pouco caro, 13 por 70 centavos. Pensei em levar vários para o meu quarto, para criar uma atmosfera necessária para obter e atualizar idéias. (vggallery, carta 114).

Concomitantemente, Vincent estudava a Bíblia mesmo que a disciplina de religião não fosse cobrada na avaliação para ingresso na universidade. Por conseguinte, dizia: “*Afinal, a*

Bíblia é o essencial”. (VAN GOGH apud NAIFEH, op. cit., p. 202). Ele lia em todos os locais, mesmo andando, e só interrompia para ir ouvir os sermões nas diferentes igrejas que frequentava. Portanto, lendo a Bíblia por conta e absorvendo sermões concomitantemente, Vincent buscava no conflito de ambos a busca da verdadeira essência daquele conhecimento sobre a vida. Nessa época, a única pessoa: *que conheceu de perto o ardor de Vincent foi o seu tutor, Maurits Benjamim Mendes da Costa*. E sobre Vincent, deu um relato 30 anos depois de tê-lo conhecido: *Sua aparência não era de forma nenhuma desagradável (...)* (Idem, p. 203). E isso revela a razão de Vincent ter sempre presenteado o bom professor, que recordava também que o via indo para escola com uma determinação inflexível a cada passo. Dessa forma, entusiasmava-se pelos gregos, não sem dificuldade:

Assim, dia após dia, faço o possível para me estabelecer, especialmente em latim e grego, e já escrevi alguns temas, compostos por frases que me lembram os velhos tempos da escola, como 'Que filósofo eminente foi condenado à morte pelos atenienses? O muito bom e sábio Sócrates . (vggallery, carta 125).

E sobre uma realidade trágica Vincent dizia curiosamente: *Nossa vida é muito semelhante a uma jornada e aberta a muitas e grandes catástrofes e acidentes. A natureza de Odisseu e as uvas da vinha*. (vggallery, carta 125). Portanto, e, é possível, que para além dos heróis que via nas obras contemporâneas, tenha tido contato direto ou indireto com as concepções da tragédia grega. Além do que, há uma série de outras leituras e trabalhos a que se colocou a realizar conforme trecho de carta enviada a Theo no dia 18 de agosto de 1877:

Escrevi um texto no qual todas as parábolas estão listadas em ordem, e os milagres e assim por diante, e também estou fazendo o mesmo em inglês e francês, esperando que o latim e o grego sejam adicionados mais tarde, que aconteça! Durante o dia, estou ocupada estudando para Mendes, e assim trabalho tarde da noite ou, por exemplo, hoje até tarde da noite e de manhã. (vggallery, carta 127).

Todavia, o rendimento prático imediato no curso preparatório já sinalizava, e estava se mostrando inferior ao trabalho e a dedicação aos estudos, como se aquele caminho não fosse o da verdadeira vocação do futuro pintor, e para agravar ainda mais o baixo rendimento, ele havia se deixado levar por pequenas distrações da imaginação que o desviaram, aos poucos, e de forma sabiamente trágica, do caminho que não lhe pertencia.

Por conseguinte, as cartas ficaram cada vez maiores. Todas elas vinham repletas de votos defensivos e de contínua dedicação e autodisciplina. O que não impediu que em meados do verão todo o entusiasmo tivesse se transformado em tristeza, queixas e sentimento de opressão. A sensação de dificuldade diante dos esforços, e a falta de sentido em estudar tudo

aquilo para uma única avaliação (de ingresso), o remetiam, ao mesmo tempo, ao medo da autocensura e da reprovação paterna. Assim, aflito com a prova de admissão que viria, voltou-se a Tomás de Kempis, conforme revelação em carta do dia 04 de setembro de 1877:

Também estou ocupado copiando toda a L'imitation de Jesus Cristo de uma edição francesa emprestada do tio Cor, esse livro é sublime, e quem o escreveu deve ter sido um homem segundo o coração de Deus...

É um livro curioso, que de Tomás de Kempis, há palavras tão profundas e sérias que não se pode lê-las sem emoção e quase medo, pelo menos se alguém as lê com um desejo sincero de luz e verdade, que a linguagem é realmente a eloquência que conquista corações porque vem do coração. (vggallery, carta 129).

Assim, recorrendo a Tomás de Kempis, Vincent parecia querer se livrar do idealismo que o sistema, tanto religioso como da universidade, estava a lhe impor de alguma maneira, e é provável que, nesse momento, tenha visto na avaliação (para ingressar na universidade) apenas um desafio burocrático (ilusão), diante de uma possibilidade de trabalho real (missionário), como o Cristo humano de Kempis estava a lhe dizer. E nesse sentido ele escreveu ao irmão no dia 19 de novembro de 1877:

Que Deus me dê a sabedoria de que preciso e me conceda o desejo do meu coração, ou seja, concluir meus estudos o mais rápido possível e ser induzido à vida e aos deveres práticos de um ministro. Fazendo esse trabalho e sendo dedicado a ele, acredito que alguém estaria fazendo o que Deus quer que faça. (vggallery, carta 134).

Nesse contexto, aos poucos foi se sentindo um intruso na casa do tio Jan, que não tinha paciência com as tempestades mentais do sobrinho. Portanto, mesmo reconhecendo o valor do sacrifício, sentia dificuldades demais por todos os lados, e neste caso não parecia ser a causa o seu espírito de contradição, conforme confissão a Theo no dia 30 de outubro de 1877: *Rapaz, latim, grego e estudar são difíceis, mas, mesmo assim, sinto-me muito feliz com isso e faço as coisas pelas quais tanto ansiava. Eu já não estou autorizado a sentar-se tarde da noite, o tio tem muito estritamente proibido (...)* (vggallery, carta 133).

Naquele outono, portanto: *Para qualquer lugar que se virasse (...) Vincent encontrava a mesma indulgência cautelosa e as mesmas exortações virtuosas para se esforçar mais.* (NAIFEH E SMITH, 2012, p. 207). Em suma, ele estava cercado por um pai pastor, outro tio pastor, e outro militar, salvo o tio Cor que era comerciante. De qualquer forma, uma nuvem escura e vigia certamente pairava como olhos atentos sobre os movimentos do sobrinho problemático. Sozinho, Vincent procurava no passado e nos livros um refúgio e ao mesmo tempo o próprio caminho. Assim, em carta do dia 19 de novembro de 1877, ele discorreu longamente sobre a história dos “Cruzados” na Idade Média. E sempre na busca de

compreensão do mundo, parecia procurar, em tudo que lia e observava, a unicidade, o heroísmo e o consolo. Desse modo voltou os olhos ao nobre cruzadiço chamado Godfrey de Bouillon a qual se referiu como: (...) *uma personificação daquele Espírito de Deus que, sempre jovem e forte, vive através dos séculos e além deles*. (vggallery, carta 134). Portanto, a figura do herói que personifica Deus, à semelhança do herói trágico da Tragédia grega, pode traduzir sinteticamente, quem sabe, o ponto mais elevado dos sentimentos e pensamentos do futuro pintor nessa época. Assim, nesse meio tempo em que lia a Bíblia e a história das Cruzadas medievais: (...) *leu um romance baseado na Odisseia de Homero* (...) (NAIFEH, idem, p. 209), e imaginando a si mesmo como o próprio rei errante, talvez estivesse a avistar, como quem busca, o arquétipo do herói trágico e sua glória final.

Mas declinando, porventura, nos resultados dos estudos, para além de qualquer crítica conceitual ao sistema, ele também poderia ver naquilo a busca da própria essência, isto é: (...) *uma corrida e uma luta pela minha vida* (...) (vggallery, carta 135). Por efeito, passou a estudar em dobro e pela noite inteira sob o efeito do cachimbo e do café. A possibilidade de mais um fracasso o deixava em total estado de pânico, e tudo isso se agravava posto o fato de que os pais haviam gasto com ele um valor relativamente grande em comparação aos outros irmãos. Mesmo assim, mantinha sempre uma consciência de que a dificuldade era inevitável tal qual os esforços, e escreve ao irmão no dia 04 de dezembro de 1877 comentando, acanhado, sobre o exame que irá ter de prestar:

Qualquer pessoa que aspire a uma posição na sociedade deve passar por um período de grandes dificuldades e esforços, o sucesso pode depender de pequenas coisas. Se alguém disser ou escrever uma palavra errada em um exame, poderá ser a causa do fracasso. " (vggallery, carta 136).

Portanto, Vincent parece compreender que todo o ser humano está na eminência de uma tragédia, mas essas pequenas coisas das quais ele aponta determinarem ou não o sucesso de alguém, parecem grandes se considerarmos que, na mesma carta, ele diz: *O homem dificulta as coisas, mas Deus dá a bênção. Deus pode trabalhar em uma pessoa* (...) (vggallery, 136). Na verdade, diante uma sociedade moralista ele não conseguia fugir a responsabilidade e culpa pelos próprios fracassos, e por essa razão, no íntimo, parecia se interessar pela estória dos heróis justamente, pois a eles eram atribuídos destinos incontrolláveis, nos quais logravam realizar, conectados intimamente à mais profunda realidade, grandes feitos, como o do próprio Cristo, e isso, certamente, não passava despercebido na consciência do jovem sensível, criativo e estudioso. A noção de humildade para Vincent poderia estar ligada a não pretensão sobre o

controle do mundo a partir das próprias ideias, e nesse sentido insistia que: “*O que não tem remédio deve ser aceito*” (VAN GOGH apud NAIFEH, op. cit, p. 210). Ademais: “*conhecer-se [é] desprezar-se*” – *doutrina de autodepreciação que atribui a Cristo e a Kempis*. (Idem, ibidem, p. 210).

E considerando a realidade interior, a única qual seria possível qualquer transformação, logo tinha em vista que: *Verdadeiramente a vida é uma luta, e é preciso defender-se, resistir e fazer planos e cálculos com uma mente alegre e alerta, a fim de superar e avançar*. (vggallery, carta 133). Em suma, defender-se, resistir, fazer planos a fim de superar e avançar, no contexto de uma reflexão sobre a Guerra dos 80 anos, conforme Vincent está a dizer na carta, pode até ser entendido como uma ação do homem sobre a natureza, contudo, se considerarmos o trecho seguinte, é possível notar que é a realidade interior do futuro artista qual ele está a valorizar quando fala a respeito. Então, ele complementa: *Mas, lutando contra as dificuldades em que nos encontramos, uma força interior se desenvolve de dentro do coração (...)* (vggallery, carta 133).

Intimidado pela necessária aprovação para ingressar na universidade, Vincent voltou-se à prática de autopunição e humildade. Passou a se alimentar pouco como ensinava Cristo, e assim, procurava na Bíblia sempre o consolo de que a tragédia era inevitável e era preciso aprender a amá-la de alguma forma. E dizia: (...) *história de Elias pelo ribeiro Cherith e pela viúva - está escrita com singularidade de coração e pobreza de espírito, por alguém que estava triste, mas sempre alegre (...)* (vggallery, carta 135). Ademais, dormiu no chão e ao ar livre durante o inverno de 1877 para 1878. E consequentemente: (...) *Vincent teve um “colapso mental” naquele inverno*. (NAIFEH, idem, p. 211). Consta que suas cartas ficaram delirantes, bombásticas e que realmente ele parecia ter uma doença não diagnosticada. As vozes interiores pareciam condená-lo e pressioná-lo. Ademais, pela primeira vez faz um registro de que pensou em suicídio ao dizer que:

Meu desjejum foi um naco de pão duro e um copo de cerveja”, gracejou sombriamente em agosto, “é o que Dickens aconselha aos que estão à beira do suicídio, como uma boa maneira de afastá-los de sua intenção, pelo menos por algum tempo (VAN GOGH apud NAIFEH, op. cit., p. 211).

Não obstante, parecia contar os dias para o Natal quando estaria entre os familiares fantasiando sobre essa noite, para ele, tão especial, e escreveu ao irmão no dia 19 de novembro de 1877: *A celebração do Natal sempre foi um ponto positivo para nós, e pode continuar assim*. (vggallery, carta 134). Passado o Natal, Vincent ficou mais duas semanas na casa do pai. Obviamente, sob uma censura geral, pois os pais e a irmã Lies já notavam que Vincent não iria

superar os exames para ingressar na universidade. Para piorar, Dorus reclamou do dinheiro gasto. Ademais, foi à Amsterdã ficar com o filho por quatro dias, e como sempre, a despedida tocou as lembranças mais dolorosas de Vincent, o internato, conforme ele revela em carta do dia 10 de fevereiro de 1878:

(...) e a lembrança mais agradável da visita de papai é aquela manhã que passamos juntos em meu escritório, examinando meu trabalho e conversando sobre todo tipo de coisa... mesmo sabendo que nos veremos em breve, desmoronei e chorei como uma criança. (vvgallery, carta 140).

Portanto, diante da vida e da tragédia: *Vincent sempre teve a necessidade da arte: para fugir do mundo e para lhe dar outra forma.* (NAIFEH, idem, p. 214). A religião, apesar de ser uma fonte ontológica de conhecimento tão só não atendia a necessidade de verdade do futuro artista. Assim, antes mesmo de se tornar um pintor, ele colecionava gravuras e as pendurava na parede de todos os locais onde morou. Desse modo: *Mesmo quando o pai e o tio Stricker o repreendiam pela conduta relapsa e pelos “múltiplos erros”, cada vez mais Vincent se refugiava mentalmente nesse outro mundo.* (Idem, p. 215). E desse modo, procurando sempre heróis nos personagens da história, como escreve ao irmão no dia 25 de novembro de 1877: (...) *que tem uma expressão tempestuosa ou tempestuosa, algo como imagino Cromwell.* (vvgallery, carta 135), Vincent imaginava sempre as cenas que lia.

Na religião e na arte, portanto, Vincent buscava o que de mais elevado acreditava existir na vida, a essência. Neste ínterim, em junho de 1877, Vincent assistiu um novo sermão de um jovem pregador holandês que assegurava uma síntese entre arte e religião, Deus e natureza. E nesse sentido: (...) *Laurillard pregava uma “religião da beleza”, na qual Deus era natureza, natureza era beleza, arte era adoração, artistas eram pregadores. Em suma, arte era religião.* (NAIFEH, idem, p. 216). E sobre esse reverendo, Vincent escreveu ao irmão no dia 12 de junho de 1877: *Ouvi o Rev. Laurillard na manhã de domingo no sermão sobre ‘Jesus ter passado pelos campos de milho’. Ele me causou uma profunda impressão - ele também falou naquele sermão sobre a parábola do semeador (...)* (vvgallery, carta 120).

E no mês seguinte, em carta a Theo, disse: *Já ouvi o reverendo Laurillard três vezes, você também o gostaria, porque ele pinta, por assim dizer, e seu trabalho é ao mesmo tempo uma arte elevada e nobre. Ele tem o sentimento de um artista no verdadeiro sentido da palavra (...)* (vvgallery, carta 121).

Portanto, Vincent afirma sua busca pelo elevado e nobre, ou seja, atributos do herói trágico grego. Ademais: (...) *guiado por Laurillard, Vincent continuou, com sua imaginação*

vigorosa, a criar novas ligações entre arte e religião, atando-as em uma unidade ainda mais sólida. Assim, e no que concerne à visão trágica da realidade, as ideias do jovem reverendo: (...) prometiam a renovação, fosse pela revolução ou pelo apocalipse (...) (NAIFEH, idem, p. 218).

Por fim, arte e religião tinham o mesmo poder característico da imaginação de Vincent, o poder de consolar – o poder de “trazer luz às trevas”, de transformar o sofrimento em conforto, a dor em júbilo. E declarou: “Pois é isto o que a grande arte faz: dá-lhe ânimo e alimenta sua vida interior”. (VAN GOGH apud NAIFEH, op. cit., p. 218).

Para Vincent, a conjunção misteriosa de arte e religião evocava uma grande força (ato elevado), e que ele sintetizou através de uma nova expressão que surgiu em suas cartas. Tratava-se do: “É isso”. Assim, para todos os lados, em todos os cantos, ele buscava essa síntese (arte, religião, mundo e vida) para fins de atingir alguma essência, qual ele nomeava do “é isso”. Dessa forma:

Apesar dos avanços de um mundo cada vez mais cético e dos conceitos modernos de um universo dessacralizado, apesar de seu tremendo e desesperado esforço em criar um *isso* que abrangesse tudo e ocupasse o lugar da exigente fé paterna, Vincent se prendia a essas encarnações anteriores de possibilidade divina, a esses núncios do sublime. (NAIFEH, idem, p. 220).

Assim sendo, por meio do “é *isso*”, Vincent buscava a unidade e o sublime, algo que superasse a ideia de uma realidade fragmentada, ademais, buscava a essência da vida. *Para Vincent, essa promessa de redenção era a Verdade consoladora – o isso – em toda noite de luar ou em todo céu estrelado.* (Idem, p. 221). Ademais:

A busca do *isso* também transformava os retratos. A “expressão tempestuosa, trovejante” numa velha gravura de um almirante holandês do século XVII lhe recordava seu herói religioso, Oliver Cromwell. Um nobre retrato de Ana da Bretanha invocava imagens “do mar e das costas rochosas” ... Seu olhar de síntese combinava o “esplêndido” retrato do menino de bonnet rouge com Michelet, Carlyle, Dickens e todas as suas leituras sobre a Revolução, que então formava “um bom e belo conjunto”. (Idem, idem).

Na prática, Vincent já desenhava e buscava, através do *isso*, retratar o que lia, a exemplo da “A gruta de machpelah”, de maio de 1877, enquanto estava lendo o Genesis 23, no velho testamento. Ele escreve ao irmão:

Na semana passada, cheguei ao Gen. XXIII, o enterro de Sara no campo que Abraão comprou para enterrá-la lá na caverna de Machpelah, e não pude deixar de fazer um

pequeno desenho de como imaginei que aquele lugar seria, não é nada muito especial, mas estou anexando de qualquer maneira. (vggallery, carta 116).

E fez o seguinte esboço:



Figura 4: Vincent van Gogh, *A capela de Machpelah*, esboço de carta, lápis sobre papel, 1877.
Carta 116, vggallery

E, consta que foi depois de ouvir as pregações de Laurillard, que as intenções de Vincent, na arte, mudaram. Assim: *Deixaram de ser simples registros locais, reais ou imaginários, e se tornaram expressões*. (NAIFEH, idem, p. 222). E inclinado à uma busca de unidade e síntese (essência) da realidade, Vincent desenvolveu ainda mais o fascínio (dionisíaco) pela geografia e pela produção (ação apolínea) de mapas, que talvez simbolizassem ao jovem uma espécie de descrição miniaturada de grandes extensões territoriais. Desse modo: *Em Amsterdam, mesmo com a pesada carga de trabalho, ele criava mapas com a pródiga energia que caracterizava todas as suas grandes obsessões*. (Idem, p. 223). A exemplo deste mapa de Etten e arredores que ele envia ao irmão Theo, no dia 22 de julho de 1878:



Figura 5: Vincent van Gogh, *Mapa de Etten e arredores*, lápis sobre papel 1878.
Carta 145, vggallery

E, no que concerne a isso, a saber, Vincent fazia mapas elaborados das regiões que estudava. Ele trabalhava laboriosamente em cada mapa, copiando-o várias vezes. Desenhava cidades, regiões, rios e montanhas, vales e oásis etc.

No dia 17 de fevereiro de 1878, quando Vincent está em Amsterdã, decide ir visitar a igreja francesa de Waalse Kerk. No púlpito elevado estava um clérigo visitante, vindo de Lyon, que fez um sermão que ele jamais ouvira. Nesse pequeno comentário sobre o discurso, é possível identificar, no respectivo clérigo, um aspecto trágico de teor político e humano, em uma história própria de superação, tendo o coração (essência), e não uma ideia moral e racional, como a fonte de sua ação. Sobre isso, Vincent escreve ao irmão no dia 18 de fevereiro de 1878:

Levantou-se bem cedo e foi de manhã à igreja francesa, onde um ministro da vizinhança de Lyon estava pregando, ele veio buscar dinheiro para uma missão evangélica. Seu sermão consistia principalmente de histórias da vida dos trabalhadores das fábricas de lá, e, embora ele não fosse especialmente eloquente no que diz respeito à facilidade de expressão, e apesar de alguém ter notado o quão difícil era para ele e um pouco estranho, por assim dizer, as palavras estavam se movendo, no entanto, porque vieram do coração, e só isso tem o poder de causar uma impressão em outros corações. (vgallery, carta 141).

Em uma época de Revolução Industrial e seus efeitos, milhares de trabalhadores poderiam ser notados em um estado de miséria e deploração, sobretudo em capitais como Paris e Londres. Ademais, Lyon especificamente, tinha feito sofrer seus habitantes com as péssimas condições de trabalho e subsistência. Além da exploração da mão de obra infantil, havia doenças e epidemias avassaladoras. Foi esse o tema do sermão que tocou o coração do futuro pintor holandês. Assim, visando a superação do idealismo moral e racional contido na religião, Vincent parece ter agarrado aquele motivo enquanto sentido para sua nova busca de redenção. Portanto, não seriam os estudos teóricos o seu caminho desta vez, mas para se tornar um verdadeiro cristão: (...) *praticaria “boas ações”*. (NAIFEH, idem, p. 225).

Portanto, afirmando a ação e a prática acima da teoria e do idealismo, ao invés de sermões e estudos, ele agora tinha em vista a ação do trabalho prático como: (...) *expressão suprema da espiritualidade e exaltou a “sabedoria natural” dos camponeses, superior à erudição livresca*. (Idem, idem). Neste momento, imbuído da concepção do “é isso” que ele havia descoberto há pouco, envolveu todo o seu desejo de praticar boas ações às figuras romanceadas que encontrou na literatura, e voltou toda a sua atenção à vida idílica dos camponeses de George Eliot. Além disso, e equiparando-se, agora: (...) *ele imaginava lavradores e operários não só como ícones de sensibilidade romântica ou como modelos de devoção religiosa, mas também como objetos de emulação*. (Idem, p. 226).

Por conseguinte, as obras de Jean-François Millet (pintava camponeses) retornaram ao panteão da imaginação de Vincent, que se sentia necessariamente atraído pela fantasia da pregação uma vez sentir todo o arredor através da própria imaginação e sensibilidade. Demorou para os pais aceitarem a decisão dele pelo trabalho missionário. Todavia: *Dorus logo propôs um acordo: se Vincent continuasse com as aulas pelo menos por três meses (...) Dorus tentaria encontrar uma colocação para ele em algum lugar.* (Idem, p. 230).

Vincent rejeitou de imediato, e o que se sucedeu foi uma briga muito feia, e um rompimento momentâneo na relação de ambos, o futuro pintor lamentou profundamente. Consequentemente Vincent deixou a escola em Amsterdã e voltou para casa no dia 5 de julho de 1878. Sentia-se fracassado e rendido, assim, sem forças outorgou ao pai o veredito final. Este, por sua vez, rendeu-se concomitantemente, e decidiu que Vincent iria pregar na Bélgica uma vez que os requisitos eram menos rigorosos que na Holanda. Desse modo, Vincent escreveu a Theo no dia 22 de julho, contando que ele e o pai já estavam em busca do treinamento obrigatório para se tornar um missionário:

E nem é necessário concluir o treinamento antes de competir por um lugar e posição como evangelista. O que é necessário é o talento para ministrar palestras ou discursos fáceis, calorosos e populares às pessoas, mais curtas e objetivas do que longas e aprendidas. Portanto, menos atenção é dada ao grande conhecimento das línguas antigas e a muitos estudos teológicos, embora tudo o que se sabe sobre essas coisas seja uma ótima recomendação, e mais atenção seja dada à adequação da pessoa ao trabalho prático e à fé natural. (vggallery, carta 145).

No final de julho de 1878, Vincent foi para a escola evangélica em Bruxelas que o pai escolhera para ele. Ele ia começar um teste de três meses e, se por acaso se saísse bem, poderia se matricular no curso completo. A escola de Bruxelas detinha uma estrutura deficiente, além disso, na base institucional, protagonizava ferozes rivalidades dentre a minúscula comunidade evangélica belga. O flamengo era o idioma oficial dos sermões, que por sua vez tinham de ser simples e objetivos. Desse modo, tudo parecia se voltar contra o futuro pintor que não apenas era prolixo, mas complexo em sua compreensão sobre o assunto, e que por não falar o flamengo (flemish) naturalmente, tinha de ler os seus sermões, o que o fazia se sentir: (...) *como um gato num ambiente estranho.* (NAIFEH, idem, p. 233). Não obstante, a dedicação e o medo de um novo fracasso induziam Vincent, mais uma vez, à severa disciplina e, invariavelmente, a mais um espiral de autopunição, de modo que: *abstinha-se de comer e dormia no chão, e não na cama.* (Idem, p. 234).

Nesses dias, contudo, ao descrever uma gravura de uma série chamada “A vida de um cavalo”, em carta ao irmão Theo no dia 16 de novembro de 1878, Vincent não apenas revela

compreender, mais uma vez, o sofrimento com heroísmo, mas parece expressar a si mesmo, diante da vida, na trágica condição de um cavalo, e diz: *O pobre cavalo - o velho servo fiel, permanece paciente e submisso, mas corajoso e resoluto, por assim dizer, como a velha guarda que disse 'o guarda morre, mas não se rende' - espera sua hora final.* (vggallery, carta 148).

Por mais que estivesse ali por iniciativa própria, o medo do fracasso, a saudade de casa, a solidão e a ascensão profissional de Theo o deixaram tão sorumbático como tinha estado em Amsterdã há pouco tempo. Relatos de colegas desse período disseram que Vincent era desobediente, retraído, rabugento e suscetível. Portanto, nenhuma notícia nova para os pais aflitos. O resultado foi que: (...) *Vincent não passou no teste de três meses.* (NAIFEH, idem, 2012, p. 234). Por mais essa razão ele ficou devastado, parou de comer e se entregou mais ainda à busca do “isso”, ou seja, de uma verdade essencial e unitária da realidade da vida. Desse modo: *A imagem de cavalos velhos puxando carroças de lenha, “profundamente sozinhos e desolados”, se tornou uma lição sobre o significado da vida e uma reflexão sobre seu sombrio destino pessoal (...)* (Idem, p. 235).

Ainda em Bruxelas, e tocado pelos próprios fracassos, sentiu-se atraído e farejou enquanto estudava geografia e os seus mapas, que havia um local pitoresco e sombrio na Bélgica chamada Borinage. (...) *há uma região chamada Borinage, onde há uma dessas populações de trabalhadores que trabalham nas muitas minas de carvão. Encontrei isso e outras coisas sobre eles em um livro de geografia (...)* (vggallery, carta 148). Neste ínterim, e próximo ao canal Charleroi, na principal artéria da Bruxelas industrial, Vincent descobriu um pequeno bar onde se reuniam mineiros de Borinage que haviam sido expulsos de seus lares pelo desemprego e crises econômicas, assim, curiosamente, e na busca do “isso” esboçou o pequeno bar e enfeitou-o com a própria imaginação (a lua): *Anexo esse rascunho, 'The Au charbonnage café'.* (vggallery, carta 148).



Figura 6: Vincent van Gogh, *Café Au charbonnage*, lápis sobre papel, ano 1878.

Não passou uma semana e Vincent foi embora de Bruxelas para as terras de Borinage, obstinado, em busca do “isso”, ou seja, de uma essência, e em outras palavras, algo que habitasse o mundo lá fora em conexão ao próprio mundo interior, que o atraía, naquele instante, através do fenômeno da vocação.

A verdadeira religião, neste ínterim, havia se tornado para ele a prática das boas ações, ao contrário de preceitos teológicos desconectados da realidade, enquanto sua premissa básica, entretanto, e, a partir daquele momento, estaria na noção prática (conhecimento intuitivo seguida de ação) de amar o próximo como a ti mesmo. Da mesma forma, Vincent poderia estar entendendo a essência mais profunda da vida como aquilo que conectaria homem e mundo, síntese extraída, talvez, tanto do coração, como daquilo que Vincent possa ter entendido do Cristo humano de Tomás de Kempis, de Renan e de Carlyle há algum tempo, e o que ele, mais profundamente, parecia desejar colocar em prática, e à prova, enquanto missionário em Borinage. Nesse momento ele parecia, também, procurar, no “isso”, não apenas uma localidade na realidade exterior, mas também um ato heroico, sacrificial e grandioso em seu ser (mundo interior), que o permitisse se conectar⁸⁴ essencialmente ao mundo através da missão evangelista (mundo exterior), cuja escolha da localidade parecia advir das próprias decisões apaixonadas e de seus sentimentos mais íntimos, amparados por conceitos formulados por muito estudo, sentimento e intuição. Tais pressupostos podem ter sido engendrados graças à própria capacidade de interação que Vincent sempre fazia entre as forças do coração (vontade, paixão, dionisíaco), imaginação e conhecimento (cultura, raciocínio, apolíneo), marcadas, nessa ocasião, por estudos massivos do conhecimento bíblico e outros textos de gêneros diversos (literaturas), tudo isso estimulado pela trágica realidade de Borinage, reconhecida como uma das regiões mais pobres da Europa.

Posicionado nessa localidade espiritual, sensível, geográfica e de conhecimento, Vincent parecia genuinamente interessado nos mistérios que habitariam os limites entre as trevas e a luz, o claro e o escuro, sob a perspectiva de uma aparente dualidade, que denotava não a ideia de superação da esperança sobre a tragédia necessariamente, mas a tragédia e a esperança como o fundo de uma mesma realidade. Assim ele parece transparecer por carta ao irmão no dia 01 de novembro de 1878: *Você certamente sabe que uma das raízes ou verdades fundamentais, não apenas do evangelho, mas de toda a Bíblia, é ‘a luz que nasce nas trevas’. Das trevas para a luz.* (vggallery, carta 148). E por meio desta perspectiva da realidade,

⁸⁴ Pela arte, Vincent conseguirá, futuramente, se conectar com o mundo.

tendo em vista a luz que surge da escuridão, nessa mesma carta ele faz uma interessante leitura de Borinage e de seus habitantes, que certamente o atraíram por sua condição trágica:

Os Borins (pessoas que vivem no Borinage, uma área a oeste de Mons) não fazem nada além de extrair carvão. É uma visão impressionante, essas minas de carvão, abertas a 300 metros de profundidade, abaixo das quais uma população trabalhadora digna de nosso respeito e simpatia desce todos os dias. O mineiro de carvão é um tipo peculiar ao Borinage; a luz do dia quase não existe para ele, e ele mal aprecia os raios do sol, exceto no domingo. Ele trabalha com grande dificuldade à luz de uma lâmpada cuja iluminação é pálida e fraca, em uma galeria estreita, seu corpo dobrado duas vezes e, às vezes, forçado a engatinhar; seu trabalho é tirar das entranhas da terra essa substância mineral cuja grande utilidade sabemos, ele trabalha assim em meio a milhares de perigos constantemente recorrentes, mas o capataz belga tem um caráter alegre, está acostumado a esse modo de vida e, quando ele desce a cova, com o chapéu coberto por uma pequena lâmpada cujo trabalho é guiá-lo na escuridão, ele confia a seu Deus que vê seus trabalhos e quem o protege, sua esposa e seus filhos. (vggallery, carta 148).

Em suma, se pela religiosidade Vincent busca a redenção ante a tragédia existencial da vida, ao mesmo tempo tal caminho parece o impulsionar para uma superação da metafísica idealista da religião cristã.

2.19 Vincent em Borinage – Da esperança ao fundo do poço. Nasce um grande artista

Tentei provar que não me faltava coragem indo ao Borinage, onde a vida era certamente muito mais difícil para mim do que teria sido se eu me tornasse um estudante. (vggallery, carta 388, 21 de setembro de 1883).

Borinage é uma região belga da província de valã de Hainaut. O desenvolvimento da região se deu com a mineração de carvão que teve início ainda na Idade Média, mas na segunda metade do século XIX, e na época de Vincent, Borinage se constituía de:

Aqui e ali, num horizonte plano, erguiam-se imensos cones negros: abruptos, isolados, sem nenhum traço característico; marcado demais para ser natural, grande demais para ser obra humana. Em alguns havia mato crescendo; outros ainda fumegavam com um inesgotável fogo interior, com grandes furúnculos na paisagem. “A região inteira parece carcomida por uma enorme chaga”, escreveu outro visitante do Borinage (...) (NAIFEH, idem, p. 239).

Além disso, quando o futuro pintor foi para lá observou que já havia: (...) *várias pequenas congregações protestantes no Borinage, e certamente escolas* (...) (vggallery, carta 148). E para Vincent, essa pequena cidade possuía um grande poder de atração. E nesse sentido escreveu a Theo logo que chegou:

(...) que Deus me indique um lugar onde eu possa ser ativo como evangelista na maneira como falamos, pregando o evangelho aos pobres, assim para aqueles que precisam e para quem é adequado à perfeição, e dedicando meu tempo durante a semana ao ensino. (vggallery, carta 148).

Ademais, e referindo-se aos mineiros da região, recordou que: *A experiência nos ensinou que aqueles que trabalham nas trevas, no coração da terra, como os mineiros nas minas de carvão pretas, entre outros, ficam muito emocionados com a mensagem do evangelho e também acreditam nisso.* (vggallery, carta 148).

Nessa época as árvores não cortavam o panorama desolado dessa região da Bélgica. No verão, a terra era desértica, empoeirada, enquanto no inverno: a neve era cinzenta e expressiva, de modo a sugerir a Vincent que a paisagem possuía: *o efeito de cartas escritas em papel branco, como as páginas do evangelho.* (vggallery, carta 149). De outro modo, quando o gelo derretia tudo virava um caos de lama negra parecida a um piche. A fuligem das chaminés estava sempre suspensa no ar, escurecendo o dia e principalmente a noite, quando a escuridão turva do pó apagava a vista de todas as estrelas. (NAIFEH, idem, p. 240). Ademais, as pessoas saíam pretas das minas de carvão: homens, mulheres e crianças cuja expectativa de vida era de 45 anos. Todos eles marcados por cicatrizes diária, corpo cansado e recurvado, choravam sempre para ir ao trabalho como quem nunca tinha certeza se iria voltar.

Assim, conduziam-se enorme rebanho humano atravessando o céu acinzentado à luz de lamparinas que se seguiam pelos sinais dos faróis e fornos incandescentes, que à distância, apontavam no horizonte os próprios destinos. Todos os dias, corriam pessoas artificialmente enegrecidas pelas vilas carvoeiras do Borinage. Era a sombra das terríveis minas que sustentavam aquela região, marcada pelo soar dos sinos que organizavam as mais terríveis e pobres criaturas ao trabalho, cercadas por muros de tijolos semelhantes a fortificações que aprisionavam operários. Poética e notavelmente trágica, Borinage atraiu, através desse aspecto, o sensível missionário para criar o futuro pintor.

Vincent chegou empolgado, bem arrumado, exibindo características de um bom holandês. Logo encontrou locação em Petit Wasmes, um dos vilarejos próximos à famosa mina de Marcasse. Em seguida, foi contratado pelo “Comitê Evangélico Regional” por um período de seis meses de experiência, como pregador laico e professor de catecismo. Logo estaria novamente lecionando para as crianças, cantando hinos, desenhando mapas e contando histórias, isto é, construindo sua obra. Destarte, escreveu a família expressando grande entusiasmo, pois certamente sentia estar no caminho ideal uma vez acreditar que: (...) *Deus quer que o homem viva e ande humildemente sobre a terra, imitando a Cristo, prestando*

atenção não as coisas altas, mas condescendendo com os homens de baixa condição, aprendendo com o evangelho que é manso e humilde de coração. (vggallery, carta 149).

Enquanto pregador, Vincent se ancorava na Bíblia e em outras referências, e dizia: *“Pensemos em [Cristo] como trabalhador, com vincos de dor, sofrimento e cansaço no rosto”*. (VAN GOGH apud NAIFEH, op. cit., p. 242). Desse modo, o salvador, para Vincent, era visto como um ser que trabalhava, sofria e tinha dores (trágico), por fim, as expressava como um artista. Desse modo, ele pregava que Cristo reconhecia em si a realidade obscura da vida, e por isso poderia levar luz aos operários que passavam maus bocados embaixo da terra. E sempre refletindo a partir de sensações e observações, religião e arte, essência e aparência, farejando o trágico e os mistérios do mundo Vincent lograva ver na paisagem de Borinage: (...) *o efeito fantasioso de luz e sombra devido às sombras de nuvens que lembram pinturas de Rembrandt ou Michel ou Ruisdael.* (vggallery, carta 152).

Não obstante, e insinuando seu consciente autossacrifício, dizia ele: *É um lugar deprimente* (VAN GOGH apud NAIFEH, op. cit., p. 242), ao se referir a grande mina de Marcasse, uma das mais antigas, perigosas e horríveis da região. Era um local que parecia um enorme fogão. E em suma:

A gaiola do elevador mergulhava 635 metros de profundidade, caindo “feito uma pedra”. Os mineiros ficavam descalços, de lâmpada na mão, espremidos em barris de carvão vazios, enquanto as vigas de guia dentro da escavação vertical “passavam voando como trilhos sobre um trem expresso”. O ar gelava e começava a pingar água sobre a gaiola, das paredes da escavação: primeiro em gotas, depois um dilúvio. Passavam por três níveis abandonados: iam tão fundo que os mineiros se referiam ao mundo do alto como “lá em cima no Inferno” ... (NAIFEH, idem, p. 243).

E quanto a temperatura, consta que: (...) *subia depressa, passando do furacão gelado do poço vertical, onde havia mais ventilação, para o ar mais quente e parado das galerias.* (Idem, p. 243). Nessa atmosfera, meninos e meninas serviam para adentrar locais mais estreitos, e assim era possível ouvir os berros, os palavrões e os suspiros que soltavam por todos os lados dentro desses espaços escuros e malcheirosos. Por efeito, muitos adoeciam, e para fins de suportarem o fardo, os missionários os consolavam, dos medos e da dor, assim como Vincent transparece ao irmão em junho de 1879 quando diz: *Eu já tive a oportunidade de visitar algumas pessoas doentes, pois muitas pessoas aqui estão doentes.* (vggallery, carta 149). Ademais: *Os trabalhadores de lá geralmente são pessoas, magras e pálidas devido à febre, que parecem exaustos e abatidos, castigados pelo tempo e prematuramente velhos, as mulheres geralmente pálidas e murchas.* (vggallery, carta 151).

E sobre a maior das minas da região, escreve Vincent na mesma carta:

Em uma das minas mais antigas e mais perigosas da região, chamada Marcasse. Essa mina tem um nome ruim porque muitos morrem nela, descendo ou subindo, ou por asfixia ou explosão de gás, ou por causa da água no solo ou por causa de passagens antigas que desmoronam e assim por diante. É um lugar sombrio e, à primeira vista, tudo ao seu redor tem algo sombrio e mortal. (vggallery, carta 151).

A descida na mina de Marcasse, em janeiro de 1879 representou o ponto alto dos dois anos que Vincent passou no Borinage. E ele escreveu ao irmão a respeito disso meses depois: *Descemos juntos, a 700 metros de profundidade, desta vez, e fomos para os cantos mais ocultos do submundo.* (vggallery, carta 151). E sobre o local ele disse que era: *como as celas de uma colméia, ou como uma passagem escura e sombria em uma prisão subterrânea (...)* (vggallery, carta 151). Desceu outra vez em março, mas mesmo antes disso, os pais já começaram a manifestar preocupação com o filho sensível. Os membros da congregação borinense, no primeiro mês já não mais se davam com o jovem, e sobretudo a opinião de Vincent sobre os moradores dali havia mudado: *Ao chegar, ele os descreveu a Theo como “simples e de boa natureza”. Não muito tempo depois, tinham se tornado “ignorantes e incultos” – “nervosos”, “suscetíveis”, “desconfiados”.* (VAN GOGH apud NAIFEH, op. cit., p. 244). Todavia, Vincent ainda via neles atributos de verdadeiros heróis trágicos, conforme trecho de carta enviada ao irmão:

As pessoas aqui são muito instruídas e ignorantes, e a maioria delas não sabe ler, mas são perspicazes e ágeis em seu trabalho difícil, corajoso, de porte bastante pequeno, mas de ombros quadrados, com olhos sombrios e profundos. Eles são hábeis em muitas coisas e trabalham incrivelmente duro. (vggallery, carta 151).

Trágica também deve ter sido a experiência de ter ido até ali enquanto pregador e professor de catecismo. O estranho dialeto da região já dificultava as comunicações. Ademais, na maioria os borinenses não sabiam ler e não podiam atenuar a solidão de um homem tão bem instruído como Vincent. Portanto, inversamente, ele era para eles um forasteiro sem medida e temperamento, de modo que o comparecimento aos sermões foi diminuindo paulatinamente.

Por conseguinte, Vincent foi se retraindo, a medida do tempo, e se voltando à ilusão do pitoresco e da arte como forma de encontrar algum encanto naquela região e naquela gente. E sobre isso escreve a Theo, meses depois, no dia 19 de junho de 1879, revelando a sua compreensão sobre a importância da arte naquele momento, que, curiosamente, ele parece intuir, investigar e refletir, por uma linguagem muito própria, de alguma forma, na figura do

apolíneo enquanto representação do artista e o dionisíaco enquanto representação da natureza, tendo em vista uma unidade trágica. E diz:

Não conheço uma definição melhor da palavra *arte do* que esta: ‘Arte é o homem adicionado à natureza’, natureza, realidade, verdade, mas com um significado, com uma interpretação, com um personagem que o artista traz à tona e ao qual ele dá expressão, que ele liberta, que ele desvenda, libera, elucida. (vgallery, carta 152).

Mesmo retraído devido ao convívio com o povo local, Vincent farejava o “*isso*” para onde fosse, essa síntese entre a natureza e o homem. E apesar da característica trágica do lugar, ele enxergava tudo através de uma lente na qual aquilo que parecia ruim possuía sempre algo de bom. Desse modo, Vincent: *Definiu a visita de seis horas à mina infernal de Marcasse como “uma expedição interessante”*. (VAN GOGH apud NAIFEH, op. cit., p. 245). Ademais, metaforicamente escreveu ao irmão, meses depois, algo sobre esse sentimento trágico: *Mas, por ocasião da tempestade na noite escura, foi um efeito especial causado pelos relâmpagos que tornaram tudo visível apenas por um momento de vez em quando*. (vgallery, carta 152).

Com o poder da arte e da imaginação, associando aos seus conhecimentos bíblicos, Vincent parecia transformar a realidade quando disse que: (...) *durante as violentas chuvas, realmente lembraram um dos cascos da arca de Noé, como teria aparecido na escuridão do dilúvio à luz de um relâmpago*. (vgallery, carta 152). Portanto, tragédia, arte e religião se mesclavam para fins de operar uma transformação da realidade através do artista.

Para quase tudo, logo, Vincent se amparava com imagens e textos, desde à paisagem, à figura dos mineiros, à vida e à arte. Desse modo: *A neblina densa criava “um efeito fantástico de claro-escuro” como as “pinturas de Rembrandt”*. (VAN GOGH apud NAIFEH, op. cit., p. 245). E, por causa dos mineiros vivendo em uma forma de escravidão, como observou em suas caminhadas, Vincent foi levado a ler o livro “A cabana do Pai Tomás” que falava a respeito da escravidão nos Estados Unidos da América. Não obstante criticar o sistema, obviamente por seu caráter desumano e opressivo, ele destacou não apenas compaixão aos oprimidos, mas, no que toca ao seu autor e obra, a presença do sublime, do nobre e do distinto apesar de tudo:

Atualmente, estou lendo muito a cabana do tio Tom - ainda há tanta escravidão no mundo - e nesse livro surpreendentemente belo, esse assunto extremamente importante é tratado com tanta sabedoria, com amor, zelo e interesse no genuíno bem-estar dos pobres e oprimidos, não se pode deixar de voltar a ele de novo e de novo e encontrar mais nele a cada vez... É tão sutilmente sentida, é tão bem elaborada, é tão magistral. Foi escrito com muito amor, tanta seriedade e tão fiel à verdade e com conhecimento do assunto. É tão humilde e simples, mas ao mesmo tempo tão sublime, tão nobre e tão distinto. (vgallery, carta 152).

E com o mesmo espírito trágico, Vincent saudou a obra: *Tempos Difíceis, de Dickens, como “uma obra-prima”, pelo retrato sensível e comovente de um operário*. (VAN GOGH apud NAIFEH, op. cit., p. 246).⁸⁵ Neste ínterim, Borinage era um local de fervilhante agitação social, posto que Marx e Engels haviam escrito o “Manifesto Comunista” em Bruxelas, vizinho da região. Desse modo, ondas de greves sangrentas e repressões brutais fomentavam movimentos sindicais militantes, que encontravam na comunidade de Wasmes, onde Vincent morava, cooperativas e associações decididas a corrigir as crueldades geradas pelo capitalismo. Não obstante: (...) *a concepção de Vincent, tomando os mineiros como heróis cristãos, não admitia o conceito de vítima. Assim: A miséria deles, como a sua, aumentava a proximidade com Deus*. E segundo Naifeh e Smith, Vincent diria que os operários: *Precisavam de Tomás de Kempis, não de Karl Marx. Em vez de se revoltar, ele os exortava a enaltecer a dor – a se rejubilar com o sofrimento*. (Idem, idem).

Neste momento Vincent estava a levar o evangelho ao pé da letra, tal como havia compreendido o Cristo de Tomás de Kempis, ser humilde teria, portanto, a conotação de não reclamar das coisas como elas são, e agradecer, entretanto. Isso era o que Vincent entendia como a: (...) *mensagem Kempiana de serena resignação* (...) (Idem, idem). Assim, somado a isso, e na busca do que é mais profundo no humano, desde essa época, é possível que ele já observasse e buscasse, através da arte e da religião, não o reconhecimento do indivíduo propriamente dito, mas o tipo social a qual ele se identificava com o seu entorno, como se alguém fosse alguém em algum lugar porque tudo era uma unidade.

Sobre isso ele escreveu ao irmão meses depois do episódio de Marcasse, e após ter passado por duras provações no dia 05 de agosto de 1879, que: *Seria capaz de mostrar-lhe alguns desenhos, tipos de aqui (...) pois há tanto caráter pitoresco em tudo nesta região*. (vggallery, carta 153). E assim como Marx, o olhar de Vincent é também para o trabalhador, que por sua vez, nada via de atraente nas ideias do futuro mestre holandês. Sendo assim, a Vincent restava apenas o trabalho prático, isto é, cuidar dos doentes que: (...) *não questionavam as ilusões de Vincent nem decompunham analiticamente seus sermões*. (NAIFEH, idem, p. 247)

⁸⁵ “No romance inglês, contudo, os problemas discutidos são concretos, de significado mais geral, menos intelectualista e refinado do que no francês; o ponto de vista dos autores é mais humano, mais altruísta, porém, ao mesmo tempo, mais conciliatório e oportunista. Disraeli, Kingsley, Elizabeth Gaskell e Dickens são os primeiros discípulos de Carlyle e estão entre os escritores que aceitam suas ideias mais prontamente. São irracionaisistas, idealistas, intervencionistas, zombam do utilitarismo e da economia nacional, condenam o liberalismo e o industrialismo e colocam seus romances a serviço da luta contra o princípio de *laissez-faire* e a anarquia econômica que associam a esse princípio.” (HAUSER, 2003, p. 847).

Desse modo, Vincent se lançou à uma corrente que unia sofrimento, desprendimento e altruísmo, qualidades heroicas que ele buscava em si mesmo uma vez que: *Trabalhava “dia e noite”, segundo um relato, sentado à cabeceira dos doentes rezando, evangelizando, e “caía de joelhos de cansaço e alegria” quando os pacientes se recuperavam.* (Idem, idem).

Ademais, lançou-se tragicamente, e mais uma vez, a um espiral sombrio de recriminação e autopunição, em um pouco mais de um mês em Borinage, passou a comer pouco e dormir em uma tábua. Afirmava não desejar luxo algum, não tomava banho ou cuidava das roupas e em suma, durante o dia, cuidava dos doentes, enquanto a noite lia, fumava e estudava a Bíblia. Consequentemente, emagreceu e diante a condição trágica manteve a consciência e o pensamento elevado pelo exercício da resignação e do proveito da situação, tal qual esclarece, meses depois, por carta enviada em junho de 1880:

Por exemplo, você sabe muito bem que negligenciei minha aparência, admito, e admito que é chocante. Mas veja, problemas financeiros e pobreza têm algo a ver com isso, e então um profundo desânimo também tem algo a ver com isso, e às vezes, é um bom meio de garantir a solidão necessária para se aprofundar um pouco mais, este ou aquele campo de estudo com o qual estamos preocupados. (vggallery, carta 155).

E nesta mesma carta profere uma interessante confissão a respeito da força de seu sentimento e de como isso afetava a sua realidade social (sua vida):

Eu, por exemplo, sou um homem de paixões, capaz e suscetível de fazer coisas tolas pelas quais, às vezes, sinto pena. Costumo me encontrar falando ou agindo rápido demais quando seria melhor esperar com mais paciência. Eu acho que outras pessoas também podem às vezes fazer coisas tolas semelhantes. (vggallery, carta 155).

Todavia, revela em seguida uma prática fenomenológica semelhante a do herói trágico nietzscheano, ou seja, a transfiguração das forças da paixão em realidade cultural, e neste caso, em leitura e busca de autoconhecimento. *Por exemplo, para citar uma paixão entre outras, tenho uma paixão mais ou menos irresistível por livros e tenho uma necessidade contínua de me educar, de estudar, se quiser, exatamente como preciso comer meu pão.* (vggallery, carta 155).

Mas como sempre, o sentido trágico do fracasso diante todas as tentativas de encontrar o próprio sentido social e humano, venceu as barreiras dos costumes populares e provocou consequências práticas. Alguns membros da congregação passaram a criticar o modo de vida ascético no qual Vincent se inclinava naquele momento. Assim:

A soma entre a insatisfação com seus sermões, a estranha auto degradação de seu novo lar, a teimosia em não seguir os conselhos e mesmo a assistência maníaca aos doentes

levou os membros da igreja a chamar um inspetor do Comitê Evangélico de Bruxelas para verificar a nomeação do novo pregador (...) (NAIFEH, idem, p. 247).

Assim em contrapartida, e se amparando em Kempis, Vincent se defendeu, em vão, justificando que Cristo viveu pobre e dormiu na pedra.

Dorus, no final do mês de fevereiro de 1879, intercedeu viajando até Borinage e negociando com os clérigos que deram a Vincent, inutilmente, uma nova chance para se redimir. Contudo, e apesar de tudo, os pais já imaginavam o que estaria por vir. Mas em abril um episódio trágico (explosão na mina) veio a revelar um Vincent herói e altruísta:

A explosão veio sem aviso prévio.... Bastou uma faísca – de uma lâmpada com defeito ou de uma fricção nos varões de uma barrica – para provocá-la. Foi o que aconteceu em 17 de abril de 1889, na mina Agrappe, na Frameries, a meros três quilômetros de Wasmès. (Idem, p. 249).

O resultado foi assustador: *Aos gemidos de dor logo se somaram as pragas e os gritos de raiva, conforme aumentavam as pilhas dos corpos esquartejados e se evidenciava a magnitude da tragédia. (morreram 121 mineiros.)* (Idem, p. 250).

Foram cinco dias de agonia e trabalho até que pudessem retirar os últimos sobreviventes. Mas o prejuízo humano foi doloroso conforme os números. Neste ínterim, segundo Naifeh e Smith: *É impossível supor que Vincent van Gogh não tenha participado desse panorama de sofrimento e necessidade de consolo que tomou conta do pátio da mina Agrappe naquele dia e nos subsequentes.* (Idem, idem).

Contudo, consta que, já no mês anterior, Vincent havia retomado sua missão ilusória e obstinada pelo zelo social, aquilo que uma testemunha chamou de: (...) *frenesi de sacrifício pessoal* (...) (Idem, idem) A reflexo de Cristo, portanto, e supostamente diante do episódio, doou quase todas as roupas e o pouco dinheiro que tinha, rasgou a roupa de baixo para fazer bandagens, acentuou suas práticas ascéticas medievais, deixou de tomar banho e atribuiu ao sabão algo pecaminoso. Inclinou-se a cuidar dos doentes sem tréguas ou descanso visando diminuir-lhes o sofrimento.

Não obstante: *Em julho, o Comitê Evangélico decidiu encerrar a atividade de Vincent na igreja.* (Idem, p. 251). Mas um trecho de uma carta que ele escreveu um ano depois, enviada entre os dias 22 e 24 de junho de 1880, Vincent revela justamente os ecos, e os desdobramentos, não apenas deste episódio em questão, mas de uma solidão profunda e ontológica contida no cerne de uma vida inteira, curiosamente enquanto destino que cria barreira à manifestação do próprio instinto. Portanto, depois de indagar sobre uma possível conexão entre mundo interior

e exterior, ele parece se resignar à tragédia da solidão e atribuir à própria interioridade o poder de superação, em um contexto no qual a fé em Deus lhe exigiria paciência, disciplina e resignação, e diz:

Veja bem, isso me atormenta continuamente, e então você se sente um prisioneiro na penúria, excluído de participar deste ou daquele trabalho, e tais e tais coisas necessárias estão além do seu alcance. Por causa disso, você não fica sem melancolia, sente um vazio onde pode haver amizade e afetos altos e sérios, e sente um terrível desânimo roendo sua própria energia psíquica, e o destino parece capaz de colocar uma barreira contra os instintos por afeto, ou uma maré de repulsa que o vence. Bem, então, o que posso dizer; o que se passa por dentro mostra do lado de fora? Alguém tem um grande incêndio em sua alma e ninguém nunca se esquentou com isso, e os transeuntes não vêem nada além de um pouco de fumaça no topo da chaminé e depois seguem seu caminho. Então agora o que devemos fazer, manter esse fogo vivo por dentro, ter sal em nós mesmos, esperar pacientemente, mas com quanta impaciência, aguardar a hora, digo, quando quem quiser, venha e se sente ali, ficará lá, pelo que sei? Que quem crê em Deus aguarde a hora que virá mais cedo ou mais tarde. (vvgallery, carta 155).

Mas a razão, segundo os pais, para o comitê tê-lo dispensado era que: *“Ele não cede aos desejos do Comitê”, escreveu Dorus. “Nada vai mudá-lo. É uma provação terrível.”* (NAIFEH, idem, p. 251). E na derradeira tentativa de salvar sua missão belga, Vincent foi procurar Abraham Pieterzen⁸⁶, o pregador que ajudara Dorus a conseguir o ingresso de Vincent na escola evangélica de Bruxelas. Assim, desalentado e voltado ao sacrifício pessoal, foi caminhando por dois dias até a casa do pregador e chegou lá com os pés sangrando. Este, ao se deparar com o estado deplorável de Vincent, aconselhou-o voltar à Etten e, posto a resistência do último, lhe indicou um pregador independente em Borinage chamado Frank o evangelista. Contudo, o pior estava por vir, e em agosto, Theo visitou Vincent e acusou-o de estar: (...) *descendo ladeira abaixo* (...) Mas, Vincent se protegeu, como sempre, evocando milhares de autores a justificar as próprias posturas, até que Theo o acusou de causar discórdia e sofrimento aos pais, o que certamente o tocou de modo indelével. Assim: (...) *a acusação de que causara dor aos pais ateou fogo e inflamou tal sentimento de culpa que nem todos os poderes de autocomiseração e autojustificação de Vincent conseguiram apagar.* (Idem, p. 253).

Por conseguinte, Vincent decidiu voltar à casa dos pais em Etten. De repente, ele chegou lá, e como bons cristãos os pais lhe ofereceram comida, roupas e uma cama para descansar. Não obstante, e à medida que os dias transcorriam, Vincent permanecia calado e lendo

⁸⁶ “Quando é demitido de suas funções de evangelizador leigo, Vincent vai até Bruxelas pedir conselhos ao pastor Pietersen. O pastor se interessa pelas artes e até mesmo cultivava a pintura como passatempo. Vincent mostra a ele alguns desenhos. Pietersen, um pouco para ajudá-lo, e também por que os esboços lhe agradam, compra dois. Vincent voltará a pregar por conta própria, durante alguns meses no Borinage. Mas a consulta a Pietersen é um divisor de águas. Daí para frente, aos poucos, a pintura vai tomá-lo inteiramente.” (COLI, 2006, p.63 e 64).

continuamente como se sentisse oprimido pela censura e olhares desconfiados, até que Dorus resolveu romper o silêncio e o convidou para uma caminhada.

Bastou, contudo, uma faísca para Vincent explodir toda a mágoa e o ressentimento que carregava desde o abandono no internato quando tinha apenas 11 anos de idade. O resultado foi naturalmente trágico, e ele: (...) *teve de fugir de casa*. (Idem, p. 254). Foi a consequência deste episódio que o fez voltar a Borinage e ficar um ano sem escrever cartas e a perambular sem aparente destino.

Nos seis meses seguintes, Vincent se puniu com uma ferocidade que até assustou os borinenses acostumados às desgraças. Literalmente, ele passou a viver sem abrigo, sem banho, sem descanso, sem agasalho por um período extremamente longo. Neste ínterim, Dorus enviava-lhe dinheiro, mas ele doava tudo. Ademais: *Um morador local lembrava tê-lo visto murmurando: “Todos acham que eu não valho nada”*. (Idem, p. 255). E mesmo na penúria, consta que lia livros que carregava no bolso, conforme escreve ao irmão entre os dias 22 e 24 de junho de 1880, meses após o episódio. E diz:

Então eu estudei os livros que eu tinha de mão, em vez seriamente, como a Bíblia e Michelet *La révolution's Française*, e, em seguida, no último inverno, Shakespeare e um pouco de V. Hugo e Dickens e Beecher Stowe, em seguida, recentemente Ésquilo, e depois vários outros autores menos clássicos (...) (vvgallery, carta 155).

Assim, conforme Naifeh e Smith, Vincent se arriscou a descer nas profundezas niilista e desnudadas do Rei Lear de Shakespeare, que: (...) *representava uma insuportável mortificação das esperanças*. (Idem, p. 256). A tragicidade shakespeariana encontrava reduto em Vincent que se consolava estranhamente em uma história sombria na qual um pai havia sido levado a dor por seus próprios erros. Mas isso tem de ser compreendido no cerne do fato de que ele estava ali, naquela condição deplorável, e salvo por hora das concepções de destino, dentre tanto, por causa de certo arbítrio envolto ao conflito que havia tido com o pai. E sob uma perspectiva decadente, ele: (...) *foi visto naquele inverno (entre 1879 e 1880) com o rosto enegrecido, descalço, em andrajos, perambulando pela paisagem desolada entre a neve e os temporais*. (Idem, p. 256). Ao certo todos que o viam julgavam se tratar de um homem louco. Consta que esfregava as mãos continuamente como se tentasse remover alguma mancha indelével, além do que dormia em um celeiro. E os pensamentos suicidas certamente o atormentavam diante tamanha tragédia.

No final do inverno, já em 1880, saiu em uma jornada de autopunição que tinha um significado autodestrutivo⁸⁷. Saiu de Borinage no sentido oeste, isto é, à fronteira francesa. E tendo previsto ou não, a viagem se mostrou de uma dureza superior até mesmo à sua capacidade de autopunição. Acoitado por chuvas e ventos gelados, sem dinheiro para comer ou se abrigar, ele contou mais tarde que: (...) *andava e andava sem parar, como um vagabundo, sem encontrar descanso, comida ou abrigo em nenhum lugar*. (VAN GOGH apud Idem, op. cit., p. 257). Assim, dormiu em carroças, celeiros, montes de lenha, no frio e na chuva. Suportou 65 km em três dias de caminhada. Mas voltou à Borinage depois disso. Algo desse período, ele conta ao irmão em carta de meados de 1880, pela qual parece resignado e oprimido por culpa, mas consciente do destino e de alguma altivez, e diz:

É verdade que, às vezes, ganhei minha crosta de pão, às vezes, algum amigo me deu um favor; Eu vivi o melhor que pude, melhor ou pior, como as coisas foram; é verdade que perdi a confiança de várias pessoas, é verdade que meus negócios financeiros estão em um estado lastimável, é verdade que o futuro não é um pouco sombrio, é verdade que eu poderia ter feito melhor, é verdade que apenas em termos de ganhos na minha vida perdi tempo, é verdade que meus próprios estudos estão em um estado bastante triste e desanimador, e que me falta mais, infinitamente mais do que tenho. Mas isso é chamado de descer ladeira e é chamado de não fazer nada? (vggallery, carta 155).

Nesta mesma carta, revela novamente sua consciência trágica de superação quando aponta um aspecto que relativiza a própria força do *pathos*: *Então, em vez de dar lugar ao desespero, tomei o caminho da melancolia ativa, desde que tivesse forças para a atividade, ou seja, preferi a melancolia que espera, aspira e procura àquela que se desespera, triste e estagnada*. (vggallery, carta 155).

Foi nesse estado que ele voltou, uma ou duas semanas depois, à Etten na casa da família, forçando seu pai a tomar alguma atitude. Assim, Dorus: *Decidira internar o filho em um manicômio*. (NAIFEH, idem, p. 258). Mas, para confiar Vincent em um manicômio, seria necessário um laudo médico, e por essa razão, as escondidas, Dorus marcou uma consulta com o doutor Johannes Nicolaas Ramaer e convenceu o filho teimoso a ir. Inicialmente, ele achou que poderia pedir remédios ao médico, mas, suspeitando de última hora, Vincent desistiu. Por conseguinte, Dorus tinha outra carta na manga, e, juridicamente, por consenso familiar seria possível internar o futuro pintor, mas quando este chamou a família para uma reunião, Vincent,

⁸⁷ “O sofrimento, o cansaço e as provações de todo tipo faziam parte do arsenal espiritual de Van Gogh. A seus olhos, o sofrimento o aproximava do Deus da misericórdia que havia oferecido o próprio filho em sacrifício para reforçar sua aliança com os homens. Os pontos de contato entre o divino e o humano, portanto, eram feitos de dor, dúvidas e privações. Os obstáculos, no sistema moral de Vincent, apenas reforçavam suas convicções.” (VEEN, 2018, p. 55).

atento e logicamente lúcido, fugiu novamente de casa e voltou à terra negra de Borinage para encontrar o fundo do poço. Tal sentimento estava na carta ao irmão de junho de 1880, através da qual Vincent fala, romântica e metaforicamente, de como entendia com clareza a própria condição diante da família e da sociedade onde vivia, desta vez amparado diretamente na obra de arte ao invés da Bíblia⁸⁸. Ademais, falou da razão pela qual o entendiam como louco:

Na primavera, um pássaro em uma gaiola sabe muito bem que há algo pelo qual ele seria bom; ele sente muito claramente que há algo a ser feito, mas ele não pode fazê-lo; o que é que ele não consegue se lembrar com clareza, e ele tem ideias vagas e diz para si mesmo: ‘os outros estão construindo seus ninhos, criando seus pequenos e criando a ninhada’, e ele bate a cabeça nas barras da gaiola. E então a gaiola fica lá e o pássaro está louco de sofrimento. ‘Olha, tem um ocioso’, diz outro pássaro que passa - esse sujeito é uma espécie de homem de lazer. E, no entanto, o prisioneiro vive e não morre; nada do que se passa dentro dos shows lá fora, ele está de boa saúde, ele é bastante alegre ao sol. Mas então chega a estação da migração. Um ataque de melancolia - mas, dizem as crianças que cuidam dele, ele tem tudo o que precisa na gaiola, afinal de contas - mas ele olha para o céu lá fora, pesado com nuvens de tempestade, e dentro de si sente uma rebelião contra o destino. Estou em uma gaiola, estou em uma gaiola, e por isso não sinto falta de nada, seus tolos! Eu tenho tudo o que preciso! Ah, pelo amor de Deus, liberdade, ser um pássaro como outros pássaros! Um homem ocioso assim se assemelha a um pássaro ocioso assim. (vggallery, carta 155).

Por fim, e tendo sido novamente golpeado pelo destino, ainda em Borinage, desistiu definitivamente das ambições religiosas e a partir desse momento encontrou o artista consciente dentro de si e em seu caminho, livre de qualquer subterfúgio em igrejas, escolas, livrarias ou empresas da família⁸⁹. Não teria mais volta. Tinha início uma década de produção colossal que, pouco a pouco, se desenrolaria até o cemitério de Auvers-sur-Oise. E sobre isso diz o historiador Jorge Coli:

Nessas “grandes missões” que se sucedem anteriores à sua vocação pictural, uma característica básica é o apostolado, mais do que o próprio sentimento religioso, cuja presença no espírito de Vincent surge, de repente, para desaparecer definitivamente. Mais tarde, ele será também um apóstolo consciente da pintura moderna, mas se apagará nele todo sentimento de religiosidade. Depois dessas grandes crises místicas, van Gogh será um espírito “positivo”, impregnado pelo cientificismo, pelo naturalismo do fim do século passado. Será mesmo fortemente crítico em relação a pastores protestantes, e, em particular, a seu próprio pai. Mas por essa época ela já

⁸⁸ “Ele utilizava fórmulas, às vezes, retiradas diretamente dos livros que apreciava, como ‘Os pássaros’, de Jules Michelet, obra da qual usou uma analogia bastante ingênua entre a situação de um pássaro na gaiola e sua própria.” (VEEN, 2018, p. 56)

⁸⁹ “É impossível dizer em que momento preciso Van Gogh tomou a decisão de dar as costas à religião organizada e dedicar sua vida à arte. Talvez porque ela tenha vindo de uma evolução gradual, e não de um impulso. Assim como sua reconversão aos ofícios religiosos havia sido precedida por longos meses de devoção fanática, sua passagem da religião para a arte ocorreu progressivamente, ao logo de toda a segunda metade do ano de 1879.” (VEEN, 2018, p. 52).

havia encontrado a pintura; sua “grande missão” a verdadeira vocação para qual nascera. (COLI, 2006, p. 62)

CAPÍTULO 3 – VINCENT VAN GOGH: a arte espelha a tragicidade da vida (1880-1882)

Este ano é o grande ponto de virada de sua vida. Ele toma consciência de seus poderes criativos e, nos extremos da necessidade interior, abandonado por tudo, seu chamado como artista vence no Borinage. De uma tensão religiosa nasce uma tensão criativa. Ser artista no século XIX não implicava mais nenhum vínculo social significativo. No entanto, a arte tem uma tarefa a cumprir na vida e mesmo sem formação acadêmica, Vincent se prepara para essa tarefa. (HAMMARCHE, 1961, p. 54)⁹⁰. (tradução nossa).

Foi neste momento e ocasião que Vincent van Gogh decidiu pelo início de sua carreira artística, quando solitário perambulando no Borinage ficou muito mal e, conseqüentemente, afirmou ter emancipado dos pensamentos religiosos. Como foi possível notar, após uma longa carta⁹¹ enviada ao irmão em junho de 1880, depois de quase um ano sem escrever, Vincent discorreu sobre a própria penúria alegando, entretanto, que possuía uma alma sedenta de grandes realizações.

Neste ínterim, mostrou-se revigorado por um sentimento trágico qual expressou por analogia com a natureza que contemplava ao seu redor, e resignando-se naturalmente afirmou: *O que é muda para os pássaros, no momento em que mudam suas penas, isso é adversidade ou infortúnio, tempos difíceis, para nós, seres humanos.* (vggallery, carta 155). Por conseguinte, afirmou que tal condição poderia alimentar sua atividade uma vez que: (...) *em vez de dar lugar ao desespero, tomei o caminho da melancolia ativa* (...) (vggallery, carta 155). E quando seu pai o convidou a voltar à sua terra natal, Vincent parece ter se aproveitado para romper mais algumas barreiras interiores, visando a ideia de unidade, ao responder: (...) *que o país ou a terra natal está em todo lugar.* (vggallery, carta 155). E enquanto discorria sobre a própria experiência da miséria e da tragédia pessoal, salientou que essa ocasião havia sido: (...) *um bom meio de garantir a solidão necessária para se aprofundar um pouco mais.* (vggallery, carta 155).

Desse modo, tendo finalmente decidido pela carreira de artista, previu que: *Esse objetivo se tornará mais claro, tomará forma lenta e seguramente, à medida que os croquis se tornam um esboço e o esboço uma pintura* (...) (vggallery, carta 155). Assim, quando imaginou estar sendo indagado pelo irmão por causa de suas condições daquele momento, proferiu antecipadamente a sua defesa ao mesmo tempo que revelou que o Vincent religioso e o artista

⁹⁰ “This year is the great turning point of his life. He becomes aware of his creative powers and in the extremes of inner need, deserted by everything, his calling as an artist wins through in the Borinage. Out of a religious tension a creative tension is born. Being an artist in the nineteenth century no longer implied any significant social attachments. Nevertheless, art has a task to fulfil in life and even without academic training Vincent prepares himself for this task.” (HAMMACHER, 1961, p. 54)

⁹¹ Vggallery, carta 155, junho de 1880.

se tratavam da mesma pessoa apesar das diferenças. E disse a saber que: (...) *o que mudou é que minha vida era menos difícil naquela época e meu futuro, menos sombrio, mas, no que diz respeito ao meu eu interior, no que diz respeito à minha maneira de ver e pensar, elas não mudaram.* (vggallery, carta 155). Por fim, parecia também considerar a arte, naquele momento trágico, algo tão elevado como outrora havia julgado a religião, e afirmou que ela poderia expressar: (...) *uma realidade mais real do que a realidade* (...) (vggallery, carta 155). Em suma, este presente capítulo tenta apresentar a possível relação existente entre os acontecimentos trágicos e a capacidade criativa de Vincent van Gogh.

Assim, tendo encontrado finalmente a arte enquanto instrumento de expressão, por meio do espírito apolíneo, Vincent foi estudar arte em Bruxelas tendo em vista adquirir conhecimentos técnicos e práticos para dar início ao seu processo produtivo. No entanto, o conflito com o mundo acadêmico, motivado pelo *pathos*, e a falta de dinheiro determinou os limites de sua permanência na capital do país belga e, por isso, ele decidiu voltar a Etten para a casa dos pais. Mas enquanto rascunhava a temática principal desta primeira fase de artista, ou seja, a figura do camponês em sua batalha diária nos campos de turfa, de trigo, etc; a tragédia nas relações interpessoais, no antro da família, atingira níveis de insultos violentos que acarretaram uma nova expulsão de sua casa. Sem rumo definido voltou à Haia e, motivado a dar continuidade à sua carreira artística, procurou o primo Anthon Mauve, pintor reconhecido na escola de Haia, e solicitou alguma ajuda.

Desse modo, tendo se fixado na cidade, e estimulado pelo primo famoso, fez experiências diversas com tinta óleo, aquarela e principalmente lápis e carvão, sempre em busca do retrato de figuras em seu espaço geográfico.

Neste ínterim, após recolher da rua uma prostituta grávida e fazê-la de modelo em sua casa, arrumou um grande conflito moral com a família uma vez ter decidido se casar com ela, o que o levou à composição da obra chamada “Sorrow”, qual atribuiu ser sua primeira obra prima.

Porém, à medida que suas relações com a velha e nova família se desgastaram, Vincent se viu forçado a abandonar a prostituta e o bebê, e por alguma razão decidiu se mudar para Drente visando retratar essa região considerada uma das mais pobres de toda a Europa. Lá, entretanto, suas esperanças novamente naufragaram e ele se viu, na miséria, voltando para a casa de seus pais, agora em Nuenen, no Brabante.

Nessa ocasião, a temática de sua obra, protagonizada por mais desenhos do que pinturas, consistia em figuras e paisagens nas quais ele sombreava e borrava conscientemente como em busca de uma expressão artística da realidade, que de maneira sensível, parecia expressar unicidade na pequena figura humana (camponês) ante a grandeza da natureza ao seu redor.

De volta à casa da família, agora em Nuenen, os conflitos com o pai o levaram a ter de sair de casa novamente, mas não da cidade desta vez. E, em seu ateliê nas redondezas, ele não só fez sua moradia como prosseguiu obcecadamente os retratos das figuras locais e utilizando a tinta óleo produziu centenas de quadros dessa temática e outras mais. Desta pesquisa sistemática e obsessiva, o tema dos comedores de batatas, principal obra do período, parecia ter se originado paulatinamente. Enquanto isso, os conflitos com o pai eram diários no presbitério, e se agravaram quando Vincent se envolveu com algumas mulheres da redondeza, ferindo moralmente a imagem da família e do pastor local, agravando, assim, seu antagonismo tanto com o pai quanto com a população local.

No final de março de 1885, por sua vez, Theodorus van Gogh (o pai) sofreu um mal súbito (derrame cerebral) e morreu repentinamente. A tragédia desse episódio se somou a outros e Vincent, tão logo, se viu forçado a sair da pequena cidade camponesa no Brabante e abandonar a família para sempre. E, como, há tempos cobiçava viajar para a Antuérpia, para lá resolveu se mudar, porém, um pouco antes disso, Vincent havia produzido aquilo que chamou de sua grande obra de arte até aquela ocasião, isso, pois, como é possível notar a partir das cartas, ele trabalhou meses no mesmo quadro, pesquisando como um verdadeiro cientista, mas expressando com a paixão do instinto, pareceu ter ambicionado retratar em um jantar de camponeses, algo que desejava expressar sobre a essência da vida por meio de uma cena cotidiana daquele tipo social, outrossim, uma imagem que pudesse comover da forma como o pintor se comovia ao vê-los labutar na terra incansavelmente. Em outras palavras, pensar que aquele trabalho poderia configurar a velha tendência de Vincent em buscar na tragédia da vida e do trabalho camponês, a beleza do heroísmo e da simplicidade que a própria vida do pintor desejava encontrar de alguma forma.

Por fim, depois de tantos acontecimentos, na Antuérpia, Vincent voltou à Academia de Arte e fazendo novos planos, como sempre, mergulhou de cabeça em sonhos (ilusões) tão austeros que em pouco tempo ele já estava deslocado socialmente. Além disso, com problemas de saúde agravando a situação, tão logo a experiência nessa agitada cidade chegara ao fim de modo que, tragicamente, abriu caminho rumo à verdadeira revolução da sua arte, a mudança para Paris. Antes disso, todavia, ainda na Antuérpia, as novas pinturas e as estampas japonesas já haviam preparado o pintor autodidata para a experiência que viria a ser nos meses consecutivos.

3.1 Desenhos, hachuras e a obsessão pelo *chiaroscuro*

Você deve saber que é o mesmo com evangelistas e artistas. (vggallery, carta 155). Vincent van Gogh deu início à sua carreira de pintor encorajado pelo fracasso de outras tentativas de encontrar a própria vocação dentro do mundo em que vivia, e no qual divergia contínua e involuntariamente em amplos aspectos, dentre os quais, e principalmente, a questão da moral. Tendo isso em vista, e apesar disso, o frustrado e fracassado marchand, professor e tardio missionário, sempre pareceu estar consciente de que a vida era parte substancial do mundo e que não haveria dualidades fora da totalidade, de modo que, evocando a expressão romana do mundo antigo, para ele “Todos os caminhos levariam à Roma” e que tudo valeria a pena se as pessoas, ao invés, de procurarem objetivos absolutos no mundo exterior, apenas empenhassem esforços para alguma finalidade oriunda de seu universo interior, como a arte para ele.

Todavia, e como humano demais, Vincent também era excêntrico e por isso estava sempre em divergência⁹² com o entorno, o que o colocava em uma condição trágica diante da vida e da humanidade, uma vez ser ele: (...) *um indivíduo que tinha medo das pessoas, mas ansiava pela companhia humana* (...) (NAIFEH, idem, p. 262).

O olhar artístico sobre o mundo sempre acompanhou Vincent van Gogh, desde sua coleção de besouros e insetos quando pequeno, aos desenhos que observava a mãe fazer. Assim, Vincent parece sempre ter exercitado seus olhos atentos quando, ao fitar o arredor, queria ver a vida com os olhos de seu interior, tal como descrevia a natureza minuciosamente como quem estivesse também a acrescentar à natureza uma realidade aos moldes do próprio sonho artístico, permitindo assim que nascesse nele a essência do artista dionisíaco. Corroborando a isso, quando marchand, Vincent não apenas conheceu os maiores museus e escolas de arte do mundo, na Holanda, Inglaterra e na França, como estudou história da arte e se arriscou prematuramente em muitos pequenos esboços já contidos de aspectos essenciais que reverberaram nos anos seguintes. Respectivamente, os desenhos abaixo foram feitos nos anos: 1874, 1875, 1876, 1877, 1878.

⁹² Fruto de seu espírito de contradição – conflito de seu interior (realidade una, *pathos*, instinto) com o mundo exterior (realidade dual, *logos*, cultura,)



Figura 7: Vincent Van Gogh, *Avenida arborizada*, no caderno de desenho de Betsy Tersteeg, lápis sobre papel, 11,4x9,8cm, Hevoirt, 07 de julho de 1874. Carta 024 vggallery

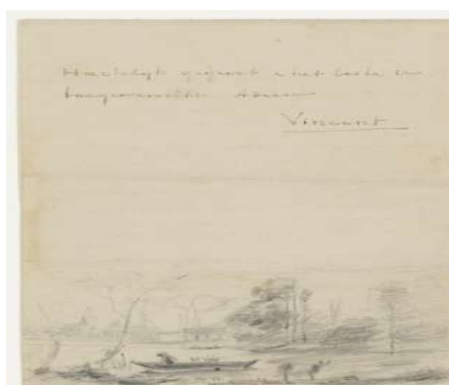


Figura 8: Vincent van Gogh, *Paisagem em Ville-d'Avray*, lápis sobre papel, 3,8x8,9cm, Londres, 18 de abril de 1875. Carta 032 vggallery



Figura 9: Vincent van Gogh, *Vista da Royal Road, Ramsgate*, caneta e tinta, 5,6x5,7cm, Ramsgate, 31 de maio de 1876. Carta 083 vggallery



Figura 10: Vincent van Gogh, *A capela de Machpelah*, esboço de carta, caneta e tinta, 7,2x15,4cm, Amsterdã, 28 de maio de 1877. Carta 116 vggallery



Figura 11: Vincent van Gogh, *Café Au charbonnage*, lápis, caneta e tinta sobre papel, 14x14,2cm, Laken, 16 de novembro de 1878. Carta 148 vggallery

Desde pequeno, e até 1880, a atividade da arte para Vincent foi ganhando conotações diferentes, mas até então, esta potência latente, nunca significou mais do que um consolo, uma distração ou um simples passatempo. Vincent passou toda a vida, certamente, em busca de algo que ele só logrou encontrar na arte por meio de um caminho repleto de aventuras, aprendizados e fracassos que só poderiam fazer sentido tendo em vista a obra final. Algo como a tragédia do “Édipo” fugindo ao próprio destino, formatou essencialmente, e aos poucos, a natureza desta alma que tentou caminhos diversos antes de aceitar a própria natureza de artista, algo como um sábio nadando contra a maré apenas para se fortalecer. Finalmente, e após longo sofrimento e tentativas, o mesmo destino tortuoso também o conduziu a deixar de lado as velhas aparências e os caminhos necessariamente enganosos, para, dando-lhe as mãos finalmente, partir com ele para uma breve viagem sob as maiores tempestades e desafios no sentido de encontrar a beleza na própria superação.

Nesse sentido: *Depois das rigorosas provações do inverno, o desenho, que antes era um passatempo, agora atendia também a necessidades mais profundas.* (NAIFEH, idem, p. 263). A arte restou enquanto consolo e invocação de um chamado superior tal qual a religião havia sido um dia. E ainda que o evangelista não possa ter desaparecido totalmente em Vincent van Gogh, posto os conceitos profundos e arraigados que ele havia desvendado sobre a Bíblia e a vida de Cristo, ao que parece, o futuro mestre holandês decidiu buscar a essência do universo por um outro e novo evangelho, a arte. Desse modo: *Dedicando-se ao desenho, Vincent poderia continuar seu trabalho de missionário da “beleza interior, moral, espiritual e sublime”.* (Idem, idem). E no que concerne as tempestades de provações de outrora, disse ele:

‘Não me arrependo’, disse revendo seu julgamento não só sobre a viagem, mas sobre o período todo que passou na região negra “porque vi algumas coisas interessantes e os ordálios de sofrimentos terríveis nos ensinam a enxergar as coisas com outros olhos. (VAN GOGH apud Idem, op. cit., p. 264).

Por conseguinte, e ainda em Borinage, ele tratou logo de reconciliar com a família e principalmente com o irmão Theo. Insistiu que seu entusiasmo pela arte não havia diminuído

durante as perambulações, ademais, manteve a consciência de superação pela tragédia uma vez ter entendido que: (...) *aquela jornada infernal, sem esperança nem destino, de seis meses antes, tinha se transformado numa peregrinação em busca do “isso”* (...) (NAIFEH, idem, p. 263).

Logo Vincent agarrou sua nova vocação com o mesmo entusiasmo e fervor de sempre. Procurando modelos, mas sem tê-los ainda, iniciou seus estudos por manuais de desenho da época, devorou calhamaços. Sobre isso, em carta do dia 20 de agosto de 1880 ele disse: *Você deve saber que estou desenhando desenhos grandes depois de Millet e que já fiz as quatro vezes do dia, e também o sementeiro*. (vggallery, carta 156). E acrescentou logo em seguida: *Se apenas eu puder continuar trabalhando, vou me recuperar de alguma forma*. (vggallery, carta 156).

Assim trabalhava o dia todo enquanto a luz permitia, de modo que: *Em apenas duas semanas, disse ter terminado 120 desenhos*. (NAIFEH, idem, p. 264). E diz a Theo: *Estou escrevendo para você enquanto desenho e estou com pressa de voltar a ele* (...) (vggallery, carta 156). E admitia por fim que ao desenhar: (...) *dia após dia ele exercita e fortalece minha mão e minha mente* (...) (vggallery, carta 158).

No entanto, mesmo tendo dito que não sairia para desenhar ao ar livre antes de concluir seus estudos, passou a vaguear pela cidade desenhando retratos de mulheres carregando sacos de carvão; uma família colhendo batatas e até vacas num pasto. O filósofo artista, morando ainda em Borinage, parecia buscar no humano a essência em sua tragédia habitual, em sua luta diária, simplicidade, heroísmo e em sua resignação ao destino. Foi assim que transpareceu a Theo no dia 07 de setembro de 1880: (...) *não pude deixar de esboçar, em dimensões razoavelmente grandes, o desenho dos mineiros que iam para o poço, dos quais lhe enviei os croquis, mudando ligeiramente a disposição das figuras*. (vggallery, carta 157)



Figura 12: Vincent van Gogh, *Mineiros na neve ao amanhecer*, lápis sobre papel, 13 X 20,4cm, Cuesmes, 20 de agosto de 1880. Carta 156, vggallery

Em outubro de 1880, apenas dois meses depois de se declarar artista, Vincent saiu do Borinage e retornou para Bruxelas dando continuidade à sua trajetória arduosa na qual a busca da essência da vida já parecia ter revelado o seu preço, e o que certamente ele intuía uma vez a consciência de que: *Os atritos desse impulso cego continuariam a gerar a mesma angústia que ele se infligiu nos urzais infestados de pulgões da região negra.* (NAIFEH, idem, p. 266). Ademais, e sob pressão do *pathos*, a: (...) *recusa do cálculo e da moderação* (...) (Idem, p. 267) em sua maneira de criar e buscar algo pela arte, sugere, a priori, um artista motivado pela força das paixões sobre a razão, e, em termos mais complexos, um pintor do *pathos* sobre o *logos*, pois, que com o primeiro dissolve o segundo para que haja uma transfiguração, que por sua vez recria (renovação), pelo *logos*, outra imagem também racional e figurativa como aquela que tinha de ser apagada para que a outra pudesse surgir, isto é, um processo de superação permanente.

Assim, pensando, por esta análise, de modo trágico nietzscheano, supor que Vincent nutria a: (...) *esperança de que esses espinhos, no devido tempo, tragam alvas flores e que essas lutas que parecem infrutíferas não sejam senão as dores do parto.* (VAN GOGH apud NAIFEH, op. cit., p. 267). Soma-se a isso, que a tragicidade se revela também e não apenas na complexa corrente dos fatos, mas quando o efeito de um micro acontecimento pode adquirir proporções de macro extensão, a exemplo dos 50 francos que Theo havia enviado a Vincent meses atrás à sua partida de Borinage, e que se revelou enquanto metáfora de um pequeno detalhe engendrando um grande acontecimento uma vez que: *Quando Theo lhe enviou cinquenta francos em junho, o fato não só reacendeu o relacionamento entre eles, como deu início a uma dependência financeira que duraria pelo resto da vida de Vincent.* (NAIFEH, idem, p. 267).

Trágico também pode ter sido a inversão de valores que essa dependência financeira sugeriu, uma vez que Theo era mais novo que Vincent, e o que, em teoria, parecia sublevar a natural conformidade da trajetória das coisas, em vista também da mentalidade cultural, na qual o irmão mais velho tem sempre mais condição de cuidar do irmão mais novo. Ademais, tendo em vista a trágica e perpétua necessidade de Vincent sobre Theo, a tragédia também se mostrou sob uma espécie de aprisionamento mútuo motivado pelo amor voluntário, leal e heroico de ambos. E sendo assim: *Vincent agora precisava do engajamento absoluto de Theo nessa empreitada conjunta de sua carreira artística.* (Idem, idem).

Mas, para além de uma grosseira exploração de um sobre o outro, essa relação de dependência denotava principalmente uma vasta obra criada a dois, a sua maneira, conforme o próprio van Gogh atesta em sua última carta encontrada em seu bolso quando ele já estava

morto, e pela qual havia expressado: (...) *volto a dizer-lhe novamente que sempre o considerarei como alguém que é mais que um simples mercador de Corots, que por meu intermédio participa da própria produção de certas telas (...)* (VAN GOGH, 2002, p. 421).

Por fim, a beleza contida nas obras resultantes da pureza trágica desta relação, não poderia esconder a tragédia contida no sacrifício do trabalho de ambos, e na culpa mortificadora presente nos dois. Mas, em Vincent, em especial, essa nova fase da vida havia resultado em: (...) *novas ondas de culpa e ressentimento (...)* que se expressavam de maneiras diversas, por meio de desculpas, cobranças, manipulações e até em acessos de indignação moral. Tratava-se daquele círculo vicioso no qual Vincent se deixava levar ao extremo de: (...) *um espiral em que, às vezes, o ressentimento prevalecia sobre a gratidão (...)* (NAIFEH, idem, p. 267 e 268).

E em outras palavras, sugerir que a força do *pathos* é o que poderia impulsioná-lo a esse tal espiral do qual os autores Naifeh e Smith parecem falar a respeito, e neste caso, inescapavelmente. Desse modo é absolutamente possível pensar que nessa fase do Vincent mais artístico do que religioso:

O objetivo supremo continuava a ser a consolação; o meio supremo, a verdade; o sentimento supremo e redentor, a dor. Sua imaginação já se ocupava em transformar os anos de exílio e provação na matéria do *isso* – o “sofrimento interior” que via na obra de todos os artistas que admirava. (NAIFEH, idem, p. 268).

E, à semelhança do ritual trágico nietzscheano, Vincent⁹³ apresentou a tragédia em Borinage como um processo para uma ressurreição, e escreveu: *Mesmo naquela profunda miséria, senti minha energia reviver e disse a mim mesmo: apesar de tudo, eu me erguerei de novo. Retomarei o lápis.* (VAN GOGH apud NAIFEH, op. cit., p. 268).

3.2 Vincent em Bruxelas: O fracasso acadêmico enleva o grande artista

Animada pelo quinquagésimo aniversário de independência e acumulando fortunas com suas colônias africanas, a jovem Bélgica começara a transformar a antiquada capital numa cidade de categoria internacional – para inverter séculos de domínio francês ou holandês e transformar Bruxelas num centro de prestígio e esplendor capaz de rivalizar com Paris. (Idem, p. 271).

⁹³ “Vincent, nosso futuro pintor e defensor de todas as causas perdidas, de todas as vítimas do sistema, de todos os planos malogrados, de todos os artistas fracassados e ignorados, é o estranho fruto do microcosmo pequeno-burguês, missionário, decidido a enriquecer o mundo com bens e espírito, que se preocupa em não ostentar o sucesso, que incentiva a autossuperação e a transmissão de suas realizações às gerações futuras.” (VEEN, 2018, p. 24).

Nessa renovada cidade certamente Vincent não estava em um local tão afastado do mundo moderno. Bruxelas havia se tornado, nessa época, um refúgio de grandes intelectuais, desde Karl Marx, passando por Paul Proudhon até Victor Hugo, Charles Baudelaire e Arthur Rimbaud no campo da literatura. Portanto, foi: (...) *nessa cidade de novas ambições e que oferecia uma segunda oportunidade que Vincent fez sua aposta desesperada de uma nova vida.* (Idem, p. 272). Logo instalou-se em um quartinho em cima de um bar perto de uma estação de trem – Boulevard du midi, e mesmo alimentando-se humildemente de café e pão, que eram distribuídos gratuitamente e 24 horas por dia no bar abaixo, Vincent obteve disposição e energia para estudar desenho incessantemente, através de um manual de Charles Bargue, retomando o fervor habitual que havia manifestando desde pequeno, como afirma em carta ao irmão do dia 15 de outubro de 1880: *Especialmente porque eu já fiz duas séries de Bargue e tenho a terceira em mãos, que talvez eu pudesse completar com os carvões de carvão de Allongé.* (vggallery, carta 159).

Neste ínterim, ele revela não apenas o juízo de um homem sã, mas, sua consciência de superação trágica uma vez se alimentando de trabalho e arte mais do que de pão:

Acredito que uma hospedagem e talvez também uma dieta um pouco melhor que a do Borinage também ajudará a me fortalecer um pouco. Porque certamente sofri alguns sofrimentos no ‘país negro’ belga e minha saúde não está muito boa ultimamente. Mas, desde que um dia consiga realmente desenhar o que desejo expressar, esquecerei tudo isso e lembrarei apenas do bom aspecto das coisas, que também existe se alguém estiver disposto a observá-lo. No entanto, devo tentar me recompor um pouco, porque preciso de toda a minha energia. (vggallery, carta 159).

Em meio ao agitado mundo de Bruxelas, Vincent tratou logo de conhecer novas pessoas, influências que não apenas agradassem moralmente os pais, mas que lhe permitisse também novos caminhos, e para isso pediu a Theo que interferisse nesse processo e usasse sua posição na Goupil para apresentá-lo a essa nova gente. Desse modo, ao procurar o velho gerente da Goupil Schmidt, antes pediu ao irmão: *Então, você faria a coisa em questão nesse sentido, ou seja, escreveria uma pequena linha para o Sr. S. ?* (vggallery, carta 159). E com tantos outros agiu da mesma maneira, por intermédio de Theo, e nesse sentido, a mais frutífera de todas as tentativas foi a amizade iniciada com o jovem artista: (...) *Antho[n] Gerard Alexander Ridder van Rappard.* (NAIFEH, idem, p. 273), que, por representar justamente o ideal de companhia civilizada, uma vez que era filho de um próspero advogado que o apoiava na carreira artística, gerava orgulho em Dorus e Anna Carbentus.

Ademais, ele tinha um belo ateliê, era calmo, de bom coração, amigável e principalmente sociável. Enquanto Vincent: (...) *era briguento, irritadiço, metido a virtuoso; nunca ficava inteiramente à vontade na companhia de outros; era dado a explosões de veemência que faziam desandar qualquer conversa.* (Idem, p. 274). Portanto, e a luz dos conceitos aqui estudados, poderíamos dizer que enquanto Rappard, como era conhecido, expressava um forte espírito de cordialidade apolínea, e um posicionamento moderado e pouco curioso frente aos mistérios do mundo, Vincent parecia expressar o dionisíaco, por meio de paixões que afetavam principalmente as suas relações sociais, e uma busca às questões mais profundas e as respostas mais complexas sobre a mesma realidade na qual viviam. Assim:

Anos depois, relembrando o primeiro encontro, Rappard comentou que Vincent era “violento” e “fanático”. Vincent comentou que Rappard era “elegante” e “superficial” (...). Rappard reclamou que Vincent “não era fácil de lidar”. Vincent reclamou que Rappard era “abominavelmente arrogante”. (NAIFEH, idem, p. 274).

Não obstante, e por razões complexas, ambos se tornaram amigos e, para Vincent, especialmente, um acontecimento necessário para um pleno recomeço. Rappard estudava na Académie Royale des Beaux – Arts e, portanto, antagonizava com a maneira autodidata de Vincent, que estudava através dos manuais de desenho. Todavia, para ser aceito nesse novo antro, Vincent abraçou a ideia de estudar desenho na academia que era gratuita, embora dependesse de uma seleção. Ele escreveu ao irmão no dia 01 de novembro de 1880 dizendo: *Para ser admitido na academia de desenho, é preciso ter permissão do prefeito e estar registrado. Estou aguardando uma resposta para minha solicitação.* (vggallery, carta 160).

E nesse momento o desenho, para ele, parecia ser o caminho e a solução, a esperança e o futuro. Escreveu muitas cartas aos pais repletas de fervor nesse sentido. E na construção da própria teoria, previu a importância do aprendizado da perspectiva e da anatomia, o desenho a bico de pena, a técnica de água forte logo no começo. Também conjecturou o quanto ganhavam os artistas e certamente se viu no pedestal dos grandes mestres. E sobre isso diz ao irmão: *Existem leis de proporção, de luz e sombra, de perspectiva, que é preciso conhecer para poder desenhar qualquer coisa. Se alguém não tem esse conhecimento, sempre será uma luta infrutífera e nunca dará à luz nada.* (vggallery, carta 160).

Tratava-se de um novo passo no caminho de uma velha busca, o esforço apolíneo sobre o desejo dionisíaco que, nas entrelinhas de um destino trágico, estava, dentre tantas dificuldades, expresso no fato de que Vincent: (...) *tinha aguda consciência de estar começando tarde (...)* (NAIFEH, idem, p. 277), e o que certamente o levava a novos excessos, como os

imensos gastos que se permitiu nesses primeiros meses de estadia em Bruxelas. Comprou ternos, roupas, materiais de desenho, tudo em excesso, ademais, o que mais custava eram os modelos, quais ele não procurava regular, como afirma ao irmão em carta do dia 01 de janeiro de 1881:

Eu tenho um modelo quase todos os dias, um velho entregador ou algum trabalhador ou rapaz a que virão posar. No próximo domingo, talvez eu tenha um ou dois soldados que virão posar. E assim, como não estou mais de mau humor agora, tenho uma idéia bem diferente e melhor de você e do mundo inteiro em geral. (vgallery, carta 162).

Como ele mesmo diz, o trabalho o fortalecia a superar a tragédia de longas e desafinadas relações sociais, e amar o mundo e as pessoas. De outro modo, desenhar modelos tão cedo destoava de todos os preceitos da academia, contra a qual Vincent irá declarar uma verdadeira guerra anos depois, tendo Rappard como o principal bode expiatório e contra o qual ele empreenderá imensos esforços para uma conversão, uma vez que as velhas paixões pareciam despertar ainda, e dentro dele, trágicas heranças dos tempos de Borinage, quando pregava fervorosamente aos seus fiéis.

Ademais, pintando tão logo com modelos vivos, Vincent não apenas revelava o caminho autêntico de suas pretensões artísticas, como também sua obsessão apaixonada pela figura humana, como nos mostra por um esboço feito em janeiro de 1881. Aqui, o mistério que ele parece querer revelar se encontrava no limite entre o claro e o escuro, assim como entre a sombra e a luz, e no segredo dos opostos, que, neste ínterim, marcará sua visão estética e trágica do mundo até o ano de 1885, quando ele pintar a sua mais importante obra sob a lente dessa perspectiva, “Os Comedores de Batatas”.



Figura 13: Vincent van Gogh. *Na frente das brasas*, lápis, caneta e tinta sobre papel, 9,8x5,8cm, Bruxelas, janeiro de 1881. Carta 162, vggallery

Os pais de Vincent, nesse momento, custeavam os gastos excessivos do futuro pintor com duras provações, enquanto o próprio não via meios de dispensar esses gastos uma vez que havia se deixado levar profundamente por aquele ofício que não lhe rendia dinheiro, mas, ao que parece, evolução interior. Theo, tendo ganho uma promoção no trabalho nessa época, foi levado a se oferecer com ajuda financeira tendo em vista diminuir o sofrimento dos pais. Enquanto isso, Vincent fazia promessas que nunca seriam cumpridas totalmente, tal como escreveu ao irmão:

(...) estou confiante de conseguir tornar-me mais ou menos capaz de trabalhar em revistas ou livros... se eu tive a sorte de saber que eu encontraria trabalho lá para ganhar pelo menos 100 francos por mês - mas também tenha certeza de que, desde que comecei o desenho, não é para ficar assim; consequentemente, eu tentaria principalmente continuar e progredir nessa direção. (vggallery, carta 162).

Entre os irmãos Vincent e Theo, a relação estava um pouco fria nos últimos meses de 1880, de modo que no ano novo (1881) Vincent começou a especular tragicamente as razões desse esfriamento de Theo com ele. A culpa pela falta de independência financeira pesou-lhe consciente e inconscientemente, por conseguinte, o ano de 1881 marcou o início de uma duradoura postura de: (...) *tom defensivo, ressentido, antagônico que iria caracterizar os dez anos subsequentes*. (NAIFEH, idem, p. 279). Mesmo assim, Theo, que a partir de agora iria bancar financeiramente o irmão, tratou logo de educar seus limites e gastos (100 francos por mês) e a prevenção dos excessos, como forma de garantir que Vincent não o sufocaria, pois Theo agora assumiria o fardo dos pais que lavavam as próprias mãos.

Anunciava-se, assim, uma tragédia inevitável que duraria, praticamente, até a morte precoce de ambos, e antes disso, outra tragédia, pois educar Vincent financeiramente era como tentar “conter a chuva” ou “impedir que um vulcão entrasse em erupção”. O choque de forças que se sucederá, curiosamente, neste processo entre ambos, também revelará um estrondo necessário e profícuo para a história da arte e indiretamente para o desenvolvimento da consciência humana. Dessa forma, as dificuldades de Theo podem ser, de alguma forma, entendidas pela carta de 02 de abril de 1881, pela qual Vincent já contesta o valor oferecido por Theo com um tempero dramático (poesia e não fingimento) e exagerado que marcará a profunda e bela relação entre os dois irmãos: *O custo do alojamento, não importa onde, é de pelo menos 100 francos por mês, menos ainda significa sofrer privações, corporais ou por falta de materiais e ferramentas indispensáveis*. (vggallery, carta 164).

Mas, tão logo, e Vincent já estava retraído em Bruxelas, sua experiência na academia havia sido insatisfatória e tampouco conseguiu fazer mais algum amigo por lá. Ademais: *Os*

modos estranhos de Vincent e sua condição de persona non grata na Goupil logo ameaçavam se converter em assuntos de mexericos nos ateliês, o que, por sua vez, alimentou sua paranoia. (NAIFEH, idem, p. 280).

Ele não conseguia entender porque a família tão rica não o ajudava, e assim, tendo reunido coragem na esperança, escreveu ao gerente Teersteege para reestabelecer relações com o importante vendedor de obras de arte, o que, contudo, o levou a mais uma trágica experiência de rejeição. Na defensiva, explicou o ocorrido a Theo, enquanto revelava seus interesses:

Não é minha intenção obter dinheiro do Exmo, como o Sr. Tersteeg pensava, a menos que, depois de conversar comigo, ele adquira fé e confiança no meu futuro e comece a me ver de uma maneira totalmente diferente. E se ele fosse convencido disso, certamente eu não rejeitaria sua ajuda, isso é óbvio, e então ele seria capaz de suavizar meu caminho um pouco (...) (vggallery, carta 164).

3.3 De volta a Etten: Conflitos, paixões e fracassos engendrando o artista

No final de março e começo de abril de 1881, Vincent observou a uma pequena distância o universo solitário que Bruxelas representaria a ele, uma vez que Rappard, o único amigo, estava de partida no começo desse mês. Voltar à casa dos pais, em Etten, não divergia dos projetos e sonhos do artista que desejava, naquele momento, reconquistar a confiança da família e principalmente do pai Theodorus. Não obstante, carregava consigo a trágica recordação de que havia fugido de lá para que o pai não o tivesse internado em um manicômio. Mas diante disso, optou por refugiar-se na arte (com religião) ante prosseguir com qualquer conflito de qualquer ordem, de modo que, visando a reconciliação, logo que chegou: (...) *sentou-se e fez outra cópia do ícone milletiano da nova vida: o ícone paterno da perseverança diante do fracasso.* (NAIFEH, idem, p. 281). Tratava-se não apenas de querer agradar os pais com a figura do sementeiro, mas de proclamar a união entre arte e religião, a Bíblia e Millet, consciência da vida que nutria naquele momento.

Em seu novo lar, Vincent saía: (...) *com a cadeira, uma pasta de papéis e uma prancheta de madeira. Trabalhava com tanta intensidade – empunhando o lápis grosso de carpinteiro como se fosse uma faca – que precisava da prancheta pesada para não rasgar o papel.* Ademais: (...) *ficava dentro de casa e se empenhava furiosamente em seus “exercícios”: copiando mais Millet e percorrendo Bague mais uma vez, “com um tremendo empenho”* (...) (Idem, p. 282).

Trabalhar incessantemente, para Vincent, era o caminho para superar o sentimento do fracasso e de dependência financeira, o que nessa época refletia a imoralidade e a fraqueza do

espírito. E, além do trabalho, a escolha de temas não estava desconectado de um contexto histórico de mercado no qual havia uma: (...) *burguesia sem raízes que procurava mitos reconfortantes para substituir o consolo da religião*. (Idem, idem). Desse modo, Vincent buscava obstinado, em Etten, modelos que lhe servissem de todos os ângulos e formas. As pessoas chegavam a ter medo dele, pois ele as posicionava de diversas maneiras e as desenhava com um fervor incomum. Mas tudo andava bem e até os pais de Vincent estavam esperançosos. No verão, uma surpresa veio a corroborar: *Talvez Rappard venha aqui por um tempo neste verão, recebi uma carta dele*. (vggallery, carta 167).

Em junho a visita de van Rappard alegrou Vincent intensamente, e posto a nobreza do filho do advogado, Dorus e Anna também se alegraram e se encheram de esperanças, sempre relutantes, quanto ao futuro do primogênito. Tão logo o amigo tenha chegado, Vincent estava o levando aos arredores para reconhecimento do local, no dia seguinte já saíram para desenhar, e Vincent o acolheu admirando: (...) *os desenhos de Rappard a lápis e pena, com árvores, panoramas e vinhetas de paisagens* (...) (NAIFEH, idem, p. 285).

Ademais, abandonou por hora os desenhos de figuras e voltou-se às paisagens, para agradar o amigo. Em sua busca, Vincent se inclinou com uma: (...) *veemência maníaca que não era ensinada em nenhum livro de exercícios, ele encheu a parte inferior da folha* (...) (Idem, p. 286). Então foram 12 dias de grande intensidade e produção de esboços em todo o entorno da cidade de Etten, mas que inevitavelmente chegando ao fim, o vazio deixado pela partida de Rappard parece ter desencadeado em Vincent os mais profundos sentimentos de abandono, solidão e melancolia, levando-o a buscar na reconciliação com os pais, um meio de redenção enquanto superação momentânea de seus sentimentos mais profundos.

Dorus e Anna, neste ínterim, desconhecendo intimamente o primogênito, tentavam o máximo de silêncio objetivando evitar uma possível erupção emocional de Vincent, e mantinham sempre uma esperança minguada e uma fria cautela quanto ao filho mais velho. Por fim, essa missão cruzadiça do futuro pintor se voltou, em agosto de 1881, à uma outra busca e realização pessoal, conquistar o amor da prima Kee Vos cujo destino trágico ele conhecia e já havia sido atraído anos atrás: *Como a maioria das famílias que exerciam atração em Vincent, os Vos tinham sido tocados – e enobrecidos – pela tragédia*. (Idem, idem p. 207 e 208).

Vincent havia estado com a prima no ano de 1878 quando o Sr. Christoffel, marido de Kee, estava enfermo anunciando os presságios da tragédia que viria a poucos meses. Nesse momento, Vincent deve tê-la fitado sem que ela percebesse, atraído supostamente pela dor que rondava aquele ambiente melancólico e fúnebre. Não obstante, o destino havia conduzido Vincent a outros caminhos de modo que este não estava presente, meses depois, quando

Christoffel falecera. Todavia, o reencontro em 1881 deve ter sido, para o sensível artista vulnerável as paixões, uma possibilidade otimista frente a solidão tragicamente aferrada. Diante dele, a figura séria de luto, selada por um compromisso perpétuo com o finado marido, antecipava invariavelmente uma luta de conquista cujo resultado seria, implacavelmente, outro fracasso. Desse modo: *A morte do marido de Kee apenas aprimorou a imagem que tanto encantara Vincent em Amsterdã. “Aquele sua dor profunda me toca e me comove”, escreveu ele.* (VAN GOGH apud NAIFEH, op. cit, p. 289).

Assim, tendo abandonado, por hora, a mortificação Kempiana da abstinência sexual, Vincent viu também em um casamento a possibilidade de um convívio social, de modo que, a visão de ser aceito entre os familiares e vizinhos (na vida), certamente o consolava no mundo da ilusão imaginada. Assim, quando Kee Vos visitou Etten em agosto de 1881, Vincent se deixou entregar à uma paixão crescente sem que ela notasse aparentemente, mas em duas semanas de visível indiferença da moça Vincent se declarou como um vulcão entraria em erupção, e direcionando-se a ela disse: *“Eu te amo como a mim mesmo” disse e lhe perguntou se ela “se arriscaria a se casar comigo”.* (VAN GOGH, carta 180 apud Idem, p. 290).

Neste ínterim, a reação dela foi tão espontânea quanto ela havia sido pega desprevenida naquele momento, e com uma suposta aflição e sinceridade do coração respondeu a ele: *“Nunca, nunca, jamais, nunca!”.* (VAN GOGH apud Idem, p. 290). Por efeito, Vincent se viu adentrar um novo universo de obsessões, desta vez, oriundas desse episódio e da fatalidade contida na expressão pela qual ela havia o rejeitado, e na tentativa impossível e heroica de reverter a situação ele não optou pela indiferença a luta e ao sentido trágico que a vida lhe apresentava naquela ocasião.

O caminho enquanto isso, e primeiramente, passou a ser a conquista de sua independência financeira tendo em vista criar condições de se casar com ela. Para esse objetivo: *(...) juntou seus melhores desenhos e foi para Haia (...)* (NAIFEH, idem, p. 291), atrás de duas pessoas especialmente: H.G. Tersteeg (gerant da Goupil) e Anthon Mauve (primo de Vincent e pintor da Escola de Haia), este que: *(...) havia se assentado como um dos pintores de maior sucesso comercial da Holanda.* (Idem, p. 292). Esse era o artista que Vincent queria ser em suas pretensões iniciais, ter seu próprio estúdio, se casar e ter filhos, e, principalmente, ser respeitado e ter uma boa posição social (mas este era um sonho pequeno da época, uma ilusão). Dessa forma, poderia até se reconciliar com a exigente família.

Vincent e Mauve nutriam a mesma admiração por Millet, e o pintor de Haia, enquanto homem mais velho, parecia espelhar o mestre que Vincent precisava ser para deslanchar sua carreira de sucesso. Desse modo, Vincent chegou humilde na casa do famoso pintor de Haia

como quem necessitava de conselhos e um verdadeiro empurrão para partir em sua nova jornada repleta de entusiasmo, fervor e otimismo. Sobre isso, escreveu ao irmão no dia 26 de agosto de 1881:

Passei uma tarde e parte de uma noite no Mauve e vi muitas coisas bonitas em seu estúdio. Meus próprios desenhos interessavam mais ao Mauve. Ele me deu muitas sugestões, das quais eu estou feliz, e eu meio que planejei fazer outra visita a ele em breve, quando tiver mais estudos. (vggallery, carta 171).

Depois dessa visita o entusiasmo Vicentiano cresceu vertiginosamente, assim como sua esperança, e antes mesmo de chegar à Etten, na viagem de trem, decidiu por parar em Dordrecht para desenhar um conjunto de moinhos de vento, indiferente ao temporal que assolava a cidade naquele momento. Desse modo, Vincent anunciava o futuro e: (...) *uma vida inteira de desafio às forças da natureza*. (NAIFEH, idem, p. 293). E logo que chegou ao presbitério, prosseguiu em sua busca obsessiva com desenhos de figuras de camponeses, semeadores, pastores, etc., em posições sempre rígidas, melancólicas, com mãos e pés exagerados como que calejados pela vida, ou denotando uma excepcionalidade da visão de Vincent que o futuro da arte haverá de revelar.



Figura 14: Vincent van Gogh, *Desgastado*, lápis, caneta e tinta, aquarela sobre papel, 13,5x20,9cm, Etten, meados de setembro de 1881. Carta 172, vggallery



Figura 15: Vincent van Gogh, *Homem com um joearar*, lápis, caneta e tinta sobre papel, 8x7cm, Etten, meados de setembro de 1881. Carta 172, vggallery



Figura 16: Vincent van Gogh, *Escavador*, lápis, caneta e tinta, aquarela sobre papel, 8,5x13,2cm, Etten, meados de setembro de 1881. Carta 172, vggallery

Nessas figuras, a melancolia do homem na cadeira surge no contexto de outras pessoas trabalhando em profissões ligadas à natureza, à terra, à labuta... cavando ...etc. Há uma busca direcionada ao ser humano e sua relação com a natureza, como se houvesse nisso algum mistério profundo a ser descoberto. Desse modo:

(...) ele retomou o frenesi de verão com o desenho de figuras, percorrendo o campo atrás de modelos e enchendo folhas e mais folhas com estudos de cavadores, semeadores e pastores em poses duras e rígidas; de moças varrendo e descascando batatas; de “um camponês velho e doente, numa cadeira junto à lareira, com a cabeça entre as mãos” – pose que o perseguiria até o fim da vida. (NAIFEH, idem, p. 293).

Consciente de que a arte depende de um confronto do artista com a natureza, nesta mesma carta, na qual enviou os esboços, ele disse ao irmão: *Não sou mais tão impotente diante da natureza como costumava ser.* (vggallery, carta 172). E nesse momento, entre a ilusão e suas necessidades pessoais, conquistar Kee Vos e reverter a repulsa que ela havia manifestado semanas atrás, não estava desvencilhado de uma ideia de luta e de conquista de uma linguagem artística, que certamente o levaria a uma nova profissão; a fim de renovar a confiança da família e obter uma invejável posição social.

Portanto, nos meandros sinuosos dessa realidade, Vincent certamente avistava os acontecimentos na vida como um fenômeno só em um universo conectado, de modo que o único caminho seria aquele guiado pelas próprias paixões, que não nomeavam ou fragmentavam a

realidade, e pela ação da inteligência no fluxo do próprio destino. Nesse sentido, ele foi visitar seu tio Cent e ele, desejando sorte ao jovem artista, deu-lhe uma caixa de tintas.

Em outubro van Rappard voltou a visitar Vincent em Etten e contou a ele que voltaria à Bruxelas para aprender desenho em uma academia. Para Vincent, trocar o desenho ao ar livre, diante da natureza viva, por modelos frios de gesso, certamente lhe sugeriam algo absurdo, e em carta a Theo do dia 15 de outubro de 1881, Vincent justificou esse posicionamento defendendo o desenho ao ar livre na natureza justificando-se curiosamente como se houvesse nisso algo verdadeiramente heroico e necessariamente trágico:

A natureza sempre começa resistindo ao desenhista, mas quem realmente o leva a sério não se deixa intimidar por essa resistência; pelo contrário, é mais um estímulo para continuar lutando, e no fundo a natureza é um desenhista honesto veem o olho, olho. A natureza é certamente "intangível", mas é preciso aproveitá-la e com mão firme. E agora, depois de passar algum tempo lutando e lutando com a natureza, está começando a se tornar um pouco mais produtivo e submisso, não que eu esteja lá ainda, ninguém está menos inclinado a pensar assim do que eu, mas as coisas estão começando a ocorrer mais suavemente. A luta com a natureza às vezes se assemelha ao que Shakespeare chama de 'domar a musaranho' (isto é, conquistar a oposição através da perseverança, a todo custo). Em muitas coisas, mas mais particularmente no desenho, acho que mergulhar profundamente em algo é melhor do que deixá-lo ir. (vggallery, carta 175).

Concomitantemente ao estudo do desenho e da natureza, Vincent enviava longas cartas à amada prima Kee, e pelas quais jorrava tentativas de persuadi-la a se casar com ele. E por tamanha obsessão, em meados de outubro de 1881 o pai dela, isto é, o reverendo Stricker, e o tio de Vincent, já haviam adentrado a conversa e estavam a exigir que Vincent cessasse as tentativas com Kee Vos. Mas, Vincent, naturalmente, negando os pedidos do pai dela, forçou que a conversa fosse levada a outras instâncias do tribunal familiar. Neste ínterim, o tio Cent pediu a Vincent o mesmo que Striker, assim como Dorus e Anna, que julgaram indelicada o insistente cortejo do filho primogênito. Até que Vincent se viu tão só que recorreu a Theo no início de novembro, para que esse convencesse os pais a aceitarem e a apoiarem suas intenções. Contou ao irmão tudo o que estava havendo e o aconselhou, ao contrário de outrora, quando afirmava uma resignação ao destino seguido de uma redenção no pós-morte, seguir sempre o caminho da esperança sobre a tragédia: *Se você alguma vez se apaixonar e receber um não, não, nunca, de modo algum resigne-se a isso!* (vggallery, carta 179). Depois disso, enviou ao irmão nove cartas em três semanas, com uma saraivada de súplicas e lamentações contínuas, conscientes. Ademais, os sentimentos dele migraram de Michelet para a Bíblia, em uma mescla de literatura, sabedoria bíblica e mundo real. Mas sobretudo com uma mente propensa mais ao

enfrentamento do que a conformidade, e, primeiramente, avesso a resignação sem luta, ele contou ao irmão:

Quando ouvi o 'não, nunca, nunca' neste verão, ó Deus, como isso foi aterrorizante, mesmo que eu não estivesse preparado para isso, ainda assim, no início foi tão arrebatador quanto danação. E sim - por um momento, me jogou no chão, por assim dizer. Então, ainda tomado por uma angústia indescritível, um pensamento me ocorreu como uma luz brilhante na noite, a saber: quem *pode* se resignar, se resigna, mas se você *pode acreditar, acredite!* Então me levantei, sem resignação, mas crendo, e não tinha outro pensamento senão: *Ela e nenhum outro!* Você me dirá: Em que viverá se a vencer? Ou talvez você não a conseguirá. Mas não, *você* não vai falar assim. Quem ama, vive, quem vive, trabalha, quem trabalha, tem pão. (vggallery, carta 180).

E como quem estava vendo o amor como uma força vital para a luta da vida, Vincent evocou a sabedoria trágica Shakeasperiana e até a velha Bíblia dizendo: *E que não, não, nunca é tão agradável como uma brisa da primavera, mas tão amarga, amarga e amarga quanto uma geada de inverno. "Isso não é bajulação", dizia Shakespeare. Sansão, porém, diz em outro lugar. E do forte saiu doçura.* (vggallery, carta 182).

Na carta seguinte, no dia 12 de novembro, ele parece ter extraído algo do acontecimento trágico que certamente corroborou à formação de sua consciência artística, e escreveu: (...) *existe outro poder que nos leva à ação, a saber, o sentimento.* (vggallery, carta 183). E ao insistir que a angústia na vida nunca seria em vão, apresentou um estado de espírito de coragem insistente e obstinada quando disse: *Mesmo que eu caia noventa e nove vezes, na centésima ficarei de pé.* (vggallery, carta 187). Portanto, em uma repetição maníaca: *Vincent transformou o devastador “nunca, não, nunca” de Kee numa legenda para as forças que se opunham a ele – a relutância de Kee e a interferência da família.* (NAIFEH, idem, p. 297). Agora, *Aimer encore* (VAN GOGH apud NAIFEH, op. cit., p. 297) tornava-se o seu lema, como se esse “amar de novo” representasse não apenas o resultado do processo de luta constante⁹⁴ na vida, mas o devir heraclítico absolutamente comum dentre os processos notáveis que ele certamente constatava na observação da natureza.

Ademais, essa campanha de conquista parecia nutrir, paralelamente, uma luta contra a arte acadêmica por via da amizade com Rappard, em uma mescla de diversos sentimentos e pensamentos na mente do futuro pintor. E uma vez proclamando estéril a busca da arte por via da academia, Vincent escreveu ao amigo no dia 12 de novembro de 1881, não apenas para exaltar a natureza como objeto (puro) de estudo do artista, mas para dizer também que tal universo em questão possuía aspectos visivelmente dionisíacos, tal como parece transparecer

⁹⁴ Relativo a ciclos.

por outros termos. Assim, primeiro ele critica o desenho de moldes, dizendo: *Então, amigo, eu digo que você deve se soltar dos braços daquela mulher de mármore (ou é apenas gesso ??? que horrível!)*, *Caso contrário você morrerá congelado!* (vggallery, carta 184).

Depois, afirmando a natureza como realidade dionisiaca, e ele como o mito de Sileno⁹⁵, aconselha Rappard: *Enquanto isso, acredite que se eu sou um tentador que quer puxá-lo para um poço profundo, esse poço pode ser o "poço da verdade"*. (vggallery, carta 184). E, por fim, nega o idealismo acadêmico (negando também o idealismo religioso) e afirma as paixões na busca do belo e do sublime na natureza, quando diz: (...) *sou apenas um homem de paixões humanas, e enquanto eu andar 'aqui embaixo' na saúde, não tenho tempo para me preocupar com um amor celestial e místico, desde que eu sentir outro, de natureza mais franca e terrena. Eu preciso do belo e do sublime (...)* (vggallery, carta 184).

Diante à essa complexa rede de relações e golpes aleatórios, é possível que Vincent estivesse apenas em franca luta consigo mesmo, visando afastar os erros do passado, em um diálogo com o destino. Nesse momento da vida, é possível que Vincent estivesse vendo nos pais, no irmão, no amigo, em Kee Vos, apenas personagens de uma guerra no teatro da vida, alguns aliados e outros inimigos, de modo que, quanto a Dorus e Anna, ele lamentava que: *Para o pai e a mãe, sou pouco mais que uma pessoa meio estranha, meio cansativa (...)* *Quando estou em casa, tenho um sentimento de solidão, de vazio.* (VAN GOGH apud NAIFEH, op.cit, p. 299). E, em carta do dia 18 de novembro, atestando seu trágico momento, ele conta ao irmão sobre uma nuvem negra que começou a pairar novamente sobre sua cabeça quando: *Pa disse algo sobre eu ter que me mudar para outro lugar, mas porque foi dito em ANGER [raiva], eu não dou muita importância a isso.* (vggallery, carta 185). Entretanto, e dentre tanto, nessa ocasião: (...) *a aprovação dos pais era o verdadeiro objetivo de Vincent; o verdadeiro obstáculo era o "nunca, não, nunca" deles.* (NAIFEH, idem, p. 299). E, tendo em vista sua busca ontológica pela realidade, em meados de novembro, literalmente: *Vincent tinha passado a ver sua corte a Kee como nada mais, nada menos que uma luta pelo "direito de existir".* (VAN GOGH apud Idem, p. 299). Portanto, o universo trágico de Vincent está envolto em paixões e razões que se digladiavam simultaneamente.

Neste ínterim, dia após dia, os pais insistiam para ele largar dessa obstinada tentativa de conquistar Kee Vos, enquanto Vincent se afundava em ilusão e declarava que seus esforços hercúleos se justificavam uma vez que: *"Tudo por tudo é realmente a coisa verdadeira",*

⁹⁵ Figura mitológica. Seguidor de Dioniso. (Ver mais no capítulo I).

declarou ele. “É isso.” (Idem, ibidem), evocando novamente sua expressão de síntese. Não obstante, e apesar de tantas incongruências, Vincent reconhecia que:

Pa e Ma são extremamente bons para mim, pois fazem o que podem para me alimentar bem & c. Aprecio muito isso, mas isso não altera o fato de que comer, beber e dormir não basta, que alguém anseia por algo mais nobre e mais elevado; na verdade, simplesmente não se pode prescindir disso. (vvgallery, carta 186).

Nesse trecho de carta, no qual Vincent parece reconhecer a bondade do pai e da mãe por alimentá-lo e garantir-lhe um teto para viver, ele parece também consciente do aspecto superficial disso e da necessidade humana de se ter uma paixão, que ele chama de amor, no auge de seus sentimentos poéticos. Por fim, vê essa força tragicamente se impor como pela metáfora de que: *A cotovia não pode ficar calada enquanto pode cantar.* (vvgallery, carta 186). E enquanto isso, desabafa com o irmão mais um episódio de tristeza, abandono e melancolia: *Eu gostaria de nada melhor do que simplesmente continuar trabalhando, mas o pai parece querer me amaldiçoar e me tirar da casa, pelo menos ele disse isso esta manhã. O motivo é que escrevo cartas para Kee Vos.* (vvgallery, carta 186).

Diante tanta tragédia, e eminentes fatalidades, ser expulso de casa, não conquistar a mulher amada, não ter profissão e autossustento, Vincent se viu ao mesmo tempo lançado a um universo trágico da vida (dionisíaco), mas também diante a essência do mundo que ele via existir profundamente dentro dos próprios sentimentos e do coração. Sobre isso, escreveu ao irmão no dia 19 de novembro de 1881 dizendo: (...) *mas porque eu estive naquele misterioso e profundo poço de mágoa há uma pequena chance de que eu possa lhe dizer algo útil sobre algum caso do coração.* (vvgallery, carta 187).

Neste momento, as barricadas, entre Dorus e Vincent, já estavam erguidas. Em carta de 19 de novembro, logo após admitir que os pais eram bons, lançou uma reflexão no mínimo duvidosa a esse respeito quando disse:

Desde que a maldição de ontem se acalmou, escrevi em um pedaço de papel: O homem que me amaldiçoa, que queria me mandar para um hospício, que chama meu amor de “indelicado”, ele me ama ou não, ele ama? Tem o coração de um pai em seu corpo? E sobre o que ele baseia sua “convicção” de que as coisas acima mencionadas são seu “dever”? (vvgallery, carta 187).

Nessa reviravolta, Vincent pretendeu desferir uma ofensa máxima quando: (...) *negou a autoridade da Bíblia.* (NAIFEH, idem, p. 301). Por conseguinte, e furioso, Dorus ameaçou colocá-lo novamente para fora de casa, e em pânico Vincent recuou. Sobre isso escreveu ao irmão no dia 23 de novembro de 1881:

Então, há realmente um mal-entendido de longa data e profundamente enraizado entre Pa e eu, que não pode ser *completamente* apagado, eu acho. Mas podemos mostrar respeito mútuo um pelo outro, mesmo com relação a certos sentimentos diferentes - frequentemente até contraditórios - porque, além daqueles, na verdade concordamos com tantas coisas. (vggallery, carta 189).

A luta parecia claramente trágica entre a moral do pai e a paixão do filho, e, portanto, contra essa moral, Vincent evocou seu espírito livre, não religioso, mas transcendental, quando disse: *E qual é o grande erro de Pa? Precisamente isso 'convicção moral'* (vggallery, carta 189). Entretanto, para o futuro pintor era o amor que definia a verdade, e não o idealismo moral e religioso, e nessa mesma carta ele ratificou isso dizendo que:

(...) o amor é a nossa justificação diante de Deus. Nossa grande e suficiente justificativa, pois somente através dela, através do amor, digo, nosso senso de dever se torna claro e nosso trabalho claro, e, ao amar e cumprir as obrigações de amor, fazemos a vontade de Deus e encontramos a paz com Deus que alivia nossa consciência. (vggallery, carta 189).

E acrescentou: (...) *considero absolutamente essencial acreditar em Deus para poder amar*. (vggallery, carta 189), e, ao que parece, neste momento ele não está a dizer sobre um Deus religioso necessariamente, mas a uma fé e força interior e libertária motivada pela ação de amar. Por fim, convicto, e fiel a si mesmo, virou as costas ao desejo repressor do pai e prosseguiu em sua cruzada para a conquista de Kee Vos, e sobre isso escreveu a Theo para pedir dinheiro para ir à Amsterdã.

Destarte, após resistir dar dinheiro a Vincent realizar sua fantasia previamente malfadada aos olhos da família, Theo pressionado e compassivo acabou cedendo, e foi por essa razão que Vincent pegou o trem direto para Amsterdã. Estudou a forma como abordaria Kee Vos, e esperou o momento certo no qual julgou que ninguém poderia mentir a ausência da mulher amada, assim, na hora do jantar, ele bateu na porta e, por educação, o chamaram para entrar. No entanto, na mesa estavam todos menos Kee Vos, e Vincent notou que: *Eles queriam me fazer crer que Kee não estava e tiraram o prato dela. Mas eu sabia que ela estava lá*. (VAN GOGH apud NAIFEH, op.cit, p. 303).

Assim, com toda a franqueza de um artista Vincent questionou a ausência de Kee, e o pai da moça, o reverendo Stricker, retrucou. Ambos trocaram palavras ríspidas em um confronto litigante, mas Vincent optou por ir embora e voltar no dia seguinte. Não obstante, nada havia mudado, julgou que a tivessem escondido novamente, e no auge da fantasia, da coragem e do amor trágico e obsessivo, Vincent: (...) *pôs a mão na chama de uma lamparina a gás e disse:*

“Deixem-me vê-la pelo tempo que eu conseguir manter minha mão nesta chama”. (VAN GOGH apud Idem, p. 302 e 303)⁹⁶. Por fim, apagaram a lamparina e as queimaduras duraram apenas algumas semanas. Depois de tudo, Vincent voltou pela terceira vez, mas negaram a presença de Kee e deram caso encerrado, o que o fez fugir melancólico de Amsterdã e pensar em suicídio.

Entretanto, ao invés de voltar à Etten, Vincent se dirigiu à Haia e bateu na casa de Mauve para pedir ajuda. Sem poder negar, o jovem foragido se estalou nas redondezas e passou a frequentar o ateliê de Mauve, adquirindo importantes conhecimentos. O mestre da escola de Haia apresentou ao aprendiz a técnica da aquarela, como Vincent escreveu a Theo no dia 18 de dezembro de 1881: *Eu ainda vou ao Mauve todos os dias, durante o dia para pintar, à noite para desenhar. Já pintei 5 estudos e 2 aquarelas e, naturalmente, alguns arranhões.* (vggallery, carta 192).

Portanto, tendo se refugiado na arte novamente enquanto consolo para superar a tragédia dos últimos acontecimentos, Vincent aproveitou o instante para refletir sobre o mundo e principalmente sobre suas velhas crenças. Desse modo, voltando as costas à própria família, parecia negar a Bíblia e todas as ilusões que entendia emanar dela e da instituição (igreja e família) que a representava, quando diz:

Os clérigos nos chamam de pecadores, concebidos e nascidos em pecado. Bah! Eu acho isso absurdo. Isso é *pecado* amar, precisar de amor, não poder prescindir do amor? Considero uma vida sem amor uma condição pecaminosa e uma condição imoral. Se há algo de que me arrependo, é que por um tempo deixei as profundezas místicas e teológicas me seduzirem a me retirar demais de mim. Eu gradualmente parei de fazer isso. (vggallery, carta 193).

Nesta mesma carta, Vincent parece ver a unidade existente entre o amor, Deus e a natureza. O Deus idealizado da religião parece ter sido substituído pelo sentimento do amor que vem de dentro de cada um, e por uma natureza na qual, no ser, todo mundo faz parte, e nesse sentido ele diz:

Olha, acho o Deus do clérigo tão morto quanto um rabo de cavalo. Mas isso me torna ateu? Os clérigos pensam que eu sou um - seja como for -, mas olhe, eu amo, e como eu poderia sentir amor se eu não estivesse vivo e os outros não estivessem vivos? E se vivermos, há algo maravilhoso nisso. (vggallery, carta 193).

Por conseguinte, e confiante em si, Vincent passou a pedir mais dinheiro a Theo alegando que sua arte necessitava e que ela o compensaria futuramente, mas na casa do pastor

⁹⁶ “No que diz respeito à mão assada, tratou-se de heroísmo, puro e simples (...)” (ARTAUD, 1947, p. 05).

as notícias afligiam, e diante das possíveis extravagâncias financeiras do futuro pintor, Dorus foi à Haia e, com a ajuda conselheira de Mauve, trouxe Vincent à Etten mais uma vez, sob promessa de encontrar um ateliê fora do presbitério. No entanto, no dia do Natal, o conflito pareceu inevitável, segundo o próprio Vincent em carta ao irmão do dia 29 de dezembro de 1881:

No natal, tive uma discussão bastante violenta com o pai, e os sentimentos foram tão altos que ele disse que seria melhor se eu saísse de casa. Bem, foi dito tão decididamente que eu realmente saí no mesmo dia.

As coisas realmente vieram à tona porque eu não fui à igreja, e também disse que se ir à igreja fosse algo forçado e eu *tivesse* que ir à igreja, certamente nunca voltaria, nem mesmo por polidez, como venho fazendo com bastante regularidade o tempo todo que estive em Etten. Mas, na verdade, há muito mais, incluindo toda a história do que aconteceu neste verão entre eu e KV.

Eu estava mais irritado do que eu jamais me lembro de estar em toda a minha vida, e eu disse a Pa claramente que eu encontrei todo o sistema de que é abominável a religião, e precisamente porque eu morava muito nessas coisas durante um tempo miserável na minha vida. Eu não quero mais nada com isso e tenho que me proteger contra algo fatal.

Eu estava com *muita* raiva, *muito* violento? - que assim seja, mas mesmo supondo que seja esse o caso, pelo menos agora já acabou. (vgallery, carta 194)

Nessa mesma carta, ele parece tentar criar condições para assegurar sua arte e sua sobrevivência aliciando Theo a contribuir com esse projeto: *Escusado será dizer que estou lhe pedindo, Theo, se você pode fazê-lo, para me enviar de vez em quando o que você pode, sem se deixar levar. E - nas circunstâncias, envie para mim, em vez de entregá-lo a outros.* (vgallery, carta 194).

Por fim, revela sua consciência trágica diante da fatalidade: *Não quero considerar uma desgraça que tenha acontecido assim, pelo contrário, apesar de toda a emoção, sinto certa calma. Existe segurança no meio do perigo. Como seria a vida se não ousássemos pegar as coisas na mão?* (vgallery, carta 194).

Tal episódio foi tão marcante que dois anos depois Vincent nutria isso em sua memória quando disse: *“É e continua a ser uma chaga que carrego comigo”* (...) (VAN GOGH apud NAIFEH, op.cit, p. 306).

3.4 Vincent, Anthon Mauve e Haia: O Logos x Pathos, a tragicidade nas novas paixões

Depois do duro conflito com Dorus, e de todas as palavras que ouviu e disse, Vincent teve de sair as pressas de Etten expulso pelo próprio pai, mais uma vez. E assim, sem ter de fato para onde ir, viu em Haia uma saída conveniente e rumou imediatamente para lá, bateu na casa de seu primo, amigo e pintor Anthon Mauve e lhe pediu dinheiro emprestado. Por conseguinte,

alugou um pequeno quarto a qual chamou de meu estúdio e deu início à sua carreira artística: (...) *com esse espírito de raiva e contestação...* (NAIFEH, idem, p. 308).

Em seguida, escreveu a Theo pedindo dinheiro e também compreensão. Este, por sua vez, não negou o dinheiro e mesmo o compreendendo de maneira não escondeu seu tom de advertência, como nos revela por carta enviada no dia 05 de janeiro de 1882:

É possível que você não aguento ficar lá, e não é mais do que natural que você diferencie sua maneira de pensar das pessoas que passaram a vida inteira no país e não teve a oportunidade de participar da vida moderna, mas o que o diabo fez de você tão infantil e tão sem vergonha que conseguiu inventar dessa maneira a tornar a vida de Pa e Ma miserável e quase impossível? (vggallery, carta 197).

E nessa mesma carta, Theo mostra não apenas compreensão com o excêntrico irmão, mas também aponta para o pai como alguém de mente mais estreita e possível homem de recalque. E Theo diz ao irmão: *Não é difícil para o pai se ver? Reduzido a nada por alguém que professa ser mais livre-pensamento do que ele, e a quem ele provavelmente inveja no fundo por sua percepção mais aguçada?* (vggallery, carta 197).

Desse modo, o que Theo quis dizer é que restaria a Vincent ter mais paciência com a família e especialmente com o pai, mas de qualquer forma, o conselho obteve efeito contrário, e Vincent não apenas ratificou sua intolerância como a justificou por carta enviada entre o dia 08 e 09 de janeiro do mesmo ano: *Pa quer dizer que eu disse que a moralidade e o sistema religioso dos clérigos e noções acadêmicas não valem tuppence⁹⁷ para mim desde que aprendi muitos de seus truques, então certamente não vou retroceder, porque realmente quero dizer isso.* (vggallery, carta 199).

Neste ínterim, o futuro pintor já se conscientizava do artista trágico que se consolidava naquele instante, pois:

Foi com esse espírito de raiva e contestação que Vincent deu início à sua atividade artística. A arte não era apenas uma vocação, era um chamado as armas. Ele comparou sua carreira a “uma campanha militar, uma batalha ou uma guerra” e prometeu “travar meu combate, vender caro a minha vida e tentar sair vitorioso”. (VAN GOGH apud NAIFEH, op.cit, p. 308).

Se a arte estava sendo um caminho de luta e uma fuga para Vincent naquele momento, tendo em vista o conflito com os pais e a incapacidade para outros trabalhos, Mauve foi então

⁹⁷ Tuppence/ Twopences = Tostão. Disponível em: <https://pt.bab.la/dicionario/ingles-portugues/tuppence> Acesso em: 27/ 04/ 2021

a solução na ocasião, e Vincent passou a frequentar seu ateliê quase que diariamente⁹⁸. Esse por sua vez, pintor condecorado e reservado, certamente teve afinidade com o recém-artista e abriu as portas para ele entrar. Além do mais, enquanto diretor de uma prestigiada instituição artística chamada “Pulchri Studio”, tornou Vincent associado, e desse modo, o jovem aprendiz obteve chances reais para acreditar em seu novo caminho, desenvolver-se e principalmente aprender o ofício da arte. Portanto, Mauve e a escola de Haia foram as primeiras grandes referências para o futuro mestre do expressionismo: *Todos os pintores da Escola de Haia eram elogiados (ou criticados) pela paleta atenuada. Ao invés de cores vivas e contrastantes, usavam um espectro restrito de cores apagadas para criar poemas de tom melancólico e banhados de luz tênue.* (NAIFEH, idem, p. 311).

Em suma, a paleta da Escola de Haia era muito cinzenta, pois os pintores dessa escola se preocupavam mais com os tons e cores tênues do que com um forte contraste de cores vivas. Ademais, é preciso considerar que muitos mestres holandeses da idade de ouro seiscentista haviam desenvolvido essa linguagem, e, diante disso, o jovem entusiasmado escreveu a Theo assegurando os seus esforços e solicitando a ajuda financeira sob a seguinte condição:

Acredite em mim, trabalho, luto, passei o dia inteiro e também com prazer, mas como agora eu também ficaria muito desanimado se não pudesse continuar trabalhando tão duro ou ainda mais (...) Theo, sinto uma energia em mim e estou fazendo o possível para liberá-lo e liberá-lo. (vgallery, carta 201).

Ademais, enviou esse esboço revelando uma procura antiga na figura humana, neste caso sob o aspecto da melancolia, mas também o processo de desenvolvimento da linguagem de tons, luz e sombra, que já buscava, à certa semelhança da “Escola de Haia”.



⁹⁸ “A relação de Van Gogh com a pintura de Anton Mauve é mais direta, até pelo fato de conhecer melhor seu trabalho e de ter aprendido com ele. Esse vínculo, porém, se limita muitas vezes à temática. Por vezes, a pintura de Mauve também representa cenas de grande luminosidade e temas afastados do trabalho rural.” (NAVES, 2021, p. 32).

Figura 17: Vincent van Gogh, *Mulher costurando em Scheveningen*, caneta e tinta, 21x13,5cm, 21 de janeiro de 1882. Carta 201, vggallery

Na realidade, Vincent estava tão fragilizado com o fato de não ter emprego, nem família, nem casa e tampouco uma profissão, que ouvia Mauve lhe ensinar a pintar e desenhar sem oposições ou contestações e sentia-se grato até mesmo quando esse mestre o sufocava com o estudo de aquarelas, qual tão logo ele havia perdido o gosto. Nesse sentido, escreveu a Theo no dia 22 de janeiro de 1882 e disse: *Mauve sabe tudo tão bem, e quando ele diz alguma coisa, ele faz um esforço e não diz apenas algo para dizer, bem, eu também faço um esforço para ouvir e me esforçar para colocá-lo em prática.* (vggallery, carta 203).

Em suma: *Graças a Mauve, disse ele, “a luz começa a despontar [e] está nascendo o sol”.* (VAN GOGH apud NAIFEH, op.cit, p. 312). Mas como sempre optava pelo caminho mais difícil, motivado que era pelas emoções e pela própria consciência de si, tão logo a relação entre ambos encontrava os limites da harmonia. Desse modo, no dia 26 de janeiro de 1882, um mês aproximadamente da chegada de Vincent a Haia, começaram os conflitos entre o aprendiz e o mestre. Vincent escreveu a Theo:

Não é exatamente fácil para mim me dar bem com o Mauve o tempo todo, assim como não é o contrário, porque acho que somos compatíveis um com o outro no que diz respeito a energia nervosa, e é um esforço absoluto para ele me dar instruções, e não menos que eu os entenda e tente colocá-los em prática. (vggallery, carta 203).

Não demorou e o entusiasmo de Vincent o impediu de tolerar a exigência sufocante e a arrogância do mestre que, destemperado como o aluno, irrompia em acusações quando este desenhava a partir de um modelo vivo e não de uma estátua de gesso, por exemplo. Vincent, por sua vez, acanhado e sem medir as consequências⁹⁹, como sempre, optou por atacar o mestre mesmo que isso acarretasse perder o único amigo que havia, por hora lhe restado. Assim, e manifestando sinais de paranoia, apropriando-se até mesmo de dispositivos da moralidade qual sempre criticava, acusou Mauve de: (...) “*mentalidade estreita*”, e de ser indelicado”, “*mal-humorado e bastante descortês*”. *Convertiu a divergência num ataque velado a todo o seu projeto artístico, alegando que Mauve desprezava secretamente seu trabalho e alimentava o desejo “de que eu desista”.* (NAIFEH, idem, p. 312 e 313).

Em seguida, e obviamente, Mauve se retirou e, a partir, daquele momento ignorou o primo exaltado, mas não o proibiu de continuar frequentando o ateliê até a ocasião em que,

⁹⁹ Sentido trágico da existência.

diante de seu silêncio sorumbático, Vincent o provocou e Mauve explodiu em um arremedo de imitação jocosa do jovem pintor, que ao sentir-se ofendido e profundamente tocado diante aquilo, respondeu defendendo o seu aspecto físico trágico dizendo: (...) *se você passou noites úmidas nas ruas de Londres ou noites frias no Borinage, como eu, faminto, sem teto, febril; talvez você também tivesse um tique feio ocasional e algo em sua voz para mostrar isso.* (vggallery, carta 221). Não obstante a franqueza, Mauve expulsou o jovem aprendiz de seu ateliê.

Tão logo ter perdido a amizade e o amparo de Anthon Mauve, Vincent teve de lidar com o *gerant* da Goupil H.G. Tersteeg, que foi visitar seu ateliê em Haia e criticou os seus desenhos, endossando quase a mesma crítica que Mauve havia feito, e como se tal ponto de vista fosse realmente algo sacralizado em um determinado período histórico na Holanda. O *gerant* defendeu os estudos feitos sobre estátuas de gesso com a finalidade comercial, ademais, chamou de insípidos os longos estudos do jovem aprendiz feitos com bico de pena. O resultado não poderia ser outro e: *Vincent soltou uma enxurrada de protestos.* (NAIFEH, idem, p. 314). Além do mais, esbravejou seu ímpeto revolucionário quando disse: “*Não vou correr atrás de apreciadores ou negociantes de arte*”, *declarou ele*; “*eles que venham a mim*”. (VAN GOGH apud Idem, p. 315). E sobre isso, Vincent escreveu a Theo entre o dia 06 e 09 de março de 1882, e defendeu sua postura heroica, determinante e notavelmente trágica:

(...) é insuportável ter Tersteeg para sempre me dizendo ‘você deve começar a pensar em ganhar seu pão’. Acho essa expressão repugnante que tenho dificuldade em manter a calma. Eu trabalho o máximo que posso e não me poupo, por isso valho meu pão, e as pessoas não devem me censurar se ainda não consegui vender nada. (vggallery, carta 209).

Mas mesmo no mês de fevereiro as desavenças já estavam postas na mesa. Tersteeg já havia elevado a discussão para o pessoal e Vincent começou a suspeitar, paranoico ou não, que o *gerant* estava a conspirar esclarecidamente contra ele. Esse por sua vez, em um requinte de ódio e objeção, afirmou maliciosamente: *De uma coisa eu tenho certeza, você não é artista.* (NAIFEH, idem, p. 315). Por fim, quis magoá-lo e diminuí-lo dizendo: *Você fracassou antes e agora vai fracassar de novo (...)* (Idem, idem). E, certamente, conseguiu, de modo que este respondeu que: (...) *sentia saudades dos bons velhos tempos quando gente como Tersteeg podia ser mandada para a guilhotina, com os outros vilões do Ancien Régime.* (VAN GOGH apud Idem, p. 316). Por fim, e, a partir daí, a relação entre ambos será marcada sempre por um forte estranhamento e um conflito eminentemente trágico. Vincent sempre o verá como alguém que

poderia vender seus trabalhos, mas também como alguém que, no fundo, queria destruir o artista que existia dentro dele.

Mauve e Tersteeg não eram exceções, Vincent brigava com todo mundo nessa época, principalmente, se o assunto fosse arte, de modo que em muitas cartas dos meses de fevereiro e março de 1882, mencionou artistas que logo desapareceriam em cartas ulteriores. Ademais, do amigo Rappard, Vincent já havia se afastado depois de longa discussão sobre o aprendizado acadêmico e o autodidata. E como já mencionado, para Vincent, a arte acadêmica negava a verdadeira origem da criação, que para ele estava no “ser”, uma definição que ele esclareceu em carta de 11 de março de 1882:

(...) sempre me pareceu que quando um artista mostra seu trabalho para as pessoas, ele tem o direito de manter para si a luta interior de sua própria vida privada (que está direta e inextricavelmente ligada às dificuldades singulares envolvidas na produção de uma obra). (vggallery, carta 211).

Assim, e não obstante, o afastamento temporário de Rappard, surgiu um jovem despretensioso no cenário de Haia chamado *George Hendrik Breitner* (NAIFEH, idem, p. 318), que como Vincent, admirava os artistas modernos e principalmente Zola, o que o levava a compreender que a verdadeira arte estava no exercício de captar o real (natural) ao invés do mítico. Tão logo e ambos já estavam desenhando pelas ruas da cidade conforme Vincent diz em carta enviada no dia 03 de março de 1882: *Ontem à noite, fui com ele procurar tipos de figuras na rua para estudá-las mais tarde no estúdio com uma modelo.* (vggallery, carta 207). E tal qual outras relações, essa tão logo se eclipsou.

No mês de março, o alvo foi o tio Cor, com quem Vincent já tinha ressentimentos dos tempos em que, morando na casa dele, o tio cobrava sucesso e empenho para o ingresso na faculdade de teologia em Amsterdã. Este foi visitar seu ateliê e, em um tom de reprimenda, atacou o jovem aprendiz justamente no ponto de vista da moral, dizendo que ele deveria se preocupar, antes de qualquer coisa, em ganhar o próprio pão. Vincent, já vacinado, escreveu a Theo no dia 11 de março revelando como respondeu a isso:

Aqui está o que eu disse: ganhar meu pão, o que você quer dizer com isso? - ganhar o pão ou merecer o pão - não merecer o pão, isto é, ser indigno do próprio pão, isso é crime, todo homem honesto é digno de sua crosta - mas como não o ganha em tudo, enquanto ao mesmo tempo merece, oh, aquilo! é um infortúnio e um grande infortúnio. (vggallery, carta 211).

O que Vincent disse, em última análise, é que mesmo que ainda não vendesse os seus trabalhos, ele não estava estagnado, e pelo contrário, estava trabalhando exaustivamente. Pela

força do *pathos*, os conflitos que Vincent gerava estavam envoltos também a ilusões retóricas, isto é, que, por ele refletir profundamente sobre o universo ao seu redor, e ver a vida sob a perspectiva de obras literárias e pictóricas (libertárias), reinventava o próprio mundo quando sentia um desejo emocional por algo que julgava ser uma verdade essencial, e dessa maneira não podia evitar o atrito com o senso comum e os valores morais que o lançavam sempre em um sentido destrutivo das relações com aqueles que expressavam e reproduziam verdades dogmáticas, morais e religiosas, tal qual a família e grande parte da sociedade. Isto, pois, Vincent: (...) *levava suas posições a extremos absurdos, reduzia todos os relativos a absolutos, não concedia nada, vergastava ríspidamente seus críticos numa linguagem que muitas vezes vinha a lamentar depois.* (NAIFEH, idem, p. 320).

Desse modo, a tragédia se revelava também em Vincent, pela necessidade das próprias paixões incontroláveis do artista em destruir aquilo que, considerava truque, na mente ilusória de outrem. Para Vincent, e para um fanático, a discórdia e a falta de compreensão alheia certamente o remetiam a um fantasioso universo melancólico de abandono paterno e de solidão, contra o qual ele reagia motivado pelas paixões, e pela arte, com argumentação, raciocínio e principalmente uma visão extasiada que, supostamente, ninguém ali poderia entender exatamente. Portanto, sem rancores morais, quando o tio Cor¹⁰⁰ (CM) fez encomendas de desenhos com ele, mesmo não tendo valorizado aqueles que havia visto em seu ateliê, o jovem aprendiz, sedento, encheu-se de expectativas e logo inclinou-se a trabalhar orgulhosamente e sem ressentimentos, conforme escreve a Theo em 11 de março: *Você poderia fazer mais dessas paisagens para mim? disse CM (...) A ordem de CM é um ponto brilhante! Vou tentar fazer esses desenhos cuidadosamente e colocar um pouco de espírito neles (...) CM é um comprador que eu me encontrei.* (vggallery, carta 211).

Nessa mesma carta, ele reafirma o valor do sofrimento como que se agora enxergasse, a olhos crus, a sua recompensa e sua esperança de anos, e diz: (...) *saber sofrer sem reclamar é a única coisa prática, é a grande habilidade, a lição a aprender, a solução para o problema da vida.* (vggallery, carta 211). Mesmo assim, conflitos com o tio Cor se sucederam, pois, com um punho de desenhista, conforme o próprio Vincent afirmava a si próprio, ele não conseguia desenhar de maneira límpida como exigiam as convenções e o gosto popular, de modo que suas figuras sempre eram alongadas e hachuradas excessivamente.

Ademais, seu furor de artista o levava sempre a alegar que: (...) *a rapidez e a quantidade gerariam bons resultados da mesma forma que a precisão ou a facilidade.* (NAIFEH, idem, p.

¹⁰⁰ Vincent se refere ao tio como CM.

322). Portanto, o que o consagrava era a esperança e o esforço contínuo daquele que, no íntimo, nunca esquecia da essência trágica da “Parábola do Semeador”, de que só se colhe aquilo que se planta. Assim, em março de 1882, o jovem artista deu um exemplo de trabalho assíduo e determinado, em uma inclinação visível a busca incessante de algo que ainda não via, e o que somente a visão trágica de artista poderia justificar. Desse modo, em abril ele decide estudar o nu humano de uma maneira quase futurista, mas principalmente trágica tendo em vista que:

Vincent também pôs sua arte a serviço das batalhas que travava com o mundo. As divergências cada vez mais ásperas com Mauve e Tersteeg o impeliram a se afundar ainda mais na obsessão pelo desenho de figura, apesar de sua persistente incapacidade de representar a forma humana de maneira convincente. (NAIFEH e SMITH, 2012, p. 322 e 323).



Figura 18: Vincent van Gogh, *A grande senhora*, lapis, caneta e tinta, giz de cera, sobre papel, 19,6x10,8cm, Haia, 06 de abril de 1882. Carta 215, vggallery.

Em abril, Vincent enviou a Theo um desenho de figura que anunciava uma nova ofensiva em sua batalha de imagens contra um mundo que o desaprovava. Era uma mulher nua, vista de lado, as pernas dobradas e erguidas até os seios e a cabeça enterrada entre os braços cruzados. (NAIFEH, idem, p. 323 e 324).

Sobre esse desenho Vincent escreveu a Theo no dia 06 de abril de 1882, e disse:

O desenho em anexo foi arranhado após um estudo maior que tem uma expressão mais sombria. Acredito que há um poema de Tom Hood, no qual ele fala de uma grande dama que não consegue dormir à noite porque, durante o dia, quando saiu para comprar um vestido, viu as pobres costureiras pálidas, consumistas, magras, trabalhando em uma sala sem ar. E agora ela tem remorso por sua riqueza e acorda à noite em pânico. Em suma, é uma figura feminina esbelta e branca, inquieta na noite escura. (vggallery, carta 215).

E nesta mesma carta, ele diz: *Pois agora eu mesmo estou em um período em que estou tirando algum benefício de minhas preocupações anteriores.* (vggallery, carta 215). E ele acrescenta logo adiante, unindo consciência e fé, e dando protagonismo à primeira, em metáfora, sugere a trágica luta desta consciência com as próprias paixões:

E é a consciência de que nada - (exceto a doença) pode me roubar a força que agora está começando a se desenvolver, é a consciência que me dá fé no futuro e me permite suportar muitos desagradáveis no presente. É uma coisa maravilhosa olhar para algo e encontrá-lo bonito, refletir sobre ele e segurá-lo com firmeza e depois dizer: vou desenhar isso e depois trabalhar nisso até terminar. (vggallery, carta 215).

E tendo em vista convencer Theo a se tornar um pintor, nessa mesma carta, Vincent revela sutilmente que a força de sua produção artística advém de uma força oculta oriunda do próprio interior, e diz: *Eu tenho certeza de que algo iria despertar em você em seu próprio estúdio, do qual você não conhece agora - uma enorme força oculta de trabalhar e criar.* (vggallery, carta 215).

A seguir, Vincent trabalhou incessantemente em desenhos usando carvão, lápis de carpinteiro, pena e nanquim, pincel e tinta, giz e creiom. Sombreava, hachurava, esfregava, apagava e refazia incessantemente, até que o desenho beirava perder completamente a forma, a própria imagem do que ele queria dizer. Por fim, muitos: (...) *desenhos que ele fez para o tio mostram as tensões dessa luta: céus baixos pesando ameaçadores, rios escuros atravessando campos ainda mais escuros, sombras velando construções mesmo em plena luz do dia.* (NAIFEH, idem, p. 323).

Nesse estado tenso de produção, Vincent parecia expressar a própria solidão que se podia sentir em uma cidade populosa e principalmente repleta de parentes que o haviam ignorado. Para Mauve e Tersteeg¹⁰¹, ele não passava de um estranho, e para piorar, quando tentou participar, com suas xilogravuras, de um programa de exposições do Pulchri, foi desprezado, e embora tenha se retraído, logo se ateve às possibilidades positivas daquele acontecimento, como disse ao irmão em carta do dia 14 de abril de 1882: *A visualização das xilogravuras não ocorreu, afinal, mas eu realmente me beneficieei disso, porque finalmente consegui separá-las e colocá-las em ordem.* (vggallery, carta 217).

¹⁰¹ “Suas roupas eram, aos olhos deles, a prova tangível de sua decadência e de seu rebaixamento. Vincent se desculpava com todo o sarcasmo de que era capaz e opunha ao apego deles pelas aparências uma preocupação com coisas profundas.” (VEEN, 2018, p. 06).

Por fim, Vincent foi tomado de um medo paranoico de que houvesse uma conspiração contra ele, movida por HG Tersteeg, o *gerant*. Achou que Mauve havia virado as costas a ele, por intermédio de Tersteeg, e escreveu sobre isso a Theo no dia 21 de abril de 1882:

E perguntei-lhe: Mauve, você viu Tersteeg recentemente? Não, disse Mauve. E continuamos conversando, mas cerca de 10 minutos depois, ele deixou escapar que Tersteeg de fato o vira naquele mesmo dia. Depois disso, não consegui tirar da cabeça o pensamento de Tersteeg, e pensei: é possível, meu caro HGT, que seu Exmo. está por trás disso? (vggallery, carta 219).

E para piorar: (...) *imaginou que o gerant conspirador pretendia conquistar Theo*. (NAIFEH, idem, p. 326). A questão, logicamente, transcendia a fraternidade e a irmandade apenas, Vincent precisava de dinheiro e não queria mais ter de contar com os pais, de modo que, se seus trabalhos não vendiam, ele dependia da única pessoa que, de uma forma ou outra, acreditava nele. Então escreveu a Theo no dia 02 de abril com um tom, no mínimo, intransigente e aflito ao mesmo tempo, pela possibilidade de perder a ajuda do irmão, e disse: (...) *a saber, por volta do dia 15, você me dará outros 100 francos para durar até o início de maio*. (vggallery, carta 214). Em suma, Vincent: (...) *condenou a relação entre os dois a um ciclo interminável de solicitações ressentidas e maquinações carregadas de sentimento de culpa*. Ademais: *Vincent oscilava entre a exigência petulante e a gratidão relutante*. (NAIFEH, idem, p. 327). Por fim, a tensão de estar seguro apenas por uma linha tênue (Theo) nada mais poderia ser senão fruto das próprias atitudes e da própria reação a acontecimentos incontrolláveis em seus efeitos colaterais, como o abandono dos pais, dos amigos e o exílio resultante da ignorância da sociedade que o entendia como um louco estranho.

Portanto, a chantagem emocional que fazia com Theo para assegurar o dinheiro, estava envolto a uma necessidade de ser amado também; de ter um amigo e um pai; de poder se consolar; e era também fruto de uma influência aristocrática que havia absorvido de seu nobre amigo van Rappard, cujo pai acreditava em sua arte e tinha plenas condições de sustentá-lo. Portanto, a essa altura: *Vincent tinha passado a acreditar que merecia ser sustentado*. (Idem, p. 328). E quando essa ilusão subiu demais à cabeça, para nada e ninguém ele queria ceder, como para a arte comercial, ao estudo acadêmico, ao desenho de paisagens e tampouco ao emprego formal para se sustentar.

Um excesso de autoconsciência artística e parte em ilusão, supostamente, havia tomado o coração e a mente de Vincent van Gogh, de modo a tê-lo direcionado mais ainda à própria busca artística, isto é, ao desenho de figuras, e o que suscita a seguinte reflexão:

Por que desenhar figuras era tão importante a ponto de Vincent se dispor a enfrentar duas das figuras mais importantes na arte holandesa e até a desafiar a boa vontade do irmão? Por que sacrificar suas melhores chances de sucesso, as oportunidades de convívio entre seus pares e a própria sobrevivência por causa de uma forma artística para a qual não demonstrara nenhum talento e resistia a todas as tentativas de lhe ensinarem os rudimentos? (Idem, p. 329).

A resposta pode estar na consciência trágica do artista, cuja essência criativa fosse fruto de uma luta com o seu entorno, visando o rompimento de barreiras ligadas à realidade aparente¹⁰² que o separava do convívio humano, qual ele parecia, pela arte, querer superar a todo o custo através, também, da pintura de retratos, ainda que não retratasse, necessariamente, as pessoas com quem conflitava em questão, era possível que visse na figura humana alguma característica ontologicamente reveladora. Ademais, se considerar a impopularidade dos retratos de Vincent em sua época, é possível apontar também a consciência trágica daquele que sente na luta contra as próprias dificuldades, a origem da própria força.

Logo, morando em um pequeno apartamento em uma nova região de Haia, Schenkweg estava distante do centro e encontrar modelos para posar ao artista não pode ter sido uma tarefa fácil. Desse modo: *Alguns se recusavam à longa caminhada até o ateliê na periferia; outros prometiam, mas não iam.* (NAIFEH, idem, p. 330) Mas Vincent recrutava-os onde podia, e ademais, encontrá-los não era o único problema pois: *O modelo que eu tenho não é nada caro, mas como a despesa se repete dia após dia, muitas vezes é difícil para eu pagar.* (vggallery, carta 216). Isso, pois: *O dinheiro tinha um peso decisivo a cada encontro.* (NAIFEH, idem, p. 330). Assim, logo: (...) *começou a percorrer o submundo dos pobres e desabrigados de Haia, dispostos a fazer praticamente qualquer coisa em troca de alguns centavos.* (Idem, p. 331).

Por fim, e diante um contexto trágico e íntimo, em carta de 19 de abril, Vincent diz: *O desenho envolve todos os tipos de coisas que muitos preferem desconsiderar.* (vggallery, carta 218), como se estivesse a dizer, indiretamente, que para ele a construção da imagem envolvia amplos e variados aspectos, interior e exterior do homem, os quais a arte comercial não levava em consideração. Trata-se, portanto, ao artista, de uma busca ontológica em um conflito evidente entre realidade essencial e aparente. Outro sinal dessa busca estava no esforço contínuo em que ele manobrava os modelos à procura de um posicionamento correto, a luz e a roupa certa, etc, de modo até a submetê-los à duras provações, como lembrou um deles: *Ele era tudo, menos bonzinho (...)* (NAIFEH, idem, p. 330). Isso, pois, a arte era uma luta e uma busca heroica a Vincent van Gogh, como bem revela em carta de 23 de abril de 1882:

¹⁰² Dualidade, ilusória, preconceito.

É precisamente porque tenho o punho de um desenhista que não consigo me impedir de desenhar e, pergunto-lhe, alguma vez duvidei, hesitei ou vacilei desde o dia em que comecei a desenhar? Eu acho que você sabe muito bem que eu abri caminho e obviamente estou cada vez mais interessado em batalhar. (vgallery, carta 220).

Assim, diante da necessidade de criar sua arte, reafirmou essa disposição heroica quando: *Alegou que seus modelos lhe davam a coragem de que precisava para ter sucesso. Por causa deles, disse mais tarde, “não temia nada”. Jurou que sacrificaria todo o resto, de alimento a materiais de trabalho, para poder gastar mais com modelos.* (NAIFEH, idem, p. 331).

Não obstante: *A luta de Vincent com os modelos reproduzia sua luta com os materiais (...) e, no fundo, a batalha maior da própria arte.* (Idem, p. 333). Em síntese, talvez se tratasse de uma batalha heroica no sentido de organizar o caos existencial da própria vida, no qual a figura humana parecia também o ponto central desse processo. É possível que, para Vincent, a humanidade se mostrasse enquanto profunda representação da realidade, e os modelos em suas posições e roupagem lhe permitiriam o próprio instrumento da arte, enquanto personagens de um grande teatro que, na realidade, recriava a trágica vida de seu próprio autor. Portanto, retratar pessoas pode ter sido uma forma de encontrar refúgio da própria solidão, e da possibilidade de uma família que Vincent carecia imensamente. Por conseguinte: *No começo de maio, Vincent escreveu a Theo declarando seu amor pela mulher, uma prostituta que estava grávida. Revelou que fazia meses que vinha sustentando secretamente a ela e sua família.* (Idem, p. 334).

3.5 A nova família: Vincent e Sien. Conflitos, amor e arte – a obsessão pela figura humana

Neste inverno, conheci uma mulher grávida, abandonada pelo homem cujo filho ela estava carregando.

Uma mulher grávida que vagava pelas ruas no inverno - que teve que ganhar seu pão, você pode imaginar como.

Tomei essa mulher como modelo e trabalhei com ela o inverno inteiro. Eu não podia dar a ela o salário diário completo de uma modelo, mas, mesmo assim, paguei o aluguel e até agora consegui, graças a Deus, preservar a ela e seu filho da fome e do frio, compartilhando meu próprio pão com ela. Quando conheci essa mulher, ela chamou minha atenção porque parecia doente. (vgallery, carta 224).

No começo de maio de 1882, Vincent contou a Theo que estava morando com uma de suas modelos, mas Sien, na verdade, era uma prostituta grávida que Vincent havia encontrado largada e esquecida nas ruas de Haia. Desse modo, necessitando de modelos, esposa e companhia, levou a mulher para casa e, certamente, tão logo percebeu a simbiose que poderia estabelecer com ela, que seria sua modelo, concubina e companhia, em troca de casa e comida.

Ademais: *Mesmo em seus anos religiosos, Vincent era obcecado por “mulheres decaídas”, “homens carnavais” e os perigos de um “desejo violento”.* (NAIFEH, idem, p. 335).

Tendo em vista tê-la encontrado por acaso, Vincent retumbou o herói para justificar sua atitude de recolhê-la ao seu lar da seguinte maneira: *Parece-me que qualquer homem que valha o couro de que seus sapatos são feitos teria feito o mesmo em tais circunstâncias.* (vggallery, carta 224). Ademais, apontou o benefício mútuo da relação quando disse: *Ela não tem dinheiro, mas me ajuda a ganhar dinheiro no meu trabalho.* (vggallery, carta 224). E para que tudo fizesse mais sentido, Vincent invocou a: (...) *retórica de Breitner como “pintor do povo”, disse que sua arte exigia que descesse ao nível dos “operários e pobres” que posavam para ele.* (NAIFEH, idem, p. 336). Por fim, para justificar-se totalmente, Vincent afirmou que sua arte exigia algo mais profundo, algo mais fiel da natureza, e principalmente, lembrou o irmão da recusa da prima viúva para justificar sua nova tentativa de ter uma mulher, e disse: *Perguntei a Kee Vos se ela arriscaria comigo. Você sabe como fui recusado (...)* (vggallery, carta 225).

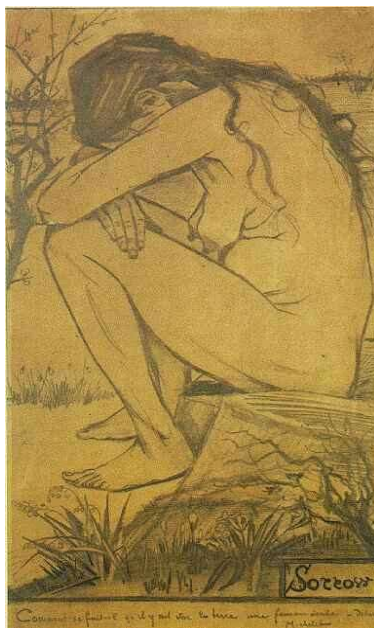


Figura 19: Vincent van Gogh, *Sorrow (Tristeza)*, lápis sobre papel, abril de 1882. vggallery

Como sempre, os argumentos de Vincent encontraram máxima expressão em imagens. Em meados de abril, ele já havia enviado a Theo um desenho que sintetizava todas as suas mais sinceras súplicas. Era uma mulher nua, sentada, inclinada sobre o colo, braços cruzados, cabeça curvada – uma rede de membros angulosos desenhados como o contorno bem-marcado da *academie* Barye em que se baseava a pose. A figura dobrada ocupa quase toda a folha, como

se estivesse encerrada dentro de uma caixa. Pelos seios caídos e o estômago saliente, vê-se que está grávida, e curiosamente não há hachuras para sombrear e iluminar.

Ademais, apropriando-se de uma linguagem simbólica, Vincent opõe tragicamente a prostituta ante as flores cuja representação da pureza e da inocência tornam a imagem, no cerne, antitética. Aqui, dominado pela força do *pathos*, Vincent enxerga a natureza como símbolo de renovação e superação, para além da crença moral de que uma prostituta não pode ser uma pessoa pura. Ao mesmo tempo, com esse trabalho o autor parece purificar a si mesmo. E desse modo:

Ele preencheu o verso com uma infinidade de plantas simbólicas escolhidas cuidadosamente – lírios para a inocência, galantos para a pureza, hera para a fidelidade – e acrescentou uma árvore cheia de brotos representando a renovação da esperança e a redenção através do amor. Retomou a ferida aberta do tema de Kee Vos – “o vazio no coração que nada preencherá”, e por fim escreveu apenas uma palavra no pé da página, em inglês – “Sorrow” [Sofrimento] – como uma legenda de todo o seu pleito. (NAIFEH, idem, p. 338).

Clasina Maria Hoornik (Sien) cresceu em Haia e certamente invisível aos olhos dos Van Gogh. Segundo uma parca documentação a respeito, nos arquivos públicos, o nome dela consta na série de: (...) *nascimentos ilegítimos, casamentos forçados, mortes de nasciturnos, divórcios, novos casamentos e dificuldades de subsistência*. (Idem, p. 339). Ademais, a miséria e a fome sempre acompanharam essa trágica família. Além disso, a prostituição, nessa época (...) *dava dinheiro, porém não segurança*. (Idem, p. 340), e muitas prostitutas levavam uma vida nômade e sempre sujeitas à humilhação pública. Elas poderiam ser registradas ou trabalhar fora do sistema oficial na Holanda.

Dois anos antes de conhecer Vincent, Sien tinha dado à luz a seu terceiro filho ilegítimo, que morreu quatro meses depois. Sua imagem pálida e cadavérica revelava, em cada traço, a tragédia da vida e da morte, e assim, ao retratá-la, Vincent estava imbricando vida e arte, conforme revela ao seu irmão em carta do dia 12 ou 13 de maio de 1882: *A vida é a mesma coisa que desenhar: às vezes, é preciso agir rápida e resolutamente, enfrentar as coisas com força de vontade, cuidar para que os contornos amplos apareçam na velocidade da luz*. (vggallery, carta 226).

Nesse contexto, Sien se mostrava: *Rabugenta, dada a acessos de raiva, praguejava feito um marinho, raramente tomava banho, fumava charutos, bebia como homem. Uma afecção crônica na garganta tinha deixado sua voz rouca e estranha*. (NAIFEH, idem, p. 341). E, em uma tentativa de destrinchar toda a tragicidade dessa alma por meio de um desenho, feito logo

depois do retrato de Sien (Sorrow), Vincent pareceu estar a retratar Sien de outra maneira, como escreveu ao irmão:



Figura 20: Vincent van Gogh, *Raízes*, Giz preto e branco, tinta preta, final de abril e início de maio de 1882. vangoghgallery.com¹⁰³

O outro, '*Raízes*', são algumas raízes de árvores em solo arenoso. Tentei imbuir a paisagem com o mesmo sentimento da figura.

Freneticamente e fervorosamente enraizando-se, por assim dizer, na terra, e ainda sendo meio dilacerado pela tempestade. Eu queria expressar algo da luta da vida, tanto naquela figura branca e esbelta quanto naquelas raízes negras retorcidas com seus nós. Ou melhor, porque eu tentei sem filosofar ser fiel à natureza, que eu tinha diante de mim, algo dessa grande luta entrou em ambos quase que inadvertidamente. (vggallery, carta 222).

Desse modo, buscando retratar com a arte a beleza na natureza mais profunda (dionisiaca), o retorcido das raízes e do tronco da árvore, na verdade, retratavam uma mulher decaída por anos de vida malnutrida, abortos e prostituição, a devastação da dor e do sofrimento. Entretanto: (...) *para Vincent, ela era "um anjo"*. (NAIFEH, idem, p. 341). Isso, dentre tanto, pois, ele via que: *Ela não tem pretensões, eu tenho que ter as coisas dessa maneira ou daquelas, e se não houver nada além de pão e café, ela se contentará com isso sem reclamar.* (vggallery, carta 225).

Tal resignação à tragédia da vida, neste momento, Vincent não apenas parece estar atestando e ratificando como promete exemplificar, sob a ação de dividir o alimento, quando ao pedir dinheiro a Theo diz: *É verdade que vou precisar de ajuda no começo. Se eu tivesse que passar sem isso, eu estaria muito mal e ela também, mas essa ajuda equivale a não mais do que o necessário apenas para mim.* (vggallery, carta 225), e acrescenta no final dessa carta: *Você sabe o que estou procurando, o essencial mais simples (...)* (vggallery, carta 225). No íntimo, além de ter sido sempre atraído pela tragédia, Vincent viu em Sien o consolo de uma família: *Tenho a sensação de estar em casa quando estou com ela, disse.* (VAN GOGH apud

¹⁰³ Disponível: <https://www.vangoghgallery.com/catalog/Watercolor/1889/Study-of-a-Tree.html> Acesso: 27/ 04/ 2021

NAIFEH, op.cit, p. 341). Ademais, e certamente, sob o efeito de seus anos de missionário e homem religioso, Vincent parecia também se preocupar humanamente com Sien, quando diz: *(...) uma mulher não deve estar sozinha em uma sociedade e em uma era como a que vivemos, que não poupa os fracos, mas os pisoteia e os cavalga sobre rodas quando uma criatura fraca cai.* (vggallery, carta 226).

E porque sempre buscava a ontologia nas coisas, à semelhança da visão nietzscheana, em crítica ao seu tempo Vincent acrescentou: *É por isso que, porque vejo tantas pessoas fracas oprimidas, duvido seriamente da genuinidade de grande parte do que se chama progresso e civilização.* (vggallery, carta 226). Dessa forma, e diante a tragédia da civilização, na carta anterior, ele já havia advertido que a união faria a força, quando diz que: *Um é certo de afundar separadamente, somente juntos podemos ser salvos.* (vggallery, carta 225).

Não obstante, a submissa resignação de Sien parece também ter contado para o agrado de Vincent que por isso diz: *A mulher com quem estou agora me entende melhor. Em pouco tempo, ela se tornou tão gentil como uma pomba mansa (...)* (vggallery, carta 225). Por fim, para Vincent, quanto: *(...) mais depravada a história da vida de Sien, mais sólida se tornava a fantasia de salvação e redenção (...)* (NAIFEH, idem, p. 342), e sendo assim, e apesar de toda a tragédia, disse ele: *Ela não é um fardo, uma pedra de moinho em volta do meu pescoço; em vez disso, ela ajuda e trabalha comigo.* (vggallery, carta 225). Portanto, mesclando e interagindo mutuamente a vida, o trabalho e a arte, Vincent parecia utilizar sabiamente da própria imaginação e criatividade quando: *(...) via o rosto em Sien em toda parte: numa Mater Dolorosa de Eugène Delacroix, nas damas de negros cabelos idealizados de Ary Scheffer (...)* na heroína de um romance de Vitor Hugo. (NAIFEH, idem, p. 342).

A beleza na tragédia estaria no retrato mais profundo de uma vida trágica na qual, para sustentar os próprios filhos, a mulher havia sido levada a vender o próprio corpo¹⁰⁴. E por essa razão: *Vincent via em seu rosto marcado pela varíola uma imagem de Cristo – “um ar triste como um Ecce Homo, só que neste caso está no rosto de uma mulher”.* (VAN GOGH apud Idem, p. 342).

Diante da imensidão do mundo e do próprio sentimento de fazer parte dele, e sobretudo, diante da visão do caos no complexo convulsionado das grandes cidades, enquanto artista inclinado à uma busca ontológica da realidade, Vincent parecia não apenas gostar da arte, mas

¹⁰⁴ “Chegou inclusive a viver com uma ex-prostituta num bairro popular de Haia, por dezoito meses. Não porque quisesse denunciar uma ordem social injusta, mas porque achava que a miséria era bela, verdadeira, que “isso ainda não tinha sido feito”. Ele mostrava a ação do tempo e das provações nos rostos dos que não haviam sido poupados pela vida, mas não procurava mudar seus destinos.” (VEEN, 2018, p. 42).

ser levado por ela como uma correnteza no rio, a fazer de tudo por isso, para vivenciá-la. Desse modo, ele descrevia o mundo real a partir de um detalhismo admirável, com um tempero de artisticidade, em um mundo no qual ele fazia parte e reagia necessariamente, e o que demonstrou por centenas de cartas desde pequeno e mesmo durante a juventude, como revela pela correspondência enviada em 07 de outubro de 1876 quando descreve o caos, a ordem e a beleza de Paris:

É a hora em que Paris se mostra em toda a sua beleza. Durante o dia, o gesso das fachadas fatiga os olhos com sua brancura monótona, as carroças pesadamente carregadas fazem os paralelepípedos estremecerem sob suas enormes rodas, as multidões apressadas cruzam e colidem, com a intenção de não perder um momento de negócios; há algo duro, ansioso, sem fôlego na cidade. Mas tudo muda no momento em que as estrelas saem; as casas brancas desaparecem na sombra enevoadas; nada deve ser ouvido, a não ser as rodas das carruagens, enquanto se dirigem para uma festa ou outra; nada deve ser visto, a não ser pessoas passeando à toa ou alegremente; o trabalho dá lugar ao lazer. Agora todo mundo respira respiração naquela corrida feroz pelas atividades do dia; que força resta é entregue ao prazer! Veja os salões de dança iluminando suas colunatas, os teatros se abrindo, as barracas de chapinha alinhando as avenidas, os vendedores fazendo as lanternas brilharem. Paris claramente deixou de lado a caneta, a régua e o avental; depois do dia dedicado ao trabalho, ele quer passar a noite à vontade; como os mestres de Tebas, adiou negócios sérios até o dia seguinte. Gosto de compartilhar esse momento festivo - não participar da alegria geral, mas observá-la. A alegria dos outros pode amargar corações invejosos, mas fortalece corações submissos; é o raio de sol que abre aquelas duas lindas flores chamadas 'confiança' e 'esperança', como os mestres de Tebas, adiou negócios sérios até o dia seguinte. (vggallery, carta 93).

Entretanto, de modo algum parecia agir passivamente, mesmo que, no íntimo, se sentisse resignado ao destino e por forças reconhecidamente maiores do que ele, diante da vida e da arte fazia sempre novas: (...) *combinações e sobreposições, criando “expressões” mais e mais sofisticadas* (...). Portanto, o espírito “apolíneo” de Vincent (capacidade criativa, descritiva e de observação) parecia estar em luta constante com as próprias forças dionisíacas do *pathos* (paixões nascidas do conflito com o mundo/ melancolia), cuja essência consistia de outra luta, entre o ser e o contexto histórico no qual estava inserido, e qual tinha consciência que jamais poderia derrotar. Visto assim, o universo dionisíaco representa o mundo essencial, o caótico, o Bing Bang, a grande metrópole, as contradições do progresso e da civilidade, e as próprias paixões. Enquanto o “apolíneo”, a capacidade humana de transformar o caos, e para Vincent, em beleza artística. Portanto: *Com a sequência de desastres que se iniciou em 1879 - o Borinage, Gheel [episódio do manicômio], Kee Vos e agora Sien -, ele se entregou totalmente ao abraço dessa outra realidade reconfortante.* (NAIFEH, idem, p. 343).

Isso, pois: *Enxergava-se melhor qualquer sofrimento ou miséria com as lentes corretoras da arte* (...), ademais, pensava ele: (...) *era possível aprender todas as lições reais*

do amor a partir de sua pasta de ilustrações (Idem, p. 343), assim, tendo em vista a tragédia, o amor e a arte caminhando juntos, afirmou: *A arte é a essência da vida*. (VAN GOGH, apud Idem, p. 343).

Assim sendo, amor, vida e arte não estavam dissociados, e Vincent parecia querer criar com elas a própria moral:

As pastas de gravuras de Vincent eram repletas de imagens assim (*Diálogo silêncios*, de Israel), que destilavam suas narrativas em títulos, legendas ou inscrições: “Às portas da morte”, “Uma mão auxiliadora”, “Esperanças e temores”, “A luz de outrora”, “De volta ao lar”. Mesmo em seus primeiros trabalhos, como *Sofrimento*, Vincent seguia a moda vitoriana da arte que contava histórias e passava algum ensinamento moral. (NAIFEH E SMITH, 2012, p. 344).

Em suma: *Qualquer imagem que não fosse além de seu tema imediato, que não remetesse a um sentido mais profundo, uma conotação mais abrangente, ele descartava como mera “impressão” (...)* (Idem, p. 345). E assim concluía: *Uma imagem que “se ergue acima da natureza”, dizia ele, “é a coisa mais elevada na arte”*. (VAN GOGH apud Idem, p. 345).

A relação de Vincent com a arte tinha em sua substância, o uso de metáforas e noções medievais de imanência, de modo que qualquer recorte da natureza acabava ganhando concepções profundas da realidade das coisas. Por essa razão, Vincent via a natureza por uma visão simbólica pela qual tentava atingir a ontologia da realidade, tal como podia admirar os camponeses de Millet como algo mais profundo do que os próprios camponeses contemporâneos a ele. *Há mais alma no Semeador de Millet”, declarou ele, “do que num lavrador comum no campo*. (VAN GOGH apud Idem, p. 345).

Em suma, Vincent misturava os acontecimentos da vida, as próprias emoções a noções filosóficas e estéticas da arte, assim como, a lembranças do passado, acontecimentos do presente e visões do futuro, de modo que: (...) *dizia simplificar cada imagem “até os elementos essenciais (...)* (VAN GOGH apud Idem, p. 346). Ademais, gostava de imagens que não fossem enigmáticas ou indiretas, e estava sempre na: (...) *busca de verdades simples (...)* (NAIFEH, idem, p. 346).

Sendo assim, nessa fase de sua vida artística admirava imensamente o trabalho de Daumier, que retratava a tipologia social da época, isto é, uma essência do todo, uma perspectiva que estava em voga, a sua maneira, no ramo artístico da comédia. Para Vincent, não obstante, dizia: *Tenho o hábito de observar muito atentamente a aparência física exterior das pessoas para captar sua verdadeira constituição mental, escreveu ele*. (VAN GOGH apud Idem, p. 347). Em suma, tratava-se peculiarmente de: (...) *uma realidade de simplicidade*

intransigente. Mesmo suas maiores paixões tinham de se adequar a formas simples (...) (NAIFEH, idem, p. 347). Assim: *Ao olhar as pessoas, via apenas tipos.* (Idem, p. 348), como a exemplo de sua arte “Sorrow”, qual notamos a própria Sien, no retrato, escondendo o rosto para expressar, com isso, um significado universal e não pessoal.

No entanto, e tendo em vista a prerrogativa da mentalidade vitoriana da época, da qual Vincent não poderia estar totalmente desconectado, e cuja ideia de moralidade poderia imbuir preconceito com tipologias de grupos sociais, posto à forte desigualdade política e econômica daquela conjuntura, quanto a Vincent, conhecer a intimidade mental das pessoas ambicionava menos a questão moral e o preconceito, do que se compadecer com a humanidade para fins de se tornar um deles, algo que não se distanciava também de seus sentimentos quanto à figura materna. Portanto: *Uma prostituta grávida reunia o desamparo de todas as mulheres, o pathos das mulheres não amadas e os sentimentos comoventes da mãe amorosa.* (Idem, p. 349).

Na busca do sublime e do ontológico, Vincent mesclava sentimento, pensamento e todo o universo de modo geral. E foi assim que retratou Sien muitas vezes, tipologicamente, na tentativa de expressar uma verdade para além da moral vitoriana, e para além da realidade individual, mas uma verdade da vida, universal, de dentro e de fora da própria visão de mundo, e por isso:

Em desenhos e mais desenhos, ele situou Sien nessa tipologia íntima. Desenhou-a como o “animal nu e maltratado” de *Sofrimento*; como jovem viúva vestida de preto e repleta de melancolia; como matrona costurando serenamente para a família. Colocou-a em pose de mãe, usando como filhas a filha e a irmã. Apenas sugerindo sua fisionomia com os traços mais superficiais, representou-a feliz no aconchego doméstico: varrendo o chão, rendendo graças na hora da refeição, segurando uma chaleira, indo à igreja. (NAIFEH, idem, p. 349).



Figura 21: Vincent van Gogh, *Mulher curvada*, fevereiro de 1882.
vggallery



Figura 22: Vincent van Gogh, *Sien sob o guarda-chuva com uma garota*, fevereiro de 1882.
vggallery



Figura 23: Vincent van Gogh, *Sien com charuto sentado no chão perto do fogão*, abril de 1882.
vggallery



Figura 24: Vincent van Gogh, *Figura curvada de uma mulher (Sien?)*, maio de 1882.
vggallery



Figura 25: Vincent van Gogh, *Figura de uma mulher com cadeira inacabada*, maio de 1882.
vggallery



Figura 26: Vincent van Gogh, *Menina carregando um pão*, setembro de 1882
vggallery

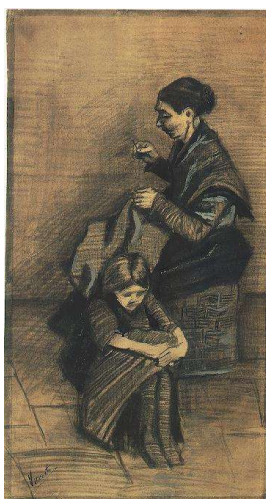


Figura 27: Vincent van Gogh, *Mulher costurando, com uma garota*, 55,6 x 29,9 cm, março de 1883.
vggallery



Figura 28: Vincent van Gogh, *Sien costurando*, março de 1883.
vvgallery

E proclamando a tragédia da vida amorosa, a nova companheira, e a superação pela arte, Vincent parece ter descrito, literalmente, um processo de renovação pessoal a partir da tragédia existencial, na carta do dia 16 de maio de 1882:

Quero passar pelas alegrias e tristezas domésticas para poder tirá-las da experiência. Depois que saí de Amsterdã, senti que meu amor, que era verdadeiramente honesto, verdadeiramente fingido e forte, havia sido literalmente espancado até a morte - mas, depois da morte, alguém ressuscita dos mortos. Ressurgem. Então eu encontrei Christien. Não era hora de hesitar ou adiar. Ação foi necessária. (vvgallery, carta 228).

A ação de ter resgatado Sien (Christien), de ter se apaixonado, e de ter se colocado a desenhar concomitantemente, revelam uma busca em sentido do sintético através de um processo de mescla de diversos aspectos tendo a paixão como força motivadora, neste ínterim, capaz de fazê-lo adentrar um universo profundo que exigia (do apolíneo) não apenas um sistema simbólico de visão como uma linguagem capaz de expressá-la. Nesse sentido, as: (...) *janelas sempre haviam desempenhado um papel especial na vida de Vincent*. (NAIFEH, idem, p. 350), tal qual uma lupa ou um microscópio pelo qual o futuro pintor observava o movimento distante de outras vidas: (...) *dos estivadores de Amsterdã aos cavadores das carvoeiras ferroviárias perto de seu ateliê em Haia*. (Idem, p. 350), em sua busca enigmática e peculiar pelos cantos mais esquecidos nos quais, supostamente, os segredos que mais lhe despertavam pareciam ainda escondidos. Para Vincent, as janelas representavam profundas fontes de mistérios e significados imagéticos, tal como nos revela a imagem abaixo.

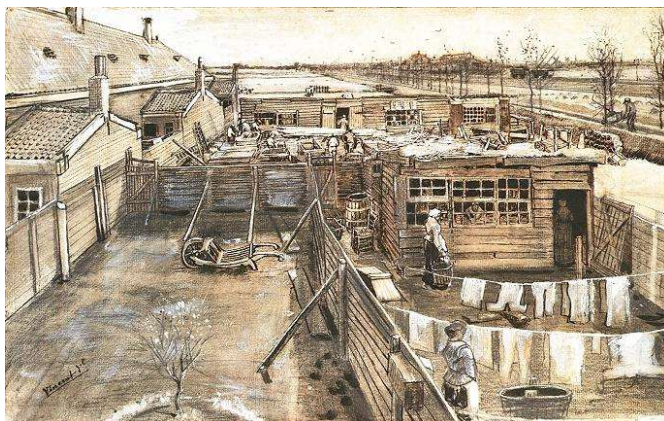


Figura 29: Vincent van Gogh, *Pátio da carpintaria e lavanderia*, maio de 1882.
Lápis e nanquim sobre papel, 28,25x47cm, vggallery

(...) especialmente um grande pátio ou quintal da casa onde mora a mãe de Sien . Eu gostaria que você veja que um, bem como um outro de galpão de um carpinteiro e quintal com pequenas figuras no trabalho. (vggallery, carta 231).

Para tal descrição, entretanto, não apenas as paixões eram necessárias, mas a destreza do traço e principalmente a capacidade de medição da perspectiva. Desse modo, o *pathos* impulsionador não poderia prescindir do *logos* configurador, tal qual o dionisiaco necessitava do apolíneo para ganhar *vida* na expressão, e por isso, quando Vincent se inclinava a desenhar: (...) levava junto sua grade. (NAIFEH, idem, p. 351), isto é, um equipamento que facilitava o enquadramento da cena e a descrição da profundidade dos objetos e formas. E isso pois:

Cassagne recomendava o uso de um “cadre rectificateur” (quadro retificador), que consistia num pequeno retângulo de papelão ou madeira, dividido por linhas em quatro retângulos iguais. Segurando esse quadro na frente de uma vista, o desenhista podia isolar a imagem a ser desenhada e calcular melhor as proporções. (NAIFEH, idem, p.351 e 352).

Em suma: (...) ele viu na sugestão de Cassagne a chave para domesticar sua mão desobediente e desvendar os mistérios da arte vendável. (Idem, p. 352). Ademais: Por toda parte, ele segurava sua grade e “retificava” o mundo. Chamava-a de “visor” ou “olho mágico”. (Idem, p. 352).

No contexto de meados de 1882, com Sien, Vincent realizava o sonho antigo de constituir uma família enquanto a tragédia do dinheiro parecia precipitá-lo, e sobretudo quando Sien ficou doente e ele teve de investir o valor que pagaria o aluguel no tratamento médico. Pois: Tomado pela mesma febre de cuidar dos outros que o acometera em Borinage, Vincent se dedicou a “salvar” a mulher decaída na qual apostara tudo. (Idem, p. 353). Desse modo, agiu formalmente como se fosse o marido dela quando conversava com os médicos que

esclareciam os fatos. Tratou de educar a pobre moça quanto aos hábitos de higiene que precaveriam novas doenças. No entanto: *Ele mantinha um foco tão exclusivo em devolver “a pobre criatura” à vida, que descuidou da própria saúde (...)* (Idem p. 353). Sobre isso escreve a Theo no dia 08 de junho de 1882: *(...) mas no momento estou no hospital, embora só fique aqui por cerca de duas semanas. Por cerca de três semanas, sofri muito com insônia e febre crônica e senti dores ao passar a água.* (vggallery, carta 237).

Com Sien, Vincent havia contraído gonorreia e tão logo se viu no hospital jogado em uma enfermaria de terceira classe, não obstante, parecia compreender o valor de estar ali quando disse por carta a Theo: *(...) como eu adoraria fazer alguns estudos aqui na enfermaria.* (vggallery, carta 239). Em outras ocasiões, e diante de outros acontecimentos trágicos, já havia escrito que: *Agora, o ritmo acelerado da vida pressiona e empurra, o trabalho e o advento de coisas novas que devo enfrentar, e decidirei me defender resolutamente na feroz luta.* (vggallery, carta 227).

Todavia, não esperava a visita surpresa do pai, que redimido dos conflitos foi ao encontro do filho depois de saber de sua internação, mas tendo em vista que Vincent ainda escondia Sien da família, e que ela poderia chegar lá a qualquer momento, a tensão que deve ter sentido quando o pai adentrou a sala, certamente, foi compatível ao alívio resultante de quando esse se retirou depois de ter tentado convencê-lo a passar o tempo de recuperação em Etten. Soma-se a isso, o fato de que, no final de junho de 1882, enquanto Vincent ainda estava internado, Sien deu entrada no hospital para dar à luz, o que o deixou profundamente angustiado conforme ele mesmo escreveu ao irmão: *Acredito que, quando Sien teve que ir, fiquei muito nervoso e depois desmoronei, mas há momentos em que nem sempre se pode manter a cabeça fria. Ela está lá deitada tão sozinha, e eu gostaria de ir para lá porque serão dias assustadores para ela.* (vggallery, carta 239).

Se essas dores existenciais se somavam as dores físicas resultantes da infecção, mesmo assim, ele: *(...) praticamente não reclamava.* (NAIFEH, idem, p. 355), e além disso, reconhecia: *Que o que nós, homens, temos significa em comparação com o terrível sofrimento que as mulheres devem suportar no parto?* (vggallery, carta 239). E como até o começo do dia 1º de julho ela ainda não tinha parido, após a sua recuperação, Vincent permaneceu no hospital em Leiden próximo a ela, e escreveu a Theo sobre sua resistência a dor naquele devido momento: *Não posso dizer como ansiava por ela no hospital e como ansiava por ela agora, e, às vezes, não sentia muito por ter que lidar com um pouco de sofrimento (...)* (vggallery, carta 241).

Trágico não era apenas o momento, mas os aspectos estruturais da enfermaria do hospital das clínicas de Leiden, onde Sien estava internada, de modo que: *Não era um lugar fácil para se dar entrada no mundo.* (NAIFEH, idem, p. 355). Todavia, o bebê nasceu no fim da tarde de 1º de julho: *após um longo parto complicado por uma infecção do útero e pelo esgotamento nervoso da mãe.* (Idem, p. 356). Vincent escreveu a Theo: *Sien deu à luz ontem à noite, teve um parto muito difícil, mas, graças a Deus, ela sobreviveu, junto com um menino alegre e legal.* (vggallery, carta 242). Porém, em vista da atmosfera do hospital e da gravidade da situação, na mesma carta, e a seguir, Vincent pintou uma cena visivelmente descritiva e pitoresca do trágico acontecimento quando escreveu ao irmão:

Theo, fiquei tão feliz quando a vi novamente, e ela estava deitada junto à janela, com vista para o jardim cheio de sol e vegetação, em uma espécie de fuga exausta entre dormir e estar acordado, e então ela olhou para cima e viu todos nós. Ah, meu velho amigo, ela tinha um ar tão bonito e estava tão feliz em nos ver, e porque por acaso estávamos lá exatamente 12 horas depois que aconteceu, enquanto os visitantes são permitidos apenas 1 hora por semana. (vggallery, carta 242).

Por fim, Sien batizou o filho com o segundo nome de Vincent, Willem, e a caminho de casa, segundo relatos sobre Vincent: *Ele voltou a Haia em êxtase.* (NAIFEH, idem, p. 356). Nesse sentido escreveu ao irmão contando sobre o episódio, e disse: *(...) você tem em sua consciência que estou tão feliz hoje que me fez chorar.* (vggallery, carta 242). Por conseguinte, iniciou uma série de desenhos sobre o tema da família, do bebê, e este do berço, enquanto Sien e a mãe permaneciam ainda no hospital em Leiden. Dessa maneira, no dia 06 de julho, ele escreveu sobre o caráter de sua produção, que tal qual admirava em Millet, ambicionava à superação da natureza através da criação. E escreveu a Theo: *A verdadeira dor e a tensão da criação começam no ponto em que você deixa de lado a descrição (...)* (vggallery, carta 244).

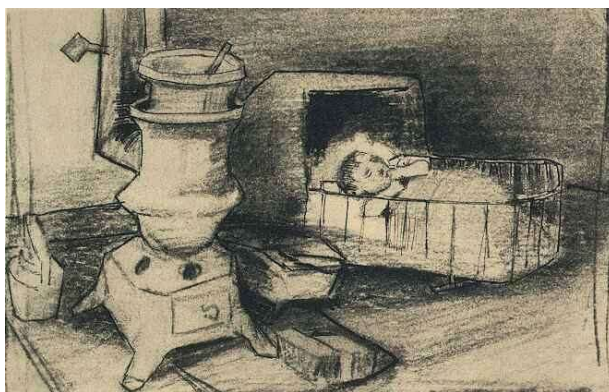


Figura 30: Vincent van Gogh, *Berço, Haia*, 21 de julho de 1882.
Museu Van Gogh Amsterdã, vggallery

Sozinho num novo lar, aguardando ansioso o retorno de Sien, Vincent deixou que a sua imaginação escapasse de suas amarras apertadas. Numa noite de tempestade no começo de julho, olhou em torno do apartamento vazio e sentiu-se tomado pela imagem da vida em família. Sobretudo a visão do berço vazio “se apoderou” dele num devaneio de sentimentos de família. (NAIFEH, idem, p. 357 e 358).

Nesse meio tempo em que Sien se recuperava, Vincent animado com a nova família, e as custas de insistentes solicitações de dinheiro a Theo, alugou uma nova casa e a mobiliou decorativamente para receber a esposa improvisada com seu filho recém-nascido. Para Vincent, era fundamental sentir que: *Theo não o abandonara*. (Idem, p. 358), e tendo toda a confiança nele, parecia não ver a desaprovação do mesmo e lhe escreveu no começo de julho insinuando um casamento com Sien e pedindo conselho ao irmão sobre contar ou não a verdade para os pais: *E que ela e eu esperamos que o pai aprove a minha tomada como minha esposa (...) Escreva-me para dizer se você aprova meu pequeno plano de contar a Pa e Ma e estabelecer melhores relações*. (vggallery, carta 244).

Todavia, diante ao fato, Theo não conseguiu engolir e se opôs acusando Sien de fingimento e Vincent de excesso de credulidade. Chegou a sugerir que ele desse dinheiro para ela e a mandasse embora. Para Theo, e para os pais, depois que souberam, a ideia de casamento com uma prostituta repleta de filhos parecia ser mais uma agressão proposital do filho rebelde, e não uma paixão pelo que era trágico ou uma necessidade humana de partilhar com alguém a própria vida. Por consequência, Vincent respondeu isso a Theo um tanto retraído e cauteloso posto a dependência financeira envolta ao amor nessa relação:

Sobre o assunto do casamento, você disse: não se case com ela, etc., e você pensou que Sien estava me fazendo de bobo, etc. Eu escrevi para você sobre algumas coisas na época, dizendo que não estava de acordo com você, etc. Mas eu não queria discutir com você tão fortemente (...) (vggallery, carta 248).

Tão logo e Vincent estava quase só, e tendo agora de defender a si, Sien e o bebê, lançou um ataque contra a moral da família que considerava superficiais, passou logo a enfrentá-los quando escreveu a Theo distinguindo o ponto de vista dele frente ao dos pais uma vez que: *Para a família, a pergunta mais importante é provavelmente o casamento civil. Isso é importante para ela e para mim, mas, mesmo assim, é secundário à essência da questão, o amor e a lealdade entre ela e eu, já que ela existe e cresce diariamente*. (vggallery, carta 248).

E, após rogos em defesa da própria causa, pelos quais Vincent apelou ao drama e à literatura, evocou curiosamente Emile Zola e seus vários volumes da saga dos Rougon Macquart, que parecia apontar ao preconceito social qual ele reconhecia na própria família, e a

reflexão de que: (...) *um mundo onde, sempre e sempre, a tipologia é destino*. (NAIFEH, idem, p. 359), o fez lembrar também da obra “O ventre de Paris”: (...) *em que Zola celebra a vitória da humanidade boêmia sobre a ortodoxia burguesa*. (Idem, p. 359). Aqui, como é possível notar, o herói era o artista boêmio, o destino e a luta, a definição do sentido trágico presente na vida, e a arte, a condição para a garantia do *principium individuonitis* e da consciência de artista trágico e de superação. Nesse sentido Vincent disse: *Mesmo que eu esteja muitas vezes bagunçado, dentro de mim ainda há uma calma e pura harmonia e música. Na casinha mais pobre, no canto mais imundo, vejo pinturas ou desenhos*. (vggallery, carta 249).

Portanto, confusão mental, harmonia, arte e música, sob a atmosfera da trágica casa pobre marginalizada do mundo, confluíam ontologicamente sob o eixo da produção artística enquanto instrumento de projeção viva (transfiguração apolínea) da realidade particular recriada na mente fértil e potente do artista em van Gogh. E sobre a origem dessa produção artística, Vincent demonstra lucidez e equilíbrio quando diz: *Essa é a minha ambição, que se baseia menos em ressentimento do que em amor, apesar de tudo, baseada mais em um sentimento de serenidade do que em paixão*. (vggallery, carta 249).

No dia 18 de julho de manhã, Vincent teve uma visita inesperada, conforme revela em carta a Theo. O senhor H. G. Tersteeg (gerente da Goupil) apareceu à porta de sua casa e se deparou com uma cena moralmente trágica. Viu Sien e as crianças e logo questionou a Vincent: *Qual era o significado dessa mulher e daquela criança? Onde diabos eu tive a ideia de viver com uma mulher e também com crianças?* (vggallery, carta 247). Em seguida começou a ameaçar contar tudo a família: *Ele continuou cortando e mudando de um assunto para outro, arrastando meu pai e, imagine, meu tio em Princenhage!!! Se envolveria (...)* (vggallery, carta 247).

Ademais, afirmou que achava Vincent: (...) *tão tolo quanto alguém que queria pular na água (...)* (vggallery, carta 247). Vincent foi ficando paranoico e pensando que: *Se Tersteeg conseguisse o que queria, e outros também, eles naturalmente separariam Sien e eu (...)* (vggallery, carta 247). E acrescentou que: *Se Tersteeg conseguisse o que queria, eu seria infeliz e um homem perdido. Acredito que ele assistiria a sangue frio a Sien se afogar ou algo assim, e então alegaria que era benéfico para a sociedade civilizada*. (vggallery, carta 247).

E quando Tersteeg o chamou de louco, Vincent parece ter lembrado imediatamente do pai e da tentativa de interná-lo no manicômio, por conseguinte, renunciou a luta direta e titubeou sobre a ideia do casamento, mas se defendeu da acusação de insanidade ao escrever a Theo dizendo:

Nunca no passado, ou agora, houve um *médico* que disse isso. Eu tenho uma constituição nervosa, mas não há absolutamente nenhum mal nisso. Com Tersteeg, essas coisas se tornam insultos sérios. O mesmo que com o pai quando ele queria me enviar para Geel, mas mais ainda. (vggallery, carta 247).

O resultado dessa visita, entretanto, foi um desgaste emocional incalculável a Vincent, pois mesmo sabendo dos desafios de viver, e da necessidade de luta perpétua que sempre replicava, o sensível artista foi tomado por devaneios torturantes de saudades fraternas voltadas, especialmente ao irmão, e assim lhe escreveu: *Repito também que anelo muito por você, isolado de tudo e de todos os outros, porque preciso de simpatia e carinho.* (vggallery, carta 248). Neste ínterim, ele não conseguia acreditar que teria de abandonar a nova família e forçava suas ilusões a respeito mesmo sabendo que até mesmo Theo estava a desaprovar: *Fique tranquilo, a mulher logo estará à vontade com você. Afinal, você não vai observá-la e menosprezá-la como HGT fez ontem.* (vggallery, carta 248).

Por fim, Theo bondoso e prudente, para aliviar o irmão da tensão que encontrava com a possibilidade de não ter condições de cuidar da nova família, assegurou os 100 francos mensais até o fim do ano, mas solicitou duas atitudes que Vincent teria de tomar impreterivelmente: Primeiro (...) *pediu que Vincent parasse com a campanha para a aceitação de sua nova família* (...) (NAIFEH, idem, p. 363), isto é, deixar Sien e o bebê. Ademais, pediu que ele se empenhasse em criar imagens comerciais, desse modo: *Reiterou a exigência de que ele deixasse de lado o desenho de figuras em branco e preto e se concentrasse em cores e paisagens – ou seja, na pintura.* (Idem, p. 363). Por fim, aquilo que parecia uma repreensão, na verdade, passou a ser um grande impulso à superação. Em suma:

Por meses, até por anos, ele tentara de todas as maneiras obrigar a realidade a se adaptar ao mundo sentimental e cheio de clichês que havia dentro de suas pastas: isolando-a em fragmentos, revestindo-a de imagens, destilando-a em imagens, cercando-a com uma incansável moldura de palavras. O atrito resultante desses esforços gerara apenas calor: reações acesas com os colegas e artistas, os mentores, os pais, o irmão.

No verão de 1882, daquele mesmo atrito e depois de tanto calor, finalmente começava a surgir alguma luz. (NAIFEH, idem, p. 364).

CAPÍTULO 4 – VINCENT VAN GOGH E O NASCIMENTO DA PINTURA (1882 -1886)

4.1 Vincent, o desenho e a pintura

Sentindo-se pressionado por toda a sua vida, e agora pelas exigências de Theo para que voltasse seu trabalho artístico para fins comerciais, no final de julho de 1882, Vincent experimentou a pintura ao ar livre, em plena tempestade, em Scheveningen, uma praia de pescadores perto de Haia¹⁰⁵. Assim escreveu a Theo no dia 13 de agosto: *Acho a pintura tão atraente que terei que fazer um grande esforço para não pintar o tempo todo.* (vggallery, carta 256).



Figura 31: Vincent van Gogh, *Praia em Scheveningen em clima alto*, agosto de 1882. Lubrifique no papel no painel, 35,5x49,5cm, fonte: vggallery, local: Winona, Minnesota: Minnesota Marine Art Museum (empréstimo de longo prazo)



Figura 32: Vincent van Gogh, *Vista do mar em Scheveningen*, 22 de agosto de 1882.

¹⁰⁵ “Lionello Venturi, historiador da arte italiano, escreveu que Van Gogh, ‘desencorajado por esta série de fracassos’ amorosos, artísticos, religiosos, profissionais etc., ‘faz-se vagabundo, vive na miséria, mas vê uma esperança de salvação na pintura’. Meyer Schapiro, historiador da arte norte-americano, afirma algo semelhante: para Van Gogh, a arte era um “destino pessoal no mais pleno sentido.” (NAVES, 2021, p.11).

Óleo sobre tela, 34,5x51cm. Museu Van Gogh, Amsterdã

Mesmo tendo vindo preparado para o mau tempo, Vincent teve de pintar sob ventos fortes intercalados com chuvas torrenciais, uma aventura na qual (...) *ele se imaginava “como Robinson Crusóé”* (VAN GOGH apud NAIFEH, op.cit, p. 365).

Depois que eu estava sentado na frente daquele pedaço de terra por um tempo desenhando, veio uma tempestade com chuva torrencial que durou uma boa hora. Fiquei tão empolgado, no entanto, que fiquei no meu posto e me abriguei o melhor que pude atrás de uma árvore espessa. Quando finalmente passou e os corvos subiram ao ar novamente, não lamento ter esperado, por causa do tom maravilhoso e profundo que o chão da madeira assumira após a chuva. (vggallery, carta 258).

Foram 5 quilômetros de caminhada para chegar a Scheveningen, e mesmo tendo de carregar os materiais de pintura: *No temporal, nada disso tinha importância (...) Parecia revigorado pela tempestade (...)* (NAIFEH, idem, p. 366). Ademais, trabalhou com pinceladas rápidas e empastamentos de tinta, e neste íterim, com muito sentimento e honestidade diante a natureza qual via como estimuladora, como relata ao irmão: *A natureza é severa e difícil, por assim dizer, mas nunca engana e sempre ajuda você a seguir em frente.* (vggallery, carta 251). Em suma, aquela experiência era nova e bem diferente das pinturas de natureza morta que havia feito no ateliê de Mauve.

Além disso contou ao irmão que havia descoberto a cor, mas com uma curiosa e importante peculiaridade que também contou a Theo, dizendo: (...) *não é mais difícil trabalhar em cores do que em preto e branco (...)* (vggallery, carta 251). Ou seja, a compreensão das cores enquanto variações existentes entre o preto e o branco marcará precisamente a primeira fase de Vincent como pintor, e culminará na importante obra “Os comedores de Batatas” realizada no ano de 1885. E sobre isso, nesta mesma carta, ele prossegue enquanto afirma que: (...) *não existe cor que não seja cinza: vermelho-cinza, amarelo-cinza, verde-cinza, azul-cinza. É a isso que toda a mistura de cores se resume.* (vggallery, carta 251). Na carta seguinte, Vincent reforça essa nova compreensão do uso das cores sob o prisma do preto e do branco, e diz:

No que diz respeito à natureza negra, é claro que estamos totalmente de acordo, como eu a entendo. O preto absoluto não ocorre de fato. Como o branco, no entanto, está presente em quase todas as cores e forma a infinita variedade de *cinzas* - distintos em tom e força. (vggallery, carta 252).

Ademais, obcecado em ver o cinza em todas as cores, Vincent deu um passo adiante e caracterizou o colorista: *O colorista é aquele que, ao ver uma cor na natureza, é capaz de*

analisá-la friamente e dizer, por exemplo, que verde-cinza é amarelo com preto e quase sem azul, etc. Em suma, saber como compensar os cinzas da natureza na paleta. (vggallery, carta 252).

É provável que, pintando sob os temporais, o cinza contido no aspecto nublado tenha configurado essas noções de cores não obstante as teorias que ele lia nos manuais e livros diversos, mas a emoção, neste ínterim, parecia se expressar conjuntamente quando: *ele espalhava tinta à vontade na tela ou no papel (...)* (NAIFEH, idem, p. 367). Assim, e aos poucos, Vincent, maravilhado pelos resultados, formulava a sua arte e as suas técnicas com as trágicas paixões das quais nunca podia abster-se. E nesse sentido escreveu ao irmão que: *(...) a pintura se mostrou menos difícil do que eu esperava - talvez o caminho a adotar seria concentrar todos os esforços em trabalhar com o pincel acima de tudo (...)* (vggallery, carta 258).

Em carta, no final de julho, afirmou a Theo sobre como pensava o dever de cada pintor, e como sua arte ambicionava a expressão de algo íntimo, uma vez ter dito que: *O dever do pintor é estudar a natureza em profundidade e usar toda a sua inteligência, colocar seus sentimentos em seu trabalho para que se torne compreensível para os outros.* (vggallery, carta 252). Desse modo, é possível que Vincent estivesse a dizer algo como que o dever do pintor tivesse de ser, em síntese, o de aplicar a própria inteligência sobre a natureza com a finalidade de extrair alguma essência humanamente compreensível. Portanto, e pensando a luz das concepções trágicas nietzscheanas, Vincent parece afirmar que o apolíneo (homem/inteligência) teria de transfigurar alguma verdade oriunda do dionisíaco (natureza/ instinto) por meio da expressão artística, e dessa maneira, justifica a pintura enquanto instrumento da vida ao dizer que: *É tão prazeroso para expressar os sentimentos(...)* (VAN GOGH apud NAIFEH E SMITH, op.cit, p. 367).

Mas talvez sentindo a necessidade de aprimorar o desenho: *Mal se passara um mês de dedicação heroica, um consumo fenomenal de tinta e alegações constantes de ir “em frente a toda velocidade” e “malhar o ferro enquanto está quente”, largou por completo a pintura.* (NAIFEH, idem, p. 367). Nesse sentido, no dia 20 de agosto Vincent já havia dado sinais de um retorno ao desenho quando falou sobre a pintura: *Em uma palavra, é mais gratificante do que desenhar. Mas é absolutamente essencial que se desenhe os objetos na proporção e posição corretas com alguma certeza antes de começar.* (vggallery, 258).

Na mesma carta, ele revela uma concepção curiosa a propósito de sua pesquisa sobre arte e sobre a vida, quando afirma estar lendo o livro: *(...) “Brieven en dagboek”, de Gerard Bilders* (vggallery, carta 258), que trata-se da estória de um artista brilhante que não sabia lidar

com a própria genialidade e morreu aos 28 anos. Vincent critica o artista (personagem) enquanto revela, mais uma vez, sua compreensão de superação pela tragédia e especialmente diante o fenômeno do tédio, e diz: *O que eu não gosto nele é que, enquanto pinta, ele reclama do tédio e da ociosidade terríveis como coisas sobre as quais não pode fazer nada (...)* (vggallery, carta 258). E nesse sentido, diz a Theo no dia 26 de agosto: *(...) a pintura me deu muito espaço, me permitiu enfrentar efeitos que estavam fora de alcance (...)* (vggallery, carta 259). E acrescentou na carta seguinte: *Você pergunta pela minha saúde, mas como está a sua? Acredito que meu remédio também possa ser seu. Estar ao ar livre, pintar. Eu estou bem.* (vggallery, carta 260).

Sendo assim, e estando a pintura a lhe fazer tão bem conforme ele mesmo escreveu ao irmão, e mesmo que julgasse necessário o exercício do desenho, Naifeh e Smith parecem sugerir que esse abandono de modalidade da pintura esteja ligado ao fato de que, sendo ela uma atividade, naquele momento, a ser realizada ao ar livre e em meio as atenções de muitos transeuntes, poderia acarretar na dificuldade de Vincent à sociabilidade uma vez que sua excentricidade e nervosismo sempre atraíam os trocistas aos bons corações. Isso ele deixa subentendido quando diz: *Você não pode imaginar como é irritante e desgastante quando as pessoas sempre ficam tão perto de você* (VAN GOGH apud NAIFEH, op. cit., p. 369), e por conta disso, Vincent: *(...) passou a evitar locais públicos (...)* (Idem, p. 369). Sobre esse tipo de circunstância, ele escreveu a Theo no dia 11 de setembro:

A polidez da população de Haia em relação aos pintores é, no entanto, demonstrada pelo fato de que um sujeito atrás de mim, ou provavelmente à janela, de repente cuspiu um maço de tabaco no meu papel - a vida, às vezes, pode ser muito difícil. Bem, não há necessidade de levar para o lado pessoal, porque essas pessoas não são maliciosas, mas não entendem nada, e provavelmente pensam que alguém como eu está bravo quando me veem fazendo um desenho com grandes arranhões e linhas que eles não podem fazer nada. (vggallery, carta 262).

E como, para ele, jamais as coisas estavam totalmente perdidas, sabia extrair o valor até mesmo de uma crítica negativa, e por isso observou que:

Recentemente, eu também estive ocupado desenhando cavalos na rua - eu gostaria de ter uma pose de cavalo em algum momento. Ontem ouvi alguém atrás de mim dizer: bem, que tipo de pintor é esse? - ele está desenhando a parte traseira do cavalo em vez de fazê-lo de frente. Eu gostei bastante desse comentário. (vggallery, carta 262).

No mês de setembro Vincent continuava tentando, apesar de tudo, produzir alguma arte vendável, e sobre isso escreveu a Theo justificando-se da seguinte maneira:

Como você sabe, quando estava aqui, disse que eu deveria fazer o possível para enviar um desenho do gênero conhecido como 'vendável'. Você deve me perdoar, no entanto, por não saber exatamente quando um desenho pode ou não ser classificado nesse gênero. (vggallery, carta 262).

Não obstante, talvez se sentindo constrangido com a mesada de Theo, evocou o semeador e se comprometeu com a arte comercial de alguma maneira: *Mas tenha certeza de que presto muita atenção ao que você diz sobre o trabalho, com vistas à venda e tenha em mente isso, e não imagine que trato sua opinião com levandade. Considero fazer estudos como “Semear” e fazer pinturas como colher.* (vggallery, carta 266).

Neste ínterim, estava retomando os seus estudos conforme nos revela em carta do dia 11 de setembro de 1882:



Figura 33: Vincent van Gogh, *Três pessoas em um banco*, Aquarela, 12,5x21cm, 11 de setembro de 1882. Carta 262, vggallery.

A floresta, a ventania, o anúncio da chuva que leva os homens a se abrigarem embaixo de uma árvore, pode revelar a consciência da tragédia inescapável uma vez que implica pensar a grandeza da natureza ante a pequenez humana. Não obstante, em outra carta, Vincent faz uma curiosa advertência quanto à produção humana de ideias, inferindo, neste ínterim, à uma possível produção de ilusões, ao dizer que não podem ser criadas desvinculadas a natureza, como revela em 18 de setembro quando diz: *Acredito que se pensa de maneira muito mais saudável quando as idéias surgem do contato direto com as coisas do que quando se olha as coisas com o objetivo de encontrar isso ou aquilo nelas.* (vggallery, carta 266). Tal proposição suscita a sabedoria trágica uma vez que o conhecimento sabiamente apolíneo nada mais é do que aquela extraída da natureza, e não criada à parte dela.

Porém, quando Vincent parecia estar se organizando para retomar o seu trabalho no final do mês de setembro de 1882, Dorus fez uma visita surpresa ao ateliê e se deparou com ele e sua

nova família, e, não obstante Vincent ter alegado se tratar de uma caridade e não de um casamento: (...) *nem pai, nem filho se deixaram enganar*. (NAIFEH, idem, p. 369). Portanto, é possível que, ante a somatória de episódios de conturbações pessoais, a mente sensível do artista tenha sentido, ontologicamente, a complexidade do fenômeno da tragédia, um entendimento sensível e lógico de que o fenômeno em questão estabelecia uma relação entre os fatos, em uma espécie de efeito dominó, que ao certo justificaria o fato de ele estar sendo, ao mesmo tempo: *Ridicularizado em público, escarnecido pelos colegas artistas, afastado do irmão, enfrentando as exigências de uma nova família e de um novo meio* (...) (Idem, p. 370). E, para piorar, Theo estava cobrando as pinturas vendáveis conforme o combinado enquanto Vincent havia aprimorando o desenho.

Diante o caos, ele se voltou ao passado e à literatura em busca de consolo e argumentos para se defender dos últimos acontecimentos. Criticou a modernidade e enalteceu os românticos, não obstante: *A Revolução Francesa sempre avultara na imaginação de Vincent como um paraíso perdido de indivíduos heroicos e ideais nobres, e mais uma vez se deteve nela como seu verdadeiro lar no tempo*. (Idem, p. 371). E no que toca ao artista do *pathos*, emitiu uma crítica profunda quando afirmou que a: (...) *arte entrara num “acentuado declínio”, dizia; o capricho e a saciedade” tinham substituído a paixão*. (VAN GOGH, apud NAIFEH, op.cit, p. 371). Por fim, evocando Robinson Crusoe, ele afirmou o valor trágico da vida e buscou se inspirar no nobre personagem:

Penso frequentemente na velha história de Robinson Crusoe, que não desanimou por causa de sua solidão, mas organizou as coisas para que ele criasse trabalho para si e tivesse uma vida muito ativa e muito estimulante por meio de sua própria busca e labuta. (vggallery, carta 267).

Movido por isso, Vincent foi buscar consolo e proteção nas pinturas impressas nas revistas ilustradas inglesas que estavam em voga na época. Os artistas marginalizados da academia e sem sucesso comercial, muitas vezes utilizavam dessas revistas para apresentarem seus trabalhos, cujo conteúdo era, geralmente, uma crítica ao mundo contemporâneo. Destarte: *Quando o custo social da prosperidade burguesa começou a se fazer sentir, as revistas ilustradas também registraram as injustiças e vergonhas da nova ordem econômica, bem como os fáceis remédios vitorianos da fé e da caridade*. (NAIFEH, idem, p. 372). Nesse sentido, Vincent escreveu ao amigo van Rappard, no dia 19 de setembro dizendo: *Para mim, os desenhistas ingleses são o que Dickens é na esfera da literatura. É o mesmo sentimento, nobre e saudável, e algo a que sempre se volta*. (vggallery, carta 267). E na mesma carta, evocou uma

sabedoria trágica, tendo em vista a resignação e o autossacrifício contidos na mensagem, que, desta vez, não tem referência na Bíblia sagrada, mas sim em um artista, ao dizer: *Millet diz - na arte é preciso dar o coração e a alma.* (vggallery, carta 267). Em suma, e especificamente, Vincent estava farejando, além da sabedoria trágica, o tipo de artista a qual pudesse chamar de: (...) *artistas do povo.* (VAN GOGH apud NAIFEH, op. cit, p. 373), que serviria comumente a própria causa uma vez que havia abandonado a pintura de paisagens para se voltar ao desenho de figuras humanas em seu contexto. Portanto: *Contra essa maré de nostalgia e obsessão, autodefesa e anseio fraterno, a perspectiva da pintura era nenhuma.* (NAIFEH, idem, p. 375).

De volta ao desenho e à aquarela, em meados de setembro, e influenciado claramente pelas revistas ilustradas inglesas: (...) *Vincent anunciou um novo projeto: “Quero fazer grupos de pessoas”, disse ele, “no dispensário público, no saguão de espera da estação, no hospital, na casa de penhores... conversando na rua ou vagueando”.* (VAN GOGH apud Idem p. 375), mas por conta da falta de sociabilidade o projeto logo malogrou. O trabalho abaixo (figura 34) representa essa fase, e trata-se das pessoas gastando o suado dinheiro na casa lotérica:



Figura 34: Vincent van Gogh, *Os pobres e o dinheiro*, caneta e tinta, 13,6x21,1cm, Haia, 1º de outubro de 1882
Carta 270, vggallery



Figura 35: Vincent van Gogh, *Mineiros na neve: inverno*, caneta e tinta, aquarela, 7,2x10,9cm, Haia 8 de outubro de 1882
Carta 271, vggallery

E sobre essa temática social Vincent faz a seguinte reflexão filosófica e trágica da humanidade:

A curiosidade e a ilusão sobre a loteria parecem mais ou menos infantis para nós, mas se tornam sérias quando se pensa no outro lado: miséria e tentativas desamparadas dessas pobres almas de serem salvas, de modo que pensam, comprando um bilhete de loteria, pago, pois com moedas de um centavo economizadas por ficar sem comida. (vggallery, carta 270).

No entanto, faz-se importante observar como Vincent fora atraído pela tragédia e pela tipologia humana em uma época na qual o capitalismo industrial e a ascensão burguesa protagonizavam um espetáculo de exploração e desigualdade. Era certamente a arte que ele posicionava diante do caos, como uma grade retificadora, enquanto enaltecia e via beleza no valor e no sacrifício do trabalhador. Por outro lado, ele mesmo, trabalhando vencendo as dificuldades da própria vida, como diz quando escreve a Theo no dia 15 de outubro de 1882: *No entanto, é exatamente nesse momento que sinto o que é o trabalho; como, independentemente de aprovação ou desaprovação, dá tom à vida e como, nos dias em que alguém se sentiria melancólico, fica feliz por ter vontade.* (vggallery, carta 272)



Figura 36: Vincent van Gogh, *Carpinteiro visto de trás*, Haia, setembro de 1882. Coleção particular.



Figura 37: Vincent van Gogh, *Carpinteiro com Avental*, Haia, setembro de 1882.
Coleção particular, Estados Unidos

Depois de deixar de fazer cenas de multidão, Vincent tomou inspiração em outra imagem famosa (...) (NAIFEH, idem, p. 376). Tratava-se da obra “Domingo no asilo de veteranos de Chelsea, de Hubert Herkormer. Desse modo, e como sempre agia mesclando arte e vida, Vincent: (...) passou a recrutar modelos no asilo de indigentes do Geest. (Idem, p. 376), mas o único que apareceu contínuas vezes foi um velho surdo chamado Zuyderland, o qual Vincent representou, dentre tantas, pelo desenho abaixo.



Figura 38: Vincent van Gogh, *Velho com a cabeça nas mãos* (“No portão da eternidade”), lápis sobre papel,
Haia, novembro de 1882.
Museu Van Gogh, Amsterdã



Figura 39: Vincent van Gogh, *Homem velho com uma vara*, Haia, Setembro-Novembro de 1882.
Museu Van Gogh, Amsterdã



Figura 40: Vincent van Gogh, *Homem velho com uma cartola*, Haia, Dezembro-Janeiro 1882-83.
Museu Van Gogh, Amsterdã

Consta que Zuyderland aguentava com aparente estoicismo todas as poses dos cavalos de carroça que Vincent tanto admirava, isso pois: (...) *a paciência de Zuyderland era uma dádiva dos céus*. (NAIFEH, idem, p. 378). Nos longos meses de inverno, Vincent veio a se afeiçoar ao seu modelo dócil, paciente, surdo feito uma porta, mas antes disso, no mês de outubro de 1882, uma carta de Rappard que trazia um artigo de Herkomer que saíra de uma revista inglesa, havia entusiasmado o coração já abrasado do futuro mestre do expressionismo holandês: *Herkomer defendia as imagens em branco e preto e enaltecia os ilustradores ingleses (ele inclusive) por elevar a forma à sua mais alta expressão*. (Idem, p. 378). Foi assim que

Vincent encontrou nas palavras de Herkomer a justificativa para todos os argumentos apaixonados que usara para defender sua arte rejeitada. Isso, pois, Herkomer enaltecia também: (...) *a coragem, mais do que a habilidade; o ardor, mais do que a formação.* (Idem, p. 379). Dizia também que o desenhista era o maior dos artistas e que o sistema de editores das revistas não apenas explorava, mas reduzia o artista ao nível de um produtor e produto comercial. Sobre isso, diz Vincent: *Certamente, sua denúncia contra a The Graphic, contra editores em geral, não está fora de lugar. Agradável, vendáveis são palavras horríveis para mim.* (vggallery, carta 279).

Por fim, o artigo de Herkomer levou Vincent a proclamar o título honorífico de artista “trágico”, em outros termos, com as seguintes qualidades de tragédia, conforme carta que ele mesmo enviou ao amigo convocado:

Não devemos ter ilusões, mas nos preparamos para ser incompreendidos, desprezados e difamados, e, sob tudo isso, mesmo que fique muito pior do que é agora, teremos que nos apegar à coragem e ao fervor. Acredito que faremos bem em manter nossa atenção concentrada no trabalho e nos homens do passado, ou seja, há 20, 30 anos, se não quisermos que isso seja dito com razão mais tarde: e Rappard e Vincent, também, pode ser contado entre os companheiros *decadentes*. Esta é uma palavra dura, eu realmente quero dizer isso, e da minha parte eu vou do meu jeito em silêncio, sem prestar muita atenção na escola de hoje. Adeus, com um aperto de mão. (vggallery, carta 279).

Assim, influenciado pela visão tipológica de Daumier e pela liberdade expressa nas ideias de Herkomer, dentre tanto, ao certo Vincent avistou a possibilidade de continuar sua busca ontológica no princípio da unidade das coisas, e foi nesse sentido que escreveu a Rappard: *E então o que estou procurando, é claro, são certamente os tipos certos, mas muito mais do que isso, o sentimento do todo.* (vggallery, carta 275). Para isso ele se inclinou com fervor evangélico em defesa do desenho branco e preto, e a tal ponto que: (...) *ressurgiram as imagens religiosas em suas cartas* (...) (NAIFEH, idem, p. 380). Dessa forma:

Como um Savonarola contemporâneo, invectivava contra a decadência da nova arte e a “deterioração da sociedade atual”; contra a maré crescente de superficialidade e convencionalismo; contra a exaltação da “grandeza material” em detrimento da “grandeza moral”. (Idem, p. 380).

No ateliê, Vincent se entregou a essa nova ideia de redenção com um frenesi de desenhos. (Idem, p. 380), de modo que se voltou às xilogravuras (à arte) que colecionava na busca de força e inspiração para recomeçar:

(...) minha coleção de xilogravuras me dá um novo ânimo para começar a trabalhar sozinho. Em todos esses companheiros, vejo uma energia, uma força de vontade e uma mente livre, saudável e viva que me estimula. E o trabalho deles tem algo grandioso e digno - mesmo que eles estejam desenhando um monte de esterco. (vvgallery, carta 276).

Por conseguinte, no começo de outono Vincent deu início à uma série de retratos de trabalhadores que tanto admirava, algo no qual, possivelmente, ele buscava a rudeza e a beleza no ardor do trabalho e da luta diária. Dentre tantos, retratou mineiros, pescadores, lavradores e cavadores em: *imagens, desenhadas a partir de modelos, mas com intenção de representar tipos genéricos e identificáveis (...)* (NAIFEH, idem, p. 380). Em suma, eram: (...) *símbolos de tipos humanos que, esperava Vincent, lhes confeririam universalidade*, e além do mais (...) *tipos humanos melancólicos e densamente sombreados*. Em novembro de 1882, e ainda inspirado por Herkomer, Vincent: (...) *se empenhou em captar o mesmo pathos da morte inexorável. O peso da mortalidade o perseguia desde sua sombria jornada no Borinage*. (Idem, p. 381).



Figura 41: Vincent van Gogh, *Escavador*, Haia, novembro de 1882.
Museu Van Gogh, Amsterdã

Em carta, do dia 05 de novembro de 1882, a Theo, Vincent expressou um conceito de sua arte e de sua forma de trabalhar. Aqui, ele afirmou que a inspiração e o poder da imaginação deveriam ser estimulados e que fazer arte não se resumiria a qualquer tipo de escravidão. Por fim, apresentou a atividade do estudo e do trabalho como elementos fundamentais para o desenvolvimento do processo produtivo, aproximando a figura heroica de Apolo (apolíneo), cuja imaginação e a ação (estudar e desenhar) são fatores determinantes à noção essencial de um artista:

Duas coisas que permanecem eternamente verdadeiras e se complementam, na minha opinião são: não extinguir sua inspiração e poder de imaginação, não se tornar escravo do modelo; e, por outro, pegue um modelo e estude-o, caso contrário sua inspiração não assumirá a forma material. (vgallery, carta 280).

Na carta de 14 de novembro do mesmo ano, cogitando a possibilidade de sua arte atingir o público, Vincent revelou cautela e, novamente, uma consciência de que seu trabalho artístico poderia ser exposto somente: *quando mais cedo ou mais tarde tiver algo que forma um todo*. (vgallery, carta 282). Não obstante, tendo Herkomer como grande conselheiro, Vincent avistou o ramo das xilogravuras como especialidade necessária para garantir o próprio sustento, de modo que, de alguma forma: (...) *não precisaria se preocupar com as vendas* (...) (NAIFEH, idem, p. 381), pois: (...) *na nova era do consumismo burguês (uma era de “utilidade e pressa”, como dizia), a demanda por xilogravuras seria maior que a de qualquer outra forma de arte*. (Idem, p. 381), desse modo, e não tendo de se preocupar com as vendas, pensava ele que o artista poderia se dedicar à sua verdadeira arte, que é aquela oriunda do próprio mundo interior (ser).

De qualquer forma, e entusiasmado com a ideia de Herkomer e impulsionado pelo irmão, que lhe apresentou a litografia enquanto (outra) possibilidade de encontrar um trabalho, Vincent propôs: (...) *ir à Inglaterra procurar emprego, certo de que as revistas de lá estariam com falta de desenhistas competentes* (...) (Idem, p. 383). E se referindo ao pintor Van Der Weele, disse Vincent sobre si mesmo: *Tenho esperanças de que ele também tente esse processo litográfico*. (vgallery, carta 285)

Em resumo, tratava-se de um sentimento extasiado e uma visão ilusória posto que: *A visão do sucesso era tão sólida que os contratemplos apenas o incentivaram a saltos da imaginação ainda maiores*. (NAIFEH, idem, p. 384), e assim, tendo sempre em vista a noção de unicidade e totalidade, Vincent pensou em criar uma comunidade de artistas para fins de transformar a litografia em um empreendimento lucrativamente comercial e de grande escala. Ele havia cedido, por conveniência ou não, às ideias do comércio de arte que tanto havia criticado.

Essa postura, aparentemente contraditória, revela, no entanto, uma característica fundamental da tragicidade do pintor, a de que as paixões e suas necessidades resultantes protagonizavam sobre o mundo de suas ideias. Isto é, que Vincent não parecia se apegar inteiramente as ideias incontestavelmente absolutas enquanto motivos definidores de suas ações, mas parecia agir motivado pelas paixões também na busca do próprio caminho (realidade interior), qual sentido era necessariamente definido mais pelas forças do *pathos* do que por uma

ordenação cega de ideias extraídas do próprio universo do logos, que não obstante tinha seu papel para a ação realizada por fim. Desse modo: *A cada salto de fantasia, Vincent defendia sua posição com a mesma mistura de invenção delirante e cálculo sério, de inspiração e reflexão, que, enfim, moldaria sua arte.* (Idem, p. 384). Em outras palavras, é possível pensar que, através da inspiração, ele absorvesse o delírio do subterrâneo dionisíaco e transformasse, por meio da reflexão e do cálculo sério, a dor em beleza e o horror da realidade trágica em uma expressiva obra de arte.

Tão logo, e Vincent já havia investido na produção de imagens para reprodução litográfica, fez um experimento logo após uma carta de Theo apresentando-o essa modalidade e logo tratou de fazer mais. Em seguida, começou a esboçar planos vertiginosos para ganhar a vida com isso, todavia, em fins de novembro, ele começou a dar sinais de descontentamento com o novo empreendimento e com o processo produtivo, e disse por carta: *Dessa vez, a tinta autográfica correu mal e teve que ser corrigida mais tarde, mas ainda havia passagens pretas por toda parte.* (vggallery, carta 290).

Foi assim que, *mais uma vez, seus planos grandiosos sucumbiram a suas expectativas exageradas.* (NAIFEH, idem, p. 385). Isso, pois, reclamava que as impressões estragavam o desenho, e, além disso, acabavam menos expressivas em comparação aos originais. No final do mês, ele escreveu ao irmão não apenas lamentando por não ter conseguido produzir arte vendável, como também expressando um ligeiro temor pelo acontecido. E disse: *Lamento não ter conseguido fazer um desenho vendável este ano - realmente não sei por que não consegui (...)* (vggallery, carta 296). Neste íterim expressa o seu temor quando diz que o fracasso o aflige: *(...) porque tenho tanto medo que você pense que eu não estou progredindo.* (vggallery, carta 296).

Enquanto isso, a vida com sua nova família não estava bem. A euforia inicial, quando do nascimento do bebê, havia passado. As sequelas da hospitalização torturaram Vincent durante todo o outono, e a angústia passou a reverberar em seu íntimo que não obstante dizia: *Mesmo que as coisas saiam de maneira diversa do que se pretendia originalmente, é preciso reunir e retomar a coragem.* (VAN GOGH apud NAIFEH, op. cit., p. 386).

No ano novo de 1883, Theo revelou a Vincent que estava com uma amante em Paris, e foi, então, a partir daí, que Vincent encontrou um novo caminho para se superar. Ele seria o irmão mais velho, o conselheiro, de modo que, no dia 10 de janeiro de 1883, ele fez uma curiosa observação sobre a relação do homem com a própria vida e com o mundo exterior, e pareceu revelar, naquela delicada ocasião, a existência e reconhecimento de duas facetas da natureza, uma sensível e outra misteriosa:

E em você - acredito que sim - e o que posso dizer além de me parecer que devemos seguir nossos impulsos nesses casos? Victor Hugo diz: “Além da razão, existe consciência”. Há coisas que consideramos boas e verdadeiras, embora, do ponto de vista do intelecto e do cálculo, ainda haja muita coisa inexplicável e obscura nelas. (vggallery, carta 300).

E do ponto de vista da consciência de superação trágica, no que concerne à amante de Theo, Vincent fez um apontamento curioso ante o fato de ela ter adoecido, e disse: *Talvez você concorde comigo que, em momentos de preocupação, como certamente terá agora por causa da doença dela, pode-se sentir melhor a poesia das coisas.* (vggallery, carta 305).

Ademais, e sobretudo, por conta da proximidade que o irmão o permitiu, Vincent encontrou espaço para desabafar tudo que lhe pesava e que ele não lograva compartilhar por questões de censura. Desse modo, Vincent confiou em Theo suas presentes insatisfações com a nova família. Reclamou da irmã de Sien que vivia com eles; do choro do bebê que atrapalhava o seu descanso e da própria Sien que havia se tornado gorda, preguiçosa e exploradora, pois passou a exigir dinheiro para posar e ainda não fazia serviço doméstico. E sobre esse mesmo assunto, em carta a van Rappard do dia 04 de fevereiro de 1883, ao lhe contar sobre sua realidade doméstica, Vincent revelou como via a vida e a arte como uma coisa só, e disse: *Então você vê que, enquanto tento penetrar mais profundamente na arte, também tento fazer isso na própria vida, os dois caminham juntos.* (vggallery, carta 307).

Assim sendo, diante da rudeza e da baixeza dos novos familiares, e apontando especificamente à Sien, Vincent retrucou: “*Se eu não procurasse a arte na realidade*”, disse Vincent num momento de clareza brutal, “*provavelmente iria considerá-la uma obtusa.*” (VAN GOGH apud NAIFEH, op.cit., p. 388). E no que diz respeito à relação entre natureza e arte, Vincent parece revelar também como compreendia a noção de devir heraclítico quando escreve a Theo no dia 11 de fevereiro dizendo: *Há fluxo e refluxo, mas o mar continua sendo o mar. E no amor, seja para uma mulher ou para a arte, por exemplo, há momentos de exaustão e impotência, mas não um desencanto duradouro.* (vggallery, carta 312).

Fragilizado na ocasião, Vincent se voltou à busca de redenção na fraternidade com o amigo van Rappard, quem notou estar se afastando dele, e para quem escreveu: *Deveríamos ajudar e confiar um no outro, pois existem hostilidades suficientes na sociedade de qualquer maneira e, em geral, faríamos melhor se não prejudicássemos um ao outro. A inveja leva muitos a prejudicar outros, sistematicamente.* (vggallery, carta 307).

E para Theo, dias antes, falou algo semelhante sobre fraternidade e unidade com uma concepção semelhante de equilíbrio trágico, quando disse:

A pena é que, em parte, quando várias pessoas cuidam da mesma causa e trabalham juntas, a união faz a força e, unidas, podem fazer mais do que suas energias separadas, cada uma se esforçando em uma direção diferente.

As pessoas se fortalecem quando trabalham juntas, e uma entidade é formada sem que a personalidade precise ser destruída pela colaboração. (vggallery, carta 305).

Desse modo controverso, e em aparente pé de guerra com o mundo, disse a Theo sobre sua relação com van Rappard e revelou sua visão trágica expressa na ideia de que uma boa relação interpessoal seria aquela que exigisse um esforço mútuo para manter a unidade, e escreveu: *Eu desprezaria uma amizade que não exigisse algum esforço de ambos os lados para manter o mesmo nível (...)* (VAN GOGH apud NAIFEH, op. cit., p. 389). E foi com esse espírito e determinação que Vincent encontrou um aluno para que pudesse ganhar um dinheiro dando aulas de desenho, o que, entretanto, parecia esconder um projeto muito mais auspicioso, isto é, em um sentido trágico, destruir as referências do educando para plantar nele novas ideias, e assim intentava ao emitir suas opiniões através das quais ele atacava outros artistas e escolas de arte. Nesse sentido: (...) *Vincent não parava de falar: enchia os ouvidos do aluno fascinado com todos os argumentos reprimidos para os quais não tinha outro público.* (NAIFEH, idem, p. 390). Por conseguinte: *Via em sua solidão um martírio pela arte (...)* (Idem, p. 390), e diante a tragédia existencial, afirmava o heroísmo da vida: *De qualquer forma, embora eu saiba muito bem que o mar contém perigos e se pode se afogar nele, ainda amo profundamente o mar e, apesar de todos os perigos do futuro, tenho uma certa serenidade.* (vggallery, carta 307).

Assim sendo, neste momento da vida, consta que Vincent se sacrificava à maneira de um peregrino dos contos literários, e: (...) *saía em longas caminhadas (...) na chuva e na neve.* (NAIFEH, idem, p. 391), e que, ao ter fitado por bastante tempo um quadro de uma pequena marina de Jules Dupré, viu uma imagem sombria e trágica expressa por um mar revolto (dionisíaco) no qual uma figura humana (apolínea), confiante em si, revelava um conceito similar ao do *Principium Individuonitis* contido na metodologia desta pesquisa:

Em tons escuros e pinceladas bruscas, o quadro mostrava um barquinho preso entre um mar revolto e um céu bravio. Na distância, uma fresta nas nuvens mostrava uma ilha de luz onde a água era calma e verde. A proa frágil do barco apontava para a luz distante. “Quando minhas preocupações aumentam demais”, escreveu ele, “me sinto como um barco num furacão.” (VAN GOGH apud NAIFEH, op. cit., p. 391).

E na carta de 1º de abril de 1883, após ter relido a obra “Les Misérables” de Vitor Hugo, Vincent revelou a maneira universal pelo qual se esforçava para ver o mundo, e por essa razão, agregou à essa obra a visão trágica que havia absorvido da obra (pintura) de Jules Dupré,

somando em seguida as do pintor Jean François Millet, na busca de alguma unidade existente nelas. E disse: *Agora vou ler um pouco mais de Les misérables, embora já seja tarde. Um livro como esse esquentava, assim como as pinturas de Dupré e os antigos Millet (...)* (vggallery, carta 333). Desse modo, o sentido trágico em uma busca ontológica por meio da arte se revela de alguma forma.

Neste ínterim, e ainda replicando na mente a obra “Asilo de veteranos” de Herkomer e outros, em março de 1883, Vincent trabalhou insistentemente em um desenho no qual parecia buscar nas condições miseráveis das pessoas da época um retrato íntimo da realidade que pudesse, entretanto, ser comercializado. Julgando que as obras de Millet retratavam os camponeses em uma realidade mais profunda do que a do próprio camponês, é provável que ele ambicionasse, por meio de seu próprio trabalho artístico (figura 42), retratar as pessoas pobres desse contexto de maneira mais íntima do que a própria cena poderia exprimir, e assim, estaria a buscar, naquilo que considerava a essência do mundo, a força para a superação trágica que só através da arte, segundo Nietzsche em seu livro “O Nascimento da Tragédia”, poderia lhe garantir ante a tragédia existencial, partindo do pressuposto que Vincent estivesse vendo na pobreza das pessoas a verdadeira realidade dionisíaca, e no trabalho do artista a força transfiguradora do próprio *pathos*, por via do êxtase e da unicidade, fruindo naturalmente do próprio sentimento do pintor ante ao mundo ao seu redor.



Figura 42: Vincent van Gogh, *Distribuição de sopa em uma cozinha pública*, Haia, março de 1883.
Fontes, Museu Van Gogh, Amsterdã

Nesse contexto, e sem medir as despesas, Vincent agia com uma fúria e uma racionalidade trágica e implacável na busca por perfeição como nos revela a citação abaixo. Ele parecia ter nas paixões a força incontrollável, enquanto no cérebro, a coragem e a disposição para, pelo trabalho operar a transfiguração:

(...) Vincent transformou o cômodo da frente do apartamento numa réplica do dispensário dos pobres que conhecia. Contratou mão de obra para instalar venezianas de várias folhas nas três grandes janelas do ateliê, que davam para o norte, “para que a luz caísse exatamente como no próprio local”. Usando as telas que antes serviam de anteparos, montou uma divisória num dos extremos do aposento e nela desenhou a pequena abertura dupla por onde serviam a sopa no dispensário de verdade. (NAIFEH, idem, p.392).

Ademais, escreveu ao irmão no dia 02 de abril de 1883, dizendo que: *As dificuldades são, na verdade, um estímulo, às vezes.* (vvgallery, carta 334). E evocando o missionário, visando a simbiose e a unidade, e declarando-se o artista do povo, quase orgiástico, embalado pelo próprio entusiasmo ele disse:

Meu ideal é trabalhar com mais e mais modelos, um rebanho todo de pobres que teriam no ateliê uma espécie de refúgio nos dias de inverno, ou quando estivessem desempregados ou passando por grande necessidade. Onde saberiam que há fogo, comida e bebida para eles, e um pouco de dinheiro a receber. (VAN GOGH apud NAIFEH E SMITH, op. cit., p. 393).

Theo em Paris, assustado com as extravagâncias do irmão, insistia que ele deveria abandonar as cores sombrias e o retrato de figuras para investir nas paisagens coloridas. Alegava que: *Os clientes queriam imagens “agradáveis e atraentes”, disse Theo, não “coisas de sentimento mais melancólico”.* (NAIFEH, idem, p. 394). Todavia, a isso Vincent respondeu sardonicamente: (...) *para que fizesse imagens mais agradáveis desenhando um de seus modelos empurrando “um carrinho cheio de esterco”.* (VAN GOGH, apud NAIFEH, op. cit., p. 395). Ademais, voltando-se novamente a uma compreensão ontológica do assunto, ele se protegeu buscando uma contradição no irmão e uma essência na arte da produção, dizendo:

Você escreve sobre alguns amantes da arte que podem levar o meu trabalho como ele é em algum momento, sem que ele se torne uma mercadoria exatamente. Bem, eu realmente acredito nisso também. Se eu conseguir colocar um pouco de carinho e amor no trabalho, ele encontrará amigos. Continuar trabalhando é a coisa. (vvgallery, carta 334).

Entretanto, sem estar convencido disso, Theo tentou entusiasmar Vincent com o movimento dos impressionistas na pintura, alegando que esse grupo estava em voga e que sua técnica¹⁰⁶ permitia uma pincelada mais brusca conforme o desejo de Vincent. Mas, renitente

¹⁰⁶ “No plano estilístico, o impressionismo é um fenômeno extremamente complexo. Em certos aspectos, representa apenas o desenvolvimento lógico do naturalismo. Pois, se interpretamos o naturalismo como significado progresso do geral para o particular, do típico para o individual, da ideia abstrata para a concreta, experiência temporal e espacialmente condicionada, então a reprodução impressionista da realidade, com sua ênfase no instantâneo e no único, é uma realização importante do naturalismo. As representações do impressionismo estão

com o próprio espírito criativo, e relacionando o movimento dos impressionistas ao niilismo do progresso e da civilização, ele respondeu que:

(...) as cores adocicadas e as formas indistintas dos impressionistas à “pressa e alvoroço” da vida moderna, às feias casas de veraneio em Scheveningen, ao desaparecimento dos pântanos do Brabante e a tudo o que havia “tirado a alegria da vida”. (NAIFEH E SMITH, 2012, p. 396).

Em seguida, alertou que a habilidade nunca salvaria a arte, mas: (...) *apenas a sinceridade poderia salvá-la*. (Idem, p. 396). E nesses termos, para atacar a nova arte, Vincent atacou até mesmo seu guru Émile Zola e seu personagem Claude Lantier, afirmando que haviam ignorado os mestres do passado. Nem mesmo Manet ficou livre das críticas. O centro do debate entre os irmãos, basicamente, além da questão da figura e da paisagem, estava na linguagem e uso do preto e branco em contrapartida ao uso das cores. Vincent afirmava que todas as cores eram derivações de cinzas, de modo que: *O dever supremo do colorista, declarou, era “encontrar os cinzentos da natureza em sua paleta”*. (VAN GOGH apud NAIFEH, op. cit., p. 397).

Nesse sentido: *Gostava do preto do carvão, mas, com seu estilo de trabalho frenético, quase sempre borrava ou carregava demais as imagens antes de conseguir fixá-las*. (NAIFEH, idem, p. 397). Em suma, a busca pelo desenho preto sobre o papel branco crescia à medida que Theo insistia que ele se voltasse ao colorido das aquarelas e paisagens, obedecendo seu velho espírito de contradição. *Os desenhos que Theo recebeu após os complexos preparativos para o dispensário dos pobres em março de 1883 apresentavam uma síntese bastante categórica da longa preocupação do irmão com o preto* (...). (Idem, p. 398).

mais perto da experiência sensorial do que as do naturalismo *stricto sensu*, e substituem o objeto do conhecimento teórico pelo da experiência óptica direta mais completamente do que qualquer arte anterior. (...) O impressionismo é menos ilusionístico do que o naturalismo; em vez de ilusão, fornece elementos do tema, em vez de uma imagem do todo, as várias peças que compõe a experiência.” (HAUSER, 2003, p. 898 e 899).



Figura 43: Vincent van Gogh, *Cinco homens e uma criança na neve*, Crayon, aquarela, 13,8x10,5cm, Haia, março de 1883.
Carta 322, vggallery



Figura 44: Vincent van Gogh, *Distribuição de sopa em uma cozinha pública de sopa*, caneta e tinta preta, 6x9,8 cm, Haia, março de 1883.
Carta 324, vggallery



Figura 45: Vincent van Gogh, *Engatinhando*, giz natural, 7x9cm, 5 de março de 1883.
Coleção privada
Carta 325, vggallery



Figura 46: Vincent van Gogh, *Cavadores de areia próximos de Haia*, lápis, 10,9x20, 9cm, 03 de junho de 1883.

Museu Van Gogh, Amsterdã
Carta 348, vggallery

Para Theo, essas imagens eram: (...) *escuras, sem alegria, sem encanto – exercícios de contestação e negação*. (NAIFEH, idem, p. 398). Mas, para Vincent era “isso”, ou seja, a síntese daquilo que ele buscava à sua maneira. O problema era que quanto mais ele acreditava no próprio projeto, mais dinheiro ele solicitava, e mais dinheiro lhe faltava, e mais drama parecia extrair de sua trágica situação. E nesse sentido escreveu ao irmão no dia 03 de maio dizendo: *Quando o seu dinheiro chegou hoje de manhã, eu não tinha dinheiro - isto é, estava absolutamente sem um centavo por cerca de uma semana*. (vggallery, carta 339). E na mesma carta disse também: *Sinto muito ter que perguntar, mas se for possível, envie-me outros 10 francos, digamos*. (vggallery, carta 339).

No dia 07 de maio, por carta, Vincent alegou estar trabalhando incansavelmente, mas que precisava de modelos e indiretamente de mais dinheiro, o que justificou dizendo: (...) *estou fazendo um progresso bastante bom no trabalho e acredito que você aprovaria alguns dos desenhos nos quais estou trabalhando*. (vggallery, carta 340). Ademais, no dia 20 de maio, afirmou a Theo que Rappard havia o visitado e: (...) *que emprestei 25 florins dele, com a promessa de reembolso no outono*. (vggallery, carta 343). Por tal atitude, justificou-se dizendo: (...) *o dinheiro dele me ajudou a conseguir muitas coisas que eu precisava; era extremamente necessário*. (vggallery, carta 343). Na carta seguinte justificou sua necessidade financeira dizendo: *E em Rappard, vejo novamente como alguém que se beneficia com o uso de coisas boas, com muitos modelos etc*. (vggallery, carta 344). Em suma:

Parecia cada vez mais que Vincent era impelido por correntes ocultas de um espírito de contradição, respondendo à generosidade com ingratidão, à devoção com ressentimento. Comparava a dependência em relação ao irmão mais novo como uma espécie de cativo – “como o besouro que está amarrado no barbante e só pode voar um pouco e logo fica inevitavelmente tolhido”. (NAIFEH, idem, p. 399).

Nesse sentido escreveu a Theo: (...) *o trabalho envolve muitas consequências e, em muitos aspectos, não tenho a liberdade de movimento que considero aconselhável*. (vggallery, carta 344).

Porém, um novo episódio entre os irmãos fazia sempre a relação mudar de rumo, portanto, quando Theo se entregou totalmente a amante Marie, nessa época, e fez confidência de se casar com ela, Vincent o aliciou a própria causa e não apenas comparou Marie com Sien, mas atacou os próprios pais quando eles negaram que Theo se casasse com sua amante. Nesse

sentido, Vincent atacou os pais e sua moral por uma longa carta escrita no dia 03 de junho de 1883, pela qual tomou para si a própria experiência, e justificou, dentre tanto, que, ao contrário dele, a renda de Theo garantiria suficientemente os custos de uma vida de casado e que por isso não haveria motivos para os pais se oporem:

Se, no meu próprio caso - com minha renda limitada -, Pa e Ma se opusessem ao casamento por falta de dinheiro, eu poderia mais ou menos aceitar isso e pelo menos entender o que eles falavam assim e fazer concessões. Mas agora que eles estão levantando a mesma objeção no *seu* caso, Theo, você que tem uma posição permanente e uma boa renda (mais substancial do que a deles, observe você), acho isso indizivelmente pretensioso e totalmente perverso. Os ministros estão de fato entre as pessoas mais más da sociedade e materialistas estereis. (vggallery, carta 348).

Do ponto de vista moral, Vincent apontou uma possível atitude contraditória do pai, e disse: *Além disso, sua mulher é uma mulher decente de uma família respeitável e, na verdade, o pai é muito culpado, eu acho.* (vggallery, carta 348). E acrescenta: *Mas com Pa e Ma, que deveriam ser humildes e satisfeitos (...)* (vggallery, carta 348). Portanto, se posicionando sábio e humildemente diante do acontecimento, buscando elevar-se para além da moral, Vincent exemplificou com os próprios sentimentos e disse ao irmão:

Desejo que todos em nossa casa busquem a paz e se mantenham em vez de perseguir uma posição elevada. E colocar nossa energia em melhorar a nós mesmos no cultivo da mente e da humanidade, enquanto nos contentamos com as coisas mais simples em princípio. (vggallery, carta 348).

No que diz respeito ao posicionamento de Dorus com relação a Marie e Sien, Vincent apontou o dedo com severidade ao pai quando escreveu a Theo dizendo: *E ficar no caminho de uma mulher assim, impedir seu resgate e salvação, é monstruoso.* (vggallery, carta 348). Em suma, o que ele estava a fazer era focar sua luta heroica com empatia contra a moral repressora dos pais e contra os rumos que ele pensava, talvez, poder alterar naquela circunstância. Além disso, e sobretudo, era a fraternidade a Theo que ele parecia enrijecer quando se opunha bruscamente a família cujo ranço do abandono ele ainda nutria, inevitavelmente, dentro de si. Por fim, entretanto, o desfecho trágico se deu quando: *Theo escolheu o dever em vez do amor, a família em vez da fraternidade.* (NAIFEH, idem, p. 403). E sobre esse episódio, em última análise, se considerarmos futuramente o papel de Jo Bongers, futura esposa de Theo, como agente de divulgação do trabalho de Vincent pelo mundo, na organização de exposições e na publicação das cartas após a morte do artista, seria possível supor que Dorus agiu como um agente do destino, sabiamente, conforme o fluxo dos acontecimentos.

Mas para Vincent, naquele momento de paixão furiosa, uma vez que havia se posicionado em favor dos desejos de Theo, perder a batalha para o pai (moral) significou ter de tomar uma atitude emergencial, e, portanto, ele: (...) *se apressou em tentar reparar as divergência e decepções (...)* (Idem, p. 403) com uma campanha de amor fraterno e esforço de compreensão. Nesse sentido: (...) *criou uma série de desenhos que remeteu como prova de sua dedicação em fazer trabalhos mais elaborados.* (Idem, p. 403) conforme o irmão ficaria mais satisfeito. A exemplo do desenho abaixo:



Figura 47: Vincent van Gogh, *Escavadores de turfa nas dunas, Haia, maio de 1883*.
Localização desconhecida

Por sua vez, encontrou entusiasmo na atividade e escreveu a Theo: “[Elas} vão lhe agradar mais do que aqueles estudos isolados”. (VAN GOGH apud Idem, p. 403). Desse modo, a trágica situação na qual Vincent se encontrava parecia impulsioná-lo à superação pela arte uma vez que, para fins de se redimir com o irmão, em junho de 1883, Vincent não apenas prometeu que retomaria a aquarela como, por ocasião: *A pintura a óleo também reapareceu de súbito (...)* (NAIFEH, idem, p. 403). Em seguida: (...) *Vincent anunciou seus planos de montar um estoque de artigos de pintura e rearranjou o ateliê às pressas (...)* (Idem, p. 404). Mas, em carta de 11 de julho de 1883, ele parece ter retomado seu trabalho de pintura não apenas para agradar o irmão, que insistia pelas pinturas aos desenhos, mas porque via nisso o desenvolver de sua arte, e afirmou: *Estou pensando seriamente em pintar vários estudos de figuras, principalmente com o objetivo de elevar o padrão dos desenhos.* (vggallery, carta 361).

De modo geral, o entusiasmo de Vincent podia mudar abruptamente de direção, mas não parecia perder o foco, e, nesta ocasião, crescia à medida que se precipitava o mês de agosto, no qual Theo havia prometido uma viagem à Haia. Assim: *A visita iminente também animou Vincent a retomar a atividade que mais odiava: o convívio social.* (NAIFEH, idem, p. 404), para fins de agradar o irmão, um episódio que levou o Robinson Crusoe holandês a romper com o próprio isolamento. Portanto, tendo isso em vista, saiu de casa e foi procurar negociantes de

arte e outros artistas, visando, otimista, as possibilidades artísticas de uma carreira profissional. Assim sendo, teceu até mesmo elogio aos impressionistas e demonstrou estar empenhado, enquanto artista: (...) *em vender seus trabalhos* (...) (Idem, p. 406). Sobre sua consciência artística, porém, Vincent deu uma importante definição em julho de 1883, e que parece contradizer, de alguma forma, os esforços e empenhos de um artista comercial:

Meu objetivo é fazer um desenho que nem todos entenderão exatamente, a *figura* expressa em sua essência de forma simplificada, com desrespeito deliberado aos detalhes que não fazem parte do verdadeiro personagem e são meramente acidentais. (vggallery, carta 361).

Por fim, após malograda as tentativas de encontrar negociantes e simpatizantes de sua arte, inclusive com o gerente da Goupil HG Tersteeg, Vincent resumiu o episódio como: (...) *uma história dilacerada, entre a fúria, a dor e o desespero* (...) (NAIFEH e SMITH, 2012, p. 407). E, ao escrever a Theo no final de julho, após uma expressão de lamento e tristeza, visando a prestação de contas, e tragicamente, Vincent se viu forçado a lutar pelo único apoio financeiro, fraterno e amoroso que tinha. Então afirmou seu trabalho como um projeto de duas pessoas, e escreveu a Theo: *Minha ação depende da sua ação, no sentido de que, se você reduzir o que envia, eu não poderia continuar e ficaria desesperado*. (vggallery, carta 363). E, certamente, por conta do sentimento de fracasso ocasionado pelos últimos episódios, tratou, por isso, de se esquivar ao compromisso de pintar, que tinha consigo mesmo, e disse nessa mesma carta: *Fui confrontado com a questão de ir a Scheveningen, a questão da pintura. Eu pensei: venha, siga em frente. Mas agora eu gostaria de não ter começado, velho amigo, pois significa despesas extras e eu não tenho*. (vggallery, carta 363).

Vincent usou a justificativa do dinheiro pois: *No fim de julho, os credores estavam batendo à porta*. (NAIFEH, idem, p. 407). Portanto, a complexidade da tragédia na vida e obra de Vincent van Gogh, posto sua mente brilhante e veloz, revelam curiosas imbricações, contradições e diversas formas de expressão e representação que, de modo geral, obrigam uma análise superracional, e das sensibilidades, que não ignore o forte papel das emoções nas decisões e nos caminhos que o futuro mestre expressionista tomou ao longo da sua vida.

No final de julho de 1883, basicamente, Vincent escreveu a Theo 7 cartas, nos últimos 10 dias do mês, e em todas, ele pediu mais dinheiro e prometeu, como sempre fez e fará, que o trabalho iria logo despontar, e que desta vez, tal, tal, tal, etc. Mas o seu tom de desespero deveria ser tão vivo que Theo não conseguia, se porventura queria, se desvencilhar. E foi nesse sentido dramático (poético) e intimista, que Vincent escreveu ao irmão: *Eu realmente não tenho*

nenhum amigo, exceto você, e quando estou doente, você está sempre em meus pensamentos. (vgallery, carta 364).

A tragédia assim se revela elemento fundamental no amor entre os irmãos. Nesse período, a vida familiar do pintor holandês não estava nada boa, e: *Enquanto as finanças e a vida de família se desfaziam, a saúde física de Vincent também continuava a se deteriorar.* (NAIFEH, idem, p. 408) Assim sendo, por toda a primavera e verão Vincent noticiou a Theo nervosismos, tonturas e desfalecimentos contínuos, o que para Theo, certamente, revelavam, para além das situações difíceis que Vincent estava passando, as oscilações mentais e a falta de temperamento (equilíbrio) do irmão. Não obstante, Vincent escreveu revelando sua consciência de superação trágica e seu otimismo: *“Não se deve crer que as coisas são de fato tão sombrias como se supõe”, advertiu. “Do contrário, a pessoa enlouqueceria.* (VAN GOGH apud NAIFEH, op. cit., p. 410).

Um pouco antes da visita de Theo marcada para agosto, os irmãos estavam em uma discórdia relativa que se estendia desde os dias em que Vincent havia acolhido a nova família e Theo havia feito solicitações em troca do dinheiro para o sustento do pintor. O tom de desespero deste trecho parece conter a essência da angústia de um artista que desejava fortemente expressar o próprio coração em sua arte, mas que se encontrava esmagado pela culpa que, neste caso, parecia essencialmente moral, posto que ser sustentado pelo irmão mais novo não era algo comum. Sobre isso escreveu ao irmão:

Todos os meus problemas se juntam para me esmagar, e é demais para mim porque não consigo mais enxergar o futuro com clareza. Não consigo expor de nenhuma outra maneira, e não consigo entender por que não haveria de me sair bem em meu trabalho. Tenho posto todo o meu coração nele e, pelo menos agora, isso me parece um erro (...). Às vezes, fica difícil demais, e mesmo contra a vontade bate uma grande infelicidade (...). Sou apenas um fardo para você. (VAN GOGH apud Idem, p. 411).

E como que prevendo o futuro, e consciente de si, escreveu ao irmão: *Gostaria de deixar alguma lembrança na forma de desenhos e pinturas (...) Tenho de realizar em poucos anos algo repleto de amor e coração, e tenho de fazê-lo com vontade.* (VAN GOGH apud Idem p. 411).

O trem que trazia Theo chegou no fim da tarde do dia 17 de agosto. Vincent pensava que o irmão iria ficar para o final de semana, mas Theo sequer foi ao ateliê. O resultado foi: *(...) uma ríspida alteração.* (NAIFEH, idem, p. 412), entre ambos. Arisco, Theo obrigou o irmão a encontrar um emprego e se empenhar para produzir obras comerciais, além disso, justificou-se reafirmando que as vendas na Goupil não estavam indo bem e que não estava fácil

garantir a mesada a ele. Por conseguinte, e, entretanto, ao invés de se desculpar e se comprometer com a nova realidade financeira que Theo lhe atualizava, Vincent atacou o irmão acusando-o de ter uma vida frívola em Paris e: *Recusou-se sem rodeios a procurar um emprego, rejeitou com altivez a ideia de vender ele mesmo seus trabalhos (...)* (Idem, p. 412). Tão logo, Vincent já havia levado a discussão a níveis e recordações muito mais profundas, desde a crueldade de Dorus à frustração com Kee Vos, e a tragédia se resumiu ao fato de que: *Quando o trem de Theo saiu da estação naquela noite, o pensamento de Vincent há hora da partida foi que o irmão tinha se transformado em seu pai.* (Idem, p. 412).

Quando Theo foi embora, Vincent já sabia que teria de tomar duras atitudes na sua vida. Arrumar um emprego, abandonar a nova família e trabalhar, com mais afinco, na produção de obras de arte vendáveis. Pressionado apesar das duras experiências pelas quais atravessava naquele momento, Vincent escreveu ao irmão quase uma dúzia de cartas em três semanas. Por meio delas expressava amor e ressentimento, e ademais: (...) *pedidos de compreensão (...)* (Idem, p. 413). Nesse momento, é provável que o espírito de contradição se revelasse enquanto autoconsciência uma vez que ao mesmo tempo que prometia se resignar a um emprego qualquer que, ao menos, pagasse as contas: (...) *no dia seguinte, desafiador, dizia que preferia “morrer a fazer qualquer coisa que não seja meu trabalho”.* (VAN GOGH apud NAIFEH, op. cit., p. 413). E sobre esse assunto, ele escreveu ao irmão no dia 20 de agosto, e expressou um certo remorso com a ideia de Theo pensando que ele estaria vivendo às custas do irmão sem estar se esforçando para alguma coisa, e diz:

Porque eu acredito que se você pensar sobre isso com cuidado você não vai duvidar de que eu sou trabalhador, e se, além disso, você estava a *exigir* que eu pedisse às pessoas para comprar de mim, *eu o faria*, mas eu poderia *então* me tornar melancólico. (vggallery, carta 377).

E no que concerne a nova família, agiu da mesma forma, enquanto pedia tempo para dispensá-los, ele protelava de maneira, apelava ao drama dizendo coisas como: *Bem, o menino é muito apegado a mim (...)* (vggallery, carta 376). Além disso, acusou a moralidade como o fenômeno responsável pelas adversidades ligadas àquele acontecimento, dizendo a Theo: *Mas as convenções não devem causar um resfriamento geral.* (vggallery, carta 377). Contudo, Vincent parecia estar sempre em estado de tensão e pressão, e ele escreve ao irmão sobre sua produção artística, nessa mesma carta, indiretamente, e mais uma vez, para falar sobre o papel de Theo em sua produção e também de sua coerência artística, não obstante a profusão de acontecimentos e conflitos diários que estava se sucedendo naquele momento.

No que diz respeito ao meu trabalho, todas as minhas ideias são tão ordenadas e definidas que acredito que você faria bem em aceitar o que digo: deixe-me prosseguir como sou; meus desenhos ficarão bons se permanecermos em pé de igualdade, mas porque a melhoria depende um pouco do dinheiro para minhas despesas e despesas - e não apenas para meus esforços - seja o mais generoso possível com o dinheiro, e se você tiver a chance de adicionar ajuda de outro trimestre, não deixe escapar. Mas, de fato, essas poucas linhas contêm tudo o que tenho a dizer. (vggallery, carta 377).

No final de agosto, e depois da trágica visita de Theo, Vincent começou a criar planos de ir para cidade de Drente, qual Rappard já havia visitado e confessado o caráter pitoresco do lugar. *Nós conversamos sobre Drente. Ele voltará para lá em breve, e vai ainda mais longe, nomeadamente para as aldeias de pescadores de Terschelling. De minha parte, eu gostaria muito de ir a Drente, especialmente após a visita de Rappard.* (vggallery, carta 378).

Drente era uma província distante, que se estendia quase até o extremo norte da Holanda (...) (NAIFEH, idem, p. 414). Naquele momento, Vincent já via em Drente as charnecas do Brabante, e em sua mente extasiada escreveu ao irmão: *Mas minha intenção seria ir com a mulher e os filhos.* (vggallery, carta 378). E justificou a mudança dizendo: *A vida é tão mais barata do que aqui (...)* (vggallery, carta 378). Ademais, manifestando o seu espírito apolíneo, farejador, cientista e pesquisador, escreveu a Theo já estar adiantada a sua busca, e disse:

Eu tenho um mapa de Drente na minha frente. Nele vejo uma grande área branca sem nomes de aldeias. É atravessada pela hidrovia Hoogeteen, que termina de repente, e vejo as palavras *Peat mouro* escritas no mapa diretamente na área em branco. Ao redor dessa área em branco, havia vários pontos pretos com os nomes das aldeias, um ponto vermelho para a pequena cidade de Hoogeteen. Na fronteira, um lago - o lago negro - um nome que dá uma pausa para pensar - imagino vários trabalhadores de dragagem nas margens. (vggallery, carta 378).

Desse modo, enquanto planejava a mudança para Drente com toda a expectativa artística contida por hora, Vincent estava sendo pressionado, especialmente por Theo, que era o único que ainda mantinha uma constante comunicação com ele, para abandonar definitivamente a nova família. Desesperado, ao certo, Vincent parecia lúcido quando escreveu ao irmão sobre qual seria o verdadeiro dever de um homem, ao que lhe diz ser exatamente seguir os próprios sentimentos apesar de tudo. Algo heroico. Aqui, novamente, as emoções parecem determinantes na escolha dos caminhos e principalmente para a criação artística, em cuja consciência contém a noção do inevitável sacrifício e da luta pela vida. E ele diz:

Veja, Theo, agindo de acordo com o que sentimos clara e firmemente, acredito que podemos muito bem cair em erros e enfrentar uma parede de tijolos inúmeras vezes,

mas seremos preservados do grande mal e do desespero, se perguntamos qual é o dever - e fazemos o que deve ser feito da melhor maneira possível. (vggallery, carta 376).

No dia 05 de setembro do fatídico ano de 1883, Vincent já sabia que teria de abandonar Sien e seus filhos. Drente já havia sido escolhido por ele pela razão de apontar ao trabalho o verdadeiro motivo da despedida, não obstante, e ao contrário de Theo, a vergonha e a culpa batiam-lhe no peito justamente por ter de abandoná-los. Desse modo, os sentimentos que o artista vivenciava naquela ocasião podem ser entendidos no seguinte trecho de carta enviada a Theo: *Sim, para mim o drama de uma tempestade na natureza, o drama da tristeza na vida, é o melhor. Um 'paradou' é bonito, mas o Getsêmani é ainda mais bonito.* (vggallery, carta 381). Isto é, a consciência trágica o fazia ver beleza em um jardim cujo símbolo remetia a maior angústia que Cristo sentiu. E nesse pequeno trecho, extraído do site da historiadora Fernanda Pacheco, há um curioso aspecto no que tange a relação de Vincent, Cristo e a tragédia da vida:

Vincent tinha passado a vida infligindo dor e incômodo à imagem no espelho: recusando alimento, dormindo no chão e choças geladas, espancando a si mesmo. Mas esse crime exigia mais. A mente febril fervilhava com imagens de punições ao pecado, dos golpes de espada que os apóstolos infligiram aos agressores de Cristo no Getsêmani aos brutais exorcismos do Rêve de Zola e às mutilações em *La terre* e *Germinal*. O irmão traiçoeiro que arrancara o herói de Zola ao jardim do Paradou tivera a orelha decepada¹⁰⁷.

Não obstante a tristeza interior, ele disse a Theo: (...) *estamos nos separando como amigos, isso é verdade* (...) (vggallery, carta 381). Neste ínterim, os pensamentos de Vincent se entregavam ao trabalho, e disse ao irmão: *Não preciso lhe dizer que pretendo fazer muito trabalho, devo fazer isso para me revitalizar.* (vggallery, carta 381). Ademais, amparava-se também em uma projeção sobre o custo de vida em Drente quando diz: *Mas a vida é barata lá, e poderei fazer mais com os 150 francos do que aqui.* (vggallery, carta 381). Entretanto, e no cerne da questão, para conseguir forças para abandonar sua nova família e se mudar para um lugar tão distante da casa dos pais, Vincent tinha em mente uma outra ideia (consolo) de redenção, que Theo se juntaria a ele e ambos, heroicamente, seriam pintores na nova região, desse modo:

Parecia imaginar que os irmãos afinal encontrariam nos pântanos de Drente a união mítica que haviam jurado na estrada de Rijswijk. Era uma redenção superada apenas por aquela que sempre lhe acenava de um pântano ainda mais remoto. Vincent

¹⁰⁷ PACHECO, Fernanda. *A trágica relação de van Gogh e Gauguin*. Disponível em: http://lounge.obviousmag.org/cafe_amargo/2012/12/a-tragica-relacao-de-van-gogh-e-gauguin.html). Acesso em: 15/ 05/ 2020

sacrificara tudo – esposa, família, lar, arte – e essa visão fugidia da irmandade perfeita. Logo seria a vez de Theo fazer o mesmo. (NAIFEH, idem, p. 416).

E isso é, ao que parece, que Vincent está a dizer na carta ao irmão do dia 05 de setembro de 1883: *Sua carta me agradou muito, pois vejo que você acha que há algo no plano Drente, e isso é suficiente para mim; mais tarde, ficará claro por si mesmo qual o benefício a ser ganho.* (vggallery, carta 381). Por fim, faltava apenas o dinheiro para a viagem de Vincent a Drente, qual chegou pelo correio, graças a Theo, certamente no dia 09 ou 10 de setembro de 1883 conforme o próprio Vincent afirmou ao irmão: *Acabei de receber sua carta e os 100 francos inclusos.* (vggallery, carta 384).

4.2 Drente, entre o refúgio e a nova visão do paraíso

No dia seguinte, 11 de setembro, Vincent escreveu a Theo que havia chegado na província de Drente, mas que pouco tinha visto do lugar uma vez que, era noite, e estava tudo escuro. Não obstante, sedento por recriar a realidade local à sua maneira, descreveu com imaginação, para fins de encontrar beleza nas coisas, o pequeno espaço onde se encontrava naquela ocasião, e disse:

Acabei de chegar aqui.
Vi alguns trechos belos da região de Veluwe do trem, mas quando chegamos a essas partes estava tudo escuro, então ainda não sei como é.
De qualquer forma, estou sentado em uma grande sala como as de Brabante, onde uma mulher está sentada descascando batatas, uma figura bem interessante. (vggallery, carta 385).

Não obstante, e curiosamente: *Ele acordou no dia seguinte diante uma paisagem de inclemente desolação. Os pântanos – impenetráveis, abafadiços, de solo de aluvião – se estendiam até o horizonte, em todas as direções.* (NAIFEH, idem, p. 417). Mas não era isso que ele parecia querer dizer e estar vendo quando escreveu a Theo na manhã seguinte, dizendo:

No porto da vila, vi barcaças de turfa realmente autênticas e figuras de barqueiros.
- Mulheres vestindo o traje local no campo de feno - tudo bem. Provavelmente será ainda mais bonito no interior, mas enquanto isso eu já estou vendo coisas muito boas
- mesmo aqui. (vggallery, carta 385).

Portanto, a escolha da região apresenta-se como um enigma, um dilema ou um profundo mistério que supostamente habitava o íntimo do pintor, considerando o ponto de vista de um visitante a respeito da mesma região, conforme nos revela Naifeh e Smith: *“Que espécie de*

atração pode haver nesta terra pantanosa que se espalha até onde a vista alcança? (NAIFEH, idem, p. 417). Isso pois, para onde você olhasse:

(...) o pântano fora despido de suas camadas de turfa e sulcado por uma rede de canais (na verdade valas) para transportar aquela dádiva – processo que esbulhava as várzeas de Drente tão inequivocamente quanto a mineração de carvão havia estripado o Borinage. (Idem, p. 418).

E no vilarejo de Hoogetveen, onde Vincent desembarcou: (...) *vacas esqueléticas se saciavam na água imunda, enquanto alguns velhos nos caminhos de areia logo acima conduziam carretas de entrega puxadas por cachorros ainda mais esqueléticos.* (Idem, p. 418). Consta que a miséria em Drente era extremada. Havia anos que sofria depressão econômica, exploração do trabalho, e além disso era um local para onde as grandes cidades enviavam seus criminosos para servir como mão de obra barata, o que consequentemente fez a sociabilidade do local ruir quase por completo.

Em Drente, portanto, naquela época, disse um evangelista que havia passado por lá: *As pessoas ficam entregues demais a si mesmas para sobreviver (...)* (Idem, p. 418), e acrescentou: *São quase selvagens.* (Idem, p. 418). Em suma, a tragicidade do local pode ser compreendida tendo em vista não apenas os aspectos naturais, mas sobretudo a sociedade:

A terra árida se somou a corações áridos para gerar não só uma paisagem solitária e desolada, mas um país dentro do país: uma Sibéria de alto índice de mortalidade infantil, alcoolismo desenfreado e criminalidade impenitente: um ermo selvagem ainda selvagem num país que começara a ser ocupado havia 5 mil anos. (NAIFEH, idem, p. 418).

Não obstante, imbuído de um novo sentimento e visão fantástica de Drente¹⁰⁸, fascinado e esperançoso com o futuro de sua arte, Vincent, de imediato, descreveu a terra arrasada (Drente) em carta do dia 12 de setembro, tal como enxergava as coisas através da arte, essencialmente, ao que tange a própria necessidade de criação e expressão, extraídas de alguma substância essencial contida naquela localidade, que também habitava no pintor, e qual ele intentava transfigurar pela imaginação criativa em cuja vida trágica e as próprias potencialidades o induziam a externar. Ademais, na carta seguinte, no dia 14 de setembro, Vincent tão logo fora atraído pela melancolia do próprio *pathos*, e mais uma vez, interagindo com a arte, escreveu ao irmão: *E a melancolia que as coisas em geral têm é de um tipo saudável,*

¹⁰⁸ Neste caso, Vincent poderia estar entre uma realidade ilusória, ou essencial da pequena cidade de Drente. Mas, considerando as assertivas postas neste trabalho, é provável que Vincent estivesse enxergando uma essência no sentimento do local, e não uma imagem ilusória da realidade para fins de se refugiar apenas.

como nos desenhos de Millet. (vggallery, carta 386). Nessa mesma carta, ao falar das barcas e da turfa no local, nutrindo internamente, e ao certo, o desejo implacável de que o irmão se tornasse um pintor junto com ele, comparou Drente a Rijswijk, o local mítico onde, tempos atrás, os irmãos haviam feito um pacto inquebrantável de fraternidade mútua, e escreveu a Theo: (...) *como as da Holanda, no Trekweg em Rijswijk, por exemplo*. (vggallery, carta 386).

Nesse fluxo da arte, da solidão e do amor incondicional ao irmão Theo: *Vincent alicerçou essa visão idílica com imagens de todos os paisagistas predileto dele e de Theo* (...) (NAIFEH, idem, p. 419). A lembrança de Sien e da nova família parecia o torturar, mas, concomitantemente, revelar o grande sentimento de humanidade que habitava o coração de Vincent van Gogh. Então, ele escreveu a Theo dizendo que: *Às vezes, penso com grande melancolia sobre a mulher e os filhos* (...) (vggallery, carta 386), e acrescentou adiante:

E isso apenas aumenta meus sentimentos de pena, e é um sentimento melancólico, porque não está ao meu alcance fazer nada a respeito. Theo, quando vejo uma pobre mulher na saúde com uma criança nos braços ou no peito, meus olhos ficam úmidos. (vggallery, carta 386).

E se quando de sua chegada, ele julgou Drente belo como o Brabante, tão logo parecia ter criado uma Drente superior a Zundert e mesmo Etten, e escreveu ao irmão no dia 16 de setembro: *Tudo é lindo aqui, onde quer que se vá. A saúde é muito mais vasta do que em Brabante* (...) (vggallery, carta 387). Por conseguinte: (...) *retomou a pintura a óleo*. (NAIFEH, idem, p. 420), e saiu a pintar ferozmente, e cheio de visões e entusiasmos por todos as regiões ao redor. Portanto, nesse paraíso de imagens, reais ou não, Vincent percebeu esperanças para mais um recomeço. E nesses momentos evocava sempre os seus pintores e escritores preferidos, que lhe traziam concepções do passado e do presente, em uma mistura trágica de elementos aparentemente contraditórios, mas que, no fundo, tinham coerência na mente trágica e poderosa do futuro mestre expressionista holandês. Assim sendo, e tão logo, Vincent passara a perseguir, com sua paleta, lápis e carvão, a paisagem local e seus moradores.



Figura 48: Vincent van Gogh, *Adro da Igreja*, lápis, caneta e tinta, 10x14,8cm, 16 de setembro de 1883.
Carta 387, vggallery

Nesse sentido, escreveu ao irmão:

(...) quando uma figura pequena e pobre se move através do crepúsculo - quando aquela vasta terra queimada pelo sol se destaca escura contra os delicados matizes lilás do céu noturno e a última e fina linha azul escura do céu - o horizonte separa a terra do céu - pode ser tão sublime quanto em um J. Dupré. E é o mesmo com as figuras. Os camponeses e as mulheres nem sempre são interessantes, mas se alguém é paciente, ainda assim verá realmente toda a qualidade de Millet. (vggallery, carta 387).

Em outubro de 1883, Vincent pegou o cavalete e: (...) *coroou essa mais nova visão da redenção com uma imagem muito antiga: um semeador numa implausível caminhada pelo lodo turfosso de Drente, arremessando suas sementes no pântano estéril.* (NAIFEH, idem, p. 420).

Portanto, no mistério existente entre a luz e a sombra, Vincent parecia expressar a própria vida na velha figura do semeador, que alimenta uma fogueira uma vez que a noite cai. O horizonte é estéreo e não se vê plantação. E além da figura do semeador, historicamente significativa enquanto imagem e símbolo pessoal (ligação Vincent e o pai), Vincent tinha também uma obsessão e: (...) *preferência pelos momentos de transição de luz, pela aurora e pelo crepúsculo, que invadem o mundo (...)* (COLI, 2006, p. 67)



Figura 49: Vincent van Gogh, *Camponês Queimando Ervas Daninhas*, outubro de 1883.
Óleo sobre tela montado em painel, 30,5x39,5cm, vggallery.

À medida que os dias passavam, a fantasia artística¹⁰⁹ de Vincent, como em todas as outras ocasiões semelhantes, começava a se transformar em solidão e tortura. O correio em Drente não era eficiente e o dinheiro começou a escassear, agravando toda a situação real que, involuntariamente, o lançava, pouco a pouco, a tragédia existencial no cerne da realidade que, no íntimo, era trágica e ele já conhecia. Enquanto isso, o povo local era fechado e encarava os forasteiros sempre como estranhos invasores, havia no ar um forte sentimento de desconfiança, temor e, desdém, com ele, por parte da população. Nesse sentido, no dia 21 de setembro, semanas antes de ter feito a respectiva pintura, ele já tinha dado sinais de conflitos nos arredores:

No começo, tive alguns problemas aqui com modelos na área de saúde, onde as pessoas riam disso e eu era ridicularizado e não conseguia terminar os estudos de figuras que comecei por causa da falta de vontade dos modelos, embora os tivesse pago bem, em menos para essas peças. Permaneci firme, porém, e me concentrei em uma única família no mesmo lugar, onde agora posso conseguir uma mulher velha, uma menina e um homem, e tenho esperanças de que eles continuem dispostos. (vggallery, carta 388).

Por efeito de tantos conflitos: *Falou que o povoado era “uma desgraça” e que os moradores eram uns “primitivos” que não se comportavam “tão bem quanto, por exemplo, seus porcos”*. (VAN GOGH, apud NAFEH, op. cit., p. 421). E neste meio tempo, Vincent não queria esquecer Sien e, tampouco, que havia largado tudo, dentre tanto, por desejo do irmão, e escreveu para que ele não esquecesse também: *Bem, posso lhe dizer que o ar livre e a vida aqui estão realmente me fazendo bem. Oh, se apenas a pobre mulher pudesse tê-la - penso nela com uma tristeza tão profunda (...)* (vggallery, carta 388). A seguir, e migrando seus pensamentos de Sien a sua relação com prostitutas, nesta mesma carta, Vincent revelou o sentimento de humanidade acima das intempéries (sobretudo morais) que podem obstruir as relações humanas, e disse: *(...) acho que prostitutas são ruins, mas, no entanto, sinto algo humano nelas (...)* (vggallery, carta 388). Por fim, no final da carta, ele evocou Millet quando o assunto já se tratava dos pais, mas estabeleceu uma curiosa relação, mais uma vez, entre a arte e a religião quando disse: *Millet tem um evangelho, e pergunto se há uma distinção entre um desenho dele e um bom sermão*. (vggallery, carta 388).

No dia 26 de setembro, ele já estava muito desanimado, conforme escreve a Theo com fraternidade e franqueza:

¹⁰⁹ Capacidade de enxergar a essência da realidade. Visão apolo/ dionisiaca.

Querido irmão,

Por ter necessidade de falar francamente, não posso esconder de você que sou dominado por um sentimento de grande ansiedade, desânimo, um *je ne sais quoi*¹¹⁰ de desânimo e até desespero, demais para expressar. (vggallery, carta 390).

Em seguida, e nessa mesma carta, Vincent expressou não somente a solidão, mas como, em tese, ela o forçava à culpa e à necessidade de amor e confiança: *Estou em um ponto em que preciso de crédito, confiança e carinho, e você vê que não há confiança em mim. Você é uma exceção a isso, mas justamente porque tudo cai sobre você, fica ainda mais evidente como tudo é sombrio no meu caso.* (vggallery, carta 390).

Para piorar: *Na terceira semana de setembro, sua caixa de tintas estava quase vazia.* (NAIFEH, idem, p. 422). Em Drente: (...) *tendo dias sombrios e chuvosos aqui, quando chego ao canto do sótão onde me instalei, tudo é notavelmente melancólico (...)* (vggallery, carta 390). Mas, nessa mesma carta, ele revela a consciência trágica através de um olhar artístico sobre o mundo, pelo qual parece tentar transformar a melancolia quando diz: *Oh, velho amigo, eu me tornei tão melancólico - estou em um campo magnífico, tenho um desejo, de fato, uma necessidade absoluta de trabalhar (...)* (vggallery, carta 390). Por fim, e certamente sentindo na alma um pesar incalculável gerado pela tragédia total que sentia e especialmente a solidão, Vincent desviou sua acusação dos moradores da cidade e inclinou-se a acusar o único que sempre havia lhe dado ouvidos, Theo:

Vincent desviou as penosas lembranças do Borinage para o verdadeiro alvo de sua raiva: Theo. Acusou o irmão de lhe dar cruelmente apenas dinheiro suficiente para perpetuar seu infortúnio e insistiu que não só sua carreira, mas também o relacionamento com Sien teriam dado certo se Theo tivesse sido mais generoso. (NAIFEH, idem, p. 423).

Neste contexto de angústia e raiva, tendo o trabalho como a única libertação, Vincent se expressou pelo desenho da seguinte paisagem:

¹¹⁰ Je ne sais quoi = eu não sei o que.



Figura 50: Vincent van Gogh, *Paisagem com troncos do pântano*, nanquim sobre papel, 30,8x37,8cm, Drente, outubro de 1883. Museum of Fine Arts, Boston.

Em suma: *Sem dinheiro, sem material, sem modelos, sem companhia, sem consolo – sem “confiança e afeto” -, confessou infeliz “estou absolutamente perdido (...) Não consigo afastar um sentimento de melancolia”*. (VAN GOGH apud NAIFEH, op. cit., p. 424). Passadas apenas duas semanas e a experiência em Drente parecia já fadada ao fracasso. Esgotado da solidão, logo Vincent estava inativo e, dessa forma, remoendo mais uma vez os fracassos do passado. Para piorar:

(...) chegaram as chuvas. Nuvens negras fechavam o céu e chovia sem cessar. Enquanto o nível dos pântanos subia, a água dos canais alcançava as margens e as estradas viravam lama, Vincent se sentava em seu sótão escuro, revirando mentalmente um poema de Longfellow. (NAIFEH, idem, p. 425).

Diante à escuridão do contexto, Vincent escreveu a Theo no dia 28 de setembro e, reconhecendo o próprio espírito trágico, reafirmou sua consciência de superação da tragédia existencial através da arte: *E meu estado de espírito também - que é muito sombrio e para o qual sinto uma necessidade premente de poder continuar trabalhando constantemente, como sendo o melhor remédio e distração (...)* (vggallery, carta 391). Ademais, acrescentou na mesma carta: *E eu estou tão insuportavelmente melancólico quando o trabalho não me fornece uma distração, como você vai entender, e eu preciso trabalhar e trabalhar de forma constante (...)* (vggallery, carta 391).

Para sair do abismo no qual sentia-se afundar cada vez mais, Vincent saiu de casa rumo aos locais ainda inóspitos de Drente. Algo como uma tentativa de fugir de si mesmo, ou de visitar a tragédia nas aventuras artísticas, uma vez que seus sentimentos eram fortemente pesarosos, e sobre isso ele escreveu a Theo no dia 03 de outubro dizendo: *Desta vez, escrevo para você do fundo de Drente, onde cheguei após uma viagem interminável pela charneca na*

barcaça. (vggallery, carta 392). O projeto visava a produção artística, e sendo assim, disse ele: *Eu desenhei, entre outros, uma mulher (...)* (vggallery, carta 392). E, logo adiante, afirmou entusiasmado: *Eu desenhei vários estudos na barcaça, mas vou ficar aqui para pintar*. (vggallery, carta 392). Mas como sempre, o entusiasmo perdia a força e tão logo Vincent se viu novamente sem rumo, e além disso, oprimido por uma metáfora, muito peculiar, expressa por seus tubos de tintas espremidos em um canto escuro do sótão (ateliê), nos quais certamente ele contemplou a própria vida e anteviu os futuros girassóis degradingolados, foi levado a se refugiar no mundo da imaginação, e encontrou no irmão a saída para a busca de uma nova redenção, o próprio sentimento de superação, e assim o convocou: *Venha, irmão, venha e pinte comigo na charneca*. (VAN GOGH apud NAIFEH, op. cit., p. 426).

Em suma, era o plano inicial que, depois da distração inaugural, Vincent retomou desesperadamente uma vez esgotado as outras esperanças. Em suma: *Nos dois meses seguintes, Vincent empregou todas as fibras de sua inteligência, de sua paixão e de sua imaginação tentando persuadir o irmão a sair da Goupil, a abandonar Paris e vir ficar com ele na charneca*. (NAIFEH, idem, p. 426).

A possibilidade de realização desse projeto parecia, de antemão, absolutamente impossível. Theo era o bom moço da família, e seu salário não apenas sustentava Vincent, mas também os pais. Além disso, aos olhos da família, se Theo concordasse, seria o caos das relações, pois Vincent era mal visto e Drente um fim de mundo. Desse modo, o destino óbvio do insucesso dessa empreitada, posta ante a insistência de Vincent, expressa numa saraivada de cartas, mostra que: (...) *as necessidades de Vincent superavam qualquer racionalidade*. (Idem, p. 427), e que o mundo que ele enxergava com os olhos da imaginação artística, pareciam beirar a ilusão, mas eram sempre orquestrados nos mínimos detalhes.

Neste ínterim, e coincidentemente, Theo estava de fato desanimado do trabalho e da empresa Goupil, e ao certo, motivado pelas ideias de Vincent, ele pensou em largar o trabalho e ir para América. Vincent se apavorou com a possibilidade do abandono e escreveu-lhe obsessivamente para induzir ao malogro o projeto tão radical do irmão. Desse modo, já no dia 07 de outubro, ele disse: (...) *porque eu tenho pensado no que você escreveu sobre a América. E, mesmo assim, não acho que seja um bom plano (...)* (vggallery, carta 393). E acrescentou no final: (...) *mesmo assim você não deve pensar na América, na minha opinião*. (vggallery, carta 393). Ademais, na carta seguinte: *Então, no pior dos casos, NÃO vá para a América, porque é exatamente o mesmo que em Paris*. (vggallery, carta 394)

Paralelamente as tentativas de Vincent em desestimular o irmão de seus planos de ir à América, ele prosseguia insistentemente que virar artista seria uma ótima opção, e sobre isso

escreveu a Theo: *Espero que você não faça um golpe, espero que você não faça uma invenção financeira - espero que você se torne um pintor.* (vggallery, carta 394). E para isso, propagandeava e talvez exagerasse as qualidades das condições em que vivia: *Agora tenho uma sala razoavelmente grande, onde um fogão foi colocado, onde existe uma pequena varanda.* (vggallery, carta 395). Neste ínterim, e curiosamente, retomando a leitura de Carlyle, ele disse: *Li um livro muito bom de Carlyle, Heroes e adoração a heróis, cheio de coisas boas, como por exemplo: Temos o “dever” de ser “corajosos”, embora isso seja geralmente considerado erroneamente como algo excepcional.* (vggallery, carta 395).

E tendo evocado os heróis, na carta seguinte, Vincent falou em sacrifício financeiro e afeição humana enquanto tenta convencer o irmão a se juntar a ele:

Quando penso agora na possibilidade ou impossibilidade de você vir aqui, agora ou mais tarde, e começo a resolver isso, chego à conclusão de que juntos precisaríamos de *pouco* mais ou *não* mais do que eu sozinho. E, além disso, acredito firmemente que receberia estímulo de você em tantas coisas, encontraria apoio conversando e discutindo coisas com você, atrito de ideias. etc., que seria capaz de trabalhar melhor. (vggallery, carta 396).

Nessa mesma carta, uma definição corrobora para a compreensão do que se passava na mente do pintor expressionista. Ele diz: *Eu já posso ter lhe dito antes, au fond, você é um artista, à medida que o tempo passa, esse sentimento fica cada vez mais forte em mim.* (vggallery, carta 396). Ademais, enaltecendo a beleza essencial de Drente, parece evocar a cura pela arte quando diz: *Um cenário tão “indivisivelmente belo” não era apenas um deslumbramento, garantiu Vincent; era também capaz de curar.* (VAN GOGH apud NAIFEH, idem, p. 428).

Soma-se a isso, e sobre o processo de criação, Vincent diz a Theo: *Mas se esse mesmo desejo de trabalhar passar a ser a força condutora do seu sentimento de beleza, o resultado seria um verdadeiro pintor.* (vggallery, carta 396). Por fim, e novamente, evocando algo semelhante a metáfora do ritual trágico e do *principium individuonitis* do apolíneo em Nietzsche, prometeu a Theo que a arte o levaria a um processo de renovação e que os efeitos, de alguma forma, o transformariam no processo da luta com a natureza, que, neste ínterim, aparece como algo inevitável. De modo semelhante ao herói trágico grego, no teatro, acabava sempre arrebatado pelas forças da natureza:

Você é pessoalmente o que o barquinho é em uma paisagem marítima de Jules Dupré. Você é menor, mas é maior - você é um artista e não pode fazer nada - com certeza, seu ato de submissão já mudou você - sua própria impotência ou poder é irrelevante aqui. Não, a renovação da vida torna toda a sua natureza diferente, seus pensamentos

e percepções diferentes, para que você prefira ficar em silêncio e trabalhar. (vggallery, carta 396).

E ao sair para desenhar Vincent foi atrás dos carregadores de turfa, em cujo sacrifício do trabalho Vincent pareceu procurar a beleza pela arte.



Figura 51: Vincent van Gogh, A. Trabalhadores ao lado de um monte de turfa; B. Barcaça de turfa com dois algarismos, A – 6,7x13,4 cm, B – 8x13,4cm, Nieuw Amsterdã, 22 de outubro de 1883. Carta 398, vggallery.

Eram pessoas que eu via no campo de turfa, sentando-se, fazendo o intervalo das refeições atrás de um monte de turfa, com um pequeno incêndio em primeiro plano. Estes eram carregadores de turfa, mas receio que os riscos sejam absolutamente indecifráveis. (vggallery, carta 398).

E como parecia sentir a beleza na tragédia do esforço hercúleo da humanidade, Vincent parecia, também, optar sempre pelo caminho mais difícil conforme revelou aos pais: *Temos, por sua vez, belos e claros dias de outono aqui e idem tempestuoso. Na verdade, acho as últimas as mais bonitas, mesmo que tornem mais difícil trabalhar ao ar livre, embora, às vezes, seja completamente impossível fazê-lo.* (vggallery, carta 399)

Na carta seguinte Vincent faz uma curiosa reflexão sobre a vida. Nela, ele discerne cuidadosamente o intelecto da razão, atribuindo o primeiro ao homem e o segundo a Deus, mas assegura que há um elo entre eles, e a saber, que através da consciência seria possível descobrir essa ligação, ou seja, os próprios caminhos. Assim, a ação humana seria a extensão do movimento da natureza. Aqui ele parece se aventurar em mistérios profundos sobre a vida:

Em resumo. Uma espécie de tomar a sociedade como ela é, mas sentindo-se completamente livre, sem acreditar no próprio intelecto, mas na "razão"; acreditando em meu próprio intelecto, embora não confunda isso com 'razão' - (meu intelecto é humano, a razão é divina, mas há um elo entre um e outro), minha própria consciência é a bússola que me mostra o caminho, embora eu saiba que não funciona exatamente com precisão. (vggallery, carta 400).

No final de outubro, Vincent fez uma curta viagem até o antigo povoado de Zweeloo na província de Drente. Ao voltar descreveu a trágica paisagem com todo o seu olhar de artista, como se fosse uma pintura de Corot, com céus de Ruysdael e camponeses de Millet. Ademais: *Num transe de inventividade desenfreada, acumulou imagens e mais imagens, transformando o inverno inóspito e monótono de Drente numa aliciante fantasia do Jardim do Paraíso.* (NAIFEH, idem, p. 430). Essa fantasia apolínea está narrada na carta de número 402.

Todos os esforços desse período haviam sido canalizados não apenas a produção artística, mas as tentativas de convencer Theo a virar pintor e ir morar com ele em Drente. Para isso, Vincent atacou a Goupil e, logicamente, todo o sistema de comércio de vendas de obras de arte.

Além disso, e ante as contradições evidentes na proposta de Vincent, para que Theo largasse a Goupil e fosse morar com ele, tendo em vista Theo ser o mantenedor financeiro do irmão, Vincent alegou que: (...) *Deus proferia.* (VAN GOGH apud NAIFEH, op. cit., p. 430). Assim, fez cálculos e previsões, projeções orçamentárias acreditando, cada vez mais, no sonho¹¹¹ que ele criava observando a natureza. Então, para reforçar a ideia, alegou que Theo era respeitado e que a família apoiaria o projeto de ambos por causa da presença dele. Desse modo: *Convencido de que agora a concretização de seus sonhos dependia inteiramente da vinda de Theo, Vincent transformou seus rogos numa febre vertiginosa de anseios. Viver juntos (...) como seria maravilhoso.* (NAIFEH, idem, p. 431).

Desse modo: *Todos esses argumentos e outros mais encontravam sua expressão suprema em imagens. Na carta com que iniciou a campanha, Vincent anexou uma folha de desenhos em que havia trabalhado heroicamente (...)* (Idem, p. 433).



¹¹¹ Cabe a reflexão até que ponto isso é sonho ilusório e até que ponto é uma visão profunda da realidade, o essencial.

Figura 52: Vincent van Gogh, *Homem puxando uma grade*, 9x13,4cm, Drente, 28 de outubro de 1883. Museu Van Gogh, Amsterdã.
Carta 400, vggallery



Figura 53: Vincent van Gogh, C - Ervas daninhas queimando camponeses; D. Quinta à noite, C – 5x5,6cm, D – 5,2x7,8cm, caneta e tinta, Drente, 22 de outubro de 1883. Museu Van Gogh, Amsterdã
Carta 398, vggallery

Tendo em vista o herói do campo, tal qual sempre procurava observar no sacrifício do trabalho humano, e a própria vida, Vincent desenhou: (...) *um agricultor robusto puxando uma grade de arar, curvado pelo esforço com a paciência de um boi, o olhar posto num horizonte sem fim.* (NAIFEH, idem, p. 433).

Nesse interim: *Os incessantes convites a uma vida de simplicidade na charneca (...) tomaram sua forma mais terna, mais súplice em imagens e mais imagens de choupanas solitárias sob céus crepusculares pintados em largas pinceladas de cinza translúcido.* (Idem, p. 433). Assim, através do grito de sua solidão evocou a união com o querido irmão: (...) *essa união para trabalhar, é algo que é infinitamente mais do que todas as formas, e se eleva acima do que eles dirão.* (vggallery, carta 400).

Assim sendo, Vincent reapresentou Drente pela metáfora de uma terra fértil onde ambos, enquanto sementes, deveriam plantar a si mesmos para o futuro: *Mas se alguém quer crescer, deve cair na terra. Então eu digo para você, plante-se no solo de Drente - você brotará lá.* (vggallery, carta 400). Mas, um pouco mais de uma semana, ele escreveu a Theo assegurando que o convite para se juntar a ele no trabalho da pintura não estaria livre de uma luta heroica com a natureza, e disse: (...) *você sabe que a natureza não pode ser conquistada ou submissa sem uma luta terrível, sem mais do que o nível comum de paciência.* (vggallery, carta 403). Aqui Vincent parece crer na ação do apolíneo sobre as forças dionisíaca, de modo a sugerir que desse embate o artista pudesse extrair uma essência da vida a tornar a obra de arte algo superior a própria natureza, tal qual ele atribuía à capacidade de grandes artistas.

Enfim, após tentar convencer, de diversas maneiras, e por meses, Theo a se juntar a ele na missão pela arte, criticando a Goupil, caluniando a amante Marie, fantasiando a realidade de Drente e enviando desenhos e pinturas de paisagens, ao gosto de Theo, tudo não parecia mais do que um projeto fracassado. As ilusões estavam se esfacelando ante o esgotamento da mescla de cortesia e protelação pela qual Theo manobrava os sentimentos furiosos do irmão e evitava um conflito direto entre ambos. No começo de novembro Vincent já havia perdido a batalha que protagonizava entre seu mundo real e o mundo de sua imaginação.

Por fim: *Tomado de cólera, Vincent despachou um ultimato que expunha às claras a necessidade nua e crua que estava sob seus argumentos batidos.* (NAIFEH, idem, p. 436). Ele ameaçou recusar o dinheiro de Theo, voltar com Sien ou a casa dos pais. Neste último ponto, pensando na saúde de Dorus, Theo se apavorou. Chegou até convidar Vincent a ir para Paris abrir um negócio de arte com ele, mas este, titubeando vacilou. Enfim, restou ao irmão enviar mais dinheiro para tentar evitar uma possível catástrofe: *Afinal, Theo remeteu mais dinheiro, como sempre fazia, mas tinha se aborrecido tanto com os argumentos de Vincent, ao que parece, que não complementou o valor faltante. Deu-lhe uma alfinetada (...)* (Idem, p. 437).

Pouco mais de três semanas e Vincent deixou, trágica e definitivamente, a província de Drente.

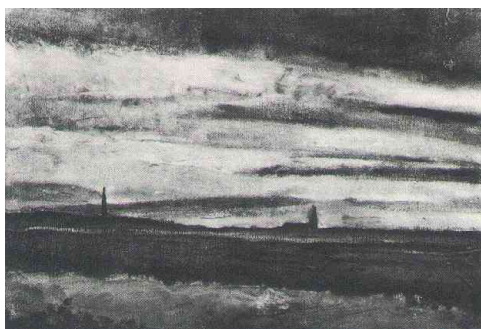


Figura 54: Vincent van Gogh, *Paisagem com uma igreja no crepúsculo*, Drente, outubro de 1883. Óleo sobre papelão sobre painel, 36x53cm, Coleção privada.

Em menos de três meses e o sonho já havia caído por terra. Triste, mas alegre, como sempre evocava da Bíblia, e no velho sentido trágico das coisas, Vincent saiu às carreiras de Drente e se voluntariou a:

(...) fazer a pé os 25 quilômetros até a estação de trem em Hoogetveen. Maltrapilho, com uma forte gripe, insultado pelos locais como “assassino e vagabundo”, levou seis horas para atravessar o pântano inexpressivo, carregando o que podia sob a neve e a chuva gelada. (NAIFEH, idem, p. 437).

O destino era mesmo a casa dos pais, agora na cidade de Nuenen, a contragosto de Theo, mas, ele não via outra saída.

Bem, eu decidi ir para casa por várias razões - algo que eu realmente estava muito relutante em fazer.

Minha jornada começou com uma caminhada de mais de 6 horas - principalmente através da charneca - até Hoogetveen. Em uma tarde de tempestade com chuva, com neve. Essa caminhada me animou sem fim, ou melhor, meus sentimentos eram tão solidários à natureza que me acalmaram mais do que qualquer outra coisa. (vgallery, carta 409).

Nesta mesma carta, Vincent, à sua maneira, parece ter confessado que chorou durante a caminhada quando pensava no irmão e em todos os acontecimentos dos últimos meses. Nesse sentido escreveu:

Pensei em você irmão, na minha longa caminhada pela charneca naquela noite tempestuosa. Pensei em uma passagem, eu não sei qual livro é de - dois olhos acordado, iluminado por lágrimas genuínas - Pensei, *estou desiludido*, isto é - eu pensei - por *eu* ter acreditado em muitas coisas que eu agora sei que estão em um estado lastimável no fundo - pensei, esses meus olhos, aqui nesta noite sombria, acordados aqui na solidão, se houver lágrimas neles de vez em quando, por que não deveriam ter sido arrancados? (vgallery, carta 409).

Continuando nessa carta, a saber, sobre a relação entre os irmãos, Vincent acusou o tio Cent de comerciante ganancioso enquanto assegurava a Theo que essa mensagem não estava sendo endereçada a ele, que era comerciante de quadros como o tio. Nesse momento ele teceu uma importante reflexão definidora sobre como pensava essencialmente as relações humanas e principalmente sobre a relação entre os irmãos, quando afirmou:

Por favor, não tome isso como um insulto, irmão, por fazer essa comparação. É melhor ser uma ovelha do que um lobo, é melhor ser quem é morto do que quem mata - ou seja, é melhor Abel do que Caim. E - eu também não sou um lobo, espero, ou melhor, eu sei. (vgallery, carta 409).

E afirmou com lucidez e sobriedade: *Não sou indiferente ao dinheiro, mas não invejo os lobos.* (vgallery, carta 409).

Por fim, Vincent voltou a casa dos pais, pesaroso, com mais um fardo de fracasso e decepção. Repleto de mágoas e sentindo a resignação de um prisioneiro do destino retornando ao cárcere, ele lamentou: *“Temos de continuar a viver até que nosso coração se parta dentro de nós”, escreveu a Theo. “Somos o que somos.”* (VAN GOGH apud NAIFEH, op. cit., p. 437). No entanto, sem lamentar sinceramente, mas imbuído de uma sabedoria que,

notavelmente, admitia a superação através da tragédia, ele revelou o artista, e não Cristo, como o verdadeiro herói no teatro da vida:

Quando um homem rude floresce - é realmente uma visão bonita -, mas ELE teve que suportar muitos invernos frios antes disso - mais do que os simpatizantes posteriores sabem.

A vida do artista e o QUE é um artista, isso é muito curioso - quão profundo é - infinitamente profundo. (vggallery, carta 408).

Chegou bem a tempo do Natal. Mais uma bomba estaria prestes a estourar quando a fúria latente de um prisioneiro intentasse para que a realidade rompesse com os próprios grilhões. *Drente é excelente, mas permanecer lá depende de muitas coisas - depende de alguém ter dinheiro para isso, de suportar a solidão. (vggallery, carta 409).*

4.3 Nuenen, os conflitos familiares, a morte do pai, e a obra “Os comedores de Batatas”

Estou com o coração partido pelo fato de que, quando volto agora, após uma ausência de dois anos, a recepção em casa era a mais amigável e gentil possível, mas no fundo nada, nada, nada mudou no que devo chamar cegueira e estupidez a ponto de desesperar quando se trata de entender a situação. (vgallery, carta 410).



Figura 55: Jean-Léon Gérôme, *O prisioneiro*, 1861
Óleo sobre tela, 45x78cm, Musée des Beaux-Arts de Nantes, Nantes¹¹²

Quando Vincent trabalhava em Paris para a empresa Goupil, certamente embalou e comercializou uma série de reproduções de grandes obras de arte. Entre elas, certamente, “O prisioneiro” de Gérôme, uma das obras que havia encantado o século XIX. Contudo: (...) *para Vincent, a imagem falava em termos muito mais pessoais. (NAIFEH, idem, p. 439).* Como é

¹¹² Disponível: <https://www.pubhist.com/w39055> Acesso: 13/07/2020

possível notar, a imagem contrasta a calma das águas do rio Nilo com a violência exposta no prisioneiro amarrado e torturado psicologicamente pelo músico que o fita diretamente, ao mesmo tempo em que parece estar soando uma melodia fúnebre. Neste ínterim, o prisioneiro amarrado e amordaçado: (...) *só consegue olhar impotente enquanto os remadores o conduzem a seu terrível destino e o músico tortura suas horas derradeiras, preso numa situação dramática à qual não pode reagir, transportado por um rio que não consegue enxergar.* (Idem, p. 438).

Dessa forma, a ideia de um destino implacável e incontrolável, como Vincent se referiu, por carta, muitas vezes, ante a tragédia de um prisioneiro sem qualquer chance de lutar contra os homens que o conduziam à morte, parece ter remetido Vincent não apenas ao Borinage, mas à lembrança de sua vida inteira de estranheza, infelicidade e excentricidade, quando disse ao irmão:

Uma reputação arruinada justa ou injustamente, a pobreza, circunstâncias infelizes, a desdita, todas elas o convertem em prisioneiro. Nem sempre você sabe o que o mantém confinado, o que o empareda, o que parece soterrá-lo, e mesmo assim sente essas grades, cercas, paredes indefiníveis. (VAN GOGH, apud NAIFEH, op. cit., p. 439).

Em muitas imagens que Vincent remontava as suas pastas de desenhos, continham cenas de aprisionamento. E assim sendo, consta que no dia 05 de dezembro de 1883, após longa caminhada da estação ferroviária de Eindhoven até Nuenen, Vincent remoeu a cada passo um amontoado complexo de queixas sobre a família e os episódios anteriores. Julgava que os pais não tinham dado a necessária liberdade a ele e que, além de terem o abandonado, haviam debochado de suas ilusões e reprimido suas percepções sobre o mundo e a vida. Desse modo: *Como o prisioneiro de Gérôme conduzido a seu Gólgota oriental, Vincent voltou ao lar em busca de vitória como vítima.* (NAIFEH, idem, p. 440).

Não se passou uma hora de sua chegada a Nuenen, portanto, e as primeiras discussões com o velho pai, já com mais de sessenta anos, e relativamente surdo, se sucederam. Dorus se negou a retirar qualquer das acusações que outrora havia feito ao filho primogênito. A temperatura aumentou e o episódio sinalizou outros que sucederiam para minar a paz no presbitério. Para Vincent, o problema era que: *O pai não sabe o que é remorso, como você, eu e todos os seres humanos. Pa acredita em sua própria justiça, enquanto você, eu e outros seres humanos somos permeados pelo sentimento de que consistimos em erros e tentativas abandonadas.* (vggallery, carta 410).

Nesta mesma carta, reconhecendo a própria impossibilidade de alterar essa realidade ele parece apontar para a infalibilidade do destino e a necessidade de resignação quando afirma: *Meu intelecto como homem me diz que eu tenho que encarar como um fato inalterável do destino que Pa e eu somos irreconciliáveis até as profundezas mais profundas.* (vggallery, carta 410). Nesse sentido, conclui afirmando a vida enquanto tragédia existencial, e diz: *Nossa vida é uma realidade terrível e nós mesmos prosseguimos para a eternidade, o que é - é - e nossa visão, pesada ou menos pesada, não tira nada e não acrescenta nada a essência das coisas.* (vggallery, carta 410).

Na carta seguinte, acusou o pai de excesso de vaidade e falta de humanidade quando afirmou:

Então, irmão, a meu ver, Pa desce eternamente à *mesquinharia* em vez de ser mais aberto, mais liberal, mais amplo, mais humano. Foi a vaidade do ministro que levou as coisas a extremos, e ainda é a mesma vaidade do ministro que ainda causará mais danos no presente e no futuro. (vggallery, carta 411).

Assim, depois de longas cartas a Theo, pelas quais Vincent pareceu lamentar ter voltado para casa, e depois de dizer que sentia que nada havia mudado entre ele e os pais, comparou-se a um cão e por meio de uma metáfora, acusou Dorus dizendo:

O cachorro pode até ter sido filho de Pa ao mesmo tempo, e o próprio Pa realmente o deixou na rua demais, onde inevitavelmente se tornou mais áspero, mas desde que o próprio Pa esqueceu isso anos atrás e, na verdade, nunca pensou *profundamente* sobre o que vínculo entre pai e filho significava, não há nada a ser dito. Então - talvez o cachorro morderia - se ele enlouquecesse - e o policial da aldeia teria que dar a volta e matá-lo. Muito bem - sim, tudo isso, certamente, *é verdade.* (vggallery, carta 413).

Ademais: *Eu me encontrei - eu sou aquele cachorro.* (vggallery, carta 414).

E depois de tantos conflitos, além dos pais, diante a nobre e rica família inquisidora, ele exclamou a si mesmo: *Não sou um Van Gogh.* (VAN GOGH apud NAIFEH, op. cit., p. 442). Então, dia após dia, Vincent ia ao escritório do pastor Dorus e retomava o velho conflito. Para ele, o pai haveria de reconhecer os próprios erros e não simplesmente fingir que nada havia acontecido. No entanto: *Dorus se negava de modo sistemático a admitir qualquer falha, enquanto torturava o filho renovando seus votos de inocência.* (NAIFEH, idem, p. 442). Em suma: *Entre o sentimento de virtude bem-intencionada do pai e a vulnerabilidade impotente do filho, seria impossível haver qualquer ponto em comum.* (Idem, p. 443). Portanto, se por um

lado Vincent sentia não ter um pai, por outro agradecia o fato de ter um irmão, conforme carta do dia 15 de setembro de 1883:

Você sabe muito bem, não é, que eu considero que *você salvou minha vida*, que eu NUNCA esquecerei, não sou apenas seu irmão, seu amigo, *mesmo depois de acabarmos* com as relações que temo que criaria uma posição falsa, mas ao mesmo tempo tenho uma obrigação *infinita* de lealdade pelo que você fez no passado, estendendo a mão para mim e continuando a me ajudar. (vggallery, carta 413).

Neste contexto, apropriando-se de seus heróis literários e dos ideais da Revolução Francesa, Vincent elevou a discussão com Dorus ao nível filosófico e depois de criticar a modernidade, a burguesia e a instituição religiosa, como era de costume, declarou: (...) *e tenho o dever de viver à altura da liberdade a que não apenas eu mesmo, mas todo o ser humano tem um direito natural e irrestrito*. (VAN GOGH apud NAIFEH, op. cit., p. 444). Por essas palavras, Vincent se contrapôs à imagem do cachorro ao qual se comparou quando quis comentar sobre o tratamento que o pai, e a família, salvo Theo, haviam dado a ele por uma vida inteira. Logo, e Vincent já estava retraído, intercalando longo silêncio entre uma discussão e outra.

E conhecendo bem o filho, Dorus e Anna tiveram de encontrar uma maneira de lidar com a situação. A solução, posto a distância dos corações e as mágoas históricas, ante a impossibilidade de humana fraternidade, foi bajular Vincent com presentes (roupas), e além disso, um novo estúdio e muitos elogios aos seus desenhos. Entretanto, Vincent podia notar com clareza a superficialidade daquilo e não apenas reclamou das roupas como também do estúdio improvisado na lavanderia da casa, e o que parece ter replicado, em meio a tantas outras reclamações, em carta enviada no dia 16 de dezembro de 1883 para o irmão Theo: *Em que sentido estou errado quando quero que seja completo e conclusivo, e não me contento com uma farsa ou uma reconciliação muito fraca? Reconciliação com reservas, condições etc., bah! - Eu me recuso a aceitar*. (vggallery, carta 414).

Portanto, e a cada tentativa dos pais de conquistá-lo com bens materiais, mais humilhado e enraivecido ficava o pintor, uma vez reconhecer o problema de ambos nas profundezas, no ser. Diante disso, movido novamente pelo próprio espírito de contradição, ante as lamentações martirizadas e promessas melodramáticas, cogitou ir embora de Nuenen como se isso fosse afetar a culpa e o remorso dos pais. E enquanto via, com muita desconfiança, a paz com Dorus, escreveu a Theo: *Manter a paz com o pai será um trabalho árduo*. (vggallery, carta 415), e a razão para isso, escreveu ele, era a questão moral: (...) *porque sou totalmente contra ele, absolutamente contra*. (vggallery, carta 415). Assim sendo, mesmo depois da oferta de

presentes e a paciência redobrada dos pais com o filho, Vincent permanecia profundamente ressentido com a família e principalmente com Dorus, a quem, para atacar e ferir, anunciou ir a Haia, justamente a localidade onde grande parte da família van Gogh morava, e onde Vincent já havia manchado, de longa data, o nome da família: *Vim a Haia para fazer as malas e enviar meus estudos, gravuras etc. & c.* (vggallery, carta 416).

Por conseguinte, aturdido Dorus ameaçou interná-lo quando, para provocar o pai, Vincent anunciou que se casaria finalmente com a prostituta Sien. E, apesar da ameaça, ele estendeu sua permanência em Haia e passou o Natal de 1883 com a mulher e seus filhos. Em Nuenen a presença de Vincent só alardeava e feria a posição social e de poder político do pai, que era o representante máximo de uma instituição chamada “Sociedade pela Prosperidade”, mas que encontrava obstáculos de atuação a medida que as conversas nas esquinas giravam todas sobre o filho esquisito do pastor. Desse modo: *A misteriosa fuga para Haia na véspera de Natal – quando todos os olhos protestantes de Nuenen estavam postos no pároco – anunciou a todos a discórdia no centro da congregação.* (NAIFEH, idem, p. 447).

Soma-se a isso, que quando os pais de Vincent recebiam amigos em casa, Vincent era sempre um transtorno, sorumbático e incomunicável. Em suma, posto a mentalidade estreita da gente daquela localidade, a excentricidade de Vincent se destacava uma vez que os locais:

(...) nunca tinham visto um pintor na vida, muito menos um pintor filho de pastor que praguejava com o maior gosto, usava roupas estranhas, não comia carne, fumava cachimbo sem parar, bebia conhaque direto de um frasco, fustigava sarcasmos quando provocado. (NAIFEH, idem, p. 447 e 448).

Ademais, ele:

“Não era simpático”, lembrava um morador cinquenta anos depois. “Era estranho (...) Ficava bravo. Fechava a carranca”. Outro lembrava que até a barba ruiva de Vincent parecia subverter a ordem holandesa: “Uns pelos ficavam espetados para cá e outros para lá... Ele era muito feio”. (Idem, p. 448).

Assim, e diante de todo o preconceito de vila que insidia sobre o artista autêntico, e diante também da ignorância ignóbil da população de Nuenen na época, Vincent repetia para si mesmo conscientemente: *“Não vou me incomodar com o que as pessoas pensam de mim”, dizia. “Sigo meu próprio caminho”.* (VAN GOGH apud NAIFEH, op. cit., p. 448).

Enquanto isso, trancado no seu ateliê escuro, Vincent pensava em desenhar tecelões uma vez que: (...) *declarou ter visto “vilas de tecelões” numa de suas fatídicas saídas do*

Borinagem e imediatamente os comparou os rostos pálidos e os locais escuros onde trabalhavam aos mineiros entre os quais morava. (NAIFEH, idem, p. 449).

Portanto, em uma busca ontológica da realidade, o ser humano em seu trabalho diário se revelava, mais uma vez, como fonte através da qual o artista holandês não apenas buscava inspiração, mas desferia seus golpes de pincel e lápis como quem farejava alguma verdade profunda sobre a vida (natureza) e a figura humana. Ademais, a visão dos tecelões como heróis sobrenaturais, estava ligado ao fato de que, no íntimo, eles lhe despertavam fantasias e nostalgias que se estendiam desde a Idade de Ouro holandesa, passando pelas histórias de Michelet até personagens de Eliot. E sobre isso disse a Theo no dia 15 de janeiro: *Acho que não passou um dia desde que estive aqui, quando não me sentei trabalhando com os tecelões ou camponeses da manhã até a noite. (vggallery, carta 422).*

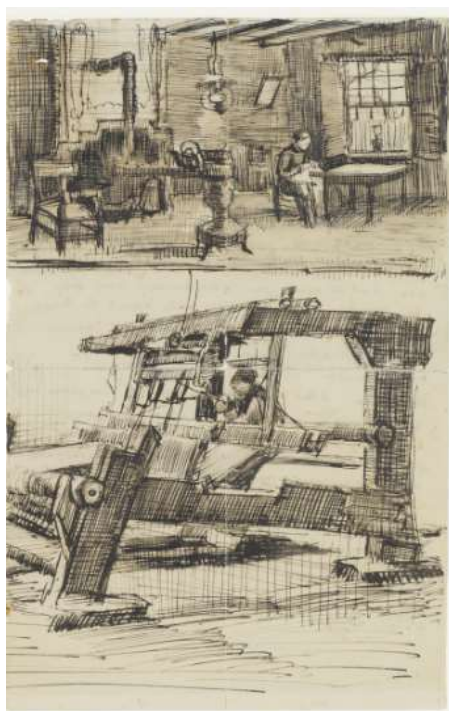


Figura 56: Vincent van Gogh, B - interior com mulher costurando; C - Tecelão, B - 7,7 x 13,4cm; C - 13 x 20 cm, Nuenen, 18 de janeiro de 1884. Museu Van Gogh, Amsterdã.
Carta 421, vggallery

O tecelão “fica tão absorvido em seu trabalho que ele não pensa, ele age”, escreveu Vincent em defesa de seu próprio percurso irrefletido. “Não é nada que ele possa explicar, apenas sente como devem seguir as coisas.” (VAN GOGH apud NAIFEH, op. cit., p. 449).

Nesse momento de intensa animação artística, na busca do “isso”, descrito sobre a figura do tecelão, o trabalho parecia empolgá-lo fortemente, de modo que em carta de 15 de janeiro de 1884, ainda recebendo a mesada de Theo, e para não se manter constrangido diante a família,

Vincent admitiu a si próprio em uma empreita com o irmão, o que de alguma forma já ocorria silenciosamente, e disse: *Agora tenho uma proposta a fazer para o futuro. Deixe-me enviar-lhe meu trabalho e você aceita o que deseja, mas insisto em considerar o dinheiro que receberia depois de março como o dinheiro que ganhei.* (vggallery, carta 422)

E na mesma carta, ele sela as próprias intenções afirmando: *Eu quero ser livre com você, mas ao mesmo tempo, quero que você sinta que é igualmente livre comigo.* (vggallery, carta 422). E no que concerne ao trabalho de fato, enquanto isso, a escolha dos tecelões enquanto temática pictórica tinha sua causa para além da nobreza do esforço e das choupanas charmosas nas quais moravam, ou mesmo pela razão de que, ao pintar figuras vivas, Vincent encontrava motivo para discutir com Rappard sobre a verdadeira essência da arte, mas, a escolha dessas figuras, segundo Naifeh e Smith, estava ligado sobretudo ao fato de que justamente o local onde os tecelões trabalhavam emergia em um cenário caótico que garantia a Vincent certo isolamento necessário, posto que o barulho e o tear (gaiolas) no qual os tecelões se mantinham durante o trabalho, protegia, simbolicamente ou não, o pintor tímido e antissocial de um contato humano direto, ou melhor, de uma possível frustração. Desse modo também:

Mas evidentemente Vincent se sentia atraído por esses antros barulhentos que o distraíam, com seus ocupantes ali engaiolados, isolados dele pelo estrépito ensurdecedor com a mesma segurança com que a surdez isolava o homem órfão, Zuyderland. Como o tecelão eremita Silas Marner, de Eliot, Vincent parecia encontrar na “resposta monótona” do tear uma válvula de escape para os tormentos da memória e da reflexão, bem como da renhida e insolúvel refrega com o pai. Era a mesma fuga que encontrava em sua arte. “O trabalho de todo homem”, escreveu Eliot, “executado constantemente, tem a tendência de se tornar um fim em si mesmo, e assim pode transpor os abismos sem amor de sua vida”. (NAIFEH, idem, p. 451).

De outro modo, a escolha dos tecelões não condizia com a habilidade de desenho de Vincent, que era vítima de uma mão pesada e emocionada demais, e que não poderia se deter na descrição de máquinas complicadas sem, no mínimo, deturpá-las de maneira. Dessa forma: *Sua tentativa de usar uma grade de perspectiva se mostrou inútil: os teares eram grandes demais, os aposentos, pequenos demais.* (Idem, idem). Não obstante, e na heroica tentativa de perseverar, Vincent fez dezenas de desenhos praticamente idênticos nos meses subsequentes à sua chegada, dedicando um cuidado extraordinário ao sombreamento de cada saliência. Assim como nos revela as imagens abaixo:

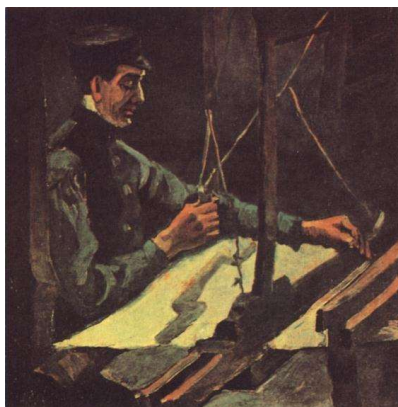


Figura 57: Vincent van Gogh, *Tecelão voltado para a direita (meia figura)*, janeiro de 1884. Óleo sobre tela, 48x46cm, Coleção HR Hahnloser, Berna

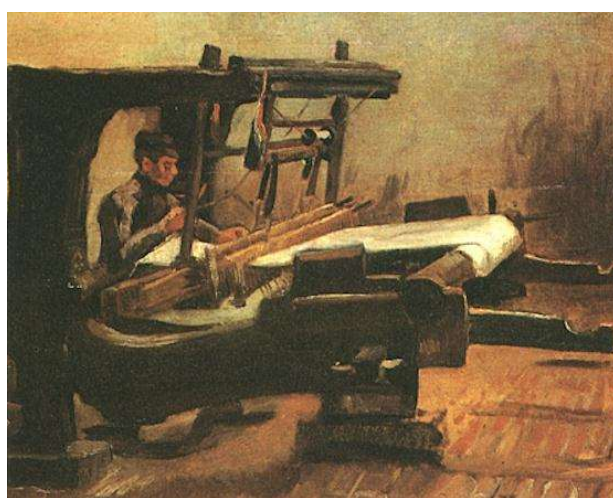


Figura 58: Vincent van Gogh, *Tecelão voltado para a direita*, fevereiro de 1884. Óleo sobre tela no painel, 37x45cm, Coleção privada.

Chegou a gastar preciosas tintas a óleo nos teares relutantes, preenchendo vastas telas de alto preço com tentativas de imagens tenebrosas que o deixaram tão insatisfeito que nem se deu ao trabalho de assiná-las. A figura dos tecelões atraía Vincent também pois, o próprio tecelão era um tipo social marginalizado na sociedade ruralizada de Nuenen na década de 1880, a certa semelhança do próprio Vincent. Eram eles sempre aqueles ligados ao ativismo militante da época, a modernidade política, e andavam geralmente durante a noite para escaparem a hostilidade comumente. De outra forma, a proximidade aos tecelões permitia Vincent ironizar o preconceito dos próprios pais contra ele e automaticamente contra essa categoria social. Isso justifica por que Vincent, na hora das refeições com a família: (...) *entrava na sala de jantar do presbitério com suas pinturas e apoiava as imagens na cadeira em frente, num desafio, convidando os tecelões a tomar lugar à mesa dos pais.* (NAIFEH e SMITH, 2012, p. 452).

Vincent se mostrava agressivo e hostil à sua maneira, até o dia 17 de janeiro de 1884, quando sua mãe Anna Carbentus fraturou a bacia por conta de um tombo ao sair do trem.

Vincent iniciou uma vigília nostálgica que o remeteu, certamente, aos tempos de Borinage. Ele agora teria de cuidar da mãe enferma, e sobre isso escreve a Theo no mesmo dia e diz: *Algo aconteceu com a mãe. Ma machucou a perna ao sair do trem.* (vggallery, carta 423). Assim: *Nos dois meses seguintes, Vincent encontrou um lar no desamparo da mãe.* (NAIFEH, idem, p. 453). Durante esse período ele se entregou inteiramente, de corpo e alma, ao fatídico acontecimento, de modo a sacrificar-se de todas as formas para consolar e cuidar de Anna. Até mesmo o trabalho com os tecelões Vincent sacrificou, conforme carta a Theo no dia 19 de janeiro, pelo qual disse: *Eu já te disse que estou trabalhando nas aquarelas dos tecelões daqui. Vou tentar terminar um pouco. No entanto, não posso dedicar todo o meu tempo a eles agora e preciso ficar muito em casa - pelo menos nos próximos dias.* (vggallery, carta 425).

Resignado, enquanto isso, Vincent mudou a conduta com os amigos da família, e sobretudo com aqueles que vinham visitar a enferma Anna Carbentus. Até mesmo Dorus, admirado, teceu elogios ao filho e sobretudo ao seu trabalho artístico quando afirmou: *“Tenho tanta esperança de que o trabalho dele encontre alguma aprovação”*, escreveu Dorus a Theo. (NAIFEH, idem, p. 453). Nesse contexto, Vincent doou o dinheiro de sua mesada (que Theo enviava) para pagar o médico que havia tratado da mãe e, para agradá-la ainda, tentou forjar um possível matrimônio entre sua irmã Wil e Anthon van Rappard.

Em suma, sua imaginação voltou ao foco antigo de encontrar redenção na conquista de fraternidade com os pais através de um heroico auto sacrifício. Para isso: *Depois de uma intensa nevasca, saiu no frio com seu bloco de desenho e registrou o inverno brabantino de sua infância (...)* (Idem, p. 454).



Figura 59: Vincent van Gogh, *Igreja em Nuenen, com uma figura*, janeiro de 1884. Museu Kröller-Müller, Otterlo.



Figura 60: Vincent van Gogh, *Torre velha em Nuenen com um lavrador*, fevereiro de 1884.
Óleo sobre tela, 34,5x42cm, Museu Kröller-Müller, Otterlo

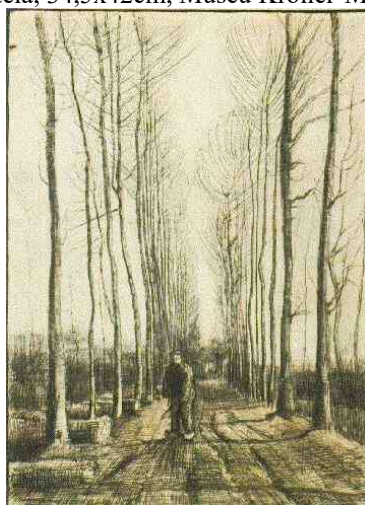


Figura 61: Vincent van Gogh, *Avenida de Choupos*, março de 1884.
Museu Van Gogh, Amsterdã

A chance de conquistar a aprovação materna reviveu aquelas primeiras imagens esperançosas. (NAIFEH, idem p. 454). E para agradar ainda mais, especialmente, deixou a tinta de lado e pegou o lápis e a pena de acordo com a preferência da família, e as próprias facilidades, criando, a partir daí: (...) *uma série de imagens que se tornariam as primeiras obras-primas indiscutíveis da sua carreira* (...) (Idem, p. 455). E como temas, escolheu locais em torno do presbitério, intencionando confortar a mãe doente e receber, por consequência, a aprovação paterna.



Figura 62: Vincent van Gogh, *Behind the Hedges*, março de 1884.
Rijksmuseum, Amsterdã



Figura 63: Vincent van Gogh, *Jardim do presbitério, Nuenen*, março de 1884.
Szépművészeti Museum, Budapeste

Para Anna Carbentus, ao desenhar o entorno do presbitério Vincent poderia trazer o entorno (natureza) para dentro do quarto uma vez que ela não podia andar e mesmo o deslocamento com a maca improvisada causar-lhe-ia muita dor. Portanto, neste momento da vida e arte de Vincent van Gogh, a tragédia se revelava para além da enfermidade da mãe, mas também no sentimento de pequenez e autossacrifício a qual o pintor parecia forçado a se inclinar para a realização de sua obra que, notavelmente, naquele momento, estava envolta a uma necessidade de outrem. Ademais, e com os olhos na natureza nessa época, e do ponto de vista da temática e da busca específica, a tragédia se revelou também na escolha do artista em respectivas paisagens nas quais, em específico, aquelas em que havia a marca da:

(...) devastação trazida pelo inverno, os cepos torturados e os galhos retorcidos dos arbustos sem poda, a nudez espiçada das árvores dispostas ao acaso, rivalizando em altura para formar um só dossel rendilhado, traçado em linhas cada vez mais finas até o alto da página. O primeiro plano é ocupado pelo lago de sombras tremulantes, a quietude das águas espelhando as margens desgrenhadas e o grupo de árvores em tons cintilantes de cinza. (NAIFEH, idem, p. 456).



Figura 64: Vincent van Gogh, *O martim-pescador*, março de 1884, Lápis sobre papel, 39,05x53,02 cm, Museu Van Gogh, Amsterdã¹¹³

Nesta ocasião, segundo carta do dia 23 de fevereiro, portanto, e no momento em que está fazendo experiências artísticas com a finalidade de agradar os pais e especialmente a mãe, parece também estar ganhando tempo, a medida da recuperação dela, para voltar aos seus estudos profundos sobre figuras humanas, quando diz: (...) *eu tenho cinco tecelões para você, feitos após meus estudos pintados e são um pouco diferentes (...)* (vggallery, carta 430). E sobre a recuperação da mãe escreveu a Theo: *Ma está indo bem - desde o início, o médico disse que levaria seis meses para a perna cicatrizar - agora ele está falando de uns bons 3 meses(...)* (vggallery, carta 432). E diz nessa mesma carta: (...) *enviei imediatamente uma nova aquarela de um tecelão e cinco desenhos a caneta.* (vggallery, carta 432).

Em suma, diante a natureza e o tecelão, Vincent se esforçava heroicamente para, buscando a realidade una: (...) *desenhar uma árvore decotada “como se fosse um ser vivo”, dissera certa vez a Rappard;* (VAN GOGH apud NAIFEH, op. cit., p. 456).



Figura 65: Vincent van Gogh, *Abandonar*, Nuenen, abril de 1884. Museu Van Gogh, Amsterdã

¹¹³ Imagem que consta em: NAIFEH e SMITH, 2012, p. 457.

Nesta fase de grande expressão e experimentação, pelos arredores de Nuenen: *Seus olhos encontraram e sondaram cada chaga nodosa, cada toco de galho decepado, cada penosa deformação.* (NAIFEH, idem, p. 458) no entorno do presbitério. Soma-se a isso que: *Em desenhos e mais desenhos, usava árvores decotadas (...)* (Idem, p. 458), muitas vezes, com uma figura solitária em um caminho solitário, mas que, independentemente, as torturadas árvores, por si, já pareciam expressar os ecos simbólicos e os sentimentos mais profundos do artista. Foi, portanto, na primavera de 1884 que: (...) *Vincent encontrou pela primeira vez a vida fora das figuras.* (Idem, idem, p. 459).

Enquanto tudo acontecia, concomitantemente, ele redescobria o desenho, cuidava da mãe, se redimia com o pai, mas desde janeiro, entretanto, ele e o irmão Theo estavam em constante discussão sobre a presença de Vincent na casa dos pais. Theo queria solucionar esse impasse convidando-o para ir morar em Paris e até havia encontrado emprego para ele em uma revista. Mas a recusa do pintor conservava no íntimo um medo natural de se sentir trocado pelo pai aos olhos do irmão, o único que acreditava nele e podia amá-lo verdadeiramente. Essa condição trágica inflamava sempre quando ele recordava que, apesar de tudo, era ainda dependente financeiramente de Theo. Portanto, e consequentemente, Vincent tratou de mover esforços no sentido de criar planos para ganhar dinheiro com sua arte, mas, tratou de se defender fazendo acusações:

Agora ouça - quando li sua carta sobre os desenhos, enviei imediatamente uma nova aquarela de um tecelão e cinco desenhos a caneta. De minha parte, também, direi francamente que acho que o que você diz é verdade, que meu trabalho terá que melhorar muito, mas ao mesmo tempo também que seus esforços para fazer algo com ele também podem ser um pouco mais decisivos. Você *nunca* vendeu *uma única coisa* minha - nem por muito ou pouco - e, de fato, ainda não tentou. Como você pode ver, não estou ficando *bravo* com isso - mas - não há necessidade de rodeios. (vggallery, carta 432).

A van Rappard, Vincent escreveu no mesmo dia e em meio a um monólogo que começou com um poema, passou pelo episódio da fratura da mãe, migrou às pinturas dos últimos dias e por fim alcançou a seguinte concepção a respeito de uma fábula árabe, pela qual ele pareceu sintetizar a tragédia na ontologia da natureza, e escreveu: *E - eu sempre acredito que nas profundezas existem essas coisas - que rasgariam nossos corações se as conhecêssemos.* (vggallery, carta 433). Seria a realidade dionisiaca que atraiu Vincent nesta frase? Isso, pois, no atual contexto, ele estava sendo julgado pelos pais por receber dinheiro do irmão e rotulado, automaticamente, como um preguiçoso e um vagabundo.

E por isso, dentre outras discussões, removeu a separação com Sien e, no embalo do conflito, acusou Theo de ter agido contra ele quando havia contrariado a sua vida com a nova família.

Nesse momento, quando Theo o acusou de se deixar levar com fascínio demais pela arte de Michel, em defesa da própria liberdade artística, ele afirmou o próprio caminho dizendo: (...) *nem olhando para o pequeno cemitério nem para as cabanas, pensei em Michel, pensei no assunto que estava olhando.* (vggallery, carta 432). Neste ínterim, julgando que Theo não queria vender seus trabalhos, e ativando sua rebeldia e espírito de contradição, suscitou encontrar outro marchand e ademais: *Os primeiros trabalhos que pensou em enquadrar eram alguns estudos de Drente – justamente os que tinham sido criticados por Theo.* (NAIFEH e SMITH, 2012, p. 463).

Diante do espetáculo paranoico de Vincent (período produtivo), e da sensibilidade vanguardista de Theo, que, não obstante, também era prisioneiro do irmão, à sua maneira, preferiu acatar as exigências de Vincent e acreditar na sua obra ao rebatê-lo com argumentos que só aumentariam a tensão e a desconfiança. Dessa forma, prosseguiu o envio de: (...) *150 francos todos os meses, como vinha fazendo. Em troca, Vincent lhe enviaria todos os seus trabalhos.* (Idem, p. 464). Neste momento, a tragicidade nietzscheana não se revela apenas na complexidade dos fatos em sua multiplicidade de forças e direções, mas sobretudo no reverberar de um detalhe episódico que ratificaria um acordo determinante ao futuro da arte, da humanidade e da história.

Em meados de maio de 1884, uma visita traria um alento para o futuro pintor de girassóis. Sobre isso, ele escreveu a Theo: *Ouvi de Rappard que ele virá no final desta semana, o que me agrada muito.* (vggallery, carta 446). Com a chegada do amigo, depois de uma campanha frenética de Vincent para convencê-lo, Rappard chegou a Nuenen. Tão logo, e os dois saíram: (...) *nas ruas de areia e nas trilhas rurais de Nuenen.* E em analogia, a dupla parecia representar o dionisíaco (Arquíloco) em Vincent e o apolíneo (Homero) em Rappard, posto que, enquanto Vincent andava desganhado e carregando um imenso ateliê pelos caminhos da cidade, Rappard externava uma aparência moderada e andava apenas com: (...) *o bloco de desenho, um pequeno cavalete de tripé (da altura do joelho quando montado) e uma caixa de tintas do tamanho de um livro – bagagem tão leve que ficava com uma das mãos livres para usar uma elegante bengala.* (Idem, p. 466).

Durante os dez dias que ele ficou lá, Vincent fez de tudo para superar as diferenças e instituir a fraternidade mútua. Levou Rappard para conhecer os tecelões e cedeu, em seguida, ao gosto do amigo por temas pitorescos. E sobre isso escreveu ao irmão: *Como você pode imaginar, fizemos várias viagens juntos para os tecelões e todos os tipos de coisas boas ao ar*

livre. Ele ficou muito impressionado com a paisagem daqui que também está começando a me atrair cada vez mais. (vggallery, carta 447).

Assim sendo, e dentre outras pinturas, Vincent retratou os tecelões que tanto o atraíam. Estava se deixando influenciar pela visão tonal da escola de Haia, também na luz e sombra no qual buscava expressar, de alguma forma, o drama da vida daquele tipo social. Vincent enfatizava mais a reflexão sobre os tons do que sobre as cores, e mais uma vez a figura humana da qual ainda não detinha total domínio no desenho, mas que parecia se atrair por suas profundezas. Nesse sentido, escreveu a Theo no começo de junho de 1884: *E talvez haja mais tonistas do que coloristas hoje em dia.* (vggallery, carta 449).



Figura 66: Vincent van Gogh, *Tecelão em frente a um tear*, maio de 1884. Óleo sobre tela, 55x79cm, Coleção particular

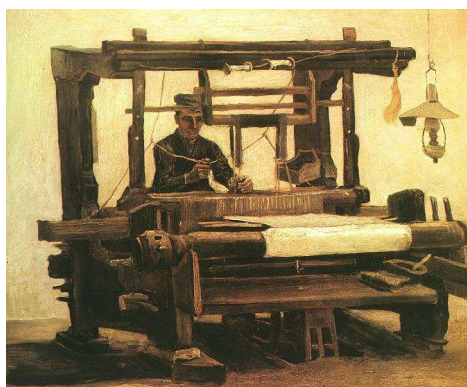


Figura 67: Vincent van Gogh, *Tecelão, visto de frente*, maio de 1884. Óleo sobre tela, 70x85cm, Museu Kröller-Müller, Otterlo

Acabei de fazer a figura de um tecelão diante de um tear e vemos a máquina atrás dele. (vggallery, carta 447).

Foi neste período da visita de Rappard, e separado definitivamente de Sien, que Vincent viu a oportunidade de ter relações carnavais com as mulheres uma vez que: (...) *o sexo era a outra paixão que os dois compartilhavam.* (NAIFEH, idem, p. 467). Antes disso, hora ou outra Vincent ia até Eindhoven em uma casa de prostituição, mas o calor humano, a cumplicidade, o

companheirismo prosseguiram minando as esperanças de casamento do jovem pintor. Entretanto, com Rappard, Vincent despertou não apenas para as prostitutas, mas para a possibilidade de conseguir uma modelo para posar em seu estúdio. Nascia, assim, e do instinto sexual a futura obra “Os Comedores de Batatas, 1885”, cuja modelo foi também sua amante, e, através do estudo da cor e do tom empreendido nessa fase, pelo qual o drama e o mistério poderiam habitar, Vincent parece ter agido no sentido de transfigurar um sentimento íntimo, que o comovia, em imagem para a tela. Nesse sentido, e curiosamente, buscando em todas as cores as suas variações de cinzas, ele escreve a Theo:

Não faça o que fizer com a ideia errada de que os coloristas não usam preto porque é óbvio que, assim que um elemento de azul, vermelho ou amarelo é adicionado ao preto, ele se torna cinza, ou seja, um vermelho *escuro*, amarelo ou azul acinzentado. Entre outras coisas, pensei que o que C. Blanc disse em *Les artistes de mon temps* sobre a técnica de Velázquez era muito interessante - que suas sombras e meios tons geralmente consistem em *cinzas frias incolores*, das quais preto e um pouco de branco são os principais componentes - em que partes neutras e incolores, por exemplo, o mínimo traço ou pitada de vermelho é imediatamente aparente. (vggallery, carta 450).

Neste ínterim, em junho de 1884, ele escreveu a Theo dizendo: (...) *tenho trabalhado bastante em uma mulher girando (...)* (vggallery, carta 449). Mas no fundo, ele queria uma modelo para tentar seduzir em seu ateliê, que não poderia ser dentro do presbitério, como permanecia. Portanto, obcecado: (...) *Vincent começou a pressionar por um ateliê melhor.* (NAIFEH, idem, p. 467). E, no mês seguinte, 02 de julho, escreveu ao irmão algo que certamente remetia a necessidade de uma mulher, e disse: *Mas, por falta de um bom modelo, ainda não comecei o que mais me impressionou na natureza nos últimos dias.* (vggallery, carta 451). E diz na mesma carta: *Imagine figuras femininas contra um fundo tão rude (...)* (vggallery, carta 451). Por conseguinte, em julho desse ano pintou algo que minimamente remetia a uma condição trágica da existência. O boi carregando sua carroça, remeteria ao Cristo carregando sua cruz ou ao pintor carregando o seu destino. Aqui o animal, na penumbra, expressa exaustão, e não se vê qualquer saída:



Figura 68: Vincent van Gogh, *Carrinho com Boi Vermelho e Branco*, julho de 1884. Óleo sobre tela no painel, 57x82,5cm, Museu Kröller-Müller, Otterlo

Mas quando Vincent mencionou a Theo o desejo de montar um ateliê fora de casa, este logo enviou um dinheiro extra tendo em vista agilizar para que o pintor estressado saísse o mais rápido possível de perto dos pais, e, principalmente, de Dorus, contra quem Vincent vociferava, diariamente, todos os seus sentimentos de raiva e indignação. Entretanto, e pensando que Vincent iria alugar um quarto para bem longe do presbitério, ele se instalou a apenas 300 metros dali, na rua Kerkstraat. E vislumbrando possíveis fantasias sexuais, logo começou a enfeitar o novo ateliê, no qual, imbuído de um olhar trágico sobre a beleza: *Pendurou o seu amado desenho de Sien, Sofrimento, em lugar de honra. Assim: Foi provavelmente numa dessas expedições de caça com Rappard que Vincent conseguiu Gordina de Groot como modelo.* (NAIFEH, idem, p. 468), uma moça cujo pai já havia morrido e que morava com a mãe e irmãos solteiros amontoados em uma moradia simples e muito pequena. Tratava-se da modelo e de sua família qual Vincent eternizou na obra sobre os camponeses comendo batatas na sala de jantar. Portanto, e na profusão de acontecimentos de ordem instintiva e racional, Vincent foi sendo levado pelas rodas da história e no emaranhado de tudo isso foi produzindo sua arte que desatava nós e se inclinava para recriá-los. Mas para Vincent, contudo, nesse momento:

(...) não se tratava da mesma fantasia vitoriana de Haia, resgatando uma pobre mulher. Reagindo às amargas decepções do ano anterior, Vincent tinha desenvolvido uma nova visão da felicidade – uma nova visão de si mesmo. “A fortuna favorece os audazes”, anunciou, “e, seja qual for a verdade sobre a fortuna ou ‘la joie de vivre’, como dizem, é preciso trabalhar e ousar caso queira realmente viver” (VAN GOGH apud NAIFEH, op. cit., p. 469).

Nesta (nova) fase mais claramente instintiva e libidinosa do futuro mestre holandês, os heróis de Dickens e Michelet foram trocados pelos: (...) *anti-heróis amorais e espertos de seus autores franceses favoritos, em especial Zola.* (NAIFEH, idem, p. 469). Octave Mouret era o personagem (criado por Emile Zola) que Vincent mais admirava naquele momento. Farrista e

provinciano não passava de um burguês por excelência. Em Drente, quando Vincent ainda estava ligado as aspirações mais espiritualizadas da arte, ele já havia criticado esse tipo de homem moderno justamente por os achar muito superficiais, mas agora, tendo passado por decepções decorrentes de crenças idealistas, contra as quais ele parecia lutar para viver, passou a ver Mouret com outros olhos. E em outras palavras, era o *Pathos* de Vincent que parecia, naquele momento, forçá-lo à expressão, e, portanto:

Em vez de lamentar a visão amoral e oportunista de Mouret, Vincent admirou sua virilidade e paixão. Teceu louvores ao egoísmo despreocupado, ao entusiasmo inesgotável, à extrema audácia de Mouret. Elogiou sua determinação de “*viver intensamente*” e, assim transcreveu sua filosofia do *carpe diem*: “A ação é sua própria recompensa – agir, criar, lutar contra os fatos, *vencê-los ou ser vencido por eles*, essa é a fonte de toda a alegria humana”. (VAN GOGH apud NAIFEH, op. cit., p. 470).

Atraído pelo personagem burguês de Zola Vincent voltou a retórica de pintar temas comerciais. Desta vez, e evocando o inseparável Millet, pensou em produzir uma imagem, comovente e dramática, de uma cena camponesa. Visando isso, foi a Eindhoven encomendar fotografias de algumas de suas obras para serem enviadas a revistas. Assim, e, tendo em vista o sentimento de unidade e fraternidade universal, ele: (...) *iniciou uma campanha para se estabelecer na pequena comunidade de artistas diletantes e amantes da arte em Eindhoven*. (NAIFEH, idem, p. 471). O resultado disso foi ter conseguido um aluno para dar aulas de pintura e desenho. Enquanto isso, escrevia ao irmão para a manutenção do acordo e da mesada: (...) *envie 100 francos (nos quais continuarei confiando por enquanto, de acordo com nosso contrato), mas não mais*. (vggallery, carta 455), as únicas coisas reais e fraternas que ele lograva possuir de fato, até aquele momento.

Mas dois projetos de perfil mouretiano dominaram especialmente o verão de 1884: um artístico, outro amoroso. (Idem, p. 472). O primeiro foi o artístico, posto a veia comercial de Mouret, e para isso o destino apresentou a Vincent uma figura de nome “Antoon Hermans”. E sobre isso ele escreveu a Theo:

Neste verão, vi uma casa em Eindhoven que pertence a um ex-ourives que agora é rico e já acumulou e vendeu uma coleção de antiguidades várias vezes. Esse homem pinta um pouco a si mesmo e tem um quarto em sua casa (que está cheio de antiguidades belas e feias) que ele deseja pintar. Ele tinha um plano para isso. (vggallery, carta 454).

Portanto, além de endinheirado, Hermans era visto como um: (...) *homem devoto e patrono das artes* (...) (NAIFEH, idem, p. 472), e que nutria gosto por vários estilos, entre eles: (...) *algo como um estilo gótico moderno*. (vggallery, carta 454). Ele ofereceu a Vincent um

trabalho de pintura de painéis, mas, já no começo do trabalho, quando Hermans quis pintar a “última ceia”, tema bíblico, em sua sala de jantar, Vincent conflitando sutilmente propôs que: *Então eu disse a ele que, em minha opinião - uma vez que é uma sala de jantar - seria muito mais apropriado para aguçar o apetite daqueles que teriam que se sentar à mesa se fossem pintadas cenas da vida camponesa da região.* (vggallery, carta 454).

Não obstante, Vincent buscou ser cauteloso para não impor seu estilo com tanto entusiasmo e fervor missionário, tal qual sempre fazia com Theo, Rappard, o pai e qualquer pessoa que se pusesse a discutir com ele qualquer assunto. Portanto, e fortemente convicto: (...) *Vincent até retificou seu projeto para atendê-lo.* E os esforços de ceder ao gosto de outrem devem ter sido tão extraordinários que até: (...) *Dorus reclamou que Vincent estava ficando “irritadiço e agitado demais”, por causa do “esforço de ir e vir da casa do sr. Hermans debaixo do sol e de falar sobre o trabalho”.* (NAIFEH, idem, p. 473).

Em algum momento de agosto 1884, Vincent se envolveu com Margot Begemann, a vizinha rica que morava ao lado do presbitério. Solteira e com os pais falecidos, ela e outros 10 irmãos moravam em um grande palácio legado pelo pai, mas nenhum deles havia conseguido um casamento. Margot, especialmente: *Era conhecida na família por seu “espírito sensível e bom coração”* (...) (Idem, idem, p. 474). Ela havia ajudando Anna Carbentus em sua convalescença e, admirando o zelo de Vincent a mãe, pode ter se apaixonado pelo estranho pintor filho do pastor da cidade.

Nos sete meses desde que a conheceu, Vincent não comentou nada com Theo sobre Margot Begemann, mas foi em algum momento do verão de 1884 que Vincent começou a sentir algum prazer nas atenções dela. Influenciado por Octave Mouret de Zola,¹¹⁴ certamente ele pensou nas vantagens que poderia extrair de uma ligação amorosa com uma pessoa de posses como ela, pois, nesse momento específico: *A família de Vincent estava lutando com dificuldades financeiras, com as contas do médico para pagar e os dotes para as filhas.* (Idem, p. 476), e foi, certamente, nessa época que Vincent passou a cortejá-la às escondidas. Não obstante: *Talvez Vincent não tenha cortejado Margot por causa de sua fortuna, como faria um Mouret; porém o dinheiro, tal como sua condição de solteira por dores do amor, sem dúvida, teve seu papel na fantasia mouretiana de uma conquista vantajosa.* (Idem, p. 476).

¹¹⁴“Zola é, como ele próprio declara, um determinista, mas não um fatalista, por outras palavras, está perfeitamente consciente do fato de que os homens dependem, em todo o seu comportamento, das condições materiais de suas vidas, mas não acredita que tais condições sejam intalteráveis. Aceita sem reservas a teoria do meio de Taine e leva-a ainda mais longe, mas considera que a verdadeira tarefa e a meta absolutamente alcançável das ciências sociais é transformar e melhorar as condições externas da vida humana – planejar a sociedade, como diríamos hoje. (...) Zola vê a arte como servidora da ciência.” (HAUSER, 2003, p. 812 e 813).

De qualquer maneira, durante as caminhadas que ambos faziam juntos, Vincent foi percebendo que ela o amava à um nível que ele, incapaz de retribuir, achou também espantoso, e por alguma razão a julgou adoentada. Mas imbuído de um espírito de Zola, Vincent a seduziu e durante o ato sexual foram flagrados por uma sobrinha da moça que alardeou toda a família levando-os a uma convocação familiar, que, conseqüentemente, feriu a nobre moral da família van Gogh, em Nuenen, e, principalmente, do líder religioso da cidade, Theodorus, seu pai. E diante a acusação de ter corrompido a virgindade da senhorita quarentona, heroicamente ele anunciou: *Vou desposá-la (...)* (VAN GOGH apud NAIFEH, op. cit., p. 477), gerando uma enorme repulsa de ambas as famílias, que logo em seguida começaram a orquestrar uma maneira de separá-los. Por efeito, a tragédia se mostrou eminente, e sobre o último encontro furtivo com a moça, Vincent descreveu o episódio em carta do dia 16 de setembro de 1884:

Para lhe contar tudo, eu teria que escrever um livro - não posso fazer isso. A senhorita Begemann tomou veneno - em um momento de desespero, quando falou com sua família e as pessoas falaram mal dela e de mim, e ela ficou *tão* chateada que fez isso, na minha opinião, em um momento de *mania* definida. (vggallery, carta 456).

Nesse sentido, e humanamente preocupado com a senhorita, e trazendo sempre suas experiências literárias à realidade, disse ele: *Bem, Theo, você leu madame Bovary; você se lembra da PRIMEIRA Sra. Bovary, que morreu de um ataque nervoso?* (vggallery, carta 456). E sobre o episódio, na mesma carta, ele descreveu especificamente que em:

Uma manhã, porém, ela caiu no chão. Eu ainda só pensava que era um pouco de fraqueza. Mas ficou cada vez pior. Cãibras, ela perdeu o poder da fala e murmurou todo tipo de coisas meio compreensíveis, entrou em colapso com todo tipo de convulsões, cãibras etc. Era diferente de um ataque nervoso, embora fosse muito parecido com um, e, de repente fiquei desconfiado e disse: - você pegou alguma coisa por acaso? Ela gritou 'Sim!' Bem, eu agi com ousadia. Ela queria que eu jurasse que nunca contaria a ninguém sobre isso - eu disse, tudo bem, eu juro o que você quiser, mas em condição de vomitar essas coisas imediatamente - enfie o dedo na garganta até vomitar; caso contrário, eu ligo para os outros. Enfim, você entende o resto. O vômito só funcionou (...) (vggallery, carta 456).

O resultado foi que, após o episódio, Margot foi enviada para Utrecht e logicamente para longe do filho do pastor. Em contrapartida, Vincent escreveu a Theo afirmando que a família parecia torturar a moça com falsas acusações e, o que o havia levado a estender sua reflexão ontológica para as profundezas da realidade, invocando um apelo a revolução para instituir a igualdade entre as mulheres e os homens, uma vez que ele via na Margot o próprio destino e infortúnio. Desse modo, trazendo o problema dela ao próprio, disse que a atitude extrema de se envenenar havia tido causa na moralidade pois: (...) *quando a censuraram, de*

fato acreditava que ela havia feito algo terrível. E, sem ter feito nada que ela não deveria ter feito, ela levou isso a sério, e se sentiu abandonada por tudo e por todos. (vggallery, carta 458).

Na mesma carta, Vincent pareceu lamentar tê-la conhecido tão tardiamente e que agora sente-se incapaz de salvá-la de alguma forma, e disse: *É uma pena que eu não a conheci antes - digamos 10 anos ou assim. Agora ela me dá a impressão de um violino cremona que foi estragado no passado por maus assaltantes de restauradores.* (vggallery, carta 458). Por fim, cogitou a ideia de casar-se com Margot uma vez ter garantido a Theo que a amava, enquanto escondeu desse que a família automaticamente havia rejeitado a ideia sem sequer pensar a respeito, além disso, e não apenas compassivo do sofrimento de Margot, mas atraído por ele, e certamente vislumbrando os próprios tormentos mentais na figura dela, Vincent lançou suas reflexões involuntariamente à descoberta da suposta doença que ela sofria e havia sofrido, e assim, buscou: *Na dissecação incansável que operou sobre a “doença dos nervos crítica” de Margot – sua “neurite”, sua “encefalite”, sua “melancolia”, sua “mania religiosa” -, Vincent já estava explorando a região tenebrosa para a qual ele mesmo se sentia escorregar.* (NAIFEH, idem, p. 479).

Em outubro de 1884, e após uma verdadeira campanha de convencimento para que Rappard fizesse outra visita a Nuenen, que se estendeu desde a última visita do jovem a cidade, Rappard finalmente atendeu aos pedidos que advinham não apenas de Vincent, mas sobretudo de Dorus e Anna que naquele momento viam a nobre companhia como um remédio para aliviar, momentaneamente, o tormento e o espírito agressivo do filho mais velho. E em um sentido de cobrança e pressão, é como Vincent parece escrever a Rappard no dia 29 de setembro: *Você verá pelo que digo aqui que não sou apenas eu, mas também meus pais em particular que estão contando com você, e seria uma decepção para nós se a sua visita fracassasse.* (vggallery, carta 462).

O próprio Vincent escondia de Rappard, naquele instante, a própria condição física e psicológica de: (...) *uma figura pálida e cadavérica como um fantasma.* (NAIFEH, idem, p. 479). Fazia um mês que estava se queixando de fraqueza, melancolia e angústia, e para se aliviar recorria ao álcool com excesso, o que despertava uma agressividade momentânea e um agravamento da melancolia quando o efeito da bebida passava, em um ciclo de vícios e intempéries. Não obstante, o nobre Rappard veio ao seu encontro.

Há meses Vincent estava discutindo sobre arte em um tom cada vez mais inconveniente a Rappard, e, como de costume, aumentava o tom de suas acusações e migrava os assuntos sempre que os sentimentos, causados por outros fatores, como a crise existencial com o pai, ou as frustrações com as mulheres e com os moradores de Nuenen, ou mesmo a culpa ligada a

necessidade de receber dinheiro de Theo, o afligiam. Em síntese, é possível pensar que em Vincent a forte expressão do *Pathos*, somada a mente nervosa do artista, resultavam, muitas vezes, em agressividade desproporcional e impessoal, uma vez também que, para o pintor, o mundo se mostrava enquanto multiplicidade de forças em um organismo que os unificava, de modo que, por exemplo, ante o sucesso relativo de Rappard na Internacional e Universal de Londres, e tendo também exposto seus quadros na Exposição Nacional de Utrecht, irritaram Vincent uma vez que o sucesso de alguém mais jovem que ele, e que, no fundo, ele achava ser em partes arrogante e superficial, o desapontava substancialmente. Assim sendo: *Era inevitável que brigassem*. (Idem, p. 480). Portanto, após o convívio por duas semanas, o jovem visitante já estava irritado com o amigo excêntrico, mas o ponto alto dessa relação ocorreu em uma refeição com a família toda presente na mesa, no momento em que: (...) *Vincent iniciou uma discussão feroz com o pai. “De repente o filho ficou tão furioso”, anotou Rappard num raro registro remanescente dos tempos com Vincent, “que se ergueu da cadeira com o trinchante da travessa na mão e ameaçou o velho aturdido”*. (NAIFEH, idem, p. 480)

Em resumo: *Já ferido pela pungente exprobração do Begemann, o afastamento – e os êxitos – de Rappard ajudou a desagrilhoar os demônios da culpa e da recriminação pessoal que Vincent mantivera sob controle com suas visões da joie de vivre*. No papel de regulador, mantenedor, irmão mais novo e pai (substituto) de Vincent, Theo soube das últimas notícias com angústia e preocupação: *Agora, apesar de seu empenho, a situação chegara a isto: escândalo público e notícias de violência doméstica*. (NAIFEH, idem, p. 480-481).

Nesse contexto, desde a discussão que os irmãos haviam protagonizado nos meandros do mês de março, as cartas de Vincent haviam escasseado em números e principalmente artificializado em conteúdo, de modo que nem toda a história desses últimos episódios havia sido declaradamente esclarecida pelas missivas do pintor. Entre ele o irmão, do ponto de vista artístico, o antagonismo maior se mantinha ainda no fato de que Theo solicitava que Vincent usasse as cores com maior abundância, enquanto este sentia-se preso as suas premissas de variações cinzentas, algo que certamente advinha de seu longo trabalho com carvão e lápis. E foi então que, diante das discussões entre ambos, Vincent: *Questionou a virilidade dos impressionistas e invocou de tudo, desde as leis “indizivelmente belas” das cores à música “infinitamente profunda” de Beethoven em defesa de sua arte pardacenta*. (Idem, p. 484).

Por outro lado, o conflito constante com a família conservadora parecia se elevar a reflexões muito mais amplas sobre política e realidade na mente de Vincent van Gogh. Isso pode ser revelado por carta a Theo enviada no dia 09 de outubro de 1884, quando ele refletiu diretamente sobre as questões políticas da época histórica da Revolução Francesa e dos

movimentos posteriores das barricadas, no quais certamente vislumbrou o cenário dos Liberais x Conservadores, isto é, dele mesmo versus o pai (e Theo), e mesmo sem ter usado o termo específico, parecia afirmar, sem lamentações, sobre a necessidade evolutiva contida no conflito trágico de uma respectiva “era”, e no tocante escreveu:

Escute, sobre o que chamo de barricada e você um pequeno fosso, há simplesmente uma sociedade antiga que, *em minha opinião, está passando por sua própria culpa* - há uma nova sociedade que surgiu e cresceu, e continuará.
Em suma, há o que emana do revolucionário e o que emana dos princípios antirrevolucionários. (vggallery, carta 465).

Portanto, o resgate desse período histórico trazia consigo uma metáfora expressiva para acusar Theo em um momento em que a culpa e a comisseração pareciam o achatar. E foi assim que Vincent atacou o único que o ouvia e se preocupava com ele, e: *Atribuiu a Theo o papel mais condenável que podia imaginar – um inimigo da revolução – e teceu uma longa metáfora sobre dois irmãos combatendo entre si, talvez matando um ao outro, em cima das barricadas da mais heroica de todas as lutas.* (NAIFEH, idem, p. 484): *Faça o que quiser de acordo com “seus” princípios - mas eu agirei de acordo com os “meus”, e somente - se possível, evitemos mirar um no outro porque somos irmãos.* (vggallery, carta 473). Em outras palavras, a rivalidade com o amigo; a resistência contra o uso das cores, a melancolia com relação às mulheres; o fervor em expressar e solicitar fraternidade entre as pessoas, talvez tivesse origem naquilo que de mais antigo e pungente o havia marcado, a dor da exclusão e o sentimento de abandono.

E nesse sentido: *Como numa parelha, a vida de Vincent acompanhou sua arte rumo à escuridão.* (NAIFEH, idem, p. 484), de modo que, por conta dos eventos dramáticos de setembro e outubro de 1884, ele se retraiu para a segurança do isolamento, salvo o preço da melancolia que não podia evitar. E tendo, portanto, trabalhado na pintura todo o tempo em meio a todo o embaraço dos últimos acontecimentos, Vincent parecia ter sido acometido pela falta de esperança quando escreveu a Theo no dia 22 de outubro: *Da minha parte - apesar de muita e velha tristeza - tenho cada vez menos dúvida sobre o meu futuro, tanto no meu trabalho quanto em mim.* (vggallery, carta 466). Ademais, em carta seguinte, em fins de outubro de 1884, escreveu algumas vezes sobre ir a Antuérpia procurar modelos e produzir alguns trabalhos, o que de fato ele fará somente no final do ano seguinte. Mas, sobretudo, ainda nesse mês, a tragédia dos acontecimentos induziria Vincent, enfaticamente, ao sentido de Mouret em sua busca por redenção, de modo que: *Num frenesi de determinação, renovou seu compromisso com os objetivos convencionais que sempre lhe haviam escapado. Logo após a partida de*

Rappard, ele escreveu: “Eu lhe garanto: logo vai acontecer alguma coisa – vou expor ou vender”. (VAN GOGH apud NAIFEH, op. cit., p. 485).

Em suma, e desta vez: (...) *Vincent preencheu o vazio entre o desejo e o medo com ilusões.* (NAIFEH, idem, p. 485). Mas em uma tentativa de superação desses sentimentos e ciladas emocionais; de visões enganosas sobre a realidade, em novembro de 1884 ele pintou aproximadamente 16 quadros e quase todos de natureza morta, como quem parecia expressar não apenas a própria vida, mas como, ao certo, estava vendo a sua existência no mundo, e dentre elas:



Figura 69: Vincent van Gogh, *Natureza morta com garrafas e louça de barro*, novembro-abril de 1884-85. Óleo sobre tela, 31,5x41,7cm, Museu Van Gogh, Amsterdã

Na semana passada, pintei naturezas mortas dia após dia com as pessoas que estão pintando em Eindhoven. (vggallery, carta 471).



Figura 70: Vincent van Gogh, *Ainda vida com tamancos e panela*, novembro de 1884. Óleo sobre tela no painel, 42x54cm, Museu Centraal¹¹⁵, Utrecht

As tonalidades escuras parecem refletir o fundo mais misterioso da vida trágica do pintor, quando as garrafas, o tamanco e as panelas, no plano da superfície remetem não apenas aos utensílios de uma esposa, mas, talvez, à da própria Margot Bergman. É possível pensar

¹¹⁵ O quadro foi emprestado pela Fundação Van Baaren Museum.

também nas garrafas referindo-se ao álcool, como no cachimbo, na obra (figura 71), referindo-se ao fumo. Nesse sentido, o café também seria um vício associável e contido de simbolismo. Por fim, é possível que o fundo negro remeta ao dionisiaco, enquanto os objetos à realidade apolínea.

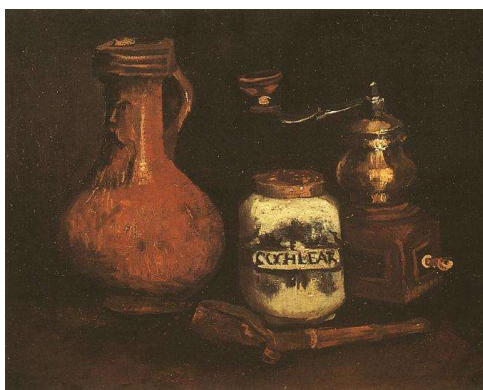


Figura 71: Vincent van Gogh, *Natureza morta com moinho de café, caixa de cachimbo e jarro*, 000 x 000 cm, Nuenen, nov. de 1884.
Óleo sobre tela, Otterlo: Museu Kröller-Müller.

E para além da temática de natureza morta, ainda no mês de novembro, ele parece ter feito um autorretrato com Margot Bergemann:



Figura 72: Vincent van Gogh, *Dois ratos*, novembro de 1884.
Lubrifique no painel, 29,5x41,5cm, Coleção privada

Em casa, desde o mês de outubro, Vincent já sentia a culpa remoendo por todos os lados conforme escreveu a Theo sobre até mesmo ter de pagar aos pais a própria permanência em sua casa, e disse: (...) *que se eu não paguei a Pa e a Ma por estar aqui em casa, não é porque eu não quero pagar, mas porque eu incorri em muitas despesas que da minha parte, simplesmente não considero desnecessário*. (vggallery, carta 465). E no desenrolar da paranoia que adquiria por efeito dos golpes desferidos pela vida (destino), Vincent cogitou até mesmo retomar sua relação com Mauve e Teersteege visando uma alavancada profissional com sua arte, conforme escreveu a Theo no começo de novembro:

Antes de receber sua carta e seu anexo, eu já havia feito algo que você provavelmente não aprovará, mas sobre o qual realmente não valorizo muito sua opinião, lamento ter que dizer. Voltei a treinar uma tentativa de voltar aos bons termos com Mauve, com Tersteeg também, se possível. (vggallery, carta 468).

Na mesma carta, e com aparente ilucidez, solicitou ao irmão que intercedesse em seu favor, quando disse: (...) *apoie minha abordagem ao Mauve e ao Tersteeg*. (vggallery, carta 468). Não obstante, consciente da própria força interior (dionisiaco, essencial), vendeu novamente ao irmão a ideia de que podia ver o poder de sua arte no trágico infortúnio de seu caráter póstumo, quando escreveu: *Há força suficiente em mim para poder fazer algo e ganhar também. E então - como você diz - se eu progredir com minhas pinturas e capturar uma boa posição independente, valerei mais do que agora*. (vggallery, carta 468).

Tão logo, e, tanto Tersteeg como Mauve recusaram qualquer relação com o pintor excêntrico, o que pareceu fortalecê-lo na fantasia do progresso final de sua arte uma vez que ele, visando superar o episódio, chegou a dizer: *“Fico quase contente que Mauve e Tersteeg tenham me recusado”* (...) *“Sinto em mim o poder de vencê-los no final”*. (VAN GOGH, carta 470, apud NAIFEH, op. cit., p. 486). Assim sendo, em dezembro deixou a temática da natureza morta de lado, e desejando superar os seus alçózes empedernidos, ao mesmo tempo influenciado pelo galã e amigo Anthon van Rappard, pintor de tecelões, Vincent inclinou-se ao estudo minucioso de cabeças humanas, retratos, almas, sempre em busca ontológica apesar da aparência comercial que revestia em seus discursos ao irmão, a quem, por sua vez, o sustentava e exigia que ele esforçasse o tato comercial de sua produção. No íntimo, e ao que parece, até então Vincent não havia contemplado genuinamente a ideia de pintar ao gosto de um cliente.

Mas agora, tais experimentações certamente levariam o gênio do artista a um local mais próximo da grande obra que marcará a estética do período holandês, “Os Comedores de batatas”, que encerrará finalmente a forte presença da atmosfera cinza e dos ocre *chiaroscuros* na obra do pintor. Desse modo, os seguintes retratados parecem até mesmo fazerem parte da obra final:



Figura 73: Vincent van Gogh, *Cabeça de um camponês com boné*, dezembro de 1884.
Óleo sobre tela, 39,4x30,2cm, Sydney: Galeria de Arte de New South Wales.

Ora escuro, ora claro, os fundos são sempre misteriosos como o subterrâneo dionisíaco, expresso entre a luz e a sombra dos seres retratados, quase sempre camponeses e operários na labuta existencial. Na penumbra de algumas pinturas, mulheres, homens, jovens e senhores, são como as paisagens de árvores retorcidas. São memórias, experiências, esperanças e frustrações em uma mesma bolha existencial.



Figura 74: Vincent van Gogh, *Cabeça de uma camponesa com boné escuro*, dezembro de 1884.
Óleo sobre tela no painel, 35x26cm, Coleção privada.

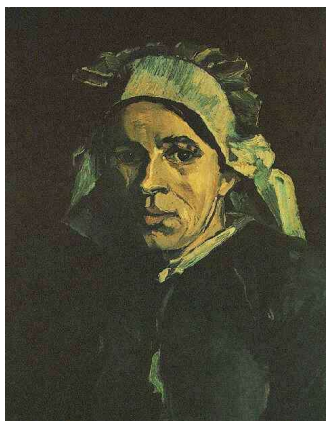


Figura 75: Vincent van Gogh, *Cabeça de uma mulher*, nov-jan de 1884-85.
Óleo sobre tela, 42x33,3cm, Museu Van Gogh, Amsterdã

A simplicidade e o sentimento que Vincent capta nas camponesas levam a crer na expressão dos próprios sentimentos. Os olhares dividem a luz e a sombra e tudo que é rústico parece ter grande simbolismo nesta fase de pintor. Há uma busca por fortes contrastes entre o claro e o escuro, à exemplo da obra “Cabeça de uma camponesa com tampa branca”, onde o fundo excessivamente escurecido contrasta com a touca branca e cinza.



Figura 76: Vincent van Gogh, *Cabeça de uma camponesa com tampa branca*, dezembro de 1884.
Óleo sobre tela, 43,5x37cm, Museu de Arte de Saint Louis, St. Louis

Na obra “Cabeça de um homem”, se por um lado a escuridão parece obscurecer o retratado, por sua vez ele também emerge sobre ela.

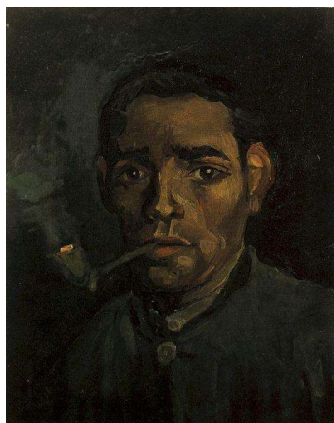


Figura 77: Vincent van Gogh, *Cabeça de um homem*, nov-jan de 1884-85. Óleo sobre tela, 37,7x29,5cm, Museu Van Gogh, Amsterdã

Quase todo dia, de manhã, chegavam os modelos ao ateliê da Kerkstraat: homens e mulheres, jovens e velhos, qualquer um que conseguisse pagar ou persuadir a suportar o suplício de sua atenção. Parecia escolhê-los pela “feiura”, comentou um de seus alunos: caras chatas, testas estreitas, lábios grossos, pouco queixo, narizes achatados ou arrebitados, zigomas saltados, orelhas grandes. (NAIFEH, idem, p. 487).

E pensando especificamente sobre a técnica, Vincent pintava em um ritmo frenético fragmentando o jogo de luz e sombra:

Correndo contra as horas curtas do dia (...). Não havia tempo para desenhar (...). Fiel aos argumentos que apresentara a Theo, pintava primeiro as cores mais escuras – as dobras quase negras das jaquetas, das casacas e dos xales, o plano de fundo em betume, os rostos em bistre. Não podia esperar a tinta secar, e assim acrescentava cores mais claras na tinta molhada, ansiosamente misturando e transformando os brancos e ocre em cinza e marrons. (NAIFEH, idem, p. 487).

Mesmo o nome que Vincent escolheu para essas novas imagens – “cabeças do povo” – indicava sua nova febre comercial e competitiva. (Idem, idem, p. 486). Ainda assim, ele não aceitava, em nenhuma hipótese, qualquer interferência externa, fosse em termos de sugestões ou assertivas, que não estivessem de acordo com os próprios princípios sobre arte. Como já havia dito outras vezes, ele julgava que as pessoas é que teriam de elevar a sua arte a moda, e não ele ter de pintar em qualquer conformidade ao gosto vigente. A condição existencial de Vincent, visto por esta perspectiva, parecia constantemente antitético em sua relação com o mundo, e apontava a um sentido trágico e de conflito constante com o seu entorno, o que pode ser associado ao contraste do claro e escuro qual ele insistia com obsessão, e também nos olhares repletos da própria melancolia que ele via e captava naqueles tipos sociais de uma cidade do Brabante, tal qual nos revelam as imagens acima.

Possuído, portanto, pela quimera do sucesso, com esse projeto de retratos, ele iniciou uma campanha que prometia 50 quadros no tempo de aproximadamente dois meses, e sobre

isso escreveu em meados de dezembro de 1884: *Eu tenho que fazer 50 dessas cabeças - enquanto ainda estou aqui e posso obter modelos de todos os tipos com relativa facilidade durante os meses de inverno.* (vggallery, carta 475). Em suma, Vincent estava convencido: (...) *de que o trabalho hercúleo compensaria os poucos resultados (...)* (NAIFEH, idem, p. 486). Portanto, se o trágico inverno, ao mesmo tempo, inibia a pintura ao ar livre, atraía camponeses pobres que posavam em seu ateliê até mesmo por 1 florim por dia, condição na qual Vincent conheceu Gordina de Groot, a principal modelo desse período,¹¹⁶ aquela a quem ele chamava de Sien. Assim, a ênfase na pintura de retratos também continha, como já foi mencionado, o velho desejo pelas mulheres e a necessidade instintiva do sexo, de modo que: *No ateliê, pintou Gordina inúmeras vezes, distribuindo com fartura em seus traços simples as pinceladas grossas, escuras, bruscas que aperfeiçoara durante todo o inverno de trabalho ininterrupto.* (Idem, idem, p. 488).

Ela aparece em muitos retratos em dezembro de 1884 e principalmente em janeiro de 1885, como este abaixo, por exemplo:



Figura 78: Vincent van Gogh, *Cabeça de uma camponesa com boné escuro*, março de 1885. Óleo sobre tela no painel, 40x30cm, Coleção privada

E sobre o ofício da pintura, em carta do dia 16 de dezembro de 1884, Vincent definiu ontologicamente sua visão artística quando disse:

Mas - o realismo – *não desejado* antes - agora é *exigido* - e - há mais necessidade do que nunca. Por esse realismo que tem caráter e um sentimento sincero. Quero lhe dizer isso, que quanto a mim, tentarei seguir um curso reto - e pintarei - as coisas simples, simples e cotidianas. (vggallery, carta 476).

¹¹⁶ Gordina de Groot e sua família foram os modelos para a realização das obras sobre os comedores de batatas.

E em carta ao amigo Anton Kerssemakers, pintor e comerciante, Vincent falou das razões que o atraíram a pintura do claro e escuro: (...) *porque a questão do claro-escuro, da cor e do tom profundo da sombra é uma questão eternamente difícil*. (vggallery, carta 478). E acrescentou em seguida: *Eu já vi o suficiente, e gostaria que as passagens sombreadas, em particular, chamassem minha atenção por mais tempo. Foram mais misteriosos*. (vggallery, carta 478), e após dar dicas sobre a respectiva técnica para o processo de produção da pintura, Vincent ressaltou: *Em resumo - haverá ainda mais alma nela*. (vggallery, carta 478).

Mas enquanto aumentava a produção de pinturas, cresciam os gastos e Theo acabava tendo de custeá-los uma vez que a pressão da cobrança de Vincent crescia alarmantemente ao mesmo tempo que a ambição artística, a disposição e o fervor fanático/ religioso que ele canalizava ao próprio trabalho. E por efeito dos ânimos exaltados, naturalmente: (...) *os pais de Vincent foram arrastados mais uma vez para o vórtice de fúria e violência*. (NAIFEH, idem, p. 490). No entanto, para além da violência doméstica, o comportamento do filho mais velho afetou as relações sociais do pastor na cidade, especialmente com os vizinhos da família Begemann. E essencialmente, esse panorama pode ser descrito tendo em vista o conflito entre as velhas questões morais (apolíneo) e o desejo (dionisiaco) de Vincent em se libertar, mas, ser compreendido. Portanto, enquanto os pais se preocupavam com a opinião alheia, Vincent perseguia a realidade com o faro de um verdadeiro artista.

O velho pai não poderia compreender os fatos da mesma maneira que o filho, e, portanto, já com a saúde frágil, somada as insatisfações da ocasião, Theodorus começou a piorar e isso alarmou Theo e toda a família. Irritado e enfraquecido, cogitou mandar Vincent embora mais uma vez e até mesmo pensou em abandonar Nuenen, mas a enfermidade de Anna já lhe custava atenção e esforços extraordinários e ele não podia abandoná-la. Dessa forma, em um momento de reflexão e resignação suspirou dizendo: *“Quantos problemas seriam poupados”, lamentou ele, “se [Vincent] fosse mais normal. Mas não é assim que é.”* (NAIFEH, idem, p. 491). Todavia, enquanto Dorus pensava o mundo com lamentações e sentimentos de fuga, Vincent retorquia: (...) *não espero um futuro de sucesso, mas - um futuro de luta*. (vggallery, carta 479). E refletindo sobre o trabalho do pintor, esclareceu na carta seguinte: *O que mais me convence todos os dias é que aquelas pessoas que não fazem da luta com a natureza a principal consideração não chegam lá*. (vggallery, carta 480), e isso pois, ele afirmava: (...) *não conheço outra maneira senão lutar com a natureza até que ela revele seu segredo*. (vggallery, carta 480).

Enquanto no presbitério o calor das emoções de Vincent agravava a convalescença de Dorus, Theo tentava convencê-lo a se mudar para outra cidade. Este, por sua vez, fincava o pé

à medida que sentia estarem tentando expulsá-lo mais uma vez, e nas cartas de janeiro de 1885 ao irmão, discorreu em longos e eloquentes argumentos justificando a necessidade de permanência em Nuenen tendo em vista o desenvolvimento de sua arte. Mas, no desenrolar da situação: (...) *acusou Theo de “agir deliberadamente dessa maneira para se livrar de mim”*. (VAN GOGH apud NAIFEH, op. cit., p. 492).

Do ponto de vista contextual, durante os anos de 1884 e 1885: *A nova economia global continuava paralisada, destruindo os negócios e mandando ondas e ondas de imigrantes pobres para as cidades de todo mundo, inclusive Amsterdam*. (NAIFEH, idem, p. 493). E sobre isso, escreve Vincent em janeiro de 1885: *Os preços subiram às alturas atuais em muito pouco tempo, relativamente falando - em, digamos, 40 anos ou mais*. (vggallery, carta 479). Para piorar, uma epidemia de cólera assolava a França naquela ocasião, e no Natal desse ano, Vincent passou reflexivo dentro de seu estúdio e a certa distância do presbitério. Havia não apenas perdido a fraternidade total da família, mas até mesmo dos amigos distantes, como Kerssemakers, que não o visitava. Para piorar, necessitava de dinheiro e se envergonhava de ter de contar com Theo. Dessa forma: (...) *os dias curtos e os rigores do inverno se somavam para tirar de Vincent seu único consolo e sua única válvula de escape: o trabalho*. Nesse ínterim: (...) *Vincent continuou a fazer retratos escuros de cabeças caricatas, perseguindo incansável a meta de cinquenta cabeças prontas em fevereiro*. Ademais: *Quando o chamavam de louco ou o tratavam como insano, como em Drente, alegava ter o controle final de todas “as peças que os nervos pregam”* (...). Pois, afinal, disse ele: *Penso que pintar pode impedir coisas piores*(...) (Idem, idem, p. 494, 495). E foi com esse sentimento que ele escreveu a Kerssemakers no começo de janeiro de 1885, dizendo: *De qualquer forma, estou trabalhando com todo-poderoso prazer hoje em dia, pois prefiro pintar figuras do que qualquer outra coisa*. (vggallery, carta 478). Em suma, ele parecia estar em um universo pessoal de profunda semelhança ao que poderíamos conceituar como universo dionisíaco, uma vez que:

(...) quando sua imaginação percorria as desgraças do passado, fixava-se numa imagem não de renascimento, e sim de danação. Em vez do Dante qual Cristo, atravessando o Estige para presenciar os tormentos e sofrimentos do Inferno – “uma figura sóbria, severa, cheia de indignação (...) triste e melancólica” -, Vincent se imaginava como um habitante permanente daquele mundo subterrâneo de dor: o Espírito das Águas. Esse demônio do folclore escandinavo se emboscava em lagos e rios e atraía os viajantes incautos para a morte por afogamento. (NAIFEH, idem, p. 495).

Envolto a esse universo de tormentos, ele pedia cada vez mais dinheiro ao irmão para fins de, conseguindo modelos, poder trabalhar, em um contexto em que Theo, aborrecido com

os episódios conflituosos entre Vincent e a família, havia escondido do irmão sobre as boas vendas na Goupil em janeiro e, principalmente, sobre a gratificação que havia ganhado no final do ano de 1884. Quando Vincent descobriu a omissão proposital de Theo, sentindo-se, sabe-se lá como, conciliando propósitos e sentimentos, resolveu finalmente perguntar se ele o achava um artista ou não, ao passo que argumentou em seu favor, afirmando que, para ele, o artista era artista por natureza e por destino, e que, do ponto de vista ontológico, não haveria desvios entre o início, o meio e o fim desta trajetória. Nesse sentido, disse ele:

Se eu *melhorar* o trabalho mais tarde, ainda não funcionarei de *outra maneira* do que agora; quero dizer, será a mesma maçã mais madura - eu mesmo não vou me afastar do que pensei desde o início. E é por isso que digo da minha parte, se não sou bom agora, também não serei bom mais tarde - mas se depois, também agora. Pois trigo é trigo, mesmo que pareça grama para os habitantes da cidade - e também o contrário. (vggallery, carta 480).

Mas, Theo, não obstante: *Depois de quatro anos de sacrifícios sem agradecimentos e de ofensas incessantes, começara a perder a paciência com Vincent e sua arte movida por um espírito de contradição.* (NAIFEH, idem, p. 496). Mesmo assim não podia abandoná-lo, pois nesse momento Vincent explodiria com Dorus, como já estava explodindo em partes. Nesse contexto: *A cada vez que chegava uma carta dos pais, ele ouvia os contidos queixumes de um presbitério em turbilhão.* Até que Theo pensou em submeter um quadro de Vincent no Salon de Paris, visando acalmá-lo de maneira que tranquilizasse a família. Mas já era tarde: (...) em 27 de março de 1885, Theo recebeu um telegrama de Nuenen. O pai tinha morrido. (NAIFEH, idem, p. 497).

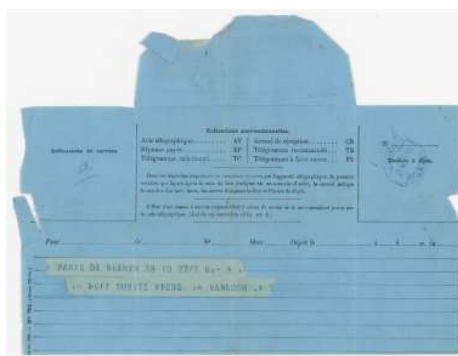


Figura 79: *Telegrama*¹¹⁷.

No mesmo dia Vincent enviou um telegrama também, dizendo: *Nosso pai derrame fatal, venha, mas acabou.* (vggallery, carta 487). Quatro dias depois foi o enterro de Theodorus

¹¹⁷ *Telegrama*¹¹⁷ 27 de março de 1885, Einndhoven para Theo van Gogh com os senhores Goupil, 19, Paris. 1p. Comunicado de falecimento de Theodorus van Gogh.

van Gogh, e após uma procissão rumo à antiga torre da igreja, onde cavaram uma sepultura entre as cruzes quebradas a base da torre, enterraram Dorus. Coincidentemente: (...) *esse cenário avultava o simbolismo sombrio da igreja em ruínas – poucos meses antes da data marcada para sua demolição.* (NAIFEH, idem, p. 498) em um contexto no qual, por motivos óbvios ligados aos conflitos e aos tormentos que ele impusera ao pai por anos, contra o qual o velho Dorus sempre retrucava: “Você vai me matar”, Vincent se manteve na sombra no dia do luto familiar. E segundo a observação do tio Jan: (...) *Vincent exibiu uma estranha “tendência de racionalização fria” em meio a tanta dor. Estava “um pouco retraído”* (...) (Idem, p. 498).

E além do tio Jan, outro presente testemunhou Vincent dizendo em meio ao luto na ocasião: *Morrer é duro, mas viver é ainda mais.* (NAIFEH, idem, idem, p. 498). E em carta do dia 04 de abril de 1885, escreveu a Theo: *A vida não é longa para ninguém, e a questão é apenas - fazer algo com ela.* (vggallery, carta 489). Contudo, e curiosamente, mesmo ante a excepcionalidade daquele episódio e fatídico dia, Vincent: (...) *nunca dedicou uma única palavra de sua vasta capacidade descritiva ao dia do enterro do pai, quando o cortejo fúnebre atravessou os campos de trigo.* (Idem, p. 499) Contudo, uma curiosidade incrível marcava a data desse sepultamento, que ao certo ganhava, na mente poderosa do pintor, conotações simbólicas e essencialmente trágicas: *O dia do enterro, 30 de março, era também o aniversário de Vincent: 32 anos. A estranha coincidência apenas ressaltou a associação entre as duas datas – o nascimento do filho e a morte do pai – que já pesava no espírito de muitos dos presentes.* (NAIFEH, Idem, p. 499)

Uma semana antes de morrer Dorus escreveu a Theo sobre Vincent, dizendo: *Ele parece incapaz de tolerar qualquer sugestão (...), (...) e isso prova mais uma vez que ele não é normal.* Em suma, foi esse juízo que Dorus levou para o túmulo, e, sobretudo, foi por esse juízo que Vincent o ajudou a chegar até lá também. Por fim, restou ao filho assassino ouvir: (...) *a acusação em todos os tributos piedosos, em todas as expressões de choque, em todos os silêncios canhestros. Apenas sua irmã Anna, sem freios na língua, ousou lhe dizer no rosto o que outros estavam murmurando: que Vincent tinha matado o pai.* (NAIFEH, idem, idem, p. 499).

Apesar de tudo, Vincent se mostrou frio, mas ativo e desafiador diante ao episódio fúnebre e aos conflitos resultantes do convívio no presbitério. No dia 04 de abril, em carta ao irmão, comentou que para ele os últimos acontecimentos: (...) *foram dias que nenhum de nós esquecerá e, no entanto, a impressão geral não é terrível, mas apenas grave.* (vggallery, carta 489). Assim, inclinado a continuidade de sua arte, ele ainda estava sonhando com o convite de Theo para que expusesse um quadro no Salon de Paris, e como já havia dado início ao processo,

prosseguiu na execução da obra qual chamará de “Comedores de batatas”, e tendo isso em vista escreveu a Theo:

Não se esqueça de que estou definitivamente convencido de que um pintor da vida camponesa não pode fazer melhor do que seguir o exemplo de Barbizon - morar e viver bem no meio do que se está pintando, pois é novo e diferente lá fora todos os dias. (vggallery, carta 489).

Nesta época: (...) *Vincent estava passando muitas noites na choupana de Gordina de Groot, na estrada de Gerwen, e mais tarde alegou que tinha se inspirado na cena de Gordina e família à mesa de jantar.* (NAIFEH, idem, p.501). Portanto, pintar uma cena familiar camponesa não se mostrava uma atividade alheia a tudo que ele estava buscando desde, até mesmo, sua campanha missionária pelo Borinage, isto é, sua preocupação com a figura humana. Influenciado pela Escola de Barbizon e especialmente Millet, Vincent afirmou no começo de abril de 1885 que: (...) *não desejo nada além de viver profundamente no país e pintar a vida camponesa.* (vggallery, carta 490). E acrescentou no final dessa mesma carta: (...) *pretendo começar esta semana com os camponeses em torno de um prato de batatas à noite (...)* (vggallery, carta 490). Em suma: (...) *a representação das pessoas ligadas entre si – pelo trabalho, pelo lazer, pelo amor – continuava a assombrar a arte de Vincent e a ocupar o primeiro lugar em suas ambições.* (NAIFEH, idem, p. 501)

Nesse momento, ao decidir pintar os camponeses comendo batatas, ele não parecia estar alheio à vanguarda daquela época, desde: (...) *os monumentais lavradores de Millet aos campônios idealizados de Breton e aos plebeus mais banais de Israels (...).* Além disso, é provável que a tragédia envolta a existência de lavradores pobres que viviam e morriam na terra o atraísse de alguma maneira. Soma-se a isso que: *Quando olhava a estranha família De Groot reunida a luz amarela do lampião, Vincent não poderia deixar de ver o lampião a óleo que iluminara todos os jantares de sua infância e a mesa à qual deixara de ser bem-vindo.* (NAIFEH, idem, p. 501-502).

Vincent trabalhou nesses meses seguintes de duas maneiras: primeiro, desenhava a família De Groot na própria casa deles, e enquanto jantavam, mesmo na luz tênue, ele rabiscava esboços no ritmo das 50 cabeças que havia decidido pintar anteriormente. Em seguida, levava os esboços para o estúdio, onde estava morando, após a mãe e as irmãs terem praticamente o expulsado de casa, e retrabalhava os rostos a sua maneira, sob o prisma de Millet, e também por que Vincent: (...) *tinha aprendido com as pseudociências da frenologia e da fisiognomia*

que os traços de um camponês deviam representar os traços de seus parentes do mundo animal (...) (Idem, idem, p. 503).



Figura 80: Vincent van Gogh, *Cabeça de uma camponesa descalça*, dez-jan 1884-85. Museu Van Gogh, Amsterdã

Em suma, ele parecia buscar a essência do camponês em seus aspectos humanamente selvagens. Portanto, parecia querer representar: (...) *a unidade dos camponeses com a natureza (a “harmonia” deles com o campo), mas também sua resignação apática sob o peso do trabalho esmagador (...)*. Isto é, que Vincent estava: (...) *tentando dotar o rosto e as mãos de seus modelos com a aura de imortalidade do trabalho pesado*. Desse modo, com o desenho ao ar livre e o trabalho no estúdio, Vincent parecia lograr controle daquilo que buscava e parecia sobretudo querer revelar, através dos camponeses, os mistérios que transcendiam as próprias imagens e a aparência da realidade. Nesse contexto: (...) *sua imaginação se sentia cativada pelo drama dos objetos emergindo das sombras ou com suas silhuetas traçadas sobre os halos de luz ao fundo. Para ele, tais “efeitos” revelavam uma dimensão imortal, e desde Etten começara a experimentá-los*. (NAIFEH, idem, p. 503 e 504).

Quanto a sua relação com a natureza, Vincent parecia reconhecer a realidade exterior como algo intimamente ligado ao próprio interior (ser), e sobre isso escreveu a Theo no dia 09 de abril de 1885 dizendo: (...) *pois a natureza é vista através do próprio temperamento*. (vggallery, carta 492).

No trato com as cores, Vincent pensava em tons, e praticamente diluía amarelos, vermelhos e azuis em brancos e pretos, formando tonalidades cinzentas repletas de variações. Soma-se a isso, que: (...) *chegara a ter aulas de piano, convencido de que os tons musicais lhe ensinariam mais sobre os tons das cores*. E nesse frenesi, trabalhava com obsessão debatendo-se para encontrar uma nova e melhor expressão da cena imaginada. Isto é, o espírito trágico que ele, ao certo, sentia no local, se reconfigurava pela ação apolínea, que extraía da atmosfera o

sentimento do pintor transfigurado em tons e traços, e além do mais, detalhes domésticos que remetiam, por exemplo, à religião, à crucificação e à morte. Assim sendo, Vincent ignorou o estado anárquico daquela família em especial e: (...) *criou uma cena tão familiar quanto uma lembrança* (...) Por fim: *Para Vincent, a fronteira entre a vida e a arte sempre tinha sido permeável. Em algum momento do inverno de 1884-5, ele atravessou essa linha.* (NAIFEH, idem, p. 505 e 506).

Na mente de van Gogh, pareciam mesclar influências artísticas; saudade da infância e de Zundert; necessidade comercial da arte; e diversas questões, ao certo, fundiam-se simultaneamente para criar a realidade fantasiosa (ou essencial) que parecia lhe servir ao exercício de viver e criar. Nesse momento no qual os camponeses da família De Groot o atraíam, Vincent recorreu também a uma obra de ficção que o deve ter inspirado significativamente: (...) *a biografia de Millet escrita por Alfred Sensier* (...) (Idem, p. 506). Sobre isso escreveu ao irmão em meados de setembro de 1884, quando também se prostrou a estudar a teoria das cores de Charles Blanc, dizendo: *Recebi um livro magnífico, JF Millet, de Sensier, e eu mesmo comprei um livro de Blanc* (...) (vggallery, carta 454). Todavia: (...) *Sensier era mais do que o biógrafo de Millet: era também seu patrono, colecionador e agente de vendas.* (NAIFEH, idem, p. 506) Desse modo:

O Millet de Sensier passou a infância nos campos, compartilhando a “dura faina” e o “rude trabalho agrícola [que] compõe o cotidiano do camponês”. O Millet verdadeiro era o filho sensível de uma pequena nobreza desaparecida, um menino estudioso que cresceu junto à *Eneida* de Virgílio e ao solo pedregoso de sua Normandia natal. (Idem, ibidem).

Portanto, ao Millet de Sensier, certamente, Vincent somou suas próprias fantasias de artista, como um criador solitário, obstinado e desdenhado pelo público. Dessa mesma forma incorporou muitos conceitos do pintor francês e principalmente aqueles que apontavam para uma superação a partir da tragédia existencial, tal como nos revela por carta ao irmão do dia 13 de abril: *Mas penso no que Millet disse: “Eu nunca eliminaria o sofrimento, pois é frequentemente isso que faz os artistas se expressarem com mais vigor”.* (vggallery, carta 493).

Ao se deparar com esse conceito de superação através da arte, Vincent adicionou à biblioteca de sua memória, desde a infância com os pais, passando pelo período missionário e religioso, as mesmas noções de superação do sofrimento e da dor. Todavia, se outrora a salvação se daria pela fé na vida após a morte, tal como sugere a religião cristã, agora Millet, romanceado ou não, lhe oferecia o mesmo substrato conceitual, mas com a salvação dada ali mesmo, com o

pincel na mão e as tintas na tela. Portanto, e como quem desejava encarnar o próprio Millet e suas ideias, afirmou na mesma carta:

Quando digo que sou um pintor camponês, isso é realmente verdade e ficará mais claro para você no futuro; Eu me sinto em casa lá. E não é à toa que passei tantas noites sentando-me ponderando junto ao fogo com os mineiros, os cortadores de turfa e os tecelões e camponeses aqui - a menos que eu não tivesse tempo de pensar - por causa do trabalho. Tornei-me tão absorvido na vida camponesa vendo-a continuamente a todas as horas do dia que quase nunca penso em outra coisa. (vggallery, carta 493).

Não era de hoje que Millet era, para Vincent, o grande artista e a grande figura humana. Desde a morte do pai, e talvez bem antes disso, ele se referia ao pintor francês como pai Millet. Ademais: *Imaginava seu herói – e a si mesmo – levando uma vida de trabalho incansável e de dedicação altruísta à “verdade” da pintura de camponeses.* (NAIFEH, idem, p. 508), e sobretudo, Vincent, associando religião e arte, sob o prisma da superação da tragédia existencial da vida: *Concebia Millet como um mártir à imagem de Cristo, sacrificando-se ao sofrimento de seus nobres temas tão pouco valorizados (...)* (Idem, 508). Em suma, para Vincent, Millet era uma espécie de profeta ou messias que pregava o retorno humilde ao infinito da arte (metafísica da arte). E aproveitando do mestre ele atacava os seus críticos e mesmo suas referências pictóricas dizendo:

Foi isso que Millet fez - e - não queria mais nada de qualquer maneira - e, na minha opinião, isso significa que, *como ser humano*, ele mostrou aos pintores uma maneira que Israëls e Mauve, por exemplo, que vivem de maneira luxuosa, não mostram, e eu diga novamente - Millet é - PÈRE Millet, ou seja, conselheiro e guia em *tudo*, para os pintores mais jovens. (vggallery, carta 493).

Nesse momento Vincent parecia estar retomando a ideia ascética da qual havia sido acometido nos tempos de Borinage. E, em seguida, ainda na mesma carta, citou Millet em seu aspecto visivelmente trágico, heroico e sacrificial quando replicou: *Millet disse em outra ocasião - na arte é preciso dar coração e alma.* (vggallery, carta 493). Aqui Vincent parece estar em plena transformação de suas ideias metafísicas religiosas para uma outra forma de metafísica, a da arte, e, se outrora a ontologia religiosa se mostrava idealista demais para o sustento de sua fé, posto ter dito certa vez ter desvendado seus truques, em Millet, a menção ao coração e a alma como substratos ontológicos do verdadeiro pintor, certamente permitiam a Vincent uma sensação, e talvez também uma ideia, de que através da arte ele pudesse acessar essa realidade íntima que parecia farejar há muito tempo, e que jamais logrou encontrar na religião. E, visando, talvez, tirar usufruto do sofrimento da vida, é possível que em Millet,

Vincent estivesse vendo o mito de Cristo, e na arte um evangelho para a afirmação da vida enquanto superação da tragédia existencial. Portanto, tendo a arte como um fenômeno essencial, Vincent se voltou a Ernest Renan para afirmar tanto a própria excentricidade como autenticidade artística apesar de tudo. E disse:

No que diz respeito à simpatia geral - anos atrás, li em Renan algo sobre isso que sempre esteve comigo e que sempre vou continuar acreditando - que quem realmente quer realizar algo bom ou útil não deve contar nem desejar aprovação ou apreciação geral (...) (vggallery, carta 493).

E nesta nova fantasia trágica de autossacrifício, que não apenas Millet e Renan haviam o inspirado, mas certamente uma outra porção de referências que a mente brilhante do pintor poderia ressuscitar naquele momento, na prática o próprio artista: *Embrenhava-se na charneca quilômetros adentro, “flanando ou marchando” do nascer ao pôr do sol, gabando-se de ficar “ao ar livre dos campos exatamente como os camponeses”. Voltava ao anoitecer, “morto de cansaço”, mas sem reclamar.* (VAN GOGH apud NAIFEH, op. ci., p. 508 e 509).

Desse modo, a aventura de se embrenhar pelas matas e charnecas lhe servia ao conhecimento não apenas da alma do habitante local, mas da própria, ademais, ao descobrimento e análise das superstições locais e na caça por imagens que ele julgava como expressões de verdade última. Para isso, pagava crianças para subirem em árvores e roubarem ninhos, faziam estilingues (...) etc. E nessas longas caminhadas, certamente na busca de alguma essência: (...) *a invocação milletiana do passado se fundia com suas saudades da infância perdida, repleta de ninhos e córregos.* (NAIFEH, idem, p. 510), em uma aventura na qual a esperança e o objetivo giravam em torno de: (...) *que a pintura desses comedores de batata avance um pouco.* (vggallery, carta 495).

Mas, nesse contexto, algo estava para além de seus interesses artísticos, isto é, o instinto sexual que se viu em condições de tirar proveito da visita de uma conhecida camponesa. *Em abril, Gordina de Groot foi sozinha ao ateliê da Kerkstraat, quase todas as noites.* (NAIFEH, Idem, p. 510), e tal experiência ganhou novas formas quando, ao ler o livro: (...) *Germinal de Zola em maio, Vincent encontrou um novo evangelho para sua missão libidinosa.* (Idem, ibidem). Tratava-se do personagem do patrão que fornicava com todas as mulheres feito um bicho. Então, Vincent pensava que viver seria como pintar, algo que teria sua origem no instinto, e sobre isso escreveu ao irmão: *Mas pintar também é ‘agir e criar’.* (vggallery, carta 497).

Portanto, em uma busca trágica por alguma verdade, e sob o domínio relativo do sexo e da arte: (...) *o coração fanático de Vincent queria mais a dor que o prazer. Encontrava no apelo de Millet a uma vida simples os mesmos chamados à auto mortificação que encontrara no apelo de Kempis ou de Cristo.* (NAIFEH, idem, p. 511).

Desse modo, retomou o velho ascetismo de Borinage e passou a vestir-se com andrajos e dormir no chão do ateliê. Além do mais: (...) *comia apenas o “pão preto” santificado por Millet, complementado sempre com café e de vez em quando com pedaços de queijo.* (Idem, ibidem). Nesse contexto, o fato é que a falta de alimentos de Vincent não era atribuída a pobreza como de seus retratados, mas ao autossacrifício consciente, e, por isso, segundo o amigo Kerssemakers, nunca lhe faltava tabaco e conhaque. E segundo um relato sobre Vincent, de uma das crianças para quem ele pagava para ajudá-lo a conseguir ninhos, pássaros e coisas do tipo, consta que:

Era uma visão estranha. Eu nunca tinha visto alguém como ele. Ficava a alguma distância do cavalete com as mãos cruzadas no peito – fazia muito isso – e encarava a pintura por longo tempo. Então, de repente, dava um salto como se fosse atacar a tela, dava duas ou três pinceladas rápidas, então voltava para a cadeira, espreitava os olhos, enxugava a testa e esfregava as mãos (...). Diziam na vila que ele era louco. (NAIFEH, idem, p. 512).

Ademais:

Seu professor de piano em Eindhoven interrompeu de chofre as aulas, segundo Kerssemakers, porque Vincent passava tanto tempo “comparando as notas do piano a azul-da-prússia e verde escuro, ou a ocre-escuro com cádmio-vivo”, que o professor achou que estava lidando com um louco. (Idem, ibidem).

Em suma, movido pelo instinto e pelo trabalho constante, Vincent: *Defendia o que chamava de seu “entusiasmo” e “impulsividade” contra os temores e os tédios do mundo (...)* (Idem, p. 512 e 513).

Em começo de maio, o pensamento de Vincent atingiu o auge e ele já passou a se considerar não um pintor de camponeses, mas um camponês pintor. Do ponto de vista artístico, nessa época Vincent dizia pensar: (...) *bastante sobre a questão. Corot, Millet, Daubigny, Israëls, Dupré, outros (...)* (vggallery, carta 499). Mas do ponto de vista filosófico, ele adotou: (...) *Sensier e Germinal como evangelhos gêmeos (...)* (NAIFEH, idem, p. 513). E, de Millet, ele definiu: *Enquanto fazia isso, pensei novamente no que foi dito com tanta razão dos camponeses de Millet - Seus camponeses parecem ter sido pintados com o solo que plantam.* (vggallery, carta 499).

Desde abril, Vincent estava morando no ateliê de Kerkstraat, e, conforme carta, ao irmão, do dia 06 desse mês, fingiu que não havia sido expulso pela irmã Anna, e disse: (...) *estou convencido de que é vantajoso para mim partir, principalmente em vista da intenção de Ma de alugar um inquilino neste verão (...)* (vggallery, carta 490). Contudo, e com um toque de martírio e autossacrifício que sempre dava as ocasiões, sem querer se vitimar necessariamente, mas diante a acusação de ter matado o pai: (...) *ele renunciou a qualquer parcela no modesto espólio paterno.* (NAIFEH, idem, p. 514).

Por conseguinte, nas três últimas semanas de abril, enquanto oscilava entre lutar ou não por um lugar a mesa da casa paroquial, retrabalhava incessantemente sua visão de um jantar camponês em família. Obcecado pelas variações de cinzas, pintou e repintou as cabeças, alongando os membros, e exagerando os traços rudes ele parecia buscar a expressão de alguma essência camponesa. E sendo assim: *Vincent continuou, semana após semana, trabalhando a qualquer hora: fazendo de manhã, refazendo à tarde, desfazendo à noite, numa discussão infundável consigo mesmo.* (Idem, p. 516). Em resumo, ele não conseguia parar de pintar, assim como em Haia havia estragado muitos desenhos por tantos borrões que marcavam uma infundável busca nos mistérios da forma, mas principalmente entre a sombra e a luz. E, portanto, depois de tantas idas e vindas, com a tinta ainda fresca, lamentou a Theo no dia 30 de abril, que: *Gostaria de ter enviado a pintura dos comedores de batata para este dia, mas, embora esteja indo bem, ainda não está terminado.* (vggallery, carta 497). Mas no mais tardar: (...) *em 6 de maio enviou a pintura a Paris (...)* (Idem, p. 518).

Em suma, e para uma síntese de sua produção até este momento, cabe o apontamento dado pelo professor Abraham Marie W. J. Hammacher:

Ele agora percebe paisagens escuras e cena da vida camponesa; uma espécie de poema heroico no qual ele já pratica inconscientemente o expressionismo enfatizando caráter e expressão, em vez de perspectiva e precisão anatômica, que até o impressionismo havia deixado intacto. Seu poder como pintor já é muito grande. Seu credo artístico é expresso em toda a sua extensão. Ele joga todo o seu ser em sua pintura e se concentra, acima de tudo, na grande e profunda visão do trabalho e do sofrimento da humanidade. Ele joga de lado o código burguês de beleza e, em vez disso, acentua o feio, o duro, o angular, desde que tenham uma vida genuína e profunda e apresentem as marcas da dor e do sofrimento. (HAMMARCHER, 1961, p. 59)¹¹⁸(tradução nossa).

¹¹⁸ “He now realizes dark landscapes and scene of peasant life; a sort of heroic poem in which he is in fact already unconsciously practicing Expressionism by stressing character and expression rather than perspectival and anatomical accuracy, which even Impressionism had left intact. His power as a painter are already very great. His artistic credo is expressed in its full range. He throws his whole being into his painting and concentrates, above all, on the great and profound vision of working and suffering mankind. He thrusts aside the bourgeois code of beauty and instead accentuates the ugly, the hard, the angular, so long as these have genuine and deep life and bear the marks of pain and suffering.” (HAMMARCHER, 1961, p. 59).



Figura 81: Vincent van Gogh, *Os Comedores de Batata*, abril de 1885.
Óleo sobre tela, 82x114cm, Museu Van Gogh, Amsterdã

E sobre o quadro, escreveu dias antes ao irmão dizendo:

Veja bem, eu realmente queria fazer com que as pessoas tivessem a ideia de que essas pessoas, que comem batatas à luz da sua pequena lâmpada, lavraram a terra com as mãos que colocavam no prato, e assim fala de TRABALHO MANUAL e - que eles assim *mereceram* honestamente sua comida. Queria que desse uma ideia de um modo de vida totalmente diferente do nosso - gente civilizada. Portanto, certamente não quero que todos apenas o admirem ou o aprovelem sem saber o porquê. (vggallery, carta 497).

E acrescentou na mesma correspondência:

E pode muito bem provar ser uma PINTURA CAMPONESA REAL. *Eu sei que é*. Mas qualquer um que prefira ver camponeses insipidamente bonitos pode seguir em frente. Da minha parte, estou convencido de que, a longo prazo, produz melhores resultados para pintá-los em sua grosseria do que introduzir doçura convencional. (vggallery, carta 497).

Evocando a concepção trágica da beleza no modo de vida e nas vestimentas da camponesa, em comparação com as das damas, Vincent aproveitou não apenas para atacar os valores morais da nobreza e da classe burguesa daquele período histórico, mas também para

atribuir aos camponeses a virtude de uma realidade menos superficial e mais original frente às forças da natureza:¹¹⁹

Uma camponesa é mais bonita que uma dama - na minha opinião - com sua saia e jaqueta azul empoeirada e remendada, que adquiriram as nuances mais delicadas do tempo, do vento e do sol. Mas - se ela veste - o traje de uma dama, a genuinidade se perde. Um camponês em seu traje de fustão nos campos é mais refinado do que quando vai à igreja aos domingos com uma espécie de casaco de cavaleiro. (vvgallery, carta 497).

Além do mais, confessando sua busca por uma essência na arte, sob alegação de que é preciso atingir ao máximo a realidade mais íntima da natureza, justificou a concepção de beleza na rudeza ratificando que:

Da mesma forma, estaríamos errados, a meu ver, em dar a uma pintura camponesa certa suavidade convencional. Se uma pintura de camponês cheira a bacon, fumaça, vapor de batata - bom - isso não é prejudicial - se um estábulo cheira a estrume - muito bem, é para isso que serve um estábulo - se o campo tem um cheiro de trigo maduro ou batatas ou - de guano e adubo - isso é realmente saudável - principalmente para as pessoas da cidade. (vvgallery, carta 497).

Dois meses depois, ao refletir sobre os camponeses e os fenômenos da natureza, tragicamente, e ao certo nutrindo ainda as lembranças da morte do pai, apontou o destino dessas criaturas como algo natural e infalível uma vez ter afirmado, ontologicamente, que: *(...) a morte e o enterro acontecem, friamente como a queda de uma folha de outono.* (vvgallery, carta 507). E sobre pintar camponeses, escreve em carta seguinte: *(...) pintar e, em minha opinião, particularmente pintar a vida camponesa, dá paz de espírito, mesmo que se tenha muito trabalho e desgosto do lado de fora da vida.* (vvgallery, carta 509). Portanto, motivado pelo mesmo sentimento e uma ampla visão filosófica, enxergando a si como uma partícula do mundo, e atacando ao mesmo tempo o idealismo religioso, em fim de maio de 1885, ele pintou a torre da igreja da velha Nuenen onde o pai havia sido enterrado, e:

Ao fazê-lo, enxergou tanto o enterro do pai “Eu queria expressar como a morte e o sepultamento são uma coisa simples” quanto sua própria queda em desgraça (...) “Aquelas ruínas me contam como uma fé e uma religião se deterioram,” explicou ele, “embora tivessem alicerces sólidos.” (VAN GOGH apud NAIFEH, op. cit., p. 547).

¹¹⁹ Esse apego ao duro trabalho camponês, quando Van Gogh ainda não compreendera a cor e a luz impressionistas, irá levá-lo a um olhar compassivo, talvez até mesmo popular, nos poucos anos – sobretudo em 1884 e 1885 – em que pinta em Nuenen, cidade da província de Brabante do Norte.

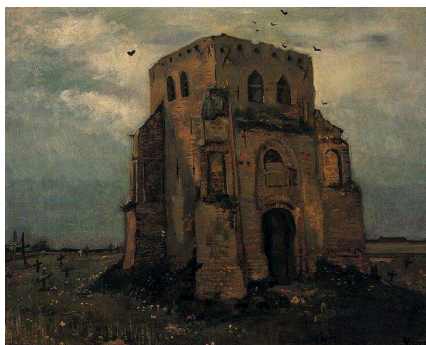


Figura 82: Vincent van Gogh, *Antiga torre da igreja em Nuenen (O cemitério dos camponeses)*, maio/jun. de 1885.

Óleo sobre tela, 65x88cm, Museu Van Gogh, Amsterdã

Através da linguagem da pintura, a expressão da obra, as cores, e a disposição da forma, bem como a tragédia contida, sugerem que:

A velha torre avulta maciçamente no primeiro plano, ocupando quase toda a tela, com seus sólidos contrafortes de pedra enraizando-se na terra como um afloramento de granito. Essa não é uma estrutura temporária. Nenhuma demolição iria apagá-la do campo nu, sem árvores, onde está situada, nem irá desprender os túmulos do domínio que ela tem sobre eles. Apesar dos clichês com os céus carregados e as aves voando em círculos, Vincent criara não um epitáfio, e sim uma premonição: o retrato de um espectro de pedra que sempre lhe assombraria o horizonte. (NAIFEH, idem, p. 546).

A parte a consternação com o falecimento do pai, Vincent nutria esperanças com a obra “Comedores de Batatas”, um retrato camponês pelo qual ele estava a lançar sua carreira artística, visando romper os grilhões da dependência do irmão e da falta de reconhecimento, não obstante: *Jamais houve a mais remota possibilidade de que Theo fosse gostar de Os comedores de batatas.* ((NAIFEH, idem, p. 518). A paleta pardacenta e o desenho caricato havia, há muito sido motivos de ardentes discussões entre ambos. Para Theo, a cor e a luz representavam a beleza em uma pintura, e não a melancolia insípida de uma imagem incolor.

Todavia, como um refinado parisiense, treinado na rarefeita diplomacia do varejo e delicadeza típica, e, sobretudo, conhecendo o irmão, Theo não apenas conteve a crítica como enviou cartas à mãe elogiando a temática dos camponeses. Além disso: (...) *anexou um pagamento adicional de cinquenta francos (...)*. Na verdade, Theo mostrou a pintura “Os comedores de batatas” para um único amigo que exclamou ao vê-lo: *[Serret] notou que era feito por alguém que trabalhava não fazia muito tempo (...)* (NAIFEH, idem, p. 520). Nesse contexto, Theo aproveitou para censurar o irmão lhe falando sobre um pintor do Salon chamado Léon Lhermitte, cuja temática era a mesma, mas o desenho, as cores, a luz, diferenciavam-se.



Figura 83: Léon Lhermitte, *A colheita*, 1883.
Óleo sobre tela, 92x104, Museu Kemper Art, St Louis

Vincent até teceu elogios à obra, mas, renitente, evocou suas fantasias camponesas e seu messianismo milletiano para rejeitar: (...) *os exemplos de Theo como “frios” e “ortodoxos”* (...) (VAN GOGH apud NAIFEH, op. cit., p. 521). Além do mais: (...) *insistiu no caráter único de sua arte e na individualidade de seu criador*. (NAIFEH, idem, p. 521). E para arrebatá-lo, evocou Charles Blanc e Michelet, alegando seu conhecimento científico sobre as teorias cromáticas. No entanto, Theo não havia sido o único crítico da pintura “Os Comedores de batatas”, Anthon van Rappard também fez questão de se posicionar. Ele já estava há tempos ressentido com as críticas de Vincent às suas obras e, por carta do dia 24 de maio de 1885, não apenas desvalorizou a obra dos comedores de batatas em sua totalidade, como fez questão de criticar cada detalhe de maneira irônica e satírica, dizendo:

Você pode fazer melhor que isso – felizmente; mas por que, então, observar e tratar tudo tão superficialmente? Por que não estudar os movimentos? *Agora* eles estão posando. Aquela mãozinha coquete daquela mulher lá atrás, que mentira! E que conexão existe entre a cafeteira, a mesa e a mão em cima da maçaneta? O que esse pote está fazendo, aliás; não está de pé, não está sendo segurado, mas e então? E por que aquele homem à direita não pode ter joelho, barriga ou pulmões? Ou eles estão nas costas dele? E por que o braço dele deve ter um metro de comprimento? E por que ele não tem metade do nariz? E por que a mulher à esquerda deve ter uma espécie de caule pequeno com um cubo sobre o nariz?_

E com essa maneira de trabalhar, você ousa invocar os nomes de Millet e Breton? Vamos! Parece-me que a arte é muito importante para ser tratada com tanto cuidado. (vggallery, carta 503).

A resposta imediata, de Vincent, foi curta, mas no dia 13 de julho escreveu rispidamente ao jovem rapaz ratificando sua busca do essencial da vida através da arte, algo sobre o qual revela uma conexão do seu mundo interior com o mundo exterior. Portanto, e ante a superficialidade do amigo, ele protestou: *Minha afirmação é simplesmente esta - que desenhar uma figura acadêmica corretamente - que uma pincelada uniforme e racional tem pouco - pelo*

menos do que se pensa - a ver com as necessidades - as necessidades urgentes - dos dias atuais no campo da pintura. (vgallery, carta 514).

Dias depois e o temperamento de Vincent já estava adulterado, e neste excesso, afirmou sua liberdade de espírito e sua busca ontológica da realidade, quando acusou, indiretamente, o academicismo do amigo:

Não preciso levar sua carta a sério e não vou. E o que você diz sobre eu precisar de alguém para colocar as coisas na minha cabeça - talvez - mas, ao mesmo tempo, pode ser que *eu seja* a pessoa que coloca as coisas na minha própria cabeça - e posso passar sem outras pessoas - pelo menos se eles *importunam tanto* quanto você. (vgallery, carta 516).

E acrescentou acusando-o não apenas de superficialidade, mas de uma total falta de noção artística: *Mas “você” - para falar de autoconhecimento - não, meu querido amigo, me aflige o fato de você abordar esse assunto, porque temo que seja aqui que esteja o seu lado mais fraco, pelo menos como ser humano.* (vgallery, carta 516).

Por fim, e depois de meses afirmando inutilmente a Rappard que, apesar das ofensas, ele o considerava um verdadeiro amigo, e assim, tendo ratificado várias vezes que poderia vir pintar em Nuenen e posar em seu ateliê, não obtendo resposta: (...) *Vincent não tinha escolha a não ser exigir uma retratação completa.* (NAIFEH, idem, p. 528). Mas, obviamente, que Rappard não retirou nada do que havia dito sobre a obra “Os Comedores de batatas” e a amizade de ambos chegou ao fim. Contudo, e mais tarde, quando Wenckeback, outro amigo de Vincent e Rappard, indagou por que ele adotava uma posição tão intransigente e aparentemente autodestrutiva perante à vida, como um suposto artista trágico nietzscheano Vincent respondeu: *Não é bom tomar o caminho fácil da vida! Eu nunca tomo!* (VAN GOGH apud NAIFEH, op. cit., p. 529)

Mas, no íntimo, em sua vida e arte, Vincent não precisava da aprovação de Rappard e de ninguém a não ser de si próprio, por meio da interlocução com seus heróis míticos pintores, filósofos e literários, e nem mesmo de Theo, para quem parecia, ao contrário, estar sempre querendo provar algo. Isso, pois, a Vincent a busca verdadeira fazia sentido dentro de si, e dentre tanto, e todo o tempo, tinta e trabalho gasto compreendiam apenas um sacrifício pessoal, pelo qual seria possível se elevar à uma dimensão harmônica da realidade trágica, isto é, sua conexão com o uno. Assim, fortalecendo seu espírito apolíneo, Vincent estudou a teoria da: (...) *lei do contraste simultâneo.* (VAN GOGH apud NAIFEH, op. cit., p. 523), de Charles Blanc, pela qual enxergou, certamente, a metáfora da tragicidade na harmonia que tanto buscava em sua arte e em sua vida. Blanc criou uma teoria pela qual afirmava que, enquanto as cores

primárias e secundárias contrastavam entre si, harmonizavam-se concomitantemente. Isto é, que o próprio contraste é o que gerava harmonia em alguns pares, ou seja, e no que tange ao propósito da vida, para o pintor que desde pequeno havia sido ensinado que nenhuma experiência era destituída de um valor construtivo e fortalecedor, a teoria de Blanc certamente veio a calhar e fez um profundo sentido: *Assim, teoricamente, mesmo as mais leves variações de tonalidade podiam criar contrastes diferentes (verde-cinza e cinza-vermelho) ou afinidades unificadoras (verde e cinza-verde), bem como todos os matizes intermediários de conflito.* (NAIFEH, idem, p. 522 e 523). Sobre isso Vincent escreveu em carta a Theo do dia 30 de abril de 1885:

Quando os tecelões tecem os tecidos que eu acredito que eles chamam de cheviots, e também os singulares tecidos multicoloridos de tartan escocês - eles tentam, como você sabe, obter cores quebradas e cinzas singulares nas cheviots - ou equilibrar as cores mais brilhantes uns contra os outros nos tartans multicoloridos, de modo que, em vez de o tecido colidir, o efeito geral do padrão é harmonioso à distância. (vggallery, carta 497).

Em outras palavras, peculiar e teoricamente, Vincent especificou sobre o significado da “lei do contraste simultâneo”:

Se alguém combinar duas das cores primárias - amarelo e vermelho -, por exemplo, para criar uma cor binária, laranja, essa cor binária atingirá seu brilho máximo quando a colocar perto da terceira cor primária, não usada na mistura. Da mesma forma, se combinarmos vermelho e azul para produzir violeta - essa cor binária - o violeta será aumentado pela proximidade imediata do amarelo. Por fim, se alguém combinar amarelo e azul para formar verde, esse verde será aumentado pela proximidade imediata do vermelho. Cada uma das três cores primárias é chamada corretamente de *complementar* em relação à cor binária que corresponde a ela. Assim, o azul é complementar ao laranja, o amarelo é complementar ao violeta e o vermelho é complementar ao verde. Vice-versa, cada uma das cores compostas é complementar da cor primária não utilizada na mistura. Esse aumento recíproco é o que se chama lei do contraste simultâneo. (vggallery, carta 494).

E da luta dos contrastes extraiu a tragédia em sua essência quando afirmou: *O concurso é desigual, uma dessas duas cores triunfa, e a intensidade da dominante não impede que haja harmonia entre as duas.* (vggallery, carta 494). Assim: *Para aumentar e harmonizar suas cores, ele usa o contraste entre complementares e concordância entre análogos todos juntos (...)* (vggallery, carta 494). Por fim, Vincent: *Reiterou várias vezes que “Os comedores de Batatas” observavam todas as regras de Blanc (...)* (NAIFEH, idem, p. 523). Isso pois, onde os outros enxergavam o preto, Vincent enxergava uma infinidade de tons quebrados, acinzentados, em contrastes diversos e harmonia total. A luz das concepções de tragédia nietzscheana qual consiste este estudo, o contraste harmônico das cores pode bem representar o pico mais elevado

do ritual trágico nietzscheano, quando o triunfo da harmonia apolínea extrai algo do antagonismo da natureza dionisiaca, sem se deixar arrebatar por ela. Do mesmo modo na teoria das cores de Blanc, onde na presença e justaposição do contraste entre os pares, uma intensifica a outra de modo análogo a um processo simbiótico.

Enfim, depois de esgotados os argumentos em defesa da própria obra, e de Portier e Serret terem reforçado os argumentos (velados) de Theo contra a obra “Comedores de batatas”, Vincent voltou as costas às teorias científicas (apolínea) e defendeu sua obra como que estava a buscar a essência oriunda da própria natureza dionisiaca, e expressou: *Tudo depende do tanto de vida e de paixão que um artista é capaz de expressar*. (VAN GOGH apud NAIFEH, op. cit., p. 525). Desse modo, alimentado pelo antagonismo gerado pela obra e seu espírito de contradição, ele se lançou a pintar mais cabeças e ainda mais escuras, toscas e caricaturais, e em resposta a contestação dos seus críticos, ele insistiu no próprio caminho que buscava a harmonia no contraste.

Por fim, e tomado pela crença e pelas próprias fantasias artísticas, pediu: (...) *que Theo organizasse uma mostra só dele*. (NAIFEH, idem, p. 530). E como de costume e necessidade escreveu também: (...) *não tenho absolutamente nenhum dinheiro e mal sei como passar o mês*. (vggallery, carta 508). Isso pois: *No fim de julho, os credores estavam de novo à porta, sobretudo os vendedores de tintas de Haia* (...) (NAIFEH, idem, p.530). E foi nesse contexto que Vincent escreveu a um de seus credores, Hendrik Jan Furnée, dizendo: *Deseja esperar até eu vender algo e liquidar minha conta? Muito bem, não sou desonesto; vou pagar-lhe, assim que eu tê-lo*. (vggallery, carta 523). E, então, sem dinheiro, tentou oferecer as suas pinturas quando disse: *Você quer que eu envie alguns dos meus trabalhos para que você possa mostrá-los aos amantes da arte?* (vggallery, carta 523).

No verão de 1885, Theo visitou Nuenen. Quando chegou foi direto ao presbitério de onde Vincent havia sido banido. Ressentido com o irmão desde a morte do pai e irritado pelas longas discussões que teve de travar, com ele, sobre a obra “Os Comedores de Batatas”, Theo procrastinou ao máximo sua ida ao ateliê. Vincent, por sua vez, precisando de dinheiro com urgência, intimidava-se diante aquela situação, e depois de Theo ter deixado claro sua insatisfação, finalmente foi ter com seu irmão no ateliê. Contudo, para a triste surpresa de Vincent, Theo havia trazido Andries Bonger, cunhado e colega na Goupil, para Nuenen com ele. E, isso, pois Theo sabia que Vincent: (...) *sempre ficava ressentido com as amizades do irmão* (...) (NAIFEH, idem, p. 531). Com essa recepção calorosamente irônica, portanto, os sinais de extremidades já previam a ríspida interação que sucederia. Depois de algumas palavras palatáveis e forçosas de ambos, Vincent pediu dinheiro para pagar seus materiais de pintura e

a bomba literalmente explodiu: *Theo não só negou diretamente o pedido de mais dinheiro, como também avisou a Vincent que não contasse mais com o mesmo grau de apoio. Na verdade, alertou que a mesada poderia cessar por completo.* (Idem, p. 531)

Em contrapartida Vincent replicou o mesmo discurso agressivo contra o comércio e a burguesia. E sem querer esperar, como de costume, a tréplica do irmão mais novo, Theo o surpreendeu quando o acusou de inimizade e egoísmo extremos. Ademais: *Ressuscitando a acusação incendiária do ano anterior, questionou a boa-fé de Vincent e lhe disse com todas as letras que não confiava nele para as batalhas que vinham pela frente (...)* (NAIFEH, idem, p. 532).

Em suma, com sua postura enérgica Theo havia tocado com um sabre pontiagudo um dos pontos mais delicados do sensível pintor holandês, a fraternidade entre os irmãos e a falta de reconhecimento artístico que lhe impedia vencer as batalhas do dia a dia. Esse tipo de acusação desencadeava, em Vincent, o sentimento de solidão e abandono, ademais o desespero, e ao certo outros demônios mais, de modo que, contra isso, ele sentia a necessidade de vociferar, proteger-se, e assim o fez na ocasião. Todavia, depois da partida de Theo, e por carta do dia 06 de agosto de 1885, Vincent, amedrontado e desconfiado, escreveu: *(...) vejo muito bem que você não pode confiar em mim (...)* (vggallery, carta 524). E mesmo confiante em si e em sua arte, reconheceu a Theo a sua fraqueza, insignificância e condição trágica, quando afirmou que: *No momento, sou um pequeno navio que você tem a reboque e de vez em quando só pode parecer peso morto.* (vggallery, carta 524). E, mesmo assim, tentando conseguir o dinheiro de Theo, não para esbanjamento, mas para pagar os credores de seus materiais artísticos, Vincent insistiu dizendo: *Se você duvida da boa-fé deste pedido, da minha parte não posso fazer nada além de repeti-lo com mais ênfase. Percebo que, do lado da conta de tinta, minha pequena embarcação está vazando aqui e ali.* (vggallery, carta 524).

E longe de sentir-se uma vítima recebendo esmola, afirmou na mesma carta: *Mas - por meio desta carta, clamo novamente a você que meu pedido de reforço pode ser do interesse de ambos, e não o faço apenas por egoísmo, como você supõe.* (vggallery, carta 524). No entanto, como um herói empenhado em salvar a relação, ele escreveu: *Mas estou tentando impedir isso (...)* (vggallery, carta 524). E no que toca ao negócio de dar os quadros em troca da mesada, qual ele afirma ter com o irmão, acrescenta: *(...) pela minha parte eu insisto que ele pode e se tornará algo se pudermos permanecer suficientemente unidos.* (vggallery, carta 524). Por fim, e ainda na mesma carta, reconhece a crise financeira da qual Theo fala a respeito, mas insiste que isso não interrompa o acordo entre ambos, pois, mesmo pressentindo, sabe que sua arte valerá no futuro tanto para seus familiares como para a humanidade. E diz:

E a pergunta que comecei a discutir com você é a seguinte: mesmo que a crise seja severa, e mesmo que nós dois tenhamos um grande problema, devemos garantir que mantemos uma mão enérgica no pequeno negócio de pintura que pertence a você assim como para mim. Eu digo, pode ser um barco que possa ser útil para você na tempestade, embora eu *deseje* a tempestade o mínimo que você desejar. (vvgallery, carta 524).

Em setembro de 1885, Vincent van Gogh teve sua primeira mostra pública na vitrine de um de seus credores. Empolgado e esperançoso com o possível desdobramento daquilo, afirmou: *Quero pintar o que sinto e sentir o que pinto* (VAN GOGH apud NAIFEH, op. cit., p. 533). No mês seguinte, uma nova experiência marcaria não apenas o ser humano, mas o artista em Vincent van Gogh. Ele e seu amigo Kerssemakers foram visitar o recém-inaugurado Rijksmuseum, Vincent não via uma obra de arte, ao vivo, desde que havia saído de Haia, e enquanto pintor, jamais havia estado em um grande museu repleto de tantas obras que admirava. Quando era marchand tinha visitado os maiores museus na Inglaterra e na França, mas não enquanto pintor isolado no Brabante. Neste episódio, segundo Kerssemakers: *Não havia como arrancá-lo dali (...)* (NAIFEH, idem, p. 536). E certamente olhava as pinturas que já conhecia com novos olhos, e a saber: *(...) para o meu trabalho, e quando olho para as pinturas antigas, que posso decifrar em relação à técnica de maneira muito diferente de antes (...)* (vvgallery, carta 534). E, em consonância, no momento: *“Ele sabia exatamente onde encontrar o que mais o interessava”, lembrava Kerssemakers: uma paisagem de Ruisdael com os céus se avolumando; ali, dois carvalhos nus iluminados contra um fundo tempestuoso de Van Goyen (...)* (VAN GOGH apud NAIFEH, op. cit., p. 537).

Além do mais, Rembrandt, Frans Hals, Veermer. Foi assim que escreveu ao irmão no dia 10 de outubro compartilhando a experiência que acarretaria novas perspectivas artísticas que viriam de bom grado ao gosto do irmão mantenedor. Desse modo, disse ele, referindo-se a uma das centenas de obras do museu: *Por si só, só essa pintura vale a pena a viagem à Amsterdã, especialmente para um colorista.* (vvgallery, carta 534). E mesmo não deixando de enxergar os cinzas de maneira, parece ter vislumbrado a cor quando ratificou que: *Nesse cinza, ele agora introduz azul e laranja - e um pouco de branco.* (vvgallery, carta 534). Então para confirmar sua experiência, evocou um de seus grandes mestres quando disse: *Delacroix teria adorado - apenas adorado ao máximo.* (vvgallery, carta 534). Em seguida, reconhecendo o caráter cíclico da evolução de um grande artista afirmou: *É preciso ter morrido muitas vezes para pintar como esse (...)* (vvgallery, carta 534). Por fim, afirmou o *pathos* e os sentimentos como molas propulsoras daquilo que ele reconhecia como grande arte.

Aqui, a luz dos conceitos de apolíneo e dionisíaco, similarmente Vincent expõe, na teoria, a noção mais elevada do equilíbrio contido no fenômeno da tragédia nietzscheana, quando as forças do *pathos* não se deixam submeter pelas forças do logos, que não são anuladas, mas que se tornam instrumento do primeiro. E ele diz:

Deixe as pessoas tagarelarem sobre a técnica como quiserem, com palavras vazias, hipócritas e fariseus - os verdadeiros pintores -, deixem-se guiar por aquela consciência chamada sentimento; sua alma, seus cérebros não são guiados pelo pincel, mas o pincel é guiado pelo cérebro deles. (vggallery, carta 534).

Tendo em vista a velocidade como a principal técnica para a expressão do sentimento em uma obra de arte, Vincent voltou os olhos para como os grandes mestres holandeses pintavam os seus quadros, e como quem parecia estar afirmando ser influenciado por eles, escreveu: *O que me impressionou particularmente quando vi novamente as antigas pinturas holandesas é que elas geralmente eram pintadas rapidamente.* (vggallery, carta 535). Assim sendo, ao falar do dinheiro e de quanto entendia ser algo necessário na vida, tanto para a guerra como para a arte, diferenciou a luta de um soldado com a de um artista quando afirmou que se da guerra só poderia restar a destruição, do exercício da pintura ele via o nascimento, mesmo lamentando que:

Pintar muito é caro - sinto-me muito duro e, no final do mês, é infeliz. Infelizmente, o fato de que “o dinheiro é o tendão da guerra” também não pode ser ignorado na pintura. Nada além de tristeza sai da guerra, porém, há apenas destruição, e na pintura, às vezes, ela está semeando - mesmo que o pintor não colha a colheita. (vggallery, carta 535).

Enquanto isso, e desde o fim de julho de 1885, a gravidez de Gordina De Groot não poderia ser mais escondida. O mar de camponeses que conheciam a história dela com o filho esquisito do pastor deram início a uma perseguição e hostilização contra o pintor em Nuenen. Indignado Vincent foi até o burgomestre da cidade alegar inocência, mas muitos locais já haviam o colocado em um tribunal de futricas e bate-bocas. Para agravar, Vincent ganhou a forte oposição do padre local chamado Andreas Pauwels, que o acusou de ter engravidado a moça solteira. E para piorar, pregou ainda para que os camponeses não posassem para o pintor. Sujeito a paranoias, então: *Vincent passou a ver Pauwels como a origem de todas as suas desgraças.* (NAIFEH idem, p. 539), e a respeito escreveu ao irmão: (...) *porque é certo que o padre adoraria atribuir a culpa por esse negócio em mim.* (vggallery, carta 533).

Mas, como seria inevitável, a batalha da vida se estendeu ao ateliê, e diante a escassez de modelos por efeito de tais episódios, disse ele: (...) *tenho pintado muitas naturezas-mortas ultimamente* (...) (vggallery, carta 533). São algumas delas:



Figura 84: Vincent van Gogh, *Natureza morta com ninhos de pássaros*, set/outubro de 1886 e 1886-87. Óleo sobre tela, 39,3x46,5cm, Museu Van Gogh, Amsterdã

Motivado pela nostalgia e pela busca de redenção, e, remoendo a nostalgia ilusória da família unida, inclinou-se a expressão da vida através da pintura:

Olhando em torno do ateliê, Vincent encontrou outro tema perfeito para anunciar sua solidariedade com os camponeses que o evitavam. Ele tinha arrumado nas ramagens de um galho de árvore caído mais de trinta ninhos de passarinhos que havia recolhido com seus jovens ajudantes (...) (NAIFEH, idem, p. 540).

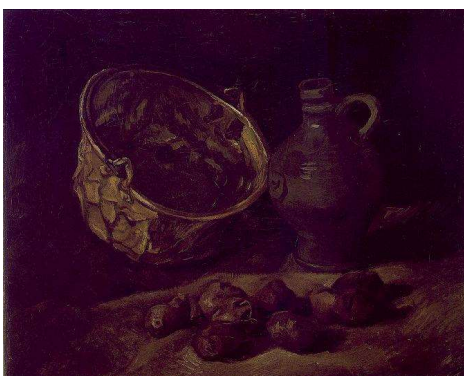


Figura 85: Vincent van Gogh, *Natureza morta com caldeirão e jarro de latão*, setembro de 1885. Óleo sobre tela, 65,5x80,5cm, Museu Van Gogh, Amsterdã

Nesta outra pintura (acima) Vincent insiste com ênfase nas tonalidades ocre escuras, talvez em busca de um aspecto sombrio na cena, em contraponto ao pequeno foco de luz que ilumina os alimentos e seus utensílios. Há ainda uma forte atmosfera de drama trágico e supervalorização de tons em detrimento de cores, propriamente, nesta fase do pintor. O tema tem também seu aspecto trágico uma vez remeter, em sua essência, à ideia da morte.

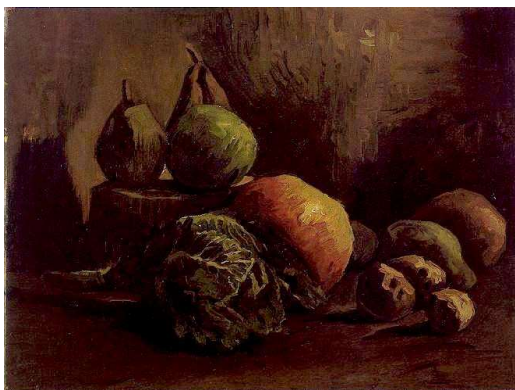


Figura 86: Vincent van Gogh, *Natureza morta com legumes e frutas*, setembro de 1885.
Óleo sobre tela, 32,3x43,2cm, Museu Van Gogh, Amsterdã

Outro ponto a ser considerado, além de algum suposto simbolismo no retrato das abóboras, é o destaque a algumas cores sobressaindo as tonalidades escuras do plano de fundo, e mesmo de alguns objetos. Tal inovação parece apontar a mudança de Vincent à Antuérpia nos meses ulteriores.



Figura 87: Vincent van Gogh, *Natureza morta com dois frascos e duas abóboras*, setembro de 1885.
Óleo sobre tela no painel, 58x85cm, Coleção particular, Suíça.

Em suma, a paleta ocre dos comedores de batatas permanece, mas os toques de cor já sinalizam as mudanças estéticas do porvir. O uso do vermelho, por exemplo, não se mostra inovador posto que em outras obras do mesmo tema Vincent já havia mesclado essa cor aos ocre, mas, aqui, ele destacou ao vermelho um certo brilho, intensidade e luz a mais. Portanto, em outubro de 1885: *Liberto da opressão da metáfora, passou a ver em seus tubos de tinta apenas a cor.* (NAIFEH, idem, p. 541). Foi nesses dias que Vincent visitou o Rijksmuseum, como já foi descrito aqui, e definitivamente foi impulsionado a uma mudança estética que se revelará na Antuérpia e logo mais em Paris.

Não obstante, e do ponto de vista temático e artístico/filosófico, evocar Millet ainda, apesar das mudanças que despontavam, permaneceu na ordem do dia, pois ele via nesse mestre razões profundas de onde extraía a força para seguir pintando, para além dos críticos de seus

trabalhos e de sua maneira de viver. Assim sendo, prosseguir retratando os camponeses em sua luta diária tinha sua razão apenas se considerado o sentido ontologicamente trágico na visão do artista, uma vez sendo a luta e a vida de sofrimento aquilo que o camponês representava para ele, condição humana e universal, e motivo pelo qual ele tinha de lutar com toda a crítica ao mesmo tempo em que sua obra não lhe garantia benefício comercial, e lhe impunha severos esforços. Portanto, retratar não apenas o camponês, mas a figura humana, não deixava de ser um grande desafio heroico qual benefício só pode ser identificado no interior do seu criador. Assim é possível compreender que:

Nem mesmo Hals e Rembrandt conseguiriam destronar de uma vez só o nobre camponês na imaginação de Vincent, em três breves dias. Suas obsessões tinham raízes profundas demais para uma conversão ao estilo de Paulo na estrada de Damasco. Apesar dos meses de ostracismo e hostilidade, apesar do confronto com Theo, apesar do fim da amizade com Rappard, apesar da crítica distante de Portier e Serret, ao que parece Vincent saiu do templo cuyperiano aos deuses da arte holandesa fortalecido em sua defesa de “Os comedores de batatas” e reequipado para suas batalhas contra o mundo. Outro artista talvez se sentisse esmagado pelo contraste entre a indignidade de seus infortúnios pessoais (a ameaça de confisco e venda forçada pelos credores) e as glórias da Idade de Ouro. Mas Vincent não. (NAIFEH, idem, p. 540).

Nesse contexto, ele escreveu ao irmão: *Na obra de Millet, de Lhermitte, toda a realidade também é simbólica ao mesmo tempo.* (vggallery, carta 533). Em síntese, na ocasião Vincent parecia manter o tema do camponês, mas adicionar, esteticamente, mais cores à paleta terrosa e ocre que compunham suas obras mais recentes. E quando viu: *As bodas de Canaã, de Paolo Veronese*, em Amsterdã, com seus novos olhos de artista, a paleta do mestre italiano certamente o atingiu em cheio uma vez que Vincent: (...) *captou nessa imagem improvável um único trechinho de cinza que o libertou do literalismo de terre de Millet – um cinza que reafirmava a paleta de “Os comedores de batatas” e, ao mesmo tempo, abria um novo mundo de cores em si.* (Idem, p. 541 e 542).

E sobre Veronese, ele escreveu no dia 20 de outubro de 1885:

Escute - suponha que alguém queira fazer com que um *tom enlameado* ou *cor de meleca* pareça *leve* na pintura, o que Delacroix disse - que Veronese poderia pintar uma mulher loira e nua com uma cor de lama para que ela *parecesse* branca e loira na pintura. (vggallery, carta 536).

Na carta seguinte, ratificou suas ideias dizendo:

A COR EXPRESSA ALGO EM SI. Não se pode prescindir disso; é preciso fazer uso disso. O que parece bonito, realmente bonito - também está certo. Quando Veronese pintou os retratos de seu belo mundo na festa do casamento

em Caná, quando ele dedicou a ela toda a riqueza de sua paleta em violetas sombrias, em magníficos tons dourados - então - ainda havia um fraco azul e branco perolado, ele pensou - o que não aparece em primeiro plano. Ele a jogou na parte de trás - e estava certo, mudou por conta própria nos arredores de palácios de mármore e céu que singularmente completam o conjunto de figuras. Esse cenário é tão magnífico que surgiu espontaneamente por um cálculo de cores. (vgallery, carta 537).

Pouco tempo após voltar de Amsterdã, Vincent saiu para pintar, dessa vez paisagens, das quais certamente vislumbrava a possibilidade de encontrar mais as cores do que os tons:



Figura 88: Vincent van Gogh, *Paisagem de outono com quatro árvores*, novembro de 1885.

Óleo sobre tela, 64x89cm, Museu Kröller-Müller, Otterlo.

Jules Dupré é como Delacroix na paisagem, pela enorme diversidade de humor que ele expressou em sinfonias de cores. (vgallery, carta 537).



Figura 89: Vincent van Gogh, *Lane com choupos*, novembro de 1885.

Óleo sobre tela, 78x98cm, Museum Boijmans-van Beuningen, Roterdã.

Como se reimaginasse em cores os dois anos anteriores, ele voltou ao jardim da casa paroquial e pintou sua frugalidade outonal na nova paleta brilhante. (NAIFEH, idem, p. 542). Era um processo de mudança de evangelho. Agora, o ocre, a cor e a velocidade da pincelada pareciam convergir a constituição substancial da metafísica da arte em Vincent van Gogh, e aos poucos, engendrar mais diretamente um diálogo com os sentimentos do pintor, que,

configurados pela mente criativa e sensível do artista, materializavam-se em verdadeiras obras de arte, tragicamente desconhecidas pelo público na época. Assim, buscando pintar com rapidez, ao certo ansioso por captar algo passageiro, à semelhança dos impressionistas, Vincent buscava as: (...) *passagens “feitas com um único toque do pincel sem nenhum retoque que seja”*. (VAN GOGH apud NAIFEH, op. cit., p. 544). Por fim, tal como um herói usando toda a força da sua consciência e todo o poder de sua memória e raciocínio para estabelecer um elo entre os pintores do passado e do presente, Vincent escreveu ao irmão apontando a cor de um e a harmonia de outro enquanto pressupostos de sua consciência artística em formação:

Enfim - Frans Hals é um colorista *entre os coloristas* , um colorista como Veronese, como Rubens , como Delacroix , como Velázquez .
Millet , Rembrandt e, por exemplo, Israëls - algumas vezes, com razão, foi dito deles que são - harmonistas em vez de coloristas. (vgallery, carta 536).

Dessa maneira, Vincent fazia a ponte entre Rembrandt e Millet enquanto enaltecia: *Seus novos heróis, artistas como Boucher e Fragonard (...) (NAIFEH, idem, p. 544 e 545), que pertenciam ao movimento rococó francês do século anterior. De qualquer forma:*

(...) a ousadia cromática e a técnica veloz não foram as únicas mudanças impostas a Vincent pelos acontecimentos de 1885. Na defesa de *Os comedores de batatas*, ele apresentou outro argumento radical em prol de sua arte que, agora, o destino exigia que fosse cumprido na prática. Ao afirmar incessantemente a identidade entre sua arte e ele mesmo, Vincent havia captado o grande fundamento do modernismo estabelecido por Zola: a singularidade e a primazia do temperamento artístico. (NAIFEH, idem, p. 545).

Nesse contexto, em resumo, é possível afirmar que diante o escasseamento dos camponeses enquanto modelos para a própria produção artística, e menos pela dificuldade técnica em pintar figuras humanas, Vincent foi impulsionado a outros temas e neste caso às paisagens do aparente mundo exterior, descobrindo assim as cores, e porque deixou de observar sistematicamente o outro, é possível pensar que, dentre tanto: (...) *a falta de modelos o levou inexoravelmente a esse caminho interior*, uma espécie de autorretrato espiritual. Desse modo, emocionado em torno do ateliê entre outubro e novembro de 1885: (...) *Vincent encontrou um objeto que foi o convite para sondar a chaga aberta, apenas aflorada em a torre da igreja velha de Nuenen. Entre as roupas jogadas e os espécimes secos havia uma Bíblia enorme. Pertencera ao pai*. (NAIFEH, idem, p. 546).

É possível que a imagem tenha servido tanto para remoer os conflitos com Dorus, como também para explicitar o seu velho espírito trágico de contradição, tendo em vista que ele

posicionou a obra “La joie de vivre”, de Zola, em diagonal oposta a Bíblia como quem estaria a afirmar não sentir remorso por defender, mesmo contra o pai, e mesmo tendo o matado de alguma forma, suas próprias opiniões. Por outro ponto de vista, é possível compreender também uma insinuação de harmonização pelo contraste, entre ele e o pai, ao dar às letras do evangelho um tom aproximado ao violeta, então teria contrastado consciente e harmoniosamente ao amarelo do livro de Zola, segundo a teoria de Charles Blanc. De qualquer forma, artisticamente:

Em poucas pinceladas, registrou a capa surrada e as páginas gastas – um desafio à Bíblia formal e impecável do pai. A rebeldia amarela de Zola despertou uma reação roxa. Vincent misturou várias vezes as duas cores complementares em sua paleta, buscando um cinza que expressasse a estreiteza mental do evangelho de Dorus. (NAIFEH, idem, p. 548).

Contudo, segundo Naifeh e Smith, no que concerne a teoria que envolvia a sabedoria do pai, ao retratar o evangelho, Vincent deu sua opinião quando: (...) “*detonou*” na tela, numa saraivada de pinceladas vândalas em vez de blocos nítidos de texto. (NAIFEH, idem, p. 548).



Figura 90: Vincent van Gogh, *Ainda vida com Bíblia*, outubro de 1885.
Óleo sobre tela, 65,7x78,5cm, Museu Van Gogh, Amsterdã

No dia 28 de outubro de 1885, por carta a Theo, Vincent deu uma definição ontológica sobre sua visão de arte e vida quando citou aqueles artistas que considerava o coração do século XIX, atribuindo certa verdade aos poetas românticos. E, indo além, citou Zola e atribuiu verdade às suas palavras, apontou, de alguma forma, que a poesia (arte) seria um elemento fundamental para se compreender essencialmente a realidade do mundo, da vida, do natural, e que esta verdade não poderia ser captada simplesmente como um reflexo puro da natureza, mas, antes disso, através da ação heroica do artista em transfigurar a realidade em seu estado dionisíaco:

Delacroix , Millet , Corot , Dupré , Daubigny , Breton , mais 30 nomes, eles não formam o coração deste século no que diz respeito à arte, e todos eles não têm *suas*

raízes no romantismo, mesmo que superem o romantismo? Romance e romantismo são a nossa época, e é preciso ter imaginação, sentimento na pintura. Felizmente, eles não são livres de realismo e naturalismo. Zola *cria*, mas não segura um *espelho* para as coisas, as cria de maneira *incrível*, mas *cria, poetiza*. É por isso que é tão bom. Tanto por naturalismo e realismo, que não são relacionados ao romantismo. (vggallery, carta 537).

E outra curiosidade dessa obra, segundo Naifeh e Smith, a Bíblia, na mesa, estava aberta: (...) *no capítulo 53 de Isaías*. (NAIFEH, idem, p. 547). Isso, pois: *Vincent conhecia bem as palavras de Isaías à sua frente: “Ele é desprezado e abandonado pelos homens, um homem sujeito à dor, familiarizado com a enfermidade”*. (VAN GOGH apud NAIFEH, op. cit., p. 548). Isso revela, de alguma forma, que as palavras de Isaías poderiam significar, naquele momento, a visão trágica da superação que Vincent sempre replicava e parecia se esforçar por. O herói diante o sacrifício da vida. Enquanto isso a luta se revelava também na Bíblia, pois sobre: (...) *as páginas de um cinza insondável, Vincent acrescentou tons de azul e laranja – outro conflito de opostos invocado de algum outro lugar que não a mesa diante de si*. Em suma, porque Vincent expressava os próprios ressentimentos oriundos do sentimento de rejeição, dor, recriminação pessoal e desafio: *Ao terminar o livro e a mesa coberta, o choque das cores complementares se deu numa discussão de tons quebrados, aplicados com um pincel cada vez mais largo e belicoso*. (NAIFEH, idem, p. 549).

Por fim: *Nesse entrelaçamento contínuo e espontâneo de preocupações pessoais e cálculos artísticos, de demônios interiores e paixões criativas, Vincent alcançara um tipo de arte totalmente novo*. (Idem, p. 549). Isso pois, dentre outros fatores, afirmava ele: *Como trabalho sozinho há anos, imagino que, embora eu possa aprender e aprender com os outros e até mesmo adotar coisas técnicas - do mesmo modo, sempre verei com “meus próprios” olhos e lidarei com as coisas originalmente*. (vggallery, carta 542).

Na carta seguinte, enviado ao irmão no dia 04 de novembro de 1885, Vincent, novamente, identificou uma continuidade entre o passado e o presente, e ao mencionar uma determinada técnica pictórica, afirmou: *E tanto os antigos mestres quanto os pintores franceses de hoje fizeram isso*. (vggallery, carta 538). Portanto, não seria equivocado dizer que, nesse momento, de repente, Vincent: (...) *se vê no limiar de um novo mundo ou no extremo de uma longa borda*. (NAIFEH, idem, 549). E, neste ínterim, é possível que o passado, o presente e o futuro se apresentassem como uma só imagem (elo) na memória excepcional do pintor holandês, torturando seus sentidos aguçados e o lançando à busca ontológica da realidade, para qual ele: *Envolveu suas novas liberdades com a ciência de Blanc e com noções medievais de imanência*. (Idem, ibidem). Ao trazer a arte para a reflexão, na carta 537, afirmou que a

verdadeira aquarela seria aquela inacabada, em contrapartida aquela detalhada, feita à maneira acadêmica, e a verdadeira pintura seria aquela que: (...) *deixa o pintor livre para procurar cores que formam um todo e se relacionam entre si* (...) (vggallery, carta 537).

Portanto, na busca de uma compreensão ontológica e unitária da vida e da realidade, mais uma vez, e através da arte, Vincent submetia suas capacidades racionais e intuitivas a todas as linguagens, filosofias e ciências no sentido de tentar organizar o caos da realidade que se apresentava. Em outras palavras, lutava, interna e externamente, como um herói trágico que com coragem e insistência enfrentava, conscientemente, a tragédia e a arte enquanto forças maiores do que ele, e diante das quais sabia jamais poder vencer no sentido literal, mas apenas superar-se. E era desse modo que a arte de viver se justificaria e se alimentaria graças a superação da tragédia existencial da vida através dos instrumentos da arte. Nesse sentido, ele escreveu que: *Por anos e anos, eu mesmo tenho me envolvido tanto, quase em vão e com todas as espécies de resultados infelizes, [mas] não gostaria de ignorar esse erro.* (VAN GOGH apud NAIFEH, Idem, p. 550).

A refletir, há um ponto altamente significativo no que concerne a esse tipo de tragédia qual Vincent expressou em sua vida e obra até o presente momento da pesquisa, se considerado o caráter revolucionário que seu trabalho ganhou postumamente. Trata-se de pensar que talvez a autenticidade de sua obra tenha sido resultado, dentre tanto, de seu fracasso em pintar obras comerciais ao gosto do público, e assim como a pintura da Bíblia, muito de sua arte e pensamento continha uma enorme crítica à superficialidade mundana e a moral que ele julgava puramente idealista, e contra qual parecia se expressar as vísceras.

Outrossim, a mão pesada que lhe dificultava realizar desenhos e pinturas vendáveis, era outro fator que não o permitia suavizar os traços e mesmo retratar a anatomia humana com a precisão de seus mestres, mas foi justamente isso um dos fatores que lhe permitiram a criação de algo novo na arte. E assim como ele buscava a totalidade na imanência, através das próprias deficiências logrou conhecer o próprio caminho. Algo que sabia ser maior do que ele. Vincent parecia julgar que o heroísmo implicava na luta constante e atemporal quando teceu elogios a Diderot e Voltaire dizendo: *Não devemos esquecer que eles fizeram a Revolução, e foi preciso um gênio para levar sua idade junto com eles e ter mentes épicas e passivas para lutar em uma direção e em direção a uma meta.* (vggallery, carta 538).

E sobre tragédia existencial, escreveu ao irmão no dia 14 de novembro, direcionando uma luta mais ao interior do indivíduo do que com o mundo ao seu redor. Vincent naturalizou a resignação e a persistência diante uma natureza, indiretamente, implacável. E disse: *Então, acostumar-se à pobreza, ver como um soldado ou trabalhador vive e se mantém saudável no*

vento e no clima com a comida e a habitação das pessoas comuns, é tão prático quanto ganhar um florim ou um pouco mais por semana. (vggallery, carta 541).

Mas a ampulheta que marcava o tempo de Vincent em Nuenen o forçou a se mover nas últimas semanas de novembro de 1885. Muitos problemas se somavam naquele momento. O filho de Gordina De Groot; a aversão dos moradores locais; a animosidade da família e a dolorosa frieza da mãe, que nunca o convidava para jantar ou mesmo para entrar no presbitério. Por fim, a gota d'água: (...) *o sacristão Schafrat, não quis renovar o aluguel do ateliê na Kerkstraat.* (NAIFEH, idem, p. 551). Por conseguinte, Vincent escreveu ao irmão no dia 14 de novembro: *Bem, a grosso modo, meu plano é ir para Antuérpia - não posso calcular os meandros de antemão.* (vggallery, carta 541).

E tendo de sair às pressas e escondido por não querer pagar o último aluguel, teve de abandonar seus trabalhos no ateliê deixando-os a mercê dos credores e da família. E expressando uma visão trágica de superação escreveu a Theo no dia 17 de novembro do mesmo ano a respeito desse episódio: (...) *e alguém está totalmente de fora por um par de anos e luta com a natureza, isso, às vezes, pode ajudar(...)* (vggallery carta 542). Ademais, na carta seguinte, ele parece ter encontrado também o valor que poderia haver na falta de reconhecimento para um artista: *Afinal, estou fora do mundo da pintura há muito tempo. Enquanto isso, meus poderes amadureceram um pouco, para que eu me sinto mais independente das intrigas usuais para expulsar alguém.* (vggallery, carta 543)

Por fim, e, na última carta enviada de Nuenen, no dia 20 de novembro, Vincent explicou artificialmente os motivos de sua partida para a Antuérpia:

Novamente, no que diz respeito à minha partida repentina daqui, se eu não tivesse tido nenhum problema com as modelos, teria passado o inverno aqui. Mas, na prática, continuar trabalhando com modelos aqui não corria muito contra a oposição do padre, que teria sido neutralizado por ser absolutamente ignorado da minha parte imediatamente, se isso fosse tudo o que havia para fazer, mas o pior é que, embora eu tenha coragem de me opor a ele, as pessoas hesitam e ficam mais assustadas do que eu esperava. E não vou fazer isso, a menos que tenha certeza de que eles têm coragem. Se eu for embora por alguns meses agora, isso pode ajudar, e se não ajudar, nenhum daqueles que paguei algo por isso toda semana no inverno passado ganhará alguma coisa com isso neste inverno. Saudações. (vggallery, carta 543).

4.4 Antuérpia, uma ponte para a modernidade

Queria que você soubesse que estou em Antuérpia e já vi várias coisas. Aluguei um quartinho, rue des Images n° 194, acima de um comerciante de tintas, por 25 francos por mês. (vggallery, carta 544).

Foi no começo de dezembro de 1885 que Vincent van Gogh chegou à Antuérpia trazendo consigo mais um fardo de culpa do passado e um entusiasmo estridente com a nova cidade. Desde Londres, ele não sofria uma mudança tão impactante de localidade. Escreveu suas impressões tão logo que chegou, e descrevendo o centro comercial afirmou: *É uma confusão incompreensível*. (vggallery, carta 545). Além disso, Vincent se deteve nas enormes contradições de uma cidade grande, cavalos nas calçadas, bordeis lotados no período da manhã, brigas de marinheiros, comércio caótico, etc. Isso pois, escreveu ele: *É um contraste estranho, principalmente quando alguém vem da areia e da saúde e da tranquilidade de uma vila rural e não está em nada além de um ambiente tranquilo por um longo tempo*. (vggallery, carta 545)

Na realidade, mesmo que a Antuérpia não estivesse tão distante de Zundert onde Vincent nasceu, a cidade possuía uma realidade extremamente distinta e particular.

Situada no extremo do vasto delta do Reno, a cidade tinha sido um dos portos mais movimentados da Europa por quinhentos anos – tão afastada da zona rural que se estendia além de seus muros fortificados quanto dos destinos exóticos dos navios ou da terra natal dos marinheiros. (NAIFEH, idem, p. 554).

Tão logo Vincent já perseguiu o seu assunto preferido para pintar, e disse a Theo: *Quero dizer, as figuras sempre estão em movimento, as vemos nos cenários mais peculiares, tudo fantástico e contrastes interessantes continuam aparecendo por vontade própria*. (vggallery, carta 545). Era nesse tipo de ocasião que desenhando Vincent: *Captava cenas rápidas onde podia, que transferia furtivo para as folhas de um bloquinho de bolso – desenhos rapidíssimos escondidos no colo, feitos ao som de uma pianola rouca*. (NAIFEH, idem, p. 554). Por exemplo:



Figura 91: Vincent van Gogh, *Casal dançando*, dezembro de 1885.
Museu Van Gogh, Amsterdã.

Uma noite, vi uma dança popular para marinheiros etc, pelas docas - era muito charmoso e muito respeitável. Mas não será esse o caso em todas essas danças. Ninguém lá estava bêbado, por exemplo, nem alguém bebeu muito. (vggallery, carta 546).

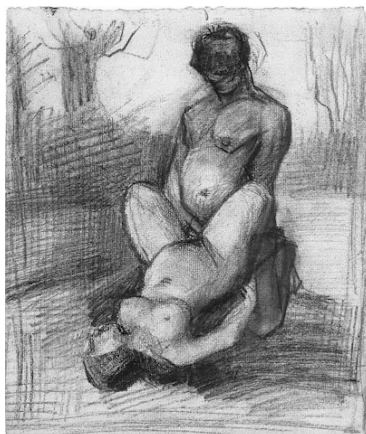


Figura 92: Vincent van Gogh, *Casal fazendo amor*, dezembro de 1885.
Museu Van Gogh, Amsterdã.

Eram cenas de bordéis, de prostitutas, cafetões e homens sedentos. Era o caos e a desordem nos ruídos intensos, nos tumultos e confusões constantes, eram as figuras humanas em seus instintos que o atraíam, mas era a arte que o fazia ver o belo, e sobre isso: (...) *escreveu a Theo que “faz bem ver pessoas realmente se divertindo”*. (VAN GOGH apud NAIFEH, op.cit., p. 554). Nesse momento, ele abandonou a retórica sobre as alegrias da charneca e a solidariedade com os camponeses para saudar o alvoroço da vida comercial da Antuérpia. A busca agora não diferia em termos ontológicos, e tampouco no que toca a figura humana, mas naturalmente não jazia mais na realidade do campesinato e da pequena comunidade necessariamente. Enquanto isso, Theo teria de continuar a mantê-lo financeiramente e Vincent continuaria a trabalhar, como assegurou ao seu irmão: (...) *você pode ver que não estou sentado ocioso - mas não posso enfatizar o quão terrivelmente difícil é ficar sem dinheiro*. (vggallery, carta 546). Neste ínterim, Vincent parecia trabalhar determinado e motivado por um conflito que ele apenas apresenta e não detalha quando diz: *Sinto um poder de fazer algo dentro de mim. Vejo que meu trabalho se mantém contra outro trabalho, e isso me dá um desejo incrível de trabalhar* (vggallery, carta 546).

Tão logo e a atmosfera moderna e burguesa o contaminou de maneira. Comprou roupas novas e em seu quartinho: (...) *revestiu as paredes com as estampas japonesas* (...) de modo a absorver ainda mais a modernidade que estava ao seu redor. Na sequência: (...) *começou imediatamente a diversificar sua pasta de trabalho* (NAIFEH, idem, p. 555 e 556), e nesse instante, por carta ao irmão, revelou o verdadeiro motivo que lhe interessava na ocasião: *Ah! Vou dizer de novo, se eu pudesse conseguir os modelos que eu quero!* (vggallery, carta 546).

Neste caso, especialmente as mulheres, também para finalidade sexual, era o que ele desejava nesse momento, e as quais passou a perseguir pela arte, como escreve a Theo: *Essas duas cabeças de mulheres loiras são, acima de tudo, Rubens de primeira qualidade*. (vggallery, carta 544). Assim: *Também estou procurando uma modelo loira só por causa do Rubens*. (vggallery, carta 547). Isso, pois Vincent era um moço solitário cheio de necessidades do instinto, entusiasmado com a ampla variedade de meretrizes da Antuérpia que poderia transformar sua aventura pitoresca, na cidade, em uma verdadeira fantasia realizada. Assim sendo: *Em todos os lugares onde havia gente reunida (...) ele escrutava as multidões em busca de mulheres (...)* (NAIFEH, idem, p. 556). Elogiando Rubens por sua pincelada simples, Vincent continuava a ver a vida e a arte sob uma perspectiva de unidade e simplicidade, ao mesmo tempo que parecia continuar afirmando sua busca na rudeza dos comedores de batatas, quando escreve:

Ah - uma pintura tem que ser pintada - e por que não simplesmente? Se eu olhar para a própria vida agora - tenho impressões semelhantes. Vejo as pessoas na rua - muito bem -, mas muitas vezes acho as criadas muito mais interessantes e bonitas que as senhoras - os trabalhadores mais interessantes que os cavalheiros. E encontro poder e vitalidade naquelas garotas e colegas comuns que, para expressá-las em seu caráter singular, teriam que ser feitas com uma pincelada firme, com uma técnica simples. (vggallery, carta 547).

E nessa mesma carta Vincent justifica a razão pela qual insiste em retratar a figura humana quando diz: *E não estou abandonando minha ideia dos retratos, porque é uma causa pela qual vale a pena lutar para mostrar às pessoas que há algo mais nos seres humanos além do que o fotógrafo é capaz de tirar deles com sua máquina*. (vggallery, carta 547).

Em Vincent a atração pela figura humana estava para além do desejo de encontrar sexo com as mulheres, pois o instinto sexual, certamente, não era o único a aflorar no cerne da alma do pintor expressionista, uma vez que, era do instinto também que advinha sua força criativa, frente as centenas de paixões inevitáveis que deveriam lhe avultar diante a figura humana. Essa curiosidade pelas profundezas humanas aparece também quando ele revela a Theo sobre as pinturas de nus que estava a pesquisar, naquele momento, entre artistas diversos e de períodos distintos, mas sobretudo para além de uma preferência pontual ou uma opinião antiga, posto que se refere a David e Ingres com admiração mesmo tendo os criticado no verão passado.

Em suma, para a busca pessoal, ele não parecia nutrir censuras ou barreiras de qualquer tipo, e: *A nova obsessão de Vincent o levou inexoravelmente àquele que talvez seja o maior pintor de mulheres de toda a arte ocidental: Petter Paul Rubens*. Isso, pois ele julgava: *Suas*

telas heroicas e altissonantes de mulheres cheias de curvas e homens fazendo esforço físico (...). Certamente em Rubens ele via a tragédia dionisiaca nos: (...) horrores voluptuosos do martírio aos bacanais de prazeres da carne (...) (NAIFEH, idem, p. 558). E foi certamente por conta disso que deixou de lado suas objeções ao excesso de teatralidade que julgava no pintor alemão, ao mesmo tempo em que desabafava a Theo sobre outras preocupações que o impeliam a pensar, de que: *(...) é preciso ganhar dinheiro com retratos de mulheres ou mulheres imaginárias - cabeças e figuras.* (vvgallery, carta 549).

Em suma, a modernidade, o pintor seiscentista, o instinto sexual, a necessidade material de sobrevivência, o furor criativo e a fuga de Nuenen pareciam confluir em reflexões extensas sobre a realidade em sua ontologia, e por meio de pinceladas visíveis que se expressavam como palavras ditas pela linguagem das emoções. Mas, Rubens parecia antitético frente a velha prerrogativa trágica do pintor holandês, uma vez Vincent ter dito que: *Nada me toca menos do que Rubens expressando o sofrimento humano (...)* (VAN GOGH, apud NAIFEH, op. cit, p. 559). Não obstante: *(...) a nova missão fazia uma nova exigência à arte de Vincent: a precisão.* (NAIFEH, idem, p. 560).

Agora a técnica de pincelar em um único impulso, que havia intuído em outubro de 1885 quando visitava o acervo do Rijksmuseum, chocava-se com a exigência do público pela precisão nos retratos de cabeças. A velha busca ontológica, motivada pela mão expressiva e menos precisa de outrora, frente ao temperamento afoito e fervente do desenhista, abria as portas para a ação da paleta (cores) enquanto instrumento de expressão na arte de Vincent van Gogh. E nessa passagem de estilos, contudo, retratou um senhor aos moldes de seus retratos em Nuenen:

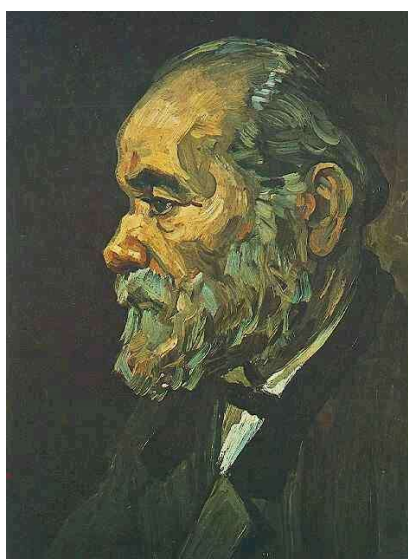


Figura 92: Vincent van Gogh, *Retrato de um homem velho com barba*, dezembro de 1885. Óleo sobre tela, 44,5x33,5cm, Museu Van Gogh, Amsterdã

Apenas uma vez, quando um velho foi ao ateliê logo após sua chegada, Vincent retornou ao familiar bistre e betume de suas cabeças de Nuenen. (Idem, p. 560).

A partir daí, todavia, Vincent se deixou vencer por sua afeição às cores uma vez que o desenhar com precisão, conscientemente, não lhe interessava mais. Ele parecia saber que o sentido de tragédia contido em sua expressão artística não poderia obedecer a um desenho calculado de maneira. As cores sim, ele não precisaria medir ou comedir precisamente, necessitava apenas de sentimento e velocidade na pincelada. Desse modo, nesse outro retrato, ele já parece ter operado uma transformação visível uma vez que a tonalidade escura de Nuenen já é quebrada pelo vermelho que compõe o adereço na cabeça da retratada, enquanto o desenho permanece tal qual as caricaturas de “Os comedores de Batatas”.



Figura 93: Vincent van Gogh, *Retrato de uma mulher com fita vermelha*, dezembro de 1885. Óleo sobre tela, 60x50cm, Coleção Alfred Wyler, Nova Iorque

Assim que recebi o dinheiro, recebi uma modelo atraente e pintei uma cabeça em tamanho real. É tudo leve, exceto pelo cabelo preto. Mesmo assim, a própria cabeça se destaca em um cenário em que tentei obter um brilho dourado de luz.

A propósito, aqui está o espectro de cores - uma cor de carne tonal, mais bronzeada no pescoço. Cabelo preto como azeviche - preto que eu tinha que usar com carmim e azul da Prússia, branco sujo para a jaqueta, amarelo claro, muito mais claro que o branco, para o fundo.

Um toque de chamas vermelhas nos cabelos negros e um segundo laço vermelho nas brancas sujas. (vggallery, carta 550).

Nessa mesma carta, ele revela suas reflexões antigas na busca ontológica da realidade trágica da vida, uma vez comparando a expressão que tenta encontrar na moça a mesma na qual outrora buscou na figura de Cristo: *Ela é uma garota de um canto de café e, no entanto, a*

expressão que eu procurava é um pouco parecida com Ecce Homo. (vggallery, carta 550). Ademais, revela tragicamente o seu desejo artístico de: (...) *obter algo voluptuoso e triste ao mesmo tempo.* (vggallery, carta 550). E reconhece em seguida que: *Do ponto de vista artístico mais elevado possível, também não há nada a dizer contra - pintar pessoas, que era a velha arte italiana, que era Millet e que é Breton.* (vggallery, carta 550). Logo, são as ambições artísticas que Vincent parece correlacionar tragicamente com seus desejos mais íntimos uma vez ter escrito a Theo que: (...) *ela prometeu me deixar fazer um estudo dela em uma fantasia de dançarina no quarto dela, assim que puder.* (vggallery, carta 550).

Apesar da intensidade em que vivenciou e trabalhou em seus dias na nova cidade: *No começo do novo ano, todos os grandiosos planos de Vincent tinham chegado ao mesmo beco sem saída.* (NAIFEH, idem, p. 562). Isso, pois não vendeu nada, e porque todas as suas saídas para arrumar um emprego, como pintar anúncios, desenhar cardápios ou encontrar alunos, evaporou no calor da própria obsessão de retratar as figuras humanas e especialmente as prostitutas. Por fim, e diante às dívidas crescentes, Vincent parecia saber que alguém teria de se sacrificar, ele ou o credor, como se fosse algo inevitável. Nesse sentido escreveu ao irmão como quem interrogava os seus credores: *Quem deve esperar, eles ou eu ??? se um dos dois tiver que esperar, é da natureza das coisas humanas.* (vggallery, carta 551). Em seguida, nutrindo as esperanças e agrilhoando o irmão em seus novos projetos, escreveu: (...) *que o desejo que tenho de expandir meus negócios é bom, não apenas para mim, mas para você também, porque é somente assim que podemos ganhar.* (vggallery, carta 551). Contudo, se por um lado o contexto não o favorecia à comercialização da sua arte, favorecia a produção de ideias e a própria capacidade criativa era estimulada sob a consciência de que: (...) *a reunião de extremos me dá novas ideias - extremos, o campo como um todo e a agitação aqui. Eu realmente precisava disso.* (vggallery, carta 551).

A vida agitada da Antuérpia e a própria agitação do pintor holandês acabou o deixando fisicamente fraco, somada à própria desnutrição, o cachimbo (fumo) inflamou suas gengivas e deixou seus dentes bambos. Para piorar, contraiu uma tosse seca e, após aventuras pelos prostíbulos: (...) *teve de procurar tratamento para o flagelo que afligia prostitutas e marinheiros de todo o mundo: a sífilis.* (NAIFEH, idem, p. 562), uma doença sem cura que debilitava forçosamente. E, embora, ocultasse suas peripécias libidinosas para Theo, no final de fevereiro não poderia esconder os poucos dentes que devem ter lhe sobrado na boca e a magreza mórbida quando ele chegou à Paris.

O Natal de 1885 parece tê-lo mostrado, dura e claramente, a superação daquilo que entendia, em outras palavras, como idealismo cristão e suas ilusões opressoras. Desse modo,

contra as lembranças do pai que o perseguia: (...) *deu longas caminhadas pelas ruas cheias de neve até o extremo da cidade.* (Idem, p. 363). Passou a última semana de dezembro perambulando pelas tavernas e prostíbulos, e: (...) *manteve-se inflexível na recusa em escrever à mãe ou às irmãs mesmo no dia de São Nicolau (...).* Depois de amaldiçoar todos aqueles que, segundo ele, haviam lhe faltado de alguma maneira, Vincent reconheceu a própria tragédia, mas demonstrou estar se superando justamente a partir dela: *Quanto mais soturna sua realidade, com mais força Vincent se agarrava à fantasia da realização artística e sexual por meio dos retratos.* (Idem, idem, p. 564).



Figura 94: Vincent van Gogh, *Retrato de uma mulher vestindo azul*, dezembro de 1885. Óleo sobre tela, 46x38,5cm, Museu Van Gogh, Amsterdã

No mês de janeiro de 1886, os irmãos começaram uma discussão séria sobre todos os acontecimentos posteriores à saída de Vincent de Nuenen, basicamente, a crítica de Theo incidia sobre a obsessão do irmão em fazer retratos e ter demais com as prostitutas, não produzir obras vendáveis e viver de maneira muito desregrada. Além disso, propôs a ele que voltasse para o campo, na casa dos pais, contra o que Vincent argumentou favoravelmente ao futuro de sua arte, dizendo que: *eu gostaria de poder fazer você entender como é fácil prever que muita coisa mudará no comércio.* (vggallery, carta 552), e sobretudo ignorando os pedidos de seu mantenedor, apelou dizendo: *Eu não acho que você possa razoavelmente me pedir para voltar ao país em troca de talvez 50 francos por mês a menos (...)* (vggallery, carta 552). E ao pedir 50 francos a mais, nesse mês, acrescentou que: (...) *se eu ficasse doente (...)* (vggallery, carta 552), certamente as coisas piorariam para ambos. Por fim, e consciente do processo de sua obra artística, encarou o inevitável desafio com o irmão, dizendo: *Seja justo o suficiente para me deixar continuar, porque eu lhe digo, não procuro briga e não quero briga, mas não permitirei que minha carreira seja bloqueada.* (vggallery, carta 552).

No final de janeiro de 1886, Vincent anunciou que havia se matriculado na lendária Academia Real de Arte da Antuérpia. Era uma tentativa, no mínimo estranha, de convencer Theo a deixá-lo permanecer na cidade, assim, se pudesse permanecer teria ainda suas modelos e suas putas, que lhe atraíam verdadeiramente à produção artística. No entanto, depois de tantos conflitos indiretos com a “academia”, por anos, com Theo, Rappard e qualquer um que defendesse o desenho em estátuas de gesso, mesmo criticando a beleza neles, Vincent escreveu ao irmão por carta do dia 20 de janeiro de 1886: *Já desenhei lá duas noites, e devo dizer que acho muito bom desenhar moldes de gesso (...) (vggallery, carta 553)*. Mas, como quem se conhecia, diante à experiência que já antevia, aceitando o próprio destino ele intuía que: (...) *é de se esperar que os senhores acadêmicos me acusem de heresia, mas - que seja. (vggallery, carta 553)*.

Ocorreu como sempre, um começo repleto de esperanças e entusiasmo absoluto, mas o que despontou em catástrofe no prazo de, aproximadamente, duas semanas de trabalho, uma vez ele não: (...) *ser aceito no curso de Verlat. (NAIFEH, idem, p. 568)*, o professor mais rigoroso e inquiridor da academia. Na verdade, Vincent foi aceito em um curso de desenho de peças da antiguidade, mas não foi aceito para pintar na academia, o que o impossibilitaria de trabalhar com modelos vivos. Mesmo assim, o artista nele parecia resignado mesmo a esconder do irmão o mais novo fracasso, como revela por carta do dia 28 de janeiro de 1886: *Estive muito ocupado esta semana porque, além da aula de pintura, também vou desenhar à noite e depois continuo trabalhando com uma modelo em um clube das 21h30 às 11h30. Tornei-me membro de nada menos que dois desses clubes. (vggallery, carta 555)*.

Mas o problema com o sistema acadêmico, de fato, ocorreu quando, certo dia: (...) *Vincent apareceu no ateliê de pintura da academia, com suas tintas e paletas (...) (NAIFEH, idem, p. 569)*, e segundo uma testemunha entrevistada décadas mais tarde, ele chegou de repente, armou o cavalete, organizou a tela e as tintas e tão logo começou a pintar febrilmente, respingando até mesmo tinta pelo chão. Atônitos, os colegas nunca haviam visto uma atitude daquela, e sequer Verlat, o professor acadêmico, que o abordou seguidamente perguntando o seu nome. Sem muita cerimônia, em seguida, bradou ao estranho aluno diante o silêncio da sala: (...) *Não posso corrigir essas porcarias. Meu rapaz, vá correndo fazer o curso de desenho. (Idem, p. 570)*.

Para Vincent, o episódio ratificou apenas que naquele espaço, e mais uma vez, ele não seria compreendido. Ruborizado e contido de raiva, desarmou suas coisas e saiu depressa da sala. Em suma, era o velho Dorus que ressurgia das cinzas, a força moral que sempre oprimiu a criança, o jovem, e agora o grande artista que parecia estar à beira de uma erupção. Era de se

prever, e Vincent já sabia, que diante à academia sua pintura só causaria transtornos e embaraços, à revelar que eram as situações trágicas quais ele não apenas era atraído, mas onde justamente ele enxergava a essência das coisas, na luta heroica e previamente fadada ao insucesso, que, ao certo, corroborava à afirmação de sua própria arte e poder de criação, à evolução de sua consciência humana e criativa diante de uma realidade na qual ele não apenas era incompreendido como era marginalizado. Em outras palavras, essa era a única realidade que alguém excêntrico como ele poderia de fato conhecer, pois estava em conflito e atração com o mundo desde que havia nascido.

Na sequência, Vincent se matriculou num segundo curso de desenho, mas tão logo, e naturalmente, o exercício de desenhar estátuas de gesso meticulosamente, como orientava e exigia o novo professor Siberdt, escapava à furiosa mão do pintor holandês, completamente voltado a uma busca interior que confrontava, involuntariamente, com o contexto formalizado da Academia. Em outras palavras:

Diante da anatomia lisa e da torção elegante de um discóbolo do século V a.C, Vincent desenhou um sementeiro fornido e de nádegas largas, a musculatura desenhada com pregas tão fundas como o sobretudo de um homem órfão, contra um fundo hachurado e sombreado com gradações do cinza até quase o preto. (NAIFEH, idem, p. 571).

Mas quando Siberdt quis corrigi-lo, Vincent intensificou ainda mais o desenho à sua maneira e chegou até a confrontar o professor voltando-se aos seus colegas e afirmando que os conceitos que estavam sendo ensinados ali eram: *absolutamente errados*. (VAN GOGH apud NAIFEH, op. cit, p. 571). Outro exemplo desse conflito ocorreu dias depois quando os alunos foram orientados a desenhar a partir de uma estátua da Vênus de Milo. Consta que Vincent pegou o lápis e fez o seguinte desenho:

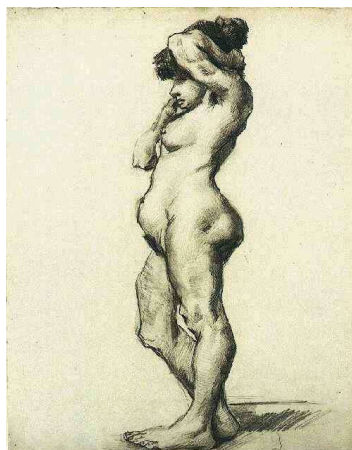


Figura 95: Vincent van Gogh, *Nu feminino em pé, visto de lado*, jan/fev de 1886.
Museu Van Gogh, Amsterdã

De modo geral, e contrariando consequentemente todo o contexto, Vincent desenhou: (...) *aquela Vênus atarracada com uma pélvis enorme (...) uma figura extraordinária, de traseiro gordo*. Outro estudante comentou que Vincent transformou a Deusa em uma robusta matrona. Por fim, e tendo se irritado com a advertência do professor, Vincent: “*Foi tomado de uma raiva violenta*”, *segundo uma testemunha, e gritou para o professor horrorizado: “Você claramente não sabe como é uma jovem, ‘maldito seja!’ Uma mulher precisa ter ancas, nádegas, uma pélvis onde possa carregar um bebê!*”. (NAIFEH, idem, p. 571).

Essa foi sua última aula na academia.

Depois de frustradas, mais uma vez, suas tentativas de despontar na arte e tornar-se autossustentável financeiramente, posto seu conflito com a academia, Vincent foi procurar refúgio em clubes de pintores e desenhistas nos quais o reduto formado eram justamente daqueles que, como ele, não haviam se dado bem nas academias. Um desses clubes estava localizado na: (...) *velha casa histórica no Grote Markt*. Consta que Vincent chegou lá como um touro, em seu primeiro dia, com um rolo enorme de seus esboços embaixo do braço e, certamente, mais entusiasmado do que qualquer um de seus novos colegas.

Contudo, e em menos tempo ainda do que havia suportado a academia, mesmo: (...) *longe da rigidez “odiosa” dos professores, Vincent só encontrou rejeição e fracasso*. Logo começaram a trocar de seus tiques e a rotulá-lo como maluco, cegos que estavam para aquilo que ele estava fazendo, a arte. Mesmo marginalizado, no entanto, ele tentou conquistar seus torturadores contando suas heroicas histórias em Borinage, o que lhe rendeu uma amizade relativamente frutífera, a do estudante inglês: *Horace Mann Livens*. (NAIFEH, idem, p. 572 e 573), que até fez um retrato de Vincent. Mas, diante os conflitos gerais com a nova turma, ele se retraiu e voltou-se aos desenhos expressando claramente o seu, involuntário, e aparente, desacordo com o mundo ao seu redor:

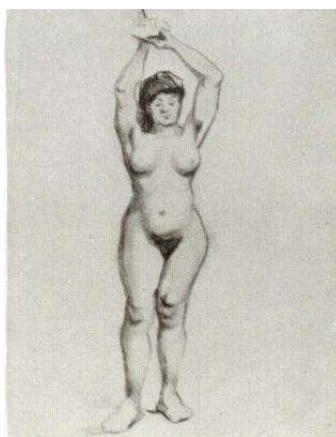


Figura 96: Vincent van Gogh, *Nu feminino em pé, visto de frente*, jan/fev de 1886.

Museu Van Gogh, Amsterdã

A figura humana permanecia sua busca, e transfigurar suas emoções, suma missão artística.



Figura 96: Vincent van Gogh, *O Arremessador de Discos*, fevereiro de 1886.
Museu Van Gogh, Amsterdã

O ser humano em seu contexto indica a noção de totalidade e unicidade.



Figura 97: Vincent van Gogh, *Pessoas andando em Eindhoven*, fevereiro de 1885.
Coleção particular, Suíça

Desabafando sua vida em traços hachurados entre a sombra e a luz, por contornos que muitas vezes pareciam querer ir além do real desesperadamente, Vincent não pôde evitar que acabasse expulso mais uma vez, já nas primeiras semanas de fevereiro, de todos os locais nos quais tentou se comunicar e mostrar sua visão artística da realidade, como havia demonstrado a Theo até aquele momento. E sobre isso escreveu:

Quando me comparo com os outros companheiros, há algo muito rígido em mim, como se eu estivesse *na prisão por 10 anos*. E essa é uma questão cuja causa reside no fato de que, durante 10 anos ou mais, tive um tempo difícil e turbulento, e

preocupação, tristeza e sem amigos. Isso mudará, porém, à medida que meu trabalho melhorar, e é possível fazer alguma coisa e saber alguma coisa. (vggallery, carta 557).

Dessa forma sua vida parecia desmoronar na Antuérpia¹²⁰, a paciência de Theo também se esgotava à medida que os gastos de Vincent aumentavam substancialmente, posto que o excesso e a combinação de álcool, tabaco e má alimentação, haviam causado sérios problemas de saúde ao pintor, e que ele estava a custear um tratamento médico naquela ocasião. Sobre isso ele escreveu a Theo no dia 02 de fevereiro de 1886 como quem parece ter sido pego desprevenidamente pelo acaso: *Eu pensei que meus dentes estavam ruins por outro motivo, e eu não sabia que meu estômago havia se deteriorado a tal ponto.* (vggallery, carta 557).

Assim sendo, acrescentou nessa carta: *Estou pensando em arrumar meus dentes novamente. Eu tenho nada menos que 10 dentes que perdi ou estou perdendo.* (vggallery, carta 557). Portanto, anunciando a fatalidade de mais um fracasso e a solicitação de mais dinheiro para se manter no limite, Vincent se inclinou à: (...) *uma enxurrada de cartas contraditórias: amargas reclamações sobre as ofensas que sofria, mas envolvidas em declarações de que mantinha a calma, a serenidade e a confiança no futuro.* (NAIFEH, idem, p.574 e 575).

Em suma: *Conforme se ampliava o abismo entre sua vida real e sua vida imaginária, a ilusão se aprofundava.* (Idem, p. 575) e a arte o ajudava a superar¹²¹. No dia 04 de fevereiro de 1886, Vincent parecia anunciar a catástrofe quando escreveu a Theo dizendo: *Realmente me ocorreu tão inesperadamente - eu me senti fraco e com febre, mas ainda assim continuei. Só começou a me preocupar que os dentes estavam quebrando um após o outro. E que eu estava começando a parecer cada vez pior.* (vggallery, carta 558).

Em contrapartida, parecia estar buscando em seus pensamentos ligados à arte, a salvação, quando escreveu ao irmão dizendo: *Mas vamos ver - ainda acho que tenho uma certa dureza em comum com os camponeses, que também não comem nada muito especial e continuam vivendo e trabalhando.* (vggallery, carta 558). Na carta seguinte, ele até especifica o tratamento que está elaborando a partir de suas leituras e autoconhecimento, quando diz: *E então - mesmo comendo as mesmas coisas, é possível digerir naturalmente melhor quando é possível mastigar adequadamente, e assim meu estômago terá uma chance de se recuperar.* (vggallery, carta 559). Mas, em verdade, Vincent tinha tido um: (...) *colapso absoluto* (...) (NAIFEH, idem, 575), provocado dentre tanto pelas péssimas condições de vida na Antuérpia,

¹²⁰ “A aventura durou apenas alguns meses. A vida era mais cara do que ele pensara, as relações eram difíceis de ser mantidas e as aulas da academia não lhe agradaram. As galerias de arte não lhe ofereciam nenhuma perspectiva. Mais grave ainda, a cidade não o inspirava.” (VEEN, 2018, p. 65).

¹²¹ “Contudo, seu estilo de pintar foi radicalmente transformado por esta curta experiência. De tons escuros e ambientes crepusculares ele gradualmente passou à luz e à cor.” (VEEN, 2018, p. 65).

e principalmente por razão do desgaste resultante da luta contínua travada entre os próprios sentimentos e o mundo ao seu redor. Nesse sentido escreveu ao irmão: *Porque não é apenas a comida, é também toda a preocupação e tristeza que se tem.* (vggallery, carta 558). E por uma declaração heroica parecia afirmar seu martírio extremo e sua autoconfiança por meio de um sacrifício pela arte: *Mas eu vivi na época e, desde então, aqui, não tendo nada para comer, porque o trabalho me custou muito e confiei demais na ideia de que eu poderia aguentar dessa maneira.* (vggallery, carta 558). Por conseguinte, perseguido pela imagem da decadência, mas tendo de mostrar outra aparência ao irmão, Vincent se envergonhava de reconhecer seu fracasso em sua intimidade, e avistando a arte enquanto saía escreveu a Theo:

Mais e mais, porém, imagino que, no final, a arte pela arte - trabalhar pela causa do trabalho - energia pela energia - realmente se torna muito importante para todos os bons companheiros, como se vê nos De Goncourt - que a obstinação é necessária, pois a sociedade não agradece. (vggallery, carta 557).

E foi nesse momento de miséria e convalescença, em que a morte e a agonia pareciam pairar sobre sua cabeça, que tragicamente Vincent van Gogh decidiu por realizar seu primeiro autorretrato, talvez para que, externando os sentimentos, pudesse assim se aliviar. Ou quem sabe, transformar a dor em beleza através da arte.¹²²

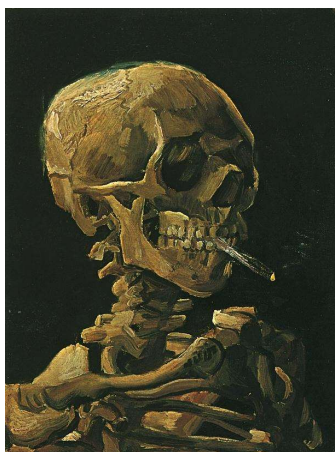


Figura 98: Vincent van Gogh, *Crânio com cigarro aceso*, Antuérpia, 1885/86. Óleo sobre tela, 32x24,5cm, Museu Van Gogh, Amsterdã

Embora não tenha sido seu intuito alarmar Theo, o motivo que fez Vincent pintar uma caveira fumando um cigarro, para o irmão que o conhecia melhor do que qualquer um, já estava

¹²² “Ele passou a olhar para Antuérpia com um olhar renovado, moderno, perseguindo a cor de cinza, em suma, a transformação constante da realidade em vez da estagnação. Para ele, a base da arte era a vida tal como ela era, sem julgamento, sem moral, sem tabu. A realidade nua.” (VEEN, 2018, p. 66).

claro o que estava acontecendo. Theo já havia discutido com Vincent desde dezembro do ano anterior, assuntos sobre a arte e sobre a vida desregrada do irmão e sua relação com o dinheiro. Portanto, visando economizar em um momento em que a Goupil não andava bem das pernas, e resignado a cuidar de Vincent, Theo havia convidado o irmão, por vezes, a se mudar para Paris e morar com ele, mas de uma forma tão fria e duvidosa que lançava o solitário pintor, que sonhava com a verdadeira fraternidade entre ambos, rejeitar o pedido sempre e o mais rápido possível. Porém: (...) *tudo mudou no começo de fevereiro. Como em Drente, Vincent saiu de sua crise como outro homem.* (NAIFEH, idem, p. 577). Desse modo, e por razões que só Vincent pode saber exatamente, ele escreveu 7 cartas súplicas tentando convencer Theo a aceitá-lo em Paris, deixando Theo sem saída, na condição de não poder dizer não, pois já conhecia as explosões emocionais do irmão, enquanto não conseguia dizer sim por que sinceramente julgava que seria impossível conviver com Vincent van Gogh.

Para piorar, e aproveitando-se de que Theo, outra vez, havia o convidado a estudar no ateliê do importante pintor parisiense Fernand Cormon, Vincent lhe escreveu: *O fato de você mesmo agora propor o plano de ir a Cormon é algo que me dá imenso prazer.* (vggallery, carta 557). Outra vez: *Então, estarei mais acostumado a Paris novamente quando for para a Cormon.* (vggallery, carta 561). Porém, diante o silêncio relutante de Theo, as ameaças seguiram os ditames do medo e do abandono que aquela atitude do irmão poderia significar. Dramatizando à sua maneira, ele escreveu: *Se eu não for para Paris, tenho medo de criar uma confusão e continuar andando em círculos, cometendo os mesmos erros.* (VAN GOGH apud NAIFEH, op.cit, p. 578).

Mas como Theo titubeou demais, no dia 17 de fevereiro ele pressionou dizendo: *Temos apenas 10 dias até o final do mês, e eu preciso saber o que é o quê.* (vggallery, carta 563). Até que Theo propôs um acordo, ao qual parece, mais para ganhar tempo do que para responder de fato, e pediu a Vincent que antes que ele fosse para Paris, passasse, por uns dias, em Nuenen. Mas se Vincent replicou dezenas de vezes, nas últimas cartas, que iria ao Brabante, como quem estava aceitando o acordo proposto, não podia esconder sua notável relutância quando escreveu que: *Minha permanência em Nuenen, pelo menos no mês de março, seria por causa da mudança, e eu deveria ir lá sozinho por causa de mudar de residência. Mas se for necessário, no que me diz respeito, eu estaria preparado para não voltar.* (vggallery, carta 561).

E, até mesmo na última carta, ele parecia relutar a maneira de quem parecia mesmo estar não apenas se resignando ao fato, mas reconhecendo que a partir dele seria possível algum benefício e superação, quando escreveu: (...) *pelo menos minha permanência em Brabante não seria totalmente infrutífera.* (vggallery, carta 566). Contudo, na mesma carta, ele escreveu:

Pense com cuidado se não conseguimos encontrar uma combinação que me permita estar em Paris antes de junho. (vggallery, carta 566). E, logo em seguida, pareceu pressionar Theo ao dizer: *Estou escrevendo para você mais uma vez, porque, de qualquer forma, meu tempo aqui está quase acabando e tenho que voltar um dia desses.* (vggallery, carta 566). Enquanto isso, estava a fazer promessas como as de que: (...) *eu certamente trabalharia mais em Paris do que aqui (...)* (vggallery, carta 557). E quando perdia a paciência mudava o tom para a lamentação, assim como escreveu: *Por que não posso ir direto daqui para Paris quando quiser e continuar trabalhando aqui até eu ir?* (vggallery, carta 556)

Por fim, e depois de uma longa batalha de convencimento, Theo falou a Vincent que não, que ele não poderia vir para Paris naquele momento e que precisaria esperar até o verão, no meio do ano. Afoito, contudo, Vincent não conseguiu esperar, de modo que: *Poucos dias depois de receber a resposta de Theo, pegou o trem noturno para Paris.* (NAIFEH, idem, p. 578 e 579). E não tendo ele dito nada a respeito, Theo ficou sabendo, dessa aventura, ao receber um bilhete entregue em mãos em seu escritório, no começo de março e fim de fevereiro de 1886, qual dizia:

Meu caro Theo,

Não fique zangado comigo que eu vim de repente. Eu pensei muito sobre isso e acho que economizaremos tempo dessa maneira. Estarei no Louvre a partir do meio-dia, ou mais cedo, se quiser. Uma resposta, por favor, para me informar quando você poderia vir ao Salle Carrée. Quanto às despesas, repito, trata-se da mesma coisa. Ainda tenho algum dinheiro, é claro, e quero falar com você antes de gastar qualquer coisa. Nós vamos resolver as coisas, você verá. Então chegue lá o mais rápido possível. Eu aperto sua mão. Sinceramente, Vincent (vggallery, carta 567).

CAPÍTULO 5 – AS CORES DE PARIS E A LUZ DE ARLES, A TRAGÉDIA E A VIDA NA ARTE DE VINCENT VAN GOGH

Aquele fora o amargo fim de uma carreira malograda e o início de uma errância entusiasmada, de um caminho longo e acidentado. Seu barco foi fustigado pelas ondas, mas não virou. Por dez anos, ele tinha sobrevivido a todas as admoestações, críticas, dúvida e ideais furadas. Hoje, voltava para vencer. Havia descido o mais baixo possível na arena social e visto a miséria de frente. A realidade o havia mordido no rosto. Ela o esfomeara, humilhara, esgotara. Mas ele não havia largado o leme durante a tempestade. Saíra dela mais forte, mais maduro, mais furioso do que nunca. (VEEN, 2018, p. 68).

Não foram poucos os trágicos episódios que haviam arrastado Vincent até ali, uma das grandes capitais da arte no século XIX. Em síntese, é preciso considerar que a experiência de Vincent em Paris incluiu noites de boemia intensas, novas tentativas de estudar arte, novas amizades e o reconhecimento fundamental dos novos estilos e simbolismos que corriam pelas vielas do agitado e novo bairro da cidade, Montmartre. Além do mais, o convívio de Vincent com o irmão ecoou em situações de conflitos diversos através dos quais ressurgiu uma afinada proximidade entre ambos, e enquanto a produção artística do primeiro transcendia, por hora, a pintura de retratos e sobretudo a escura paleta pardacenta, a influência das cores e luzes típicas dos impressionistas, e principalmente dos novos pintores que frequentavam a capital francesa, carimbavam marcas indeléveis no desenvolvimento humano e artístico do pintor holandês. Portanto, é preciso considerar que, se por um lado, o absinto e as noites em claro, a agitação e os ruídos acachapantes, assim como as confusões nos bares e a impossibilidade de comercialização de sua obra, tornavam Paris um lugar cada vez mais perigoso ao sensível artista, por outro lado o fazia enxergar centenas de novas formas, temas e variações de sua paleta, que o lançavam a atacar o novo com as garras de um leão em um cenário favoravelmente trágico.

Após dois anos de estadia na capital da arte, no entanto, e por razões complexas que não se pode ater em absoluto, Vincent fora atraído pela ideia de viajar ao sul da França. Um local que não era totalmente desconhecido ao desenhista de mapas e ao pintor aculturado que estava sempre acompanhando o movimento da modernidade. Soma-se a isso que a figura do pintor Adolphe Monticelli¹²³, qual Vincent tanto admirava, havia vivido e pintado na cidade de

¹²³ Adolphe Monticelli foi um pintor francês, membro de uma família de origem italiana estabelecida em Marselha, viveu em Paris de 1846 a 1848, quando frequentou o estúdio de Paul Delaroche. Retornou à capital francesa em 1856 e conheceu o trabalho de Narcisse Virgilio Díaz, de quem recebeu influência quanto aos usos de cor e escolhas temáticas. Uma das principais características técnicas dos seus quadros é o uso de densas pinceladas, traço que influenciou Vincent van Gogh, que foi um de seus grandes admiradores. ADOLPHE MONTICELLI. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2017. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Adolphe_Monticelli&oldid=49306847>. Acesso em: 17/ 05/ 2020

Marseille, na costa do Mediterrâneo, muito próximo dali, enquanto Eugene Delacroix, outra admiração do pintor holandês, havia se aventurado no norte da África, que também não estava tão distante dali. Nesse contexto, é bem provável que ele já tivesse ouvido de outros pintores sobre uma pequena cidade chamada Arles, onde ruínas gregas e romanas relatavam a prosperidade histórica da região, e onde, no que concerne à natureza e à pintura, era intensa a luminosidade do rei Sol.

Seja qual for o real motivo, ou os motivos, o fato é que Vincent decidiu ir para lá, sob o sacrifício de abandonar o irmão em Paris. Ele chegou otimista, extasiado e esperançoso como em outras vezes que mudou de cidade, mas já nos primeiros dias se envolveu em diversos conflitos com os moradores locais, enquanto pintou sob o sol japonês qual julgava arquetípico da região. No entanto, foi antes que o peso da solidão contínua o tivesse solapado completamente, que a possibilidade da chegada de Gauguin¹²⁴ à cidade, graças à excessiva insistência dos irmãos, alimentou sua permanência e permitiu uma luz redentora no fim do túnel. O pintor francês fazia parte daquele reduto de artistas marginais que estavam tentando sobreviver de arte pintando à própria maneira, tal como Vincent naquele contexto.

A trágica relação de ambos, apesar de promissora, e embora tenha afagado a solidão ocasional do pintor holandês, provocou ao mesmo tempo um transtorno complexo capaz de alterar seu humor e inquietar a sua pintura. As alterações também surgiam porque Gauguin tinha conceitos de arte absolutamente contrários aos de Vincent, que não sossegava até exaurir o amigo com seu fanatismo inclinado a persuasão absoluta. O resultado é que em poucos meses o pintor de taitianas foi levado a arrumar as suas malas, precipitando, por sua vez e inevitavelmente, os sentimentos que levariam van Gogh a decepar a própria orelha. Nesse momento a arte de van Gogh, para além de seus sentimentos sombrios, já havia se transformado em uma grande expressão de luz e cor, no qual a temática dos retratos foi transposta a outras formas dentre paisagens, flores, ou até mesmo o retrato de utensílios domésticos, objetos que, é preciso recapitular, ele já havia retratado outras vezes, mas com a paleta escura de sua fase holandesa.

As cartas transbordavam de sentimentos intensos e diversos, pelos quais o próprio Vincent, buscando coerência na contradição, afirmava a lucidez enquanto considerava a própria doença. Gauguin, nesse contexto trágico, tratou logo de partir, de modo que, e em algumas

¹²⁴ Eugène-Henri-Paul Gauguin foi um pintor francês do pós-impressionismo. PAUL GAUGUIN. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2020. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Paul_Gauguin&oldid=60044141>. Acesso em: 17/07/2020

semanas, Vincent parece não ter encontrado outro caminho que não fosse o da reclusão absoluta, e implorou a Theo que o internasse em um sanatório na cidade de Saint Rémy.

5.1 Paris 1886 – Sob os efeitos das revoluções, novas influências, novos temas, novas cores e novos conflitos na vida e na obra de Vincent van Gogh

A França desta época ainda estava a velar a memória do grande escritor Vitor Hugo falecido nove meses antes de Vincent retornar à Paris. *O velho leão socialista...* (NAIFEH, idem, p. 583) havia sido um grande crítico do consumismo e do contentamento burguês, e assim foi mantenedor de um idealismo assentado basicamente na concepção heroica da grande revolução francesa. Por meio de sua obra Vitor Hugo havia combatido governos retrógrados e o conservadorismo religioso, além disso, enquanto artista havia personificado o pária social, o ateu e a virtude dos criminosos.

Desse modo, em uma época repleta de ismos, quando as transformações do pensamento ocidental haviam aberto uma fenda entre a religião e a ciência, numa era de ceticismo e sombras, Vitor Hugo se manteve (...) *fiel à sua visão de verdade (...)* E então: (...) *sua condição de pária heroico sobrevivia como exemplo para artistas de todas as espécies, inclusive Vincent van Gogh (...)* (Idem, p. 584). Nesse contexto, foi diante a chacina insensata da Guerra Franco-Prussiana, e o caos da Comuna, somado ao deslocamento gerado pelas mudanças tecnológicas, e, sobretudo, diante ao cientificismo acelerado e os conturbados revezes de ciclos econômicos, que o idealismo de Vitor Hugo se fez enquanto um atraente refúgio à parcela da sociedade e aos artistas que não se identificavam as prerrogativas daquele tempo.

Mas à medida que chegava ao fim do século, o otimismo utópico do escritor francês foi se convertendo em um verdadeiro pavor apocalíptico. A imprensa se tornou um veículo vinculado à uma política militar que prometia a estabilidade ante a possibilidade do caos e do fim da civilização. Por conseguinte: *Em 1885, escritores e poetas haviam, em sua maioria, abandonado o campo que Hugo defendera com tanto vigor – assustados, como todos os demais, pelo espectro da falta de sentido.* (NAIFEH, idem, p. 584).

Foi então que nesse contexto de relatividade e conflito, enquanto Zola abraçava o credo positivista com o objetivo de atacar a ordem burguesa, outra geração de escritores questionava se pelos sentidos e paixões, ao invés da razão, seria possível apreender, essencialmente, a

realidade através da arte.¹²⁵ Outros, enquanto isso, acreditavam que se houvesse alguma verdade absoluta apreensível: (...) *só poderia ser encontrado no tortuoso labirinto da psique*. E nesse sentido, para esses pensadores: *O imperativo supremo da arte era, sem dúvida, mapear esse labirinto: expressar diretamente, sem ornamentos nem atenuantes, a realidade elementar da consciência humana*. Contudo, tanto os racionalistas como os empiristas da época não se viam capazes de negar o fato de que à absorção e compreensão da realidade não poderia se privar da própria: *Sensação, emoção, inspiração*. [pois, para eles também] *Tais eram as infáveis “essenciais” da vida – o único tema digno da arte*. (NAIFEH, Idem, p. 585)

Dois anos antes de Vincent chegar à Paris, Joris Karl Huysmans,¹²⁶ escritor francês, cujos principais romances sintetizam fases sucessivas da vida estética, espiritual e intelectual da França do final do século XIX, publicou um manifesto das novas ideias chamado: “Às Avestas”, que: (...) *abalou o mundo literário de Paris*. Nessa obra, o personagem do artista doente, dissoluto, devasso, escandaloso e autodestrutivo era visto como a de um herói, uma mensagem que havia atraído um grupo heterogêneo de artistas a buscar o caminho da verdade tanto na arte como na própria criatividade interior (individual), unidos tanto pelo desprezo à convenção quanto pelo gosto pelo escândalo. E nesse contexto, para eles: (...) *apenas o marginal excêntrico – fosse esteta, criminoso ou louco -, seguindo seu caminho interior, poderia expressar os mistérios mais profundos da vida*. (NAIFEH, idem, 585 e 586). Em suma, os seguidores de J. K. Huysmans pareciam expressar o sombrio sentimento coletivo de que o final do século estava a anunciar o fim do mundo.

No que tange ao universo artístico daquela época, marcado pela multiplicidade quase caótica e fragmentada entre ideologias rivais, os artistas progressistas se dividiram em facções mutantes e beligerantes. Dentre eles, o pintor Georges Seurat, líder de um movimento basicamente positivista da arte, sustentava que a cor poderia ser subdividida até seus elementos

¹²⁵ “Se a reflexão sobre o Belo assume a forma de uma estética quando os valores são pensados a partir da subjetividade, permanece por inteiro a questão de saber o que é que, no interior desta subjetividade, deve ser considerado o princípio do juízo de gosto. Tratar-se-á da *razão*, como pensam os cartesianos e com eles os teóricos do classicismo francês, ou do sentimento, da “delicadeza” do *coração* como afirmará, cada vez mais claramente, no decorrer do século XVIII, uma corrente que se tem as origens tanto em Pascal como no empirismo inglês? Se se optar pela razão, conceber-se-á o juízo de gosto segundo o modelo de um juízo lógico-matemático: e sua subjetividade será garantida por analogia com a das ciências – sendo o risco incorrido pelo classicismo o da perda da especificidade do juízo estético, a redução da beleza a uma simples representação sensível da *verdade*. Se, inversamente, se puser o sentimento no princípio da avaliação estética, se o gosto for mais uma questão de coração do que de razão, a autonomia da esfera estética poderá ser de facto obtida, mas, dir-se-ia, pelo preço de uma subjetivização tão radical do belo que a questão da objetividade dos critérios se verá desvalorizada em proveito de um relativismo total.” (FERRY, 2012, p. 61 e 62).

¹²⁶ “No entanto, a influência mais profunda e mais fecunda emana de Baudelaire, considerado o mais importante predecessor da poesia simbolista e o criador da lírica moderna em geral. É ele quem lidera a geração de Bourget e Barrès, Huysmans e Mallarmé de volta ao caminho do esteticismo romântico, e quem ensina o modo de reconciliar o novo misticismo com a antiga e fanática devoção à arte.” (HAUSER, 2003, p. 909).

constitutivos e depois reunificada pelo olho do observador, e embora tenha nomeado a própria técnica de: “*cromoluminismo*” (...) *seus próprios seguidores preferiam nomes mais simples, como “divisionismo” ou “pontilhismo”*. (NAIFEH, idem, p. 586).

Outro grupo entre os progressistas, também influenciados por “Às Avessas”: (...) *começaram a ver em suas misteriosas versões de mitos gregos, episódios bíblicos e fábulas infantis uma saída da literalidade modernista*. Desse modo, influenciados por escritores simbolistas, muitos artistas voltaram sua atenção ao inconsciente coletivo da cultura, na busca de imagens sobrenaturais que expressassem uma essência que os naturalistas não logravam alcançar. E para essa finalidade: *Envolviam seus temas numa atmosfera etérea e onírica ou os banhavam com uma luz teatral para transformar o cotidiano em monumental, o natural em sobrenatural, o concreto em mítico*. Em suma, ao partir de uma crítica aos impressionistas, esses pintores simbolistas, transferiam o foco de uma arte de superfície à outra que visava a essência das coisas, outrossim: (...) *preencher o vazio deixado pela religião e não ocupado pela ciência*. (Idem, p. 587).

Um terceiro grupo de artistas desse período, “Os incoerentes”, à semelhança dos niilistas, renunciaram tanto ao academicismo quanto a arte dos vanguardistas. Eles não acreditavam que a arte poderia revelar uma verdade superior sobre a vida, de modo que, em suas obras visavam as zombarias e provocações polêmicas a outros grupos. Em suma:

Artistas como os incoerentes se orgulhavam da falta de sentido do que faziam (“o tema não é nada”, explicou Paul Signac) e deram à sua abordagem subversiva da arte - e da vida - um nome que refletia à perfeição suas origens nas pilhérias dos cafés e sua alegre imaterialidade: *fumisme* - mais ou menos “soprar fumo”. (NAIFEH, idem, p. 588).

Mas esse caleidoscópio de ideias e proposições, surgidas da desintegração da vanguarda artística, espelhavam uma atmosfera trágica que horrorizava Émile Zola, por exemplo, que via a unidade entre os artistas¹²⁷ como um fator imprescindível para a realização da arte moderna. Para ele, portanto, o verdadeiro artista seria aquele que: (...) *encontrasse dentro de si uma arte ao mesmo tempo literal e poética, real e simbólica, pessoal e mítica*. (Idem, ibidem,), e em outras palavras, algo que tentasse expressar a totalidade do real, em uma época na qual o fluxo humano multiplicava o fluxo dos acontecimentos, as contradições e as inovações de um determinado período histórico, marcado por um abismo que separava com mais clareza a ciência da religião.

¹²⁷ “(...) Zola criticava todos os artistas, mesmo os impressionistas que antes defendera, por não terem conseguido encontrar uma arte unitária e emblemática para a nova época.” (NAIFEH, idem, p. 589).

Foi nesse cenário trágico de profundas transformações que Vincent se viu em Paris quando fugiu da Antuérpia por ter mais uma vez fracassado seus planos.¹²⁸ Ele chegou sem avisar, e porque estava temeroso de uma nova rejeição, procurou um barbeiro, comprou roupas novas e terminou a penosa tarefa de arrumar os dentes. Entusiasmado com a própria renovação, insistiu ao irmão que mudassem de apartamento alegando, dentre tanto, que o estreito local em que Theo morava não apenas o impossibilitaria de montar um ateliê, mas os sufocaria a convivência em um espaço tão pequeno. Em seguida, encontrou na Rua Lepic 54 esta nova moradia, em Montmartre, bairro no qual ele havia morado nos tempos da Goupil, 10 anos atrás, e que de um vilarejo marginal, havia: (...) *adquirido um novo selo burguês. Agora, a nova moda era a margem; artistas e intelectuais afluíam para a periferia descolada.* (NAIFEH, idem, p. 591).

Assim, em junho de 1886, eles já haviam se instalado no novo apartamento, e foi Vincent quem se incumbiu de decorá-lo. Comprou móveis, pendurou gravuras ao gosto de Theo e algumas de suas pinturas. Foi nesse contexto também que Vincent começou a ler o livro “Bel-Ami, de Guy de Maupassant, em substituição a Bíblia de outrora, e uma vez mais fundindo vida e arte, procurou sentido próprio na história de um ambicioso forasteiro que: (...) *partindo de um início humilde em Montmartre, subiu ao topo da sociedade parisiense.* Era uma nova vida indicando caminhos para uma nova arte;¹²⁹

A essa nova visão de mundo, Vincent somou às velhas ambições de um empreendimento junto ao irmão, onde sua tarefa seria priorizar a arte comercial, a começar: (...) *ilustrando cardápios de restaurantes.* (Idem, idem, p. 592) até produzir ilustrações para revistas e jornais, enquanto através da pintura decidiria por imagens turísticas e paisagens da região. Neste ponto, Montmartre o colocava em direta conexão com o tal mundo moderno que ele lia em romances de Zola ambientados exatamente naquela localidade. Ademais, as vistas panorâmicas e as furtivas noites badaladas, encontravam em Montmartre o que havia de mais intenso na velha capital francesa.

¹²⁸ “Acredito que a intensa carga de expressividade da pintura de Van Gogh também possa encontrar explicações mais amplas, que influenciaram muitos outros artistas. Na passagem do século XVIII para o século XIX, os processos industriais ocuparam progressivamente o espaço de produção artesanal em parte significativa da Europa. A introdução das máquinas a vapor, a maior capacidade para a obtenção de energia da água e o uso de combustíveis fósseis mudaram a paisagem das cidades e a composição de classes engendradas pela economia. (...) Para um homem tão atento à realidade – por mais que se queria ver nele um alienado mental –, as rápidas mudanças urbanas, demográficas, industriais, comerciais e artísticas devem tê-lo perturbado ao máximo, justamente um homem com um equilíbrio mental frágil e uma condição financeira perto da miséria.” (NAVES, 2021, p. 41 e 43).

¹²⁹ Talvez seja essa atitude crítica diante da realidade que leva Argan a afirmar sobre a pintura de Van gogh: “A técnica da pintura também deve mudar, opor-se à técnica mecânica da indústria, como um fazer gerado pelas forças profundas do ser (...)” (ARGAN, 1992, p. 124, apud NAVES, 2021, p. 45 e 46).



Figura 99: Vincent van Gogh, *Moinho Le Blute-Fin*, 1886.
Óleo sobre tela, 55,2x38cm, Museum de Fundatie, Zwolle, Holanda

E, em algum momento, Vincent armou sua grade de perspectiva em Montmartre e: *Viu em seus moinhos de sentinela e no amontoado de casas velhas coisas mais interessantes para seu olhar perscrutador do que nos invariáveis panoramas enfumaçados*.¹³⁰ Assim, influenciado pelo Bel-Ami de Maupassant, ele calculou que essa temática atrairia o público turista desejoso de levar para casa uma lembrança imagética daquela localidade, de modo que ele até: *Chegou a tentar a aquarela (...) (NAIFEH, idem, p. 593 594)*. E ademais, olhou no espelho e, certamente, gostou do que viu, de modo que, a partir dali, pintou seguidamente seu autorretrato, bem-vestido, de barba aparada, cabelo penteado e dentes tratados. Em suma, esbanjando dignidade, era o próprio orgulho que ele estava a retratar. E para além disso: (...) *o elemento central do renascimento burguês de Vincent em Paris não foi a arte vendável, não foram as roupas e dentes novos, nem mesmo o novo apartamento reluzente na Rue Lepic. Foi sua inscrição no ateliê de Fernand Piestre, o artista conhecido como Cormon*. (Idem, idem, p. 595).

O sistema de Salon¹³¹ desta época, mantendo ainda certa popularidade na capital francesa, existia principalmente enquanto herança do sistema de “academias” dos séculos

¹³⁰ Se por um lado Vincent usa, no aspecto geral da obra, uma gama de tons fortemente influenciados pela fase holandesa, por outro lado já é possível identificar o nascimento de um colorismo que encontrava, na capital francesa, e principalmente em Montmartre, o espaço por excelência para uma grande renovação. E no embalo dessas renovações, a escolha do local e do ângulo (detalhe) também podem suscitar tendências muito peculiares na pintura de van Gogh, como do casal, retratado no topo do moinho, tema que Vincent replicará mais de uma vez nos tempos de Arles e em Saint Rémy.

¹³¹ O Salão de Paris (em francês, Salon de Paris) foi fundado em 1667 na capital francesa para exibir obras de arte, especialmente pinturas, dos membros da Academia Real de Pintura e Escultura. SALON DE PARIS. In:

anteriores às grandes revoluções modernas, e tinha de conviver com as inovações impostas pelo capitalismo burguês que valorizava o mercado de arte na esteira das ambições criativas de jovens pintores que não paravam de surgir. Para esses jovens modernos a École des Beaux-Arts (nome dado as diversas escolas de arte da França) criou os chamados ateliers, ou estúdios, nos quais eram empregados métodos semelhantes ao das academias, com a diferença de que, nos ateliês, eram valorizados os experimentos pictóricos individuais e subjetivos.

Fernand Cormon era um pintor que atingira sucesso através dos Salons, e embora mantivesse, em grande parte, a estrutura da tradição clássica de pintura em seus métodos de ensino, ou seja, o apolíneo, em seu ateliê priorizava a inovação (dionisíaco) uma vez que ambicionava com isso: (...) *formar a próxima geração de artistas* (...) Nesse sentido: (...) *Cormon se mostrava “mais receptivo às novidades do que a maioria de seus pares”* (...), o que talvez justifique o fato de ele, muitas vezes, sequer aparecer no ateliê durante as aulas, permitindo aos próprios alunos se libertarem das suas regras, sem poder evitar, contudo, que os mesmos alunos se tornassem senhores uns dos outros, a fiscalizar e julgar mutuamente, constringendo assim, estrangeiros como o próprio van Gogh. Para Vincent, que possuía um sotaque diferenciado do idioma local, e tiques que havia adquirido em sua vida aventurada entre a resignação e o sacrifício, possuía sérias dificuldades de socialização uma vez o ambiente do ateliê ser repleto de jovens e moços que: (...) *comportavam-se com as pilhérias e a intolerância da adolescência*. (NAIFEH, idem, p. 596 e 597).

Foi nesse contexto que Vincent conheceu dois pintores que viriam, como ele, a fazer relativa fama com sua arte no pós-morte, Louis Anquetin (1861 – 1932) e Henri Marie Raymond de Toulouse – Lautrec (1864 – 1901), o primeiro era filho de um açougueiro rico (burguesia) e o segundo, de um Conde que representava a velha e nobre aristocracia. Essa dupla, entrementes: (...) *liderava o ateliê de ensino Cormon como se fosse um clube social deles*. (NAIFEH, idem, p. 598), troçando de uns, mas a:

Vincent não. Propenso a se zangar, ofendendo-se com facilidade, de uma sensibilidade ameaçadora, sem nenhuma sintonia com a ironia e a irreverência da juventude, Vincent baixava no ateliê como uma nuvem de chumbo vinda do mar do Norte. À menor provocação, estourava num temporal de protestos veementes e paixões assustadoras. Gritando e gesticulando, não tinha medo de entrar em alterações violentas, despejando uma torrente de frases numa mistura desenfreada (...) (NAIFEH, idem, p. 599).

Portanto, se por um lado Vincent se protegia dos trotes dos colegas parisienses, por outro sofria o isolamento deles, restando-lhe apenas a proximidade, em casos específicos, com os estrangeiros que como ele sofriam das mesmas privações. Foi assim que conheceu o australiano John Peter Russel (1858 – 1930), com quem trocará algumas cartas, mas com quem manterá uma relação relativamente superficial e restrita, uma vez que: *Russel partilhava da opinião geral de que Vincent era “doido, mas inofensivo”, e as relações entre eles nunca mereceram nenhuma menção em suas cartas da época nem nos escritos posteriores.* (NAIFEH, idem, p. 600 e 601).

Apesar de tudo, enquanto grande retratista Russel convidou Vincent para posar a um retrato amigavelmente, conforme podemos observar abaixo:



Figura 100: John Russel, *Retrato de Vincent van Gogh*, 1886. Óleo sobre tela, 60,1x45,6cm, Museu Van Gogh, Amsterdã

Desse modo:

(...) Russel retratou Vincent como ele queria ser visto pelo mundo: não um esteta boêmio, e sim um artista profissional, próspero e satisfeito como um banqueiro com seu terno escuro, o colarinho duro e a expressão séria. Apenas nos olhos- captados de esguelha, num olhar desconfiado e quase ameaçador – Russel insinuou uma realidade mais sombria. (NAIFEH, idem, p. 601).

Em suma, importa pensar sobretudo que, apesar de ter sido um pintor marginal e particularmente solitário, Vincent não estava alheio à vanguarda de sua época, na qual a arte moderna se engendrava tragicamente pela interação diversa de seres humanos no espaço e no tempo. Assim, motivado pelo entusiasmo e pela força das paixões, em uma busca ontológica da realidade através da arte, como já tem sido observado nesta pesquisa, Vincent havia aprendido a desenhar de maneira imprecisa e desregrada, o que dificultava ainda mais as

relações com seus colegas.¹³² Lautrec e Anquetin, por exemplo, que eram os melhores desenhistas do ateliê, e que por essa razão não davam crédito ao estranho pintor holandês, que não obstante os imensos esforços, não conseguia desenhar partindo de métodos e regras dos quais os colegas faziam uso e tinham um total domínio.

Mesmo assim, e a sua maneira: (...) *Vincent se concentrava com enorme intensidade nos velhos desafios da linha e da proporção*, submetendo-se heroicamente, e: (...) *mais uma vez à tirania da realidade* (...), que o forçava a tirar proveito dos fatos para além das dificuldades causadas e do sacrifício involuntário, no qual, pintando furiosamente: *Mesmo suas imagens mais caprichadas, fossem desenhadas do gesso ou do nu, saíam com nádegas volumosas, membros desalinhados, pés exagerados, faces tortas ou contornos tremidos*. (NAIFEH, idem, p. 602).

E apesar de ter se empenhado em desenhar até mesmo em horários alternativos ao das aulas, sob recomendação do próprio Fernand Cormon, três meses depois de ingressar no curso Vincent desistiu. Por carta à um amigo, um pouco antes de deixar o curso, justificou-se dizendo:

Estou no estúdio de Cormon há três ou quatro meses, mas não achei tão útil quanto eu esperava que fosse. A culpa, porém, pode ser minha, como também saí de lá como saí de Antuérpia e desde que trabalhei sozinho, e imagino que assim eu me sinto mais eu mesmo. (vggallery, carta 569).

É possível que ante o inevitável da vida Vincent estivesse, na verdade, a afirmar mais um fracasso, que somado ao fato de não ter vendido suas telas que julgava comerciais, agravava ainda mais. Não obstante, conheceu um comerciante de quadros que possuía: (...) *uma lojinha pequena e ordinária*, conhecido por Pere Tanguy, que embora tenha aceitado colocar os quadros de Vincent na vitrine de sua loja, nunca logrou de fato vendê-los. Portanto, e sem conseguir sequer trocar seus quadros com outros artistas: *Ele começou o verão de 1886 tão solitário em Paris quanto era na charneca*. (NAIFEH, idem, p. 604).

Para piorar, nessa época Russel saiu de férias e emprestou seu apartamento a dois ingleses que não suportavam a presença de Vincent, julgando-o um louco. Mas, apesar de tudo, sua produção pictórica continuava da maneira que poderia, posto que não tinha modelos naquela ocasião, voltou-se ao retrato de flores com a finalidade de encontrar, pela luta trágica da contraposição das cores, a essência das coisas, conforme expressa por carta ao amigo da Antuérpia, Horace Mann Livens: *Rosas brancas e rosas, crisântemos amarelos - buscando*

¹³² “(...) com muita energia, com um sentimento pessoal sincero de cor na natureza, eu diria que um artista pode seguir aqui, apesar dos muitos obstáculos.” (vggallery, carta 569).

oposições de azul com laranja, vermelho e verde, amarelo e violeta, buscando tons harmoniosos e neutros para harmonizar extremos brutais. (vggallery, carta 569).

E neste ínterim: *Tendo falhado na caça aos modelos, Vincent se afundou ainda mais na outra obsessão ardente que trouxera consigo a Paris: a cor.* (NAIFEH, idem, p. 608). De alguma forma, ele parecia expressar a tragédia da própria vida através de: (...) *uma explosão de cores complementares “com novos tons violentos, um inflamando o outro”.* (VAN GOGH apud NAIFEH, op. cit., p. 608). E soma-se a isso que quando Adolphe Monticelli (1824 – 1886), o pintor marselhês, teve uma morte súbita em junho de 1886, Vincent não apenas o tornou um herói como: *Correu para o ateliê e começou uma série de pequenas naturezas-mortas compactas, com flores em pungentes vermelhos e amarelos em tons esbatidos, à exemplo do mestre de Marselha. Ademais: Como Monticelli, mesmo as flores mais coloridas ele pintou com empastamentos pesados, envolvendo-as nas sombras mais escuras de Rembrandt.* (NAIFEH, idem, p. 611).



Figura 101: Vincent van Gogh, *Vaso com Miosótis e Peônias*, junho de 1886.
Óleo sobre papelão, 34,5x27,5cm, Museu Van Gogh, Amsterdã

E com tais coloridos Vincent parecia evocar também o pintor Ferdinand Victor Eugène Delacroix (1798 – 1863):



Figura 102: Vincent van Gogh, *Tigela com girassóis, rosas e outras flores*, agosto/setembro de 1886. Óleo sobre tela, 50x61cm, Kunsthalle Mannheim, Mannheim.

No contexto trágico da morte do herói, Vincent parecia compreender a unidade entre arte e vida quando disse: (...) *estou lutando pela vida e pelo progresso na arte*. (vggallery, carta 569). E na mesma carta acrescentou: (...) *no momento, as coisas são terrivelmente difíceis* (...) (vggallery, carta 569). Mas adiante, Vincent assegura para si que, apesar de todas as dificuldades que está a enfrentar em Paris, a favor de sua arte, ele é consciente de que: *O que se deve ganhar é PROGRESSO e, qual é o motivo, que deve ser encontrado aqui* (...) (vggallery, carta 569). Por fim, e como quem parece ter consciência da inevitabilidade da tragédia existencial da vida, Vincent afirma ser um aventureiro por forças maiores e ratifica, historicamente, seu sentimento de solidão e isolamento no mundo quando diz: *Especialmente no meu caso, não sou um aventureiro por escolha, mas pelo destino e por me sentir em lugar nenhum tão estranho quanto na minha família e país*. (vggallery, carta 569). Nesse sentido: *Depois de malgrado seu projeto na escola de Cormon, sem amigos, sem colegas, sem rumo, Vincent logo se retraiu para as obsessões que trouxera consigo*. (NAIFEH, idem, p. 605).

Desse modo, uma vez sufocado pelos próprios fracassos, um complexo de carências e necessidades levaram Vincent a retomar sua busca no velho instinto libidinoso, de maneira que, se quando estava no estúdio de Fernand Cormon, ele já se deixava excitar pelas modelos que se desnudavam diante os estudantes, agora desejava modelos que posassem em seu ateliê, o que dificilmente conseguiria, uma vez que sua aparência causava repulsa na melhor das situações. Para isso, contudo, Vincent recorreu à literatura e buscando inspiração leu: (...) *Nana*, de Zola, e *La fille Élisa*, de Edmond de Goncourt (ambas crônicas de prostituição) (...) (Idem, p. 605), submetido, que supostamente estava pelos instintos incontroláveis do sexo, foi se realizar nas casas de prostituição a constatar o valor da prostituta e a própria força que a natureza insidia

nele, como escreveu anos depois: “*A puta é como carne no açougue*” escreveu em 1888, “*e eu recaio em meu estado bruto*”. (VAN GOGH apud Idem, op. cit., p. 606).

Tendo isso em vista, e no que toca a expressão ou superação trágica através da arte, em outono de 1886 ele pintou: (...) *naturezas – mortas que refletissem suas mágoas e pesares*. (NAIFEH, idem, p. 608). Assim, se eram seus sentimentos as figuras dos camarões e mexilhões na obra abaixo, ele parecia pisoteado naquela ocasião, mas, tentando harmonizar os seus extremos poderia estar a livrar os opostos da dualidade bem e mal, certo e errado, ratificando, através da arte, a visão una que sentia na realidade.



Figura 103: Vincent van Gogh, *Natureza morta com mexilhões e camarões*, Outono de 1886.
Óleo sobre tela, 26,5x34,5cm, Museu Van Gogh, Amsterdã

Ademais, é provável que tenha encontrado a mesma metáfora nos pares de sapatos velhos que pintou sob o jugo de tons acinzentados que haviam marcado as obras de sua primeira fase como pintor.



Figura 104: Vincent van Gogh, *Três pares de sapatos*, dezembro de 1886.
Óleo sobre tela, 49x72cm, Fogg Art Museum, Cambridge

O novo colorido que Vincent estava a dominar em Paris não retrocederia absolutamente as tonalidades de sua primeira fase como pintor, além disso, autêntico e em conflito inevitável com todo o entorno, escreveu ao amigo: (...) *desde que vi os impressionistas, garanto que nem*

a sua cor nem a minha, como está se desenvolvendo, são exatamente as mesmas de suas teorias (...) (vggallery, carta 569). Da mesma forma, uma vez ter estado na última exposição dos impressionistas, em maio de 1886, assim como na exposição internacional em junho, no Salon dos Independents, na exposição dos Incoerentes e nas diversas galerias da cidade de Paris, Vincent estava a dialogar amplamente com o mundo artístico ao seu redor, afirmando, contudo, o próprio estilo acima de tudo.

Em outras palavras, nesse momento, dentre os pintores que Vincent idolatrava especialmente, afirmava, com veemência, dois deles, Eugène Delacroix e o marselhês Adolphe Monticelli como os seus maiores mestres. E foi assim que buscou, nisso tudo, uma nova razão para se reerguer: *Impulsionado pela perspectiva de mais “vendas”, pelo entusiasmo por Monticelli que partilhava com Theo e por sua devoção pessoal a Delacroix, Vincent se lançou a uma afoita campanha de persuasão pelo pincel.*

Movido pelas paixões, pintou obcecadamente e muito depressa: (...) *soltando vinte imagens por mês.* Além disso, em um sentido notavelmente trágico, parecia desafiar a luz solar dos impressionistas em uma procura da arte no próprio mundo interior, o que: (...) *anunciava suas diferenças de visão com um antagonismo tão inflexível que só poderia ter brotado de outras fontes e só poderia ser aplacado por outros meios.* (NAIFEH, idem, p. 611 e 612).

Paralela e comumente ao trabalho, Vincent só sabia morar sozinho, e era hábito que não distinguisse a casa de seu ateliê, de modo que, na prática, ele fez do apartamento na Rua Lepic: (...) *uma loja de materiais de pintura (...), e: (...) espalhou seu gosto pela desordem por todos os cômodos.* Para piorar, deixou de tomar banho e trocar de roupa, tornando o convívio um verdadeiro sacrifício ao irmão, que dois meses depois: (...) *caiu de cama com uma doença não identificada (...)* (NAIFEH, idem, p. 614). O sonho da irmandade fraterna, nesta ocasião, espelhava-se literalmente na obra que havia lido sobre os “Os irmãos Zemganno” do romancista Edmond de Goncourt, a inspirar-lhe paixões e fantasias de unicidade.

Quanto a vida de Theo, de alguma forma, a chegada do irmão a alterou tragicamente. As visitas e os passeios frequentes deram lugar ao convívio turbulento com o irmão fervoroso, além disso, a impossibilidade de continuar frequentando: (...) *recepções oficiais, fins de tarde no teatro, noites de ópera, finais de semana no campo e magníficos saraus de gala à luz de velas (...)* (Idem, ibidem,) certamente corroboraram para o adoecimento do jovem marchand, que sequer se sentia confortável em receber visitas em sua casa uma vez que o excêntrico irmão costumava discutir energicamente com os convidados, tornando não apenas o ambiente insociável, mas maculando a imagem profissional do bem-apessoado mercador de obras de arte.

Foi ao menos dessa forma que o irmão de Jo Bonger: (...) *resumiu o recém-chegado que lhe roubara o amigo mais próximo. “Está sempre brigando com todo mundo”*. Nesse momento até mesmo a amante de Theo sucumbiu a um espiral de autodestruição revelador quando, enciumada, notou que seu projeto de casamento não se realizaria enquanto Vincent estivesse a morar com Theo, levando o nobre negociante de arte a notar algo terrível no desequilíbrio da amante, motivo que o levou a romper, definitivamente, sua relação com a moça. Para Vincent, o efeito do trágico fazia sentido uma vez que os relacionamentos com mulheres: (...) *sugavam a energia criativa de uma união fraterna*. (NAIFEH, idem, p. 615).

Em um contexto no qual para Vincent a vida em Paris estava sendo muito melhor do que a de outrora, para Theo aquela condição se mostrava, de alguma forma, inversamente proporcional, de modo que, no imbróglio de uma sucessão de acontecimentos, e preso ao irmão pelo senso de dever, Theo já estava apaixonado por Jo Bonger e estava a fazer planos para se casar com ela, o que o levou até mesmo a vislumbrar a possibilidade de deixar a Goupil e montar o próprio negócio, que, segundo ele, garantiria a condição para o cumprimento de seus sonhados deveres filiais. Foi então com tal espírito que ele procurou o tio Cent em busca de apoio moral e financeiro. uma vez que: (...) *Theo imaginava se estabelecer como galerista independente*. (NAIFEH, idem, p. 616). Mas, quando Vincent soube sobre o malogro dessa tentativa, sentiu-se aliviado e ao invés de incentivar o irmão a desafiar o tio, ele o aconselhou a resignação. Neste caso, Vincent sabia que o sucesso de Theo o afastaria necessariamente, como ocorrerá de modo inevitavelmente trágico. Nesse sentido:

Quanto mais Theo sonhava um futuro com Jo Bonger, mais sua vida com Vincent se afundava no pesadelo. Como para castigar o irmão pela longa ausência e pelo coração distante, Vincent transformou o ninho da Rue Lepic num inferno de brigas e recriminações. (NAIFEH, idem, p. 618).

O relato de Andries Bonger na época, de que: *Vincent sempre tenta dominar o irmão* (...) (Idem, p. 619), vinha acompanhado da acusação, de Theo, de que Vincent era um egoísta e sem coração, e de que: *Quando [Theo] chegava em casa à noite, não tinha descanso* (...) (Idem, p. 618), pois quando começavam a conversar sobre arte, logo aquilo virava uma discussão, e tão logo migrava para outros assuntos que fizessem vazar os ressentimentos do irmão consternado (Vincent), que de costume: (...) *acabava defendendo os dois lados da mesma questão, como se a única coisa que importasse fosse a briga*. (NAIFEH, idem, p. 619), ou o desejo de unicidade.

Às vésperas do Natal, Vincent ainda nutria animosidade contra o bondoso Theo que, ao tentar viver a própria vida e se libertar do irmão, acabou ameaçando-o e desencadeando nele os mais terríveis e antigos sentimentos de abandono. Exausto, neste ínterim, Theo convidou uma terceira pessoa para se mudar para o apartamento com eles: Alexander Reid, um escocês de 33 anos que há pouco trabalhava na Goupil enquanto estagiário. Mas Vincent o tolerou até certo ponto, de modo que pouco mais de 2 meses após sua chegada, o jovem Reid foi praticamente expulso pelo enciumado pintor holandês, que chegou até mesmo a ameaçá-lo fisicamente. Theo, absorvido pelos acontecimentos, adoeceu mais uma vez, de modo que: *As juntas endureceram e ele mal conseguia se mexer; já sendo franzino, perdeu peso e sentia uma fraqueza indescritível. O rosto inchou (...)* (NAIFEH, idem, p. 620).

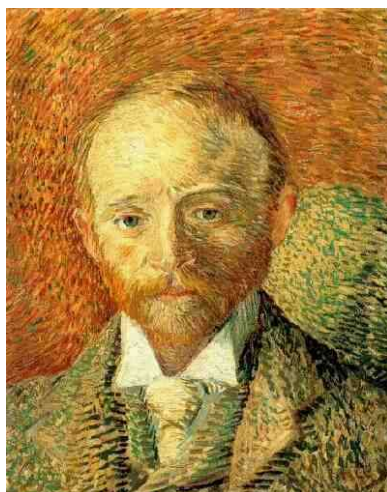


Figura 105: Vincent van Gogh, *Retrato do negociante de arte*, 1887. Óleo sobre cartão, 41,5x33,5cm, Galeria e Museu de Arte de Glasgow, Glasgow

A partir daí, e não vendo outra escolha, quando Theo decidiu se separar definitivamente de Vincent, este, em contrapartida: (...) *se entregou à arte que Theo advogara tanto tempo em vão: o impressionismo*, para fins de, reconquistando o irmão, pudesse reverter a trágica atmosfera de vazio e abandono. E para tal fim, às margens do rio Sena, entregue à certa superficialidade na arte, Vincent preencheu: (...) *telas com as imagens de lazer burguês típicas dos impressionistas (...)* (NAIFEH, idem, p. 622), experimentando praticamente todas as técnicas do impressionismo, que outrora havia estudado para justamente obter fundamentos para rejeitá-las.

Tendo seus meios, o que Vincent estava a fazer era uma renovação de sua paleta de tons e cores, ante uma necessidade específica de agradar o irmão, e acalmar o próprio temor de mais um histórico sentimento de abandono. Em outras palavras, o espírito de luta que o movia a superação trágica naquela ocasião, servia para enterrar as ideias antigas em favor de uma

reformulação artística e pessoal, que, nessa ocasião, surgia na libertação de seu pincel ante a trágica necessidade de agradar o único que, naquele momento, ainda estava a lhe estender a mão. Por essa razão: *Na primavera, abandonou totalmente os empastamentos pesados e as superfícies compactas do passado e começou a experimentar a mão em todo o conjunto da complexa caligrafia do pincel que caracterizava a nova arte, tanto quanto a cor e a luz.* (NAIFEH, idem, p. 623).

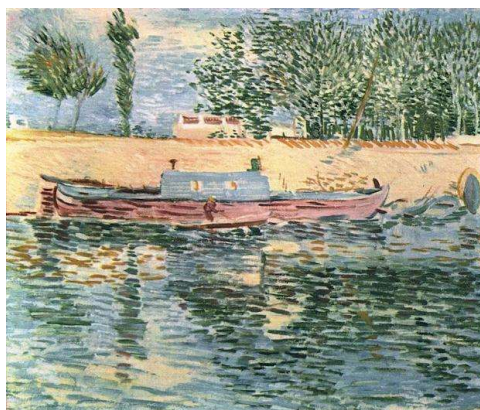


Figura 106: Vincent van Gogh, *Margens do Sena com barcos*, 1887.
Óleo sobre tela, 48x55cm, Coleção privada

Portanto: *Já em janeiro de 1887, ele experimentou a tinta mais fina e as composições mais abertas de impressionistas como Monet e Degas, e a partir desse ponto de vista, em suas pinceladas e cores: Seus pontos se juntavam e se agregavam, enchiam extensas áreas com absoluta regularidade ou explodiam numa ebulição aleatória.* Desse modo, é possível sugerir um momento de renovação na pintura de van Gogh, movido, mais uma vez, por seu espírito apolíneo, pelo qual Vincent estava a ordenar as cores no bojo de suas paixões dionisíacas, ordenando o caos por uma nova forma, sabiamente extraída das turbulências daquela precisa ocasião.

Em diálogo mais direto com a modernidade, Vincent parecia organizar o caos uma vez estar: (...) *juntando pontos divisionistas e pinceladas impressionistas na mesma imagem.* (NAIFEH, idem, p. 623), que compreendido enquanto continuidade de processos antigos, revelava a respectiva experiência pictórica como pura expressão de unicidade, posto que: *Em todas essas experiências, Vincent dispunha de uma vantagem que não teria previsto. Os anos que passou enxergando com os olhos de um água-fortista o haviam preparado, involuntariamente, para a criação das imagens fraturadas da nova arte.* (NAIFEH, idem, p. 623 e 624).

No que concerne à nova experiência das cores, da luz e da técnica, em seu diálogo artístico com a modernidade, Vincent pintou a imagem (figura 107) como uma espécie de: (...) *síntese triunfal* (...) de seus sentimentos e técnicas artísticas, por via de um ciclo renovador pelo qual: *A cor irrompe por toda a parte* (...). Em suma: *Se Os comedores de batatas era uma reflexão sobre a escuridão, La butte Montmartre era um devaneio de luz*. (NAIFEH, idem, p. 624). Portanto, tendo em vista o processo histórico e biográfico do respectivo artista, é possível sugerir, que nesta ocasião em que ele queria reconquistar a confiança do irmão, a luta pela vida refletia e determinava diretamente o desenvolvimento de sua arte, conforme Vincent sugere por carta à irmã em outubro de 1887, pela qual diz: *Seja como for, para escrever um livro, realizar uma ação, fazer uma pintura com vida, é preciso ser uma pessoa viva*. (vggallery, carta 574)

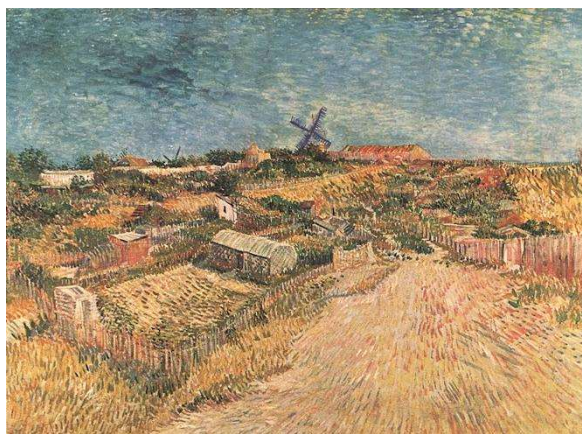


Figura 107: Vincent van Gogh, *Jardim de vegetais*, junho/julho de 1887. Óleo sobre tela, 96x120cm, Stedelijk Museum, Amsterdã

Mas, antes de junho, nos meandros de maio de 1887, foi em uma dessas explorações da nova arte que Vincent conheceu, pessoalmente, o pintor Paul Signac, de 23 anos de idade. Esse jovem pintor era um artista culto que havia tomado Manet como seu ídolo, desde a adolescência, e já vinha, há muito, admirando a luminosidade nas pinturas impressionistas. Vincent já conhecia seus trabalhos da mostra dos *Indépendants* no verão anterior, mas o encontro pessoal certamente alimentou tanto a fantasia de fraternidade quanto a apolínea do novo artista que, ao certo, via nesse encontro um fator positivo tanto para a modernização da própria técnica pictórica como enquanto contato possível no mundo social da arte de vanguarda, o que poderia significar uma imersão no mercado da nova arte.

Contudo, se para Vincent o encontro o animou esperançosamente, não é possível dizer o mesmo para Paul Signac, posto que, depois do encontro: (...) *cada qual tomou seu caminho* (...) (NAIFEH, idem, p. 625) e não voltaram a estabelecer um diálogo constante por correspondência. Não obstante, para Vincent: *O contato entre eles, por mais curto ou canhestro*

que tenha sido, lhe tocou a imaginação de uma maneira que nenhuma exposição conseguiria. (Idem, p. 626). O resultado foi que a técnica do “Pontilhismo” adotada por Signac parece ter refletido diretamente na obra de Vincent van Gogh, conforme a imagem abaixo:

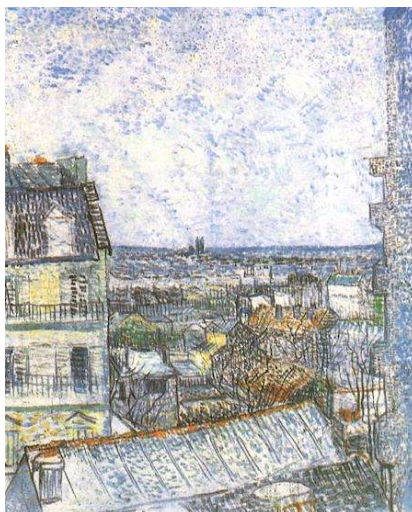


Figura 108: Vincent van Gogh, *Vista de Paris do quarto de Vincent na Rue Lepic*, 1887. Óleo sobre cartão, 46x38,2cm, Coleção privada

Apesar de a técnica do pontilhismo ter se esvaído, em Vincent, no final de maio de 1887, do ponto de vista da consciência de unicidade do pintor, todas as experiências, para ele, trágicas ou não, pareciam ganhar sentido na esteira do processo de criação e produção artística. O resultado foi que suas pinturas foram ficando mais claras e coloridas, inaugurando um novo ciclo que viria a reformular os conceitos deixados para trás. O resultado prático e superficial foi a aprovação do marchand frente a nova arte de Vincent, e em outras palavras: (...) *Theo se reconciliou com o irmão.*

Mas quando o clima entre ambos aparentava se estabilizar, antes mesmo de qualquer suspiro de alívio, Theo anunciou que pretendia pedir Jo Bongers em casamento, e: *A notícia, por mais esperada que fosse, mergulhou Vincent no desespero. A paleta e o pincel continuaram a captar o sol ardente do verão parisiense, mas seu espírito se afundou na depressão e nas trevas.* (NAIFEH, idem, p. 627).



Figura 109: Vincent van Gogh, *Arredores de Paris: estrada com camponeses carregando uma pá*, jun/jul de 1887.

Óleo sobre tela, 48x73cm, Coleção particular, Japão

No mês de outubro, Vincent escreveu à irmã Willemien uma carta que exprimia a amargura ante uma grande desilusão momentânea, o que, em contrapartida, pôde revelar uma consciência trágica ante as dificuldades existenciais. Vincent começou a carta apontando a tragédia como algo supostamente inerente a vida, e comparando as pessoas com o trigo ele quis dizer que: (...) *a maioria dos grãos não se desenvolve, mas vai para o moinho - não é?* (vggallery, carta 574). E sobre isso afirmou ironicamente: *Não diz em A la recherche du bonheur que o mal está em nossa própria natureza - que não criamos a nós mesmos?* (vggallery, carta 574). E depois de ter afirmado que a plena serenidade implicava no fato de que: *Entender tudo é perdoar a todos (...)* (vggallery, carta 574), ele revelou não apenas a sua compreensão una, conectada, que nutria da realidade a partir do sentimento, mas também o artista do *Pathos* em relativa contraposição ao *Logos* (ciência), quando, afirmando o protagonismo de uma verdade interior, sugere que o perdão: *talvez seja um remédio melhor contra todos os males do que o vendido no químico. Muita coisa vem por vontade própria, cresce e se desenvolve por vontade própria.* (vggallery, carta 574).

Negando, portanto, qualquer protagonismo de uma verdade absoluta em uma realidade alheia ao próprio sentimento, em um mundo exterior ao indivíduo tal como via na religião ou na ciência, consciente também sobre a trágica impotência do grão de trigo que vai para a moenda involuntariamente, Vincent parecia querer afirmar haver alguma verdade que se revelaria no indivíduo justamente por seu contato com o complexo universal do mundo e da arte, tal como escreve a irmã:

Pelo contrário, se alguém quer a verdade, a vida como ela é, De Goncourt, por exemplo, em *Germinie Lacerteux*, *La fille Elisa*, Zola em *La joie de vivre* e *L'assommoir* e tantas outras obras-primas pintam a vida como nós sentimos isso e, assim, satisfazemos a necessidade que temos, que as pessoas nos digam a verdade. (vggallery, carta 574).

Por fim, ao aconselhar a irmã sobre se tornar uma poetisa, afirmou o artista trágico em si e apontou a superação da vida através da arte, uma vez ter dito que:

De qualquer forma, não é uma má ideia para você querer se tornar um artista, porque se alguém tem fogo em uma alma, não se pode continuar sufocando-as e – alguém prefere queimar do que sufocar. O que há dentro deve sair. Eu, por exemplo, me dou ar quando eu faço uma pintura, e sem isso eu seria mais infeliz do que sou. Dar a Ma meus melhores cumprimentos. (vgallery, carta 574).

Foi nesse momento que Vincent pintou seu autorretrato no qual a angústia presa na possibilidade de Theo se casar lhe infernizava de alguma forma.

Despida de sedas e cetins, a figura no espelho aparece com a bata larga e surrada de um artista, o cabelo cortado à escovinha, as faces encovadas, o olhar sem cor, sem foco, sem sentimento. Apesar de todo o sol inundando seu ateliê de Montmartre, ele está postado sobre o fundo escuro e triste de uma cela de prisão. (NAIFEH, idem, p. 628).

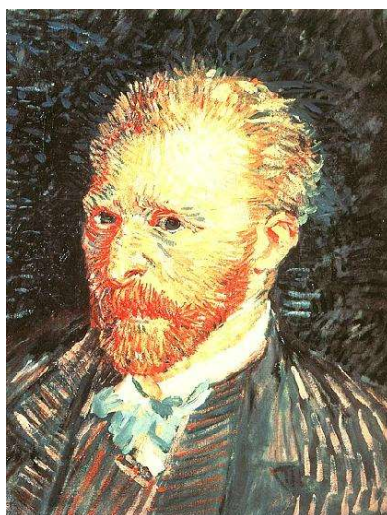


Figura 110: Vincent van Gogh, *Autorretrato*, 1887.
Óleo sobre tela, 47x35cm, Museu de Orsay, Paris

E como sempre fazia, Vincent: (...) *compensava as inadequações da vida com imagens*, na crença de que: (...) *ao pintá-los, pudesse dar corpo àquela realidade para si mesmo*. (Idem, p. 629). E, portanto, considerando a arte como algo elevado, em outras palavras, Vincent defendia que a ação em contrapartida à ideia espelhava a vitória da paixão sobre o idealismo religioso e científico, e, portanto, a arte enquanto verdade encontrava seu nascimento no trabalho do pintor. E nesse sentido afirmou: *Pessoas que não fazem nada além de se apaixonar são talvez mais sérias e sagradas do que aquelas que sacrificam seu amor e seu coração por uma ideia*. (vgallery, carta 574).

Foram essas paixões, portanto, que, no momento em que Theo investia em seu matrimônio com Jo Bongers, Vincent direcionou a napolitana Agostina Segatori, dona de um restaurante/café chamado “Le Tambourin”, o qual, por um tempo, não apenas atraiu uma vasta clientela como serviu de local para a exposição de quadros de artistas de vanguarda, como de Lautrec, por exemplo, entre outros. Mas, se, no começo, o “Le Tambourin” espelhava a diversão civilizada, tão logo perdeu clientela e ganhou má fama na localidade, isso pois, dentre tanto: *Numa época de xenofobia generalizada contra imigrantes italianos, circulavam boatos assustadores sobre o estabelecimento erótico de “Le Segatori”*. (NAIFEH, idem, p. 630), consequentemente, quebra-quebras e batidas policiais passaram a ocorrer com frequência no local, que tão logo e inexoravelmente alcançou o estado de falência.



Figura 111: Vincent van Gogh, *Agostina Segatori sentada no café Tambourin*, fev/março de 1887. Óleo sobre tela, 55,5x46,5cm, Museu Van Gogh, Amsterdã

Antes disso, contudo, o aspecto de ruína do “Le Tambourin” já havia atraído Vincent van Gogh à sua arte, de modo que, conscientemente, e de alguma forma, ele acabou se apaixonando pela matrona repleta de amantes e conspiradores que frequentavam, como ele, o local. Assim, e ante a natureza libidinosa que certamente aspirava aquela atmosfera em processo de ruínas, estimulado pelas atenções iniciais de Segatori, Vincent voltou a pintar flores como um solitário galanteador que mesmo não tendo sido correspondido, parecia nutrir sua fantasia irrealizável, em si, enquanto alimento para a própria produção artística, de modo que, mesmo: (...) *quando Segatori recusou o galanteio das violetas, Vincent perseverou*. (NAIFEH, idem, p. 631).

Curiosamente, e apesar de tantas experiências de vida e vasta cultura, ele parecia se render a uma espécie de ingenuidade voluntária, fechando os olhos às possibilidades mais

evidentes uma vez que afirmava conhecê-la: (...) *o suficiente para confiar nela*. (VAN GOGH apud NAIFEH, op. cit., p. 631), mas que, por sua vez nunca correspondeu. Por fim, após uma série de episódios vinculando Vincent, Segatori, amantes, clientes, telas, dívidas e conspirações, ocorreu uma grande briga no “Le Tambourin” na qual o pintor holandês acabou expulso do local: (...) *sangrando, envergonhado, desalentado*. (NAIFEH, idem, p. 631). Mas, se por um lado a tragédia havia o abatido aparentemente, em contrapartida as fantasias haviam sido intensificadas, e apesar de tudo, chegou a afirmar com o espírito livre que: *Não tenho nada contra ela*. (VAN GOGH apud NAIFEH, op. cit., p. 631). Isso pois: *Como em relação a Sien, apenas a absolvição era capaz de manter a ilusão*. (NAIFEH, idem, p. 631), essa oriunda de contextos trágicos, convulsionados, nos quais a essência dionisíaca é configurada pela ação apolínea do artista, que ao transformar a realidade em obras de arte, está também a afirmar a tragicidade enquanto fonte de beleza artística, de modo que o termo ilusão pode não ser apropriado por julgar Vincent ingênuo de antemão, ante as experiências e conhecimentos de seu tempo, quando é provável que o que ele sentia nessas ocasiões era um poder de recriação da realidade fortemente potencializada pelas paixões e pela própria necessidade artística. Daí pintar um autorretrato na metáfora de uma flor, e também como uma caveira, como expressão dos próprios sentimentos:



Figura 112: Vincent van Gogh, *Dois girassóis cortados*, agosto/setembro de 1887.
Óleo sobre tela, 43,2x61cm, Museu Metropolitano de Arte, Nova Iorque

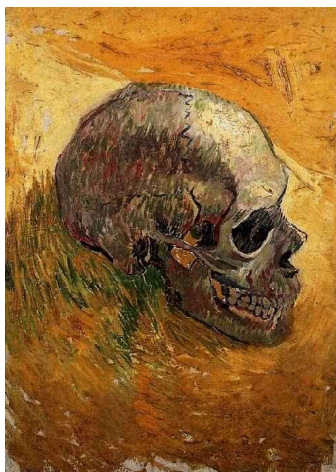


Figura 113: Vincent van Gogh, *Crânio*, 1887/88.
Óleo sobre tela, 43x31cm, Museu Van Gogh, Amsterdã

O fenômeno da morte pode ser visto tanto no crânio da caveira como nos girassóis murchos que parecem podados. Contudo, no que se trata da flor, o azul infinito parece lhe dar vida no plano de fundo, a agir enquanto antítese de onde o pintor fazia emergir uma expressão enérgica e intensificada de renovação da realidade, captada, ao certo, na tragédia da própria vida (essencialmente) expressa pelas formas pictóricas em questão (aparência figurativa). Portanto, aflito com o irmão que tramava um casamento, um dos girassóis deu as costas ao outro que, amargurado, não quis esconder a tristeza visível em seus aspectos figurativos. Em suma, apesar de que a temática dos girassóis contivesse uma alta carga de simbolismo para seu autor, caberia a simples constatação do aspecto trágico claramente notável na aparência murcha e deslocada das flores em questão, para pensar como a beleza e a tragédia em Vincent estavam fortemente conectados.

Enfim, tendo esse tempo todo ansioso com o retorno de Theo, que havia ido à Holanda pedir Jo Bongers em casamento, Vincent sentiu-se aliviado ao saber que: *Jo tinha recusado*. E como Theo: (...) *voltou cambaleando ao apartamento da Rue Lepic* (...) (NAIFEH, idem, p. 633 e 634), Vincent aproveitou para o acolher como a um filho pródigo, reativando a fraternidade e acolhendo a si próprio no sentimento seguro de não estar sendo abandonado, ao mesmo tempo em que parecia satisfazer de afeto o irmão enfraquecido pela ocasião, sob um universo tragicamente complexo que envolvia o pintor, o marchand, os irmãos e o futuro da arte.

Enquanto isso, na Holanda, uma vez tendo se inteirado dos fatos, e conhecendo o filho como uma mãe, preocupada Anna van Gogh escreveu a Theo evocando as velhas concepções que tanto ela como o velho Dorus nutriram por toda a vida na criação e educação dos filhos. Assim, replicando a parábola do semeador, pela qual parecia querer evocar a força interior em

Theo, por via da concepção de tragicidade cristã, perseverante ela o aconselhou: *Tenha fé, pois virão boas coisas depois dos tempos de tristeza, pois muitas vezes a tristeza dá frutos que acabamos agradecendo.* (Idem, p. 634).

Foi assim que o episódio do fracasso com Jo e a proximidade familiar da mãe pode bem explicar o estímulo repentino de Theo em ter se entregado a irmandade com Vincent apesar dos conflitos de convivência daquela ocasião, de modo que, visando uma recíproca recuperação espiritual, ambos: (...) *começaram a frequentar juntos concertos, cafês e cabarês. Ouviram Wagner pela primeira vez (...)* (Idem, p. 635), e cuja música, curiosamente, já havia inspirado Nietzsche na compreensão não apenas do fenômeno da tragédia na Grécia antiga, como também naquele século de van Gogh. Em resumo, não seria leviano supor que Vincent identificou em Wagner os mesmos sentimentos que buscava nos heróis que lia nas obras literárias, e que sempre procurou em Cristo e depois na figura do artista. Por fim, é possível notar que a tragédia decorrente da tentativa de casamento de Theo, ecoou na fraternidade dos irmãos e principalmente em novas experiências entre ambos.

Enquanto isso, e do ponto de vista do marchand da Goupil, Theo já estava há muito insatisfeito e a empresa em que trabalhava estava sofrendo profundas transformações para fins de se modernizar. Então foi assim que Vincent¹³³ e Theo: (...) *decidiram entrar no mercado da nova arte.* (Idem, p. 636), uma vez que a própria empresa Goupil arriscaria capital e renome na busca de pintores da arte moderna, e então: (...) *escolheram o indivíduo que lideraria a busca: Theo van Gogh.* (Idem, p. 637), que tão próximo ao irmão via nisso uma oportunidade de incluí-lo, silenciosamente, em um novo negócio que dependia, necessariamente, dos grandes conhecimentos sobre a arte da pintura que nutria Vincent van Gogh. Neste ínterim:

Com uma agenda tão frenética, Theo precisava de colaboração para acompanhar a quantidade atordoante de obras e artistas que, não tendo endereço fixo numa galeria, expunham em algum lugar da cidade praticamente todos os dias. Com o olhar perspicaz, o vasto conhecimento e uma intensa capacidade descritiva, Vincent podia fazer as vezes do irmão. (NAIFEH, Idem, p. 640).

E como que, tragicamente, favorável ao pintor holandês:

¹³³ “Ele detestava profundamente Boussod, Valadon & Cie e sonhava ver o irmão sair de lá. Para isso, porém, eles precisavam de uma rede de artistas e colecionadores para garantir tanto a oferta quanto a procura por seus produtos. Em hipótese alguma poderiam depender apenas dos quadros de Vincent. Os Van Gogh deveriam ter uma posição clara, com uma oferta rica, inteligente e imbatível. Eles precisavam ganhar a simpatia e a adesão dos melhores artistas de seu tempo e se dedicar o máximo possível a um reconhecimento do mercado. Foi a essas duas tarefas, somadas à atividade de pintor em constante formação, que se devotou o mais velho dos Van Gogh durante os dois anos de temporada parisiense.” (VEEN, 2018, p. 74).

(...) finalmente, por uma convergência entre decepção amorosa e iniciativa empresarial, ambos haviam encontrado o empreendimento conjunto com o qual Vincent tanto sonhara, a união perfeita de coração e espírito que Theo havia tentado encontrar em outro lugar, sem êxito: “uma vida rica cheia de variedade, cheia de estímulo intelectual [e] um círculo de amigos em redor, trabalhando por uma boa causa”. (NAIFEH, idem, p. 641).

Assim, mesclando vida e arte, Vincent pintou dois autorretratos:

(...) nos papéis que Theo lhe designara: como o pintor moderno ao ar livre, com chapéu de palha e bata, pregando a arte do futuro, e como o negociante ambicioso, engalanado para a atividade com um chapéu de feltro cinzento, colarinho duro, lenço de seda e casaco com acabamento de veludo. (NAIFEH, idem, p. 640 e 641).

Esteticamente, é possível atribuir à forma grande movimento e fluidez, dentro do qual é tênue a distinção entre a figura e o espaço no qual ele se encontra. Objeto e espaço tornam-se uno.



Figura 114: Vincent van Gogh, *Autorretrato com chapéu de palha*, 1887/88
Óleo sobre tela, 40,6x31,8cm, Museu Metropolitano de Arte, Nova Iorque

Vincent fez questão de pintar a si próprio em dois estados de espírito muito semelhantes e equilibrados. Em ambos os trabalhos é notável a vibração das forças, e o caráter dionisíaco e apolíneo insistem simultaneamente, no pintor e no marchand.¹³⁴

¹³⁴ “No *Autorretrato com chapéu de palha* (...). (...) as pinceladas mais circulares que envolvem sua cabeça coberta parecem catalisar forças que, posteriormente, emanam do seu rosto como centelhas capazes de magnetizar toda a atmosfera ao seu redor. O artista se mostra um condutor de vibrações incontidas, que vão muito além de seus limites estritamente físicos.” (NAVES, 2021, p. 20).

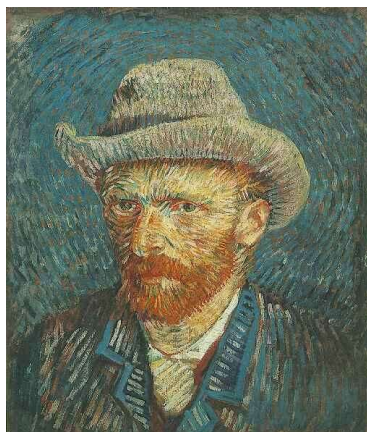


Figura 115: Vincent van Gogh, *Autorretrato com chapéu de feltro*, 1887/88
Óleo sobre tela, 44x37,5cm, Museu Van Gogh, Amsterdã

No mercado competitivo de Paris, tão logo Vincent e Theo estavam cercados de pintores precursores e discípulos, bem como de negociantes auspiciosos que estavam a farejar, como os irmãos, as tendências que dominariam o mercado das novas e próximas gerações. E se por um lado era Vincent o grande entendedor e farejador da nova arte, era Theo quem tinha o tato, os contatos, a experiência e a habilidade para intermediar a comunicação desses pintores com o público francês do final do século XIX. Desse modo, ambos gerenciavam os trabalhos de pintores como: Camille Pissarro (1830 – 1903)¹³⁵, Alfred Sisley (1839 – 1899), Armand Guillaumin (1841 – 1927) e Claude Monet (1840 – 1926), dentre outros, que formavam uma corrente geracional de artistas que se estendia desde o surgimento dos impressionistas, com Pissarro e Sisley, até o desenvolvimento da técnica e o apogeu comercial do estilo com Claude Monet e, mais adiante, Guillaumin, e o surgimento do pós-impressionismo com o próprio Vincent van Gogh e o seu mais novo conhecido no novo círculo artístico de Paris: Émile Bernard (1868 – 1941).

Em suma, os irmãos van Gogh estavam ontologicamente envolvidos com a arte, à saber que essa corrente de pintores, com os quais eles estavam a dialogar e representar, vistos conjuntamente, estabeleciam um elo artístico que se estendia desde o passado revolucionário recente, ao presente e ao futuro da arte, no que os irmãos van Gogh se mostravam parte fundamental desse trágico processo de mudança onde se via a ruína do academicismo e o

¹³⁵ “Foi Camille Pissarro, o artista decisivo para aproximar Van Gogh das novas técnicas artísticas, como fez também com Cézanne e Gauguin. (...) A proximidade de Theo e Pissarro facilita o contato de Van Gogh com o pintor impressionista.” (NAVES, 2021, p. 34).

surgimento de vanguardas que se multiplicariam no século seguinte¹³⁶. Sobre esse período, diz o estudioso de arte Ernest Gombrich:

Agora que essa unidade de tradição tinha desaparecido, as relações do artista com o seu cliente tornavam-se frequentemente difíceis. O gosto de cliente estava fixado numa direção; o artista não se sentia obrigado a satisfazer tais imposições. Caso se via forçado a fazê-lo por falta de dinheiro, sentia estar fazendo “concessões”, perdia seu amor-próprio e a estima dos outros. Se decidia ouvir apenas sua voz interior e rejeitar qualquer encomenda que não se harmonizasse com a sua ideia de arte, corria o perigo de passar fome. Assim, desenvolveu-se uma profunda brecha no século XIX entre aqueles artistas cujo temperamento ou convicções lhes permitiam obedecer às convenções e satisfazer a demanda do público e aqueles que se orgulhavam de seu isolamento autodeterminado. O que tornava as coisas piores era que a Revolução Industrial e o declínio do artesanato, a ascensão de uma nova classe média que frequentemente carecia de tradição, e a produção de bens vulgares e pretensiosos frequentemente mascarados de “Arte”, tinham acarretado a deterioração do gosto do público. (GOMBRICH, 2000, p. 361).

Portanto, os artistas que Theo e Vincent haviam se comunicando para engendrar a nova arte na empresa de vanguarda que estavam a dirigir, encontravam-se posicionados exatamente no ponto divisor de águas do mundo contemporâneo, entre a necessidade de pintar e de vender, de criar e de reproduzir, a de encontrar o meio termo quando sentiam querer extravasar a própria visão sobre o mundo através da arte. Contudo, e tragicamente, nesse período em que crescia o espírito da individualidade¹³⁷, a: (...) *ideia de que a verdadeira finalidade da arte era expressar a personalidade só poderia ganhar terreno quando a arte tivesse perdido todas as outras finalidades*. (GOMBRICH, 2000, p. 362). Em suma, a tragédia, em sua faceta de renovação, parecia parte inerente do período para uma parcela dos artistas, como bem define o historiador Ernest Gombrich:

Só no século XIX se abriu realmente um abismo entre os artistas bem-sucedidos — os que contribuíam para a “arte oficial” — e os inconformistas, que eram principalmente apreciados depois da morte. O resultado é um estranho paradoxo. (GOMBRICH, 2000, p. 362).

Em suma, por algum ponto de vista o fim do século XIX foi maldito aos artistas da nova geração. Grande parte dos pintores das vanguardas desse período, devido à falta de reconhecimento, só serviram como ponte à artistas que no século XX deram nomes aos estilos

¹³⁶ “Mas o impressionismo representou um salto mais ambicioso do que qualquer fase particular do desenvolvimento anterior, e o choque produzido pelas primeiras exposições impressionistas não é comparável a nenhuma outra experiência registrada até então em toda a história da inovação artística.” (HAUSER, 2003, p. 901).

¹³⁷ “Schonberg, depois de Nietzsche, consagrou a este tema as suas mais belas páginas: o artista é um ‘solitário’ voltado, segundo a fórmula muitas vezes repetida de kandinsky, a afastar-se do mundo para melhor exprimir a sua ‘pura vida interior’. (...) Vemos bem aqui em que medida, embora na sua continuidade, o contemporâneo se separa do moderno.” (FERRY, 2012, p. 34 e 35).

criados por eles. O empreendimento de Vincent e Theo representavam justamente essa comunidade trágica de pintores pobres que, por vezes, invisíveis, viviam em um universo particular e distinto dentre o qual o próprio Vincent mantinha sua anônima representação, e onde, de modo geral, segundo o historiador Ernest Gombrich, eles representavam heroica e socialmente a: (...) *história de um punhado de homens solitários que tiveram a coragem e a persistência de pensarem por si mesmos, de examinarem convenções sem temor e em termos críticos, e criaram assim novas possibilidades para a arte.* (GOMBRICH, 2000, p. 362).

Foi assim que, dentre esses artistas malfadados, Vincent conheceu o pintor Emile Bernard, que: (...) *trouxe para a órbita de Vincent seus dois colegas da Cormon: Anquetin e Lautrec.* (NAIFEH, idem, p. 643), com quem, entretanto, Vincent nunca teve intimidades propriamente. Nesse contexto, até mesmo Bernard pode ter se aproximado de Vincent visando, principalmente, uma aproximação com Theo, o marchand vanguardista. Portanto, nesse contexto de trágicas relações interpessoais, até mesmo os boêmios de Montmartre, no máximo o toleravam: (...) *por deferência ou medo de causar má impressão.* Em suma, os novos colegas: (...) *zombavam de seus entusiasmos ingênuos e se irritavam com seu moralismo arrogante, mas temiam seu gênio estourado.* (Idem, p. 644 e 645). Em suma, se o incluíam era, pois possuíam seus interesses.

Com uma aparente ingenuidade, e para além do oportunismo aparente em seus colegas de ocasião, Vincent vestiu-se de seu novo personagem no “entresol”¹³⁸ e se inclinou a reunir os pintores de vanguarda para influenciá-los a produzir conjuntamente, apesar de que, naquele momento histórico, ante a ascensão da burguesia: (...) *a arte era um perfeito meio para se expressar a individualidade (...)* (GOMBRICH, 2000, p. 362), tendência que, para o pintor holandês, não poderia negar o fato de que: (...) *é apenas a unidade que cria força.* (vvgallery, carta 575), e de que, pela arte: *Vale a pena sacrificar o egoísmo, o "cada homem por si", no interesse comum.* (vvgallery, carta 575). E no que toca a ideia da relação entre sacrifício e arte, na mesma carta diz a Bernard sobre a experiência do mesmo no serviço militar, qual ingressaria: *Não considero um grande infortúnio para você ter que se juntar ao exército, mas uma provação muito grave, da qual, se você emergir dele, surgirá um grande artista.* (vvgallery, carta 575).

¹³⁸ Nome da empresa de arte de Theo e Vincent.

Foi nas entrelinhas dessas relações dúbias de interesses, portanto, que Vincent van Gogh foi retratado por Toulouse Lautrec tomando absinto em uma mesa de bar¹³⁹. E para os estudiosos Naifeh e Smith, Lautrec:

(...) retratou Vincent não de frente, mas de perfil, indiferente ao observador, olhando diante de si, por sobre o absinto já preparado na mesa – talvez imerso em pensamentos, talvez ofendido com algum insulto malicioso ou falta de atenção, mas, de qualquer forma, perdido em seu próprio mundo. (NAIFEH, 2012, p. 646).

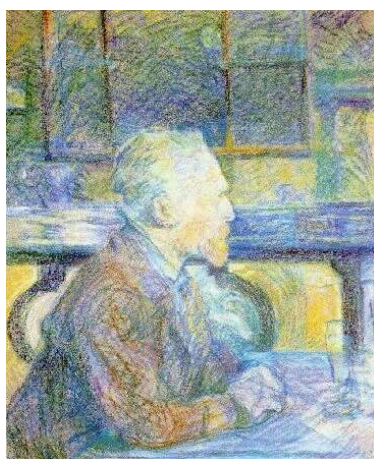


Figura 116: Toulouse Lautrec, *Vincent van Gogh*, 1887.
Pastel e aquarela sobre papel, 54,2x46cm, Museu Van Gogh, Amsterdã

Animado no universo artístico parisiense, e com a responsabilidade de reunir obras de vanguarda para o “Entresol”, Vincent despertou para a realização de uma exposição de pinturas que não apenas impulsionaria o negócio dos irmãos, mas permitiria que suas próprias obras também fossem expostas entre as dos convidados. Assim, se por um lado Theo aprovou a ideia: (...) *por certo desaprovou o local escolhido por Vincent*, pois, para Theo, só Vincent tomaria o Grand-Bouillon ou Restaurant du Chalet por uma galeria de arte. A escolha desse local, entretanto, advinha de Bernard. Por fim, e apesar dos esforços obsessivos do pintor holandês para a realização do evento: *A mostra foi um desastre*. (NAIFEH, idem, p. 647).

A velha desarmonia humanamente trágica entre os artistas obstruiu qualquer possibilidade de sucesso da respectiva exposição. Bernard obstruiu os neoimpressionistas como Seurat e Signac, por conseguinte, ofendido, Pissarro boicotou sua participação. Irritado, Vincent vetou os simbolistas para responder as investidas agressivas de Bernard. Assim, restou Anquetin, Lautrec e Guillaumin, que vinculados por oportunismo, cederam somente alguns

¹³⁹ “Assim, aproximou-se o máximo possível de artistas como Henri de Toulouse-Lautrec, Paul Signac, Georges Seurat, Émile Bernard e Paul Gauguin. Todos esses pintores, por sua vez, tinham interesse em se aproximar da estrela em ascensão do mercado parisiense, o talentoso gerente Theo van Gogh, o único que conseguia levar obras modernas a um punhado de colecionadores esclarecidos.” (VEEN, 2018, p. 74 e 75).

trabalhos para a exposição, levando Vincent a lotar o espaço ausente com obras suas, o que corroborou ainda mais para o fracasso do projeto. Portanto, derrotado o princípio da unidade: *Com a participação de um número tão reduzido de artistas, os planos de Vincent para uma exposição coletiva, uma mostra de “união e força”, foi por água abaixo.* (NAIFEH, idem, p. 647).

Para piorar, quando o dono do restaurante, tão logo, decidiu decorar a parede de seu estabelecimento com escudos patrióticos ao invés dos quadros de Vincent, este se rebelou e depois de mais uma alteração, acabou expulso definitivamente do local. Além do mais, no tempo em que a exposição esteve presente, embora poucas pessoas tenham tido conhecimento do evento uma vez a falta de propaganda ostensiva, Eugene-Henri-Paul Gauguin (1848 – 1903) compareceu e, a partir, dali uma longa e determinada jornada teria início entre ele e Vincent van Gogh, não livre de eminente tragicidade.

No entanto, o que concerne a fatalidade do evento em questão, para quem o destino era sempre implacável e o sofrimento uma fonte de alegria, ao invés de esmorecer ante a tragédia de mais um fracasso pessoal e profissional, Vincent tirou proveito do episódio e deu início a um diálogo pictórico com os pintores de vanguarda ao seu redor, que por ambicionarem uma aproximação a Theo, cederam de alguma forma. Contudo, o diálogo forçado nada poderia significar senão mais uma expressão do benefício da tragédia na vida e na obra de Vincent van Gogh. Além disso, mais uma tentativa do pintor no sentido de unir o grupo marcado por conflitos oriundos da individualidade moderna. No fim das contas, toda a tragicidade do momento histórico tratava-se de um diálogo artístico de Vincent consigo mesmo, e com as forças da natureza que ele parecia ver em tudo que fosse vivo e estivesse ao seu redor. Nesse sentido:

Para Pissaro, ele já dispunha de montes de obras pontilhistas de suas idas a Asnières, para demonstrar seu compromisso com a ciência seuratiana da cor e da luz. Retribuiu o retrato em pastel que Lautrec fizera com naturezas-mortas – uma delas de um copo de absinto –, usando a mesma paleta suave e as pinceladas leves. Quando Anquetin lhe apresentou as possibilidades das telas monocromáticas – obras com o predomínio de uma só cor –, Vincent respondeu com numa natureza-morta de maçãs toda em amarelo. Quando Guillaumin introduziu as cores violentas e os contrastes brutais na discussão sobre o futuro do impressionismo, Vincent reagiu com telas de cores fulgentes e complementares esmagadoras. (NAIFEH, idem, p. 649).

E foi justamente dessas discussões pictóricas que Vincent, desde setembro de 1887, parecia estar buscando um rumo radicalmente novo para sua arte. O desejo insistente de renovar o impressionismo já havia levado o jovem Bernard a buscar uma arte que pudesse: (...) *penetrar na essência da vida.* (Idem, p. 649), prerrogativa que, ao certo, Vincent endossava em gênero,

número e grau. De alguma forma, as ideias de Bernard advinham de Anquetin e das experiências isoladas de Cézanne, bem como dos simbolistas influenciados pelo livro “Às avessas” de Huysmans, que basicamente tinham em comum a ideia de simplificação da obra para a finalidade de preservar o: (...) *poder expressivo misterioso da pura sensação* (...) (NAIFEH, idem, p. 650).

E mantendo a prerrogativa da inovação, para Bernard e essa turma, a arte deveria se preocupar em: (...) *captar a característica essencial e reproduzi-la – ou melhor, produzi-la*. Dessa forma, e dentre tantas influências que haviam engendrado essa nova arte, tanto para Bernard como para os simbolistas, em especial a: (...) *simplicidade e o tratamento direto das estampas japonesas*. (Idem, idem) representavam um importante papel no respectivo processo de renovação artística. Assim, historicamente:¹⁴⁰

A arte do Japão desenvolvera-se a partir da arte chinesa e prosseguira nesse rumo durante quase mil anos. No século XVIII, entretanto, talvez sob a influência das estampas europeias, os artistas japoneses abandonaram os motivos tradicionais da arte do extremo Oriente e escolheram cenas da vida humilde como tema para suas xilogravuras coloridas, as quais combinavam grande arrojo de invenção com uma perfeição técnica magistral. Os entendidos japoneses não tinham em grande apreço esses produtos baratos. Preferiam a austera maneira tradicional. Quando o Japão foi forçado, em meados do século XIX, a entrar em relações comerciais com a Europa e a América, essas estampas eram frequentemente usadas como invólucros e enfeites, e podiam ser compradas barato nas casas de chá. Os artistas do círculo de Manet estiveram entre os primeiros a apreciar a sua beleza e a colecionar avidamente essas estampas. Descobriram aí uma tradição não contaminada pelas regras e clichês acadêmicos que os pintores franceses se empenhavam em eliminar. As gravuras japonesas os ajudaram a ver até que ponto as convenções europeias ainda persistiam neles, sem que o notassem. Os japoneses compravam-se em todos os aspectos inesperados e não-convencionais do mundo. (GOMBRICH, 2000, p. 379 e 380).

Especificamente: (...) *foi apenas com a Exposition Universelle de 1878, com seu deslumbrante pavilhão japonês, que o “japonisme” – a mania por tudo que fosse japonês – começou a tomar conta do mundo artístico parisiense*. (NAIFEH, idem, p. 650). E, a partir daí, grande parte do mundo intelectual artístico de Paris, especialmente, passou a ver na arte japonesa algo que remetia a arte primitiva, que não continha tantos apetrechos e ornamentos julgados inúteis às vanguardas que buscavam inovação e renovação para a arte e visão de mundo.

¹⁴⁰ “É verdade que a arte do século XIX permanece romântica em certa medida, e os poetas do século professam uma crença na música como o supremo ideal artístico, mas o que entendem por isso é mais um símbolo de criação livre e soberana, independente da realidade objetiva, do que o exemplo concreto da música. A pintura impressionista descobre, por outro lado, sensações que a poesia e a música também procuram expressar e para as quais adaptam seus meios de expressão a formas pictóricas.” (HAUSER, 2003, p. 903).

Vincent já conhecia a arte japonesa, tenha sido graças a um tio navegador que havia adquirido tais objetos em suas viagens, ou de seus tempos na Antuérpia onde a modernidade fluía abundantemente. Dessa fase consta que Vincent colecionava muitas imagens dos coloristas japoneses, mas é bem provável que até então não tivesse sido atraído intimamente pela arte oriental, e que foi somente quando: (...) *Bernard o apresentou aos segredos simbolistas da arte japonesa – a seu código expressivo -, que Vincent passou a aceitar as singelas estampas como lições para sua própria arte.* (Idem, p. 651).

Portanto, na disposição em sempre dialogar com seu entorno, comunicando-se por meio de suas obras, muitas vezes sob a pressão de confrontos inevitáveis, foi a partir do reconhecimento da arte japonesa que Vincent criou, mais uma vez, meios para abrir caminho para um novo universo de pensamento e renovação artística. Para isso, dedicou-se obsessivamente a examinar: (...) *paisagens e figuras, dezenas de montes Fuji e centenas de gueixas, incontáveis pagodes, flores e samurais.* (Idem, p. 652). Como um possesso, passou horas e horas copiando as novas imagens, transferindo-as para a tela, conforme é possível checar pela pintura abaixo.



Figura 117: Vincent van Gogh, *A cortesã*, setembro/outubro de 1887.
Óleo sobre tela, 105x60,5cm, Museu Van Gogh, Amsterdã

(...) uma cortesã sensual convidando a todos para desfrutar dos encantos da sua paradisíaca ilha “primitiva” (...) revestiu essa imagem de encantamento exótico com um caleidoscópio de cores. Ignorando os matizes ricos e sutis de seu quimono com dragões, envolveu-a em volutas irregulares de verde e asteriscos de vermelho. Transformou as dobras rígidas da seda bordada numa treliça de tinta espessa e cristalina, grande parte dela direto do tubo. Colocou a figura num enquadramento dourado-vivo e cercou com margens claras decoradas com uma imagem totalmente diferente – uma cena à beira de um rio, despojada até restarem seus elementos essenciais mais simples (...) (NAIFEH, idem, p. 654).

Assim, e no rastro da própria linguagem artística, ao estudar a nova arte, através do *pathos*, Vincent se inclinou à: (...) *expressar seu ardor com toda a veemência*, de modo a verter, mesclando o japonismo com outras técnicas, a essência da nova arte no cerne de seu poder de criação. O resultado foi que: (...) *não só o velho evangelho de Blanc sobre as cores complementares, como também seu novo fervor pela cor prismática e pelo efeito ornamental*. (Idem, p. 652 e 653) engendraram novas perspectivas para a sua produção artística, de modo que, nessas novas experiências o japonismo passou a refletir diretamente em sua composição.

A ideia de simplificação contida nessa nova técnica vinha de encontro a prerrogativa ontológica da busca artística do pintor holandês¹⁴¹. Portanto, a capacidade sintética do japonismo tornava possível a expressão da realidade em sua totalidade, algo que Vincent já havia buscado fatalmente na religião e que, nessa ocasião, buscava na arte e através da arte¹⁴². Por fim, o japonismo o libertava de muitas outras regras sobre o uso das cores, permitindo o pintor extravasar, atingir o êxtase, recriar, ir além. Um exemplo dessa fase pode ser encontrado nos dois quadros abaixo.

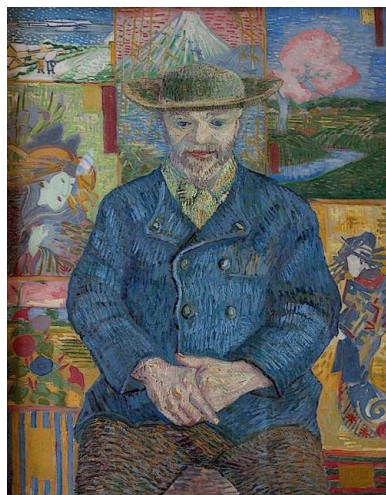


Figura 118: Vincent van Gogh, *Retrato de Père Tanguy*, 1887.
Óleo sobre tela, 92x75cm, Museu Rodin, Paris

Afinal, essa era uma forma de arte trágica uma vez que:

¹⁴¹ “Nessa segunda pintura em que van Gogh tomou Père Tanguy como modelo, o artista dá a impressão de ter trabalhado com instrumentos de escultor, tal a aspereza com que a figura humana é tratada, assemelhando-se a uma escultura de madeira pintada (...). A própria dissonância entre a relativa rigidez do velho comerciante de materiais artísticos e as delicadas figuras femininas das xilogravuras é que irá acentuar o contraste entre os dois planos do quadro.” (NAVES, 2021, p. 16 e 17).

¹⁴² “(...) a seus olhos, a arte tinha o poder de elevar moralmente os seres humanos e podia ajudá-los a ver o mundo de forma sempre renovada; uma transposição quase literal do pensamento evangélico, que por sua vez está na origem da ordem econômica capitalista.” (VEEN, 2018, p. 43).

Vincent não conseguia controlar sua veemência. Toda ideia que adotava, fazia-o até o extremo; todo entusiasmo, levava ao limite. No esforço de captar “uma sensação da intensidade da vida”, escreveu Bernard sobre a pintura de Vincent, “ele tortura a cor.... Nega qualquer prudência, qualquer esforço de perfeição ou harmonia”. Apresentando seus argumentos na tinta ou em pessoa, na Rue Lepic ou no ateliê de alguém, Vincent tinha de “rasgar a roupa e cair de joelhos”. “Quando há um fogo dentro de si”, escreveu à irmã Wil no final de 1887, “não se consegue refreá-lo – melhor arder do que explodir. O que está dentro sairá”. (NAIFEH, idem, p. 654 e 655).



Figura 119: Vincent van Gogh, *Mulher italiana (Agostina Segatori?)*, dezembro de 1887. Óleo sobre tela, 81x60cm, Museu de Orsay, Paris

Ao que tudo indica, logicamente, em Paris, Vincent tinha encontrado um caminho de conforto, fraternidade e o caminho para um futuro sucesso. O empreendimento com Theo estava galgando e Vincent tinha uma importante função, enquanto isso, e Paris, ademais, era a capital da arte e mesmo com sua excentricidade ele havia, de alguma forma, se realizado socialmente; havia ali grande possibilidade de se ganhar respeito com os colegas; as condições materiais e de vida, também, tinham melhorado, mas Vincent, definitivamente, optou por abrir mão de tudo.

Em outubro de 1887, ele já havia suscitado o que faria em fevereiro de 1888, e por carta à irmã Wil ele havia destacado: *É meu plano ir para o sul por um tempo, assim que puder, onde haja ainda mais cor e ainda mais sol.* (vggallery, carta 574). Contudo, segundo Naifeh e Smith, os verdadeiros motivos que o levaram Vincent a abandonar Paris justamente naquela ocasião de relativa estabilidade, são até hoje tão complexos como obscuros. Ele culpou a cidade grande em seus desdobramentos, o frio, o barulho, o vinho e a comida gordurosa, e tempos depois, já morando em Arles, especificou dizendo: *Até agora, não acho que morar aqui seja o mais lucrativo que eu poderia ter esperado, mas terminei três estudos, que provavelmente não seria capaz de fazer em Paris atualmente.* (vggallery, carta 578). Além do mais, ressaltou: *Parece-me quase impossível poder trabalhar em Paris, a menos que você tenha um refúgio para*

recuperar e recuperar sua paz de espírito e autocompostura. Sem isso, você ficaria completamente entorpecido. (vggallery, carta 577).

Alegando, portanto, que sua saúde não andava muito bem na capital, Vincent escreveu também de Arles: *Às vezes me parece que meu sangue está mais ou menos pronto para começar a circular novamente, o que não era o caso ultimamente em Paris, eu realmente não aguentava mais.* (vggallery, carta 578). Portanto, de modo indeterminado, Vincent apresentou mil razões para a sua partida, que, contudo, não tinham muito sentido se considerados em seu contexto histórico. Até mesmo alegou que iria ao sul para comprar pinturas de Monticelli para o empreendimento de ambos, mas: *A infinidade de explicações que Vincent deu para a partida – que variavam a cada acesso de entusiasmo ou de justificativa – apenas confirma seu caráter essencialmente inexplicável.* (NAIFEH, idem, p. 656), pois, foi no momento em que seus sonhos de fraternidade pareciam realizados,¹⁴³ e sua produção artística parecia encontrar algum lugar no mundo, que ele se voltou à uma vida de autoisolamento e relativa precariedade financeira em uma região distante, desconhecida e sem amizades. Ressurgia em manifesto o velho sentido trágico existencial. Em suma, o estudioso do pintor, Wourter van der Veen, entende que Vincent se mudou para Arles por motivos essencialmente financeiros, ligados ao empreendimento dos irmãos, o “Entresol”.¹⁴⁴

Para Theo, contudo, a partida de Vincent parece ter instaurado um vazio, por ora, irremediável, tal como escreveu à irmã Wil: *Quando [Vincent] chegou aqui há dois anos, eu não imaginava que ficaríamos tão apegados, pois, agora que estou sozinho no apartamento, sinto um nítido vazio em torno de mim... Ele veio a significar muito para mim nos últimos tempos.* (THEO apud NAIFEH, op. cit., p. 658).

Portanto, a aproximação e cumplicidade¹⁴⁵ dos irmãos naquela ocasião, sugere que Vincent deixou Paris tanto por conta de sua necessidade de solidão, quanto pelo fato de zelar pela saúde de Theo, que abalada pelas noites de boêmia que se sucederam após o desapontamento com Jo Bongor, resultaram em complicações inclementes ao jovem

¹⁴³ “Na época em que Vincent foi embora, os irmãos tinham alcançado uma unidade eufórica que não se via desde a época do presbitério de Zundert.” (NAIFEH e SMITH, 2012, p. 658).

¹⁴⁴ “Ao trocar Paris por Arles, em fevereiro de 1888, Van Gogh não foi apenas tomar um pouco de ar em regiões de clima mais ameno; ele se lançou numa missão que envolvia três fins: explorar a possibilidade de vender quadros contemporâneos em Marselha; montar um ateliê com condições de receber vários artistas, a fim de otimizar as entradas e saídas orçamentárias próprias à atividade; constituir um conjunto coerente de quadros e estudos inspirados na Provença.” (VEEN, 2018, p. 93).

¹⁴⁵ “A nostalgia de Théo escrevendo a sua mãe: “Antes de partir, eu e Vincent fomos algumas vezes a concertos ouvir Wagner.” (FORRESTER, 1983, p. 203).

marchand¹⁴⁶, que por ter acompanhado a natureza libertina de Vincent, agora: *O avanço da doença de Theo, as recaídas, o retorno dos sintomas e as torturas do tratamento eram inexoráveis*. (NAIFEH, idem, p. 659).

Mas, é possível refletir, ante as razões salpicadas e aparentemente disfarçadas pelas quais Vincent justificou sua partida, que há, irrevogavelmente, uma tragicidade contida nesta decisão, e que sugere uma síntese ontológica da real finalidade de seu gesto, que encontrava no heroísmo, no sacrifício e na solidão, a luta necessária a impulsionar a própria busca artística, imbricada a vida e a natureza, as ideias, e tudo que poderia compor uma visão do todo (do mundo) aos olhos do ser humano e artista que ele estava fadado a ser.¹⁴⁷ Desse modo, não seria demais sugerir que, nas profundezas de sua busca artística, tal mudança inesperada suscitaria trágicos desafios existenciais em favor de uma renovação artística, que encontrava em Arles, o local por excelência para sua realização.¹⁴⁸

5.2 Arles, solidão e conflito, êxtase através da arte, da cor e principalmente da luz

Você entende que o interior do sul não pode exatamente ser pintado com a paleta de Mauve, digamos, que pertence ao norte e é e sempre será o mestre do cinza. Mas a paleta de hoje é definitivamente colorida - céu azul, rosa, laranja, vermelhão, amarelo brilhante, verde brilhante, vinho tinto brilhante, violeta.

Mas, ao intensificar *todas as cores*, novamente se alcança calma e harmonia. E acontece algo como a música de Wagner¹⁴⁹, que, tocada por uma grande orquestra, não é menos íntima disso. (vggallery, carta 590).

Vincent chegou a Arles sob a neve cobrindo-lhe os sapatos, e não obstante seu motivo e ansiedade por encontrar uma nova luz e a intensidade das cores na natureza local, resignando-

¹⁴⁶ “E agora, digo isso a você e a Wil e não a ele, que bom que eu não fiquei em Paris porque deveríamos, ele e eu, estarmos muito ligados um ao outro. E não é para isso que serve a vida. Eu não posso te dizer o quanto eu acho que é para ele como é agora do que antes; ele tinha muitas coisas cansativas em sua mente e sua saúde sofria por isso.” (vggallery, carta 831)

¹⁴⁷ “Seu objetivo era mais amplo que a venda imediata: a temporada em Arles era uma expedição, destinada a elaborar um conjunto coerente de inspiração provençal, reunindo retratos de moradores, vistas urbanas (parques, ruas, fachadas), vistas dos campos (colheitas, sementeiras, pomares, fazendas, montes de feno), paisagens marítimas e naturezas-mortas – tudo isso com ‘um olhar japonês’.” (VEEN, 2018, p. 98)

¹⁴⁸ “Arles, sob constante ocupação desde antes de Alexandre, o Grande, recebera a presença de todas as grandes civilizações que Vincent desenhara centenas de vezes em seus estudos e mapas: colonos gregos, comerciantes fenícios, legionários romanos, invasores visigodos, governadores bizantinos, conquistadores sarracenos, exércitos de cruzados. Aníbal, o cartaginês (...). O grande Júlio César rebatizou Arles como ‘a Roma da Gália’ em 46 a.C.” (NAIFEH e SMITH, 2012, p. 669).

¹⁴⁹ Wilhelm Richard Wagner (Leipzig, 22 de maio de 1813 — Veneza, 13 de fevereiro de 1883) foi um maestro, compositor, diretor de teatro e ensaísta alemão, primeiramente conhecido por suas óperas (ou "dramas musicais", como ele posteriormente chamou). RICHARD WAGNER. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2021. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Richard_Wagner&oldid=60633134>. Acesso em: 25/08/ 2020

se de maneira logrou ver a pequena cidade da Provença com os olhos de um artista, sob a lente da música trágica de Wagner e do sentimento de unidade e harmonia contidas em uma orquestra. Nesse sentido escreveu a Theo: *E a paisagem sob a neve, com os picos brancos contra um céu tão brilhante quanto a neve, era como as paisagens de inverno que os japoneses faziam.* (vggallery, carta 577). Do mesmo modo, inclinou-se a pintar como quem, se resignando, buscava simbiose com a realidade factual, para além do sol intenso que ele admirava nas obras de Monticelli, qual imaginava em Arles no sul da França.



Figura 120: Vincent van Gogh, *Paisagem com neve com Arles ao fundo*, fevereiro de 1888. Óleo sobre tela, 50x60cm, coleção particular, Londres.

Nessa obra, Vincent parece não apenas tentar extrair a imagem que captavam os seus sentidos naquela ocasião específica, ou seja, o inverno em Arles, mas, talvez contrastar a essa baixa temperatura a própria intensidade e calor humano¹⁵⁰ que havia o motivado viajar até ali. Daí então ter pintado, no início de março de 1888, quase em seguida à essa tela fria, a avenida próxima a estação de Arles, em cujo calor dos azuis, vermelhos e amarelos poderiam figurar metaforicamente a necessidade e realidade interior do mestre holandês, apesar de que, é provável que, contribuindo à esta análise, no início de março a temperatura tenha mesmo subido e transformado a estética local.

Mesmo assim, considerando as emoções pressupostas do pintor, influenciado por Signac e Seurat, é possível relacionar as pinceladas enviesadas desta obra, as emoções do artista, sob a forma de elementos individualizados que, como partículas ou mónadas, se unem para a configuração da totalidade, expressa entre sombras e luzes do chão na parte inferior da pintura.

¹⁵⁰ “Imaginava que seus pomares ensolarados iriam ‘de fato romper o gelo na Holanda’ (...)” (VAN GOGH apud NAIFEH e SMITH, 2012, p. 666).

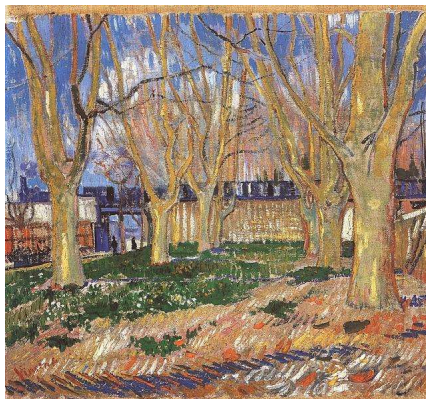


Figura 121: Vincent van Gogh, *Avenida de plátanos próxima a estação de Arles*, março de 1888. Óleo sobre tela, 46x49,5cm, Museo Rodin, Paris.

Mas além da dedicação de Vincent à pintura nessa ocasião, ele também estava empenhado em prosseguir com o empreendimento com Theo, o “Entresol”, cuja finalidade seria promover os novos pintores para, especulando sabiamente, investir em obras que, futuramente, seriam mais valiosas do que até então. E nesse sentido, logo que chegou a Arles, Vincent: (...) *bombardeou o irmão com conselhos sobre o negócio incipiente de ambos*, e então lamentando a insensibilidade dos concorrentes e se conscientizando da inevitabilidade do conflito no processo do respectivo empreendimento: (...) *formulou elaborados planos maquiavélicos para derrotá-los*. (NAIFEH, idem, p. 661).

Isso, pois Vincent parecia consciente de que a tragédia existencial da vida não poderia ser ignorada ou ludibriada de maneira, tampouco com a comédia, de modo que, nesse contexto, ele parecia não ver com bons olhos até mesmo o posicionamento do filósofo Voltaire diante a vida, segundo carta a irmã Willemien, no dia 24 de fevereiro de 1888, pela qual ele diz:

Mas, seja como for, é muito bom que você esteja começando a descobrir que tipo de dano o desgraçado Voltaire causou - e você certamente encontrará isso em *Candide*, que Voltaire ousou rir da “vida altamente séria que devemos apenas dedicar ou gastar com os melhores fins”. E não preciso lhe dizer que esse crime já é terrível o suficiente. (vggallery, carta 579).

E ante essa negação à comédia enquanto ludibriador da tragédia existencial da vida, em carta à irmã datada de outubro do ano anterior, na qual, inclusive, ele mencionou sobre essa negação a Voltaire, ovacionando Zola em contrapartida, Vincent revelou que via no perdão, e, portanto, no amor, um sentimento superior ao conhecimento moral, e a qualquer forma de fuga ou indiferença a vida. Ele disse que: *Entender tudo é perdoar a todos e acredito que se soubéssemos tudo, chegaríamos a uma certa serenidade*. (vggallery, carta 574).

Desse modo, e negando qualquer responsabilidade ao divino, Vincent parece consciente ao assumir a responsabilidade e o sacrifício dos próprios esforços ante a ideia de um conforto

providencial, assumindo que há um mistério qual ele não logra captar intelectualmente, tal como expressa à sua irmã, nesta mesma carta, quando diz:

Agora, voltando ao seu pequeno pedaço, sinto-me desconfortável em assumir para meu próprio uso ou recomendar a outros a crença de que os poderes acima de nós intervêm pessoalmente para nos ajudar ou nos confortar. A providência é uma coisa tão estranha, e eu lhe digo que definitivamente não sei o que fazer com isso. (vggallery, carta 574).

Portanto, priorizando as forças do *pathos* acima do *logos*, visando uma crítica as ilusões da vida, na mesma carta à irmã, no qual a sobreposição do *pathos* sobre o *logos* parece funcional ao propósito de atingir destrutivamente a consciência moral de Willemien, Vincent justifica seu posicionamento uma vez que se coloca de modo confrontador ante o idealismo (moral) existente na cultura e religião, que historicamente ele sabia tê-lo torturado na vida em família e sociedade, e que ontologicamente falando, justificava o seguinte conselho a irmã: *Pessoas que não fazem nada além de se apaixonar são talvez mais sérias e sagradas do que aquelas que sacrificam seu amor e seu coração por uma ideia. Seja como for, para escrever um livro, realizar uma ação, fazer uma pintura com vida, é preciso ser uma pessoa viva.* (vggallery, carta 574).

Ao chegar em Arles, Vincent se instalou no: *Restaurant Carrel, 30 rue Cavalerie (...)*. (vggallery, carta 577), e entusiasmado com a região e com os possíveis efeitos em sua produção artística, neste primeiro momento parece ter dado grande importância ao universo comercial da arte pictórica, não em vista de sua produção, mas em colaboração ao empreendimento que havia idealizado e estava realizando com Theo. Logo, nesse novo ardor mercantil, acreditou até mesmo que teria o apoio de Teersteege para tal realização, e que, em seu posto no Sul, poderia fundir: (...) *seu novo projeto empresarial arrojado e seu velho sonho de uma “comunidade” de artistas.* (NAIFEH, Idem, p. 662). Entretanto, questionou ao irmão: (...) *o futuro ainda é difícil. Eu acredito em uma vitória final, mas os artistas se beneficiarão com ela e eles verão dias mais pacíficos?* (vggallery, carta 583).

Foi em março, contudo, que a pintura de van Gogh começou a explodir na tela, pois:

Retida pela neve e pelos recordes de frio daquele ano, a primavera, quando chegou a Arles, veio num grande impulso. A cor tomou conta do campo numa onda de exuberância. Os pomares de macieiras, pereiras, pessegueiros e ameixeiras explodiram em flor quase todos ao mesmo tempo. Uma abundância de ranúnculos e margaridas se espalhou pelas baixadas. Despontava rosas nas cercas vivas e íris nas beiras de estrada. Era uma primavera como Vincent jamais vira – uma súbita explosão de fertilidade, se comparada ao vagar com que o jardim do presbitério se desprendia das garras do inverno. (NAIFEH, idem, p. 665).

Ante a natureza iluminada e colorida da primavera, e a possibilidade da arte, Vincent parece ter sido tocado concomitantemente pelo fenômeno da tragédia em sua dupla representação, sensibilizado no tocante a recente morte do primo e mentor Anthon Mauve, dedicou-se a criação da seguinte obra de arte:

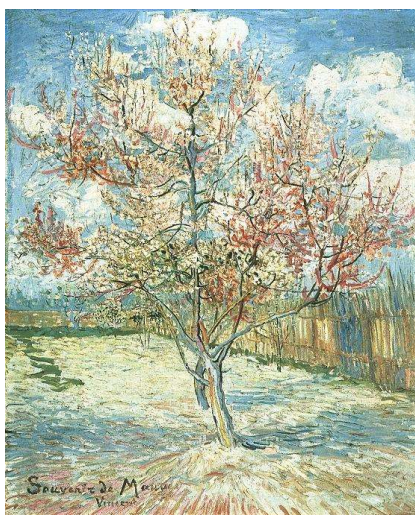


Figura 122: Vincent van Gogh, *Pessegueiro-de-rosa em flor*, março de 1888. Óleo sobre tela, 73x59,5cm, Museu Kröller-Müller, Otterlo.

Sobre essa obra, o estudioso Abraham Hammarche faz uma leitura sugestiva a análise da temática da tragédia:

Ele gostou da neve derretida e do florescimento dos pessegueiros logo depois. Seu sonho japonês ficou mais intenso. Ele honrou a memória de seu tutor, Mauve, em Haia, cuja morte o afetou profundamente, com a imagem de uma árvore florescendo como um presente de Theo e Vincent para a família. (...) Mas muitos ficarão impressionados com seu lirismo apaixonado, evocado pela Provence e pelos pensamentos do Japão. A técnica continua com pinceladas de desenho do período parisiense final. (HAMMACHER, 1961, p. 43)¹⁵¹. (tradução nossa).

Em outras palavras, nesta obra Vincent não apenas expressa esteticamente o japonismo em suas cores e luzes, mas filosoficamente, e sentimentalmente, ele não se atém à simplicidade da superfície da respectiva árvore retratada, mas propõe, a partir dela, uma espécie de superação, reformulação, renascimento, na forma natural de um reflorescer, ante o primo morto

¹⁵¹ “He enjoyed the melting snow and the blossoming of the peach trees shortly after. His Japanese dream grew more intense. He honored the memory of his tutor, Mauve, in The Hague, whose death deeply affected him, with the picture of a blossoming tree as a present from Theo and Vincent to the family. (...) But many will be impressed by its passionate lyricism, evoked by Provence and thoughts of Japan. The technique continues the drawing-like brushwork of the final Parisian period.” (HAMMACHER, 1961, p. 43).

que lhe ressuscita a memória e as paixões.¹⁵² Em suma, no bojo do próprio *pathos*, morte e renascimento parecem remeter ao pintor tanto a noção de tragédia natural do devir heraclítico, sob a forma de cosmovisão, como a própria tragédia manifesta na vida do pintor. Enquanto isso, apropriando-se de seu espírito apolíneo para evocar suas influências através de seu espírito dionisíaco de unicidade:

(...) Vincent convocou um catálogo de estilos pictóricos. Todos os impetuosos “ismos” que circulavam em Paris fizeram uma aparição nos pomares de Arles. Além do suave impressionismo de Monet e seguidores de Guillaumin, ele utilizou a camada fina de tinta como um pó de giz e as tonalidades tristes de John Peter Russel, seu colega da Cormon. (NAIFEH, idem, p. 665).

Ademais, e sem deixar de ser fiel a si mesmo, mas envolvido ao empreendimento do “Entresol”: *Suas cartas a Theo, naquela primavera, transbordavam de argumentos em defesa da natureza comercial e vendável de suas pinturas de pomares e de declarações expondo que sua intenção era agradar.* (Idem, p. 666).

Logo, foi nesse entusiasmo de luzes e cores que curiosamente Vincent se dedicou a uma série de pinturas a respeito de uma determinada ponte móvel que se encontrava nos arredores de Arles. Essa ponte, como já evidenciada no primeiro capítulo deste trabalho, parece carregar também o profundo significado de unir polos e extremidades opostas, cujo resultado é a unidade das coisas. Para Hammacher, o motivo de pintar a ponte estava intimamente ligado aos sentimentos e sofrimentos do seu próprio autor:

Van Gogh é ele mesmo esta ponte, que deseja preencher uma lacuna, um isolamento, que sonha em unir na terra as cidades com o campo e também a terra com as estrelas - uma união que só pode ser realizada através da morte. Fazer caminhadas, atravessar as pontes, sinais de longas viagens, tudo isso era para ele pesado de significado. (HAMMARCHER, 1961, p. 21)¹⁵³. (tradução nossa).

¹⁵² “A morte de Mauve foi um choque grosseiro para mim. Você verá facilmente que os pessegueiros rosas foram pintados com uma certa paixão.” (vggallery, carta 594).

¹⁵³ “Van Gogh is himself this bridge, which wishes to fill in a gap, an isolation, which dreams of uniting on earth the towns with the countryside, and also the earth with the stars – a union that can be realized only through death. To go for walks, to cross the bridges, signs of long voyages, all this was for him heavy with meaning.” (HAMMARCHER, 1961, p. 21).

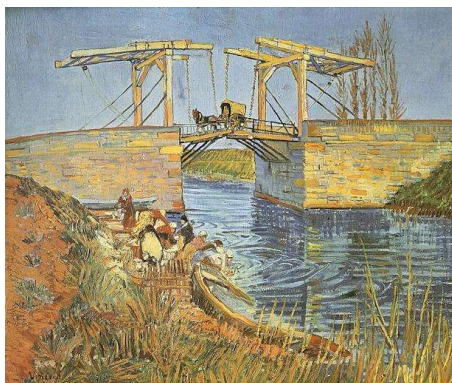


Figura 123: Vincent van Gogh, *A ponte de Langlois em Arles com moças lavando*, março de 1888. Óleo sobre tela, 54x65cm, Museu Kröller-Müller, Otterlo

Sobre esse trabalho, ele escreveu ao irmão no dia 16 de março de 1888:

No que diz respeito ao trabalho, eu trouxe para casa hoje uma tela nº 15, é uma ponte levadiça, com uma pequena carruagem atravessada por ela, delineada contra um céu azul – o rio azul também, as margens laranja com vegetação, um grupo de lavadeiras vestindo blusas e gorros multicoloridos. (vggallery, carta 585).

E, na mesma carta, Vincent escreveu a Theo dizendo: (...) *you know, I feel that I am in Japan. I don't say more than that and, again, I still haven't seen anything in its usual splendour.* (vggallery, carta 585). E acrescentou adiante: *I credit the absolute necessity of a new art of colour, of drawing and - of artistic life.* (vggallery, carta 585). Ademais, nesta mesma ocasião em que o entusiasmo artístico parecia o contagiar esperançosamente, Vincent pode ter visto a vantagem e chance de finalmente comercializar suas obras, não apenas por conveniência do novo empreendimento do “Entresol”, mas sobretudo pelo próprio caráter comercial¹⁵⁴ que entendia nos pomares para os quais estava à se dedicar livre e conscientemente, o que, de quebra, também responderia aos apelos de Theo por obras vendáveis, aliviando a consciência de culpa no que concerne a dívida que ele, Vincent, somava com seu irmão.

Este momento de grande euforia¹⁵⁵ parece resultar de um sentimento de pertencimento e busca por uma realidade feita de fragmentos unidos extraídos da própria vida. Ele sente que finalmente poderá exercer parte de seu sujeito social dentro de uma sociedade da qual sabe que faz parte, mas que sempre encontrou objeções em ser inserido, e que talvez motivado pelas circunstâncias, transpondo esse anseio de unidade ao seu universo artístico, tenha tomado a iniciativa de: (...) *“retracing” the finished paintings in order to “give them a certain unity”* (...) (VAN

¹⁵⁴ “Para respaldar seus argumentos, expôs planos de um ambicioso “esquema de decoração” para rivalizar com a série das imagens monetianas de Belle-Ile e as imensas telas de Seurat (...)” (NAIFEH, idem, p. 666).

¹⁵⁵ “Quanto a mim, continuo extasiado com a paisagem aqui, estou trabalhando em uma série de pomares florescendo.” (vggallery, carta 598, 19 de abril de 1888).

GOGH apud NAIFEH, op. cit., p. 667). Neste ínterim, pintou batatas como fragmentos unidos por uma tigela:



Figura 124: Vincent van Gogh, *Ainda vida: batatas em um prato amarelo*, março de 1888. Óleo sobre tela, 39x47cm, Museu Kröller-Müller, Otterlo.

Apesar de todo esse entusiasmo inicial em Arles, como sempre acontecia quando de suas mudanças de ambiente, suas ilusões chegaram ao fim. E por efeito: (...) *os demônios do passado vieram ocupar de roldão o vazio. O clima meridional não o revigorou e a saúde continuou a declinar.* (NAIFEH, idem, p. 667). Vincent foi assolado por distúrbios estomacais, febres fraquezas, distração e confusão mental. E tudo piorou quando, temendo a loucura, ele foi tomado por uma espécie de pânico ante o reconhecimento do destino trágico de Monticelli, isto é, na possibilidade de um sofrimento fixado na morte e no esquecimento, diante do qual, porém, parece ainda encontrar luz no fim do túnel, a se consolar dizendo: “*Não acredito que os mortos estão mortos. Enquanto há pessoas ainda vivas. Os mortos viverão, os mortos viverão*”. *É assim que eu sinto a coisa, não mais triste do que isso.* (vggallery, carta 591).

E como era a arte¹⁵⁶ o veículo pelo qual Vincent parecia, tanto buscar alguma resposta sobre a vida como expressar os seus sentimentos mais profundos, conforme pode ser visto até o momento desta pesquisa, era pela arte também que ele parecia sacrificar a própria vida, até então fadada ao insucesso, não obstante a esperança que o pintor lograva extirpar de suas experiências e de seu interior repleto de paixões. Com essa determinação, ele disse a Theo: *Devemos chegar ao ponto em que minhas pinturas valham o que eu gasto e até excedê-lo, visto que tanto já foi gasto. Ah, bem, vamos chegar lá.* (vggallery, carta 594). Em suma, Vincent parecia estimulado pelo ideal artístico de Guy de Maupassant¹⁵⁷, isto é, aquilo que realmente

¹⁵⁶ “Enquanto sempre trabalho diretamente no local, tento capturar a essência do desenho (...)” (vggallery, carta 596).

¹⁵⁷ “Estou lendo Pierre et Jean, de Guy de Maupassant. É lindo - você leu o prefácio explicando a liberdade que o artista tem para exagerar, para criar em um romance uma natureza mais bonita, mais simples e mais consoladora, e explicando o que a frase de Flaubert poderia ter significado: *talento é longa paciência* - e originalidade, um esforço de vontade e intensa observação?” (vggallery, carta 588).

parecia fazer sentido na vida em sua relação com a arte, pois que através dela, ele poderia se expressar como um homem realmente livre, liberto em seu íntimo marcado pela solidão e incompreensão alheia, que tendo prerrogativa na moralidade, havia sido a razão de seu isolamento, solidão e profundo deslocamento social durante toda a vida. Daí, portanto ele escrever ao irmão no dia 11 de abril de 1888: *Ah, parece-me cada vez mais que as pessoas são a raiz de tudo e, embora permaneça para sempre um sentimento melancólico de não se encontrar na vida real (...)* (vggallery, carta 595). Em suma:

Ao longo da primavera, Vincent negou a realidade de seu isolamento aferrando-se a esse fantasma de irmandade e compartilhamento na Rue Lepic. Nem bem um mês havia passado após a chegada a Arles, e num dos raros momentos em que baixava a guarda reconheceu: “Prefiro me iludir a me sentir sozinho”. “Penso que me sentiria deprimido se não me iludisse a respeito de tudo”, admitiu. (VAN GOGH apud NAIFEH, op.cit., p. 668).

Findada as ilusões iniciais de sua experiência em Arles, portanto, o espectro da decadência parece ter atingido primordialmente a sociabilidade do pintor holandês, impedindo-lhe a experiência de unicidade social, o que o levou a considerar os provençais como criaturas estranhas e de outro mundo. Tudo parecia dificultar suas relações, desde o dialeto dos locais, confuso a Vincent, até os hábitos e costumes medievais que ainda cultivavam, dificultando sua inserção social, como: (...) *o catolicismo místico e as superstições (...)*. E sentindo-se marginalizado e alijado socialmente, buscando refúgio na arte: (...) *Vincent tomou a caricatura de Daudet como manual sobre o “povo simples e ingênuo” de Arles*. (NAIFEH, idem, p. 670).

E, por efeito desse ponto de vista, é possível pensar como, ante a tragédia de sua vida social em Arles, Vincent parecia encontrar na arte, mais uma vez, o próprio sentido de sua existência em dimensões, ontologicamente, mais profundas a cada dia. Nesse sentido, escreveu de Arles a Theo na primeira semana de maio de 1888: *As pessoas podem ser grosseiramente ignorantes no que diz respeito à pintura, mas, em geral, são muito mais artísticas do que no Norte em sua própria aparência e vida*. (vggallery, carta 603). Entretanto, quanto à postura dos habitantes locais em relação a ele: *Como os mineiros de Borinage e os camponeses de Nuenen, deploravam suas maneiras estranhas e roupas grotescas*. (NAIFEH, idem, 670).

O resultado foi o autoisolamento, ao ponto de Vincent afirmar, por carta, ao irmão, que: (...) *passam-se dias inteiros sem eu falar com ninguém, exceto para pedir jantar ou café*. (Idem, p. 671) Por fim, escreveu a Theo como quem buscava dizer algo a si mesmo, e pressentindo o próprio destino trágico, por um momento não parecia enxergar o valor da própria vida, se dela lograria extrair forças para prosseguir, e disse a Theo: *Não é de preto que vejo o futuro, mas*

vejo-o cheio de muitas dificuldades, e, às vezes, me pergunto se essas não serão mais fortes do que eu. (vggallery, carta 601). Portanto, envolto a pensamentos que mesclavam: (...) *solidão e as saudades* (...) (NAIFEH, idem, p. 671), Vincent parece ter se identificado com a natureza e, nesses dias, pintou a seguinte obra de arte:

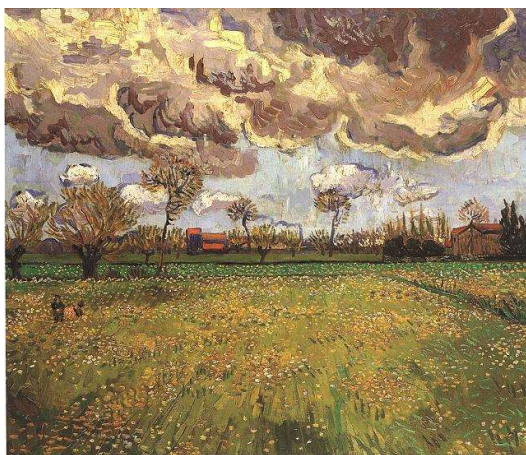


Figura 125: Vincent van Gogh, *Paisagem sob um céu tempestuoso*, maio de 1888. Óleo sobre tela, 59,5x70cm, Coleção privada

Aqui o céu tempestuoso parece cobrir quase inteiramente a parte superior do quadro, ao mesmo tempo em que paira assombrosamente sobre a cabeça do pintor, e de qualquer um que esteja vendo o quadro. As nuvens parecem prestes a desabar em tempestade na cabeça de um pequeno personagem que se encontra à esquerda da tela. A luminosidade das primeiras pinturas já se mistura aqui com o velho acinzentado oriundo da influência holandesa.¹⁵⁸ Portanto: *Conforme as cores desapareceriam dos pomares, ele se queixou de “sofrimento interior”* (...) (Idem, ibidem,).

Por conseguinte, parou de beber e fumar visando uma saúde interior, do corpo e da mente, mas reclamou ao irmão que a abstinência estava a lhe causar pensamentos em excesso, que, contudo, encontravam na arte um alívio, ou até uma razão de ser, mas que também o esgotava, tal como escreve a Theo: *Trabalhar nessa natureza magnífica manteve meu moral, mas também depois de uma certa quantidade de esforço não tive forças.* (vggallery, carta 603). E, portanto, tomado de muitos sentimentos naquela ocasião, submetido a uma abstinência que lhe tomava forma nos pensamentos, refletindo intensamente, Vincent continuava nostálgico em relação à Holanda, um inferno pessoal em que: (...) *essas lembranças trazem em si uma espécie de sofrimento*”. (VAN GOGH apud NAIFEH, op. cit, p. 672). Dentre tanto, era a ideia do

¹⁵⁸ “O campo ao redor de Arles era repleto de sinais que lhe recordavam a infância e a terra natal (...)” (NAIFEH, idem, p. 671).

destino inevitável que parecia querer suplantá-lo de alguma forma, de modo que, em meio a todos os seus temores, via na própria ontologia e genealogia de seus irmãos, a terrível implacabilidade do destino:

Meu pobre amigo, nossa neurose etc. certamente também vem do nosso modo de vida artístico demais - mas também é uma herança fatal, já que na civilização continuamos ficando mais fracos de geração em geração. Veja nossa irmã Wil, ela não bebeu nem levou uma vida selvagem, e ainda assim conhecemos uma fotografia dela na qual ela tem a aparência de uma louca. Isso não é prova suficiente de que, se quisermos olhar o verdadeiro estado de nosso temperamento, devemos nos colocar entre os que sofrem de uma neurose que remonta a um longo caminho. (vggallery, carta 603)

A nostalgia lhe pesando na ocasião, Vincent parecia forçosamente empenhado em transplantar esses sentimentos e pesares para a expressão artística. Isso justificaria, por exemplo, a insistência do artista em retomar, várias vezes, o tema da *Pont de Langlois* em Arles, como se, através dela, ele pudesse vencer o tempo e o espaço, impulsionado pela onda da nostalgia da Holanda. E nesse sentido, em abril: (...) *Vincent voltou várias vezes a esse marco da memória (...)*. Por conseguinte: *A cada visita, a cada cena, o passado adquiria vulto maior no cavalete e nos pensamentos*. Certamente as lembranças tão recentes da morte de Mauve se somaram a do falecimento repentino do pai em Nuenen, as memórias da charneca na infância em Groot Zundert, e que no pensamento triste: (...) *as semanas de solidão e trabalho obsessivo com a ponte tinham reaberto todas as velhas feridas*. (NAIFEH, idem, p. 674).

Tomado, portanto, por uma torrente de reflexões e sentimentos do passado na presente ocasião, Vincent fez com que a ponte ganhasse um profundo valor simbólico, uma vez que, armado de sua grade de perspectiva e de conhecimento artístico, ele podia transformar o próprio interior (sentimentos e conhecimentos) por uma imagem que: (...) *pacificaria todos os fantasmas da Holanda e inverteria seu exílio interminável (...)* (Idem, p. 675). Trata-se da segunda obra em questão (figura 127), que sugere uma comparação com a primeira para fins de encontrar melhor compreensão filosófica e estética das mudanças impetradas:



Figura 126: Vincent van Gogh, *Ponte Langlois com a estrada ao lado do canal*, março de 1888.
Óleo sobre tela, 59,5x74cm, Museu van Gogh, Amsterdã



Figura 127: Vincent van Gogh, *Ponte Langlois em Arles*, abril de 1888.
Óleo sobre tela, 60x65cm, Coleção particular, Paris

Primeiramente, cabe pensar que Vincent não pintou esta segunda versão ao ar livre, daí configurar uma imagem peculiar oriunda de uma memória do mundo exterior mais sujeita a alteração, portanto, pela expressão do artista (realidade interior), isso pois: *Em abril, como o tempo não cooperava, ele se enfiou no quarto de hotel e começou uma cópia da primeiríssima versão que fizera.* (NAIFEH, idem, p. 676). Aqui, Vincent quis transcender conscientemente a imagem em seu aspecto meramente visual, aplicando uma cor viva que mais se aproximava da pintura japonesa do que das cores convencionais que supostamente viu outrora na ocasião. Destaca-se o profundo contraste entre as duas versões. Na versão de abril, qual Vincent evocou ser tão importante quanto os “Comedores de Batatas”, é notável o papel da luz, das cores e dos tons sobressaindo no desenho, enquanto a primeira versão parece tender as tonalidades pasteis menos intensas. Nesta segunda, até mesmo a luz das vigas parece

imprimir o êxtase do artista, bem como o movimento das águas, e a mata tropical que ele preencheu as laterais do quadro. Outrossim, a terra amarelada do primeiro ganha no segundo um vermelho ferrugem que pode ter sido criado na memória nostálgica do artista, por remetê-lo às tonalidades holandesas. Em suma, segundo Naifeh e Smith, a obra de abril:

Era uma síntese deslumbrante – uma imagem que finalmente ligava sua nova arte à nascente emocional de sua imaginação: o passado. Ele percebeu na mesma hora que havia criado algo novo e excepcional – “uma coisa singular, diferente do que costume fazer”. (VAN GOGH apud NAIFEH, op. cit., p. 676).

E, no que toca a relação entre a imaginação e as cores intensas na busca de uma expressão ontológica da realidade através da arte, no dia 19 de abril, neste mesmo mês em que pintou o respectivo quadro, Vincent escreveu a Russel dizendo: *Certamente Monticelli não nos dá, nem pretende nos dar cor local ou mesmo verdade local. Mas nos dá algo apaixonado e eterno – o rico brilho e o rico sol do sul glorioso, de uma maneira verdadeiramente colorista, paralela a concepção de sul de Delacroix.* (vggallery, carta 598).

Uma semana antes, Vincent já havia escrito a Emile Bernard aludindo essa importante mudança em seu ponto de vista pictórico, ou melhor, ratificando essa descoberta que já estava em franco desenvolvimento desde os tempos da Holanda, quando, ao pintar os “Comedores de Batatas”, ele parecia mais preocupado com o que a imagem poderia expressar sobre a vida dura e humilde daquela gente, que também parecia compreender a própria vida, do que necessariamente a imagem espelhada daquela cena qual ele havia se fundamentado para a criação de sua obra de arte.

Para Vincent a pintura parecia ser fruto dos esforços do pintor em, ao mesmo tempo, absorver a realidade exterior, mas imprimir nela uma essência pessoal de uma realidade interior, que por sua vez, ambicionava ser a expressão de uma partícula do todo em sua ontologia mais profunda. Daí a imaginação ser elemento fundamental para a criação artística, tal qual uma ponte criada no espírito apolíneo para uma conexão a própria natureza dionisíaca, que é parte também da natureza exterior que compreende a unicidade que buscava o pintor. Desse modo, sendo a manifestação do espírito apolíneo fruto da ação do artista, enquanto habilidade que se desenvolve a partir do sacrifício (trabalho) do mesmo, o exercício da imaginação se mostra ferramenta pela qual Vincent van Gogh tentava essa ponte entre a essência de sua natureza (*pathos*/ dionisíaco), e a realidade natural e cultural (*logos*, apolíneo) que o cercava, e que encontrava na pintura a expressão material (superficial e essencial) desse fenômeno particularmente sentido e vivenciado em sua ontologia. E sobre isso, de alguma forma, Vincent

escreveu a Bernard: *Certamente – a imaginação é uma capacidade que deve ser desenvolvida, e somente isso nos permite criar uma natureza mais exaltante e consoladora do que apenas um olhar sobre a realidade (que percebemos mudar, passando rapidamente como um raio) nos permite perceber.* (vggallery, carta 596).

Neste momento em que Vincent está ativamente redescobrendo dentro de si a sua arte, é preciso considerar o valor e o olhar que ele atribui ao uso das cores e do desenho na composição. Sobre isso ele também escreve a Bernard:

Enquanto sempre trabalho diretamente no local, tento capturar a essência do desenho - então preenchi os espaços demarcados pelos contornos (expressos ou não) -, mas senti em todos os casos, da mesma forma com tonalidades simplificadas, no sentido de que tudo que a Terra compartilhará o mesmo tom arroxeadado, que o céu inteiro terá uma tonalidade azul, que a vegetação será verde, azul ou amarelo, deliberadamente exagerando os valores amarelo ou azul nesse caso. (vggallery, carta 596).

E acrescenta em outra carta, ao comentar uma poesia que Bernard havia enviado para compartilhar com ele, sobre a dificuldade de se expressar através da pintura, que parece ser entendida enquanto linguagem que ecoa através do tempo. E diz: (...) *é tão interessante e tão difícil dizer uma coisa quanto pintá-la. Há a arte de linhas e cores, mas há a arte de palavras que durarão da mesma forma.* (vggallery, carta 599). E, nesta mesma carta, Vincent descreve um bordel a Bernard tendo em vista a relação entre as cores como elemento fundamental de expressão da essencialidade qual parecia buscar nas coisas (e em si) através da arte, construindo paulatinamente uma nova visão da realidade a partir da junção (e dialética) das cores, na qual parece fazer nascer uma forma de arte muito pessoal, centrada em algo como uma metafísica da arte, na qual o elemento das cores ganha o valor da expressão dionisíaca da realidade. E nesse sentido ele diz:

Vi um bordel aqui no domingo (para não mencionar os outros dias), uma grande sala tingida com uma lavagem azulada - como uma escola da vila - uns bons cinquenta soldados vermelhos e civis negros, com rostos de um magnífico amarelo ou laranja (o que os rostos aqui embaixo), as mulheres de azul celeste, de vermelhão, tudo o que há de mais puro e vistoso. Tudo em luz amarela. Muito menos sombrio do que os estabelecimentos do mesmo tipo em Paris. (vggallery, carta 599).

E, acrescenta em outra carta, como quem parece ver a arte enquanto instrumento para a busca de uma essencialidade que quer transcender a mera aparência das coisas. E, Vincent diz: *Existe e resta, e sempre volta, às vezes, no meio da vida artística, um anseio pela - vida real - ideal e inatingível.* (vggallery, carta 611).

Mas, há um ponto a que se aludir, no que diz respeito a arte e ao artista trágico, que se pretende analisar em Vincent van Gogh, exatamente no que concerne à relativização do termo embriaguez dionisiaca contido na interpretação nietzscheana da ritualidade trágica da Grécia antiga, isso pois, a embriaguez necessária para a perda da individualidade não exigiria necessariamente o consumo de bebidas alcoólicas por qualquer parte, mas uma embriaguez, no caso nietzscheano, seria estimulada pela ação da música¹⁵⁹ (arte) nos sentidos, o que romperia a consciência individual enlevando o sujeito ao êxtase coletivo, uma experiência de unicidade em seu pico mais elevado de prazer.

Considerando tudo isso, o questionamento que Vincent faz sobre a história criada (lendária) de seu pintor preferido Adolphe Monticelli, sugere que ele estava consciente de que por mais que o respectivo autor se embriagasse com absinto (álcool), sua pintura era fruto de uma consciência criadora e artisticamente sóbria. Nesse sentido Vincent diz:

(...) eu também queria lhe dizer que estou cada vez mais duvidoso sobre a verdade da lenda da absorção de enormes quantidades de absinto por Monticelli. Quando penso em seu trabalho, não me parece possível que um homem que esteja nervoso pela bebida possa ter feito isso. (vgallery, carta 600).



Figura 128: Adolphe Monticelli, *Marinha perto de Marselha*, 1800/84.
Óleo sobre tela, 28x38cm, Museu de Arte de São Paulo (MASP), São Paulo

Do ponto de vista artístico, o que Vincent está a analisar é a clareza ontológica que ele podia vislumbrar nas pinturas de Monticelli, a exemplo, desta Marinha acima, no qual o aspecto caótico e aparentemente ilógico das pinceladas torna turva a paisagem, sem deixá-la, entretanto, ilegível em seu aspecto figurativo. E, é preciso considerar que ainda no final do século XIX esse tipo de pintura tenha sido mesmo motivo de riso, estranhezas, e profundas críticas por parte de um público leigo e até de críticos de arte conservadores, mas que para Vincent não, pois ali ele parecia identificar uma essência da realidade qual insistia em buscar também em sua arte, e

¹⁵⁹ Neste caso é a ação da pintura nas sensações.

portanto, não parecia ver a obra da forma como muitos de seus contemporâneos, ao certo, faziam, a julgá-la produzida por um artista extasiado de absinto que pintava irracionalmente deixando na tela uma imagem nebulosa em um aspecto quase intraduzível. Para Vincent, Monticelli era um mestre da cor, e ele parecia reconhecer grande harmonia e lucidez nos quadros do pintor de Marselha onde outros só julgariam ser o caos interior de um homem insandecido.

Mas apesar do êxtase causado pelos últimos acontecimentos, e mesmo as descobertas feitas através da pintura da *Pont de L'anglois*, no íntimo ele não poderia acreditar na felicidade por muito tempo, e conforme os meses passaram sem sucesso efetivo: (...) *Vincent se afundou sob o mesmo peso do sentimento de culpa que o fizera sair de Paris. O dinheiro de Theo se escoava nas ruas de Arles (...)*. Por conseguinte, ele retomou o velho temor de que as pinturas não vendiam, e que ele tragicamente onerava o irmão, o que desdobrou em um estado emocional turbulento determinante para o desencadeamento de conflitos com os habitantes de Arles, ocasiões estas, que inevitavelmente recrudesceram os pensamentos paranoicos que desde muito o perseguiam. E por essa razão: (...) *Vincent culpava os arlesianos de conspirar para cerceá-lo e explorá-lo em toda oportunidade (...)* (NAIFEH, idem, p. 677 e 678), e sobre um desse episódios, no dia 07 de maio de 1888, ele desabafou por carta a Theo:

Estou escrevendo para você hoje de novo porque quando quis pagar minha conta no hotel em que estou hospedado, percebi mais uma vez que estava sendo roubado lá. Eu me ofereci para chegar a um acordo com eles, eles não estavam dispostos, então quando eu queria pegar minhas coisas, eles me impediram.
Está tudo muito bem, mas então eu disse a eles que explicaríamos tudo diante da justiça da paz - quem dirá que estou errado. (vggallery, carta 606).

Em suma, Vincent sintetizou seu momento de dificuldade (tragédia) em carta ao irmão do dia 20 de maio do mesmo ano. Nesse relato ele parece expressar seus sentimentos mais profundos, na descrição de sintomas dos quais, considerando a historicidade deste trabalho, já apareciam em sua infância e juventude, e o que sugere esses aspectos enquanto essenciais e permanentes da tragicidade do pintor, bem como, o sentimento trágico que ele sempre replicava como quem lograva extrair da vida os benefícios das dificuldades. E nesse sentido escreveu a Theo:

Como a solidão, as preocupações, as angústias, a necessidade de amizade e o sentimento de companheirismo não são suficientemente satisfeitos, é isso que é muito ruim, as emoções mentais de tristeza ou decepção nos prejudicam mais do que uma vida desenfreada: nós, isto é, que nos encontramos como felizes proprietários de corações perturbados...
Eu saí disso me sentindo um pouco mais velho, mas não mais triste. (vggallery, carta 611).

Neste ínterim, tais sentimentos trágicos certamente se alternavam entre causa e consequência de sucessivas zangas e confrontos com as pessoas em seu entorno, de modo que, nesse contexto de dúvidas, perdas, paranoias e ilusões diversas, Vincent:

Brigava com livreiros e donos de bordéis, com o merceiro que lhe fornecia tintas e telas, com os funcionários do correio sobre o despacho adequado dos pacotes desajeitados que remetia para Paris. Brigava com o pessoal dos restaurantes, por se recusar a preparar os pratos exigidos por seu estômago delicado, e com a rapaziada local que o atormentava (...) (NAIFEH, idem, p. 679).

Afundando em relativa depressão a cada dia, Vincent não tinha sequer uma religião para, de maneira, se consolar, buscar refúgio para acalmar a culpa e a consciência de tantos fracassos e perturbações. Desse modo, e como em tantas outras vezes: (...) *ele se prendeu a possibilidade de um renascimento – de uma redenção – pela arte*. (Idem, p. 680). E do ponto de vista de sua atividade pictural, nessa mesma inclinação, ele afirmou: *Agora estou tentando exagerar a essência das coisas e deixar deliberadamente vago o que é comum*. (vggallery, carta 613). Então nessa carta ele traçou um paralelo entre Deus e a arte, não apenas para desmistificar a perfeição divina (idealismo religioso), mas para apontar um pressuposto ontologicamente trágico de caráter irremediável, tanto no âmbito da ciência como no da religião, na constituição daquilo que conhecemos como humanidade. Nesse sentido ele afirmou:

Penso cada vez mais que não devemos julgar o bom Deus por este mundo, porque esse foi um dos estudos dele que deu errado (...). Este mundo foi claramente preparado as pressas em um daqueles momentos ruins em que o autor não sabia mais o que estava fazendo e não tinha muita inteligência. (vggallery, carta 613).

De outra forma, em carta anterior, Vincent pareceu ter reconhecido a tragicidade da vida naquilo que se poderia chamar de tragédia dionisiaca, natural, instintiva, movida pelo *pathos*, em oposição ao que podemos chamar de tragédia apolínea, cultural, racional e do *logos*, motivada pela premissa do capitalismo colonizador. E assim escreveu ao irmão:

Acabei de ler um livro - não bonito e não muito bem escrito -, a propósito nas *Ilhas Marquesas*, mas comovente na descrição do extermínio de toda uma tribo de nativos - canibais no sentido de que digamos um indivíduo era comido uma vez por mês, e o que era? Os brancos, muito cristãos, etc., para acabar com essa barbárie? REALMENTE NÃO MUITO SELVAGEM, não poderia pensar em nada melhor do que exterminar tanto a tribo de nativos canibais quanto a tribo com a qual o primeiro estava em guerra (a fim de obter os prisioneiros de guerra comestíveis necessários de ambos os lados). Então as duas ilhas foram anexadas e ficaram tristes!!! Aquelas raças tatuadas, aqueles negros, aqueles índios, tudo, tudo, tudo desaparece ou está corrompido. E o homem branco assustador, com sua garrafa de álcool, sua carteira e varíola, quando o teremos visto o suficiente! O homem branco assustador, com

sua hipocrisia, sua ganância e sua esterilidade! E aqueles selvagens eram tão gentis e tão amorosos. (vgallery, carta 612).

Atormentado pelos sucessivos acontecimentos, longe do irmão e sem qualquer amigo, Vincent sabia que só a arte não o abandonaria, e em sua mente, parecia repetir:

(...) o imperativo messiânico de Zola em L'oeuvre, bem com suas antigas formulações pessoais do “isso” sublime, ele convocou uma nova visão do futuro da arte – uma visão que, a exemplo de seu cristianismo evangélico, prometia transformar seus problemas em sacrifícios e seus tormentos em martírio. (NAIFEH, idem, p. 680).

Neste momento trágico em que o pico da angústia, da ansiedade, do temor e da culpa afligiam o pintor holandês, e justamente nesta ocasião em que ele estava a se desentender com Bernard, e no momento também em que havia sido expulso do quarto no Hotel Carrel, onde morava, Vincent parecia inclinado a formular: (...) *a promessa reconfortante da velha fé e a promessa vibrante da nova arte, esse era um modelo de redenção e ressurreição próprio de Vincent – uma concepção micheletiana de reencarnação apocalíptica* (...) (Idem, idem, p. 680).

Nesses trágicos dias de reformulação da própria vida sob a perspectiva da velha fé e da nova arte (metafísica?), Vincent também parecia estar a buscar um novo lugar (físico) para morar e pintar, com um tal sentimento que fará da casa amarela, mais tarde, banhada de uma aura quase mística quando a encontrar vaga, e quando souber que nela não continuará mais a morar sozinho, graças a tão esperada chegada de Gauguin.

A casa amarela não era, em qualquer hipótese, situada em um bairro tranquilo o suficiente para um artista agitado. Ela ocupava dois andares da metade de um edifício na esquina da Place Lamartine. Um local praticamente abandonado, que tinha no térreo ao lado (encostado), um café aberto 24h, onde a vida boêmia e farrista despejava bêbados, prostitutas e hóspedes em um fluxo contínuo. Atrás passava o trem, e assim todo o ruído da gente e das máquinas tornavam o barulho uma constante naquela localidade. Em suma, a Place Lamartine reunia: (...) *aposentos inóspitos, barulhos e trânsito, perigo e decadência* (...). Não obstante, para Vincent e seu olhar artístico sobre a realidade, aquele bairro era um paraíso, e: *Em vez de uma área decadente por onde as pessoas apenas passavam, Vincent via um jardim do Éden de vegetação sempre luxuriante, com um céu sempre “intensamente azul”*. (Idem, idem, p. 683).

Em outras palavras, o que Vincent parecia estar a fazer era enxergar a realidade trágica pela lente da arte, de modo que: *Em vez de decadência e depravação, Vincent via caricaturas de Daumier, cenas de romances de Flaubert, paisagens de Monet e, nos frequentadores do café noturno, “puro Zola”*. (Idem, idem). Tendo isso em vista, é possível pontuar em Vincent uma

capacidade de transformar a realidade interior através do olhar artístico, uma vez ele entender isso, de alguma forma, como o resultado de seu poder de imaginação e artisticidade, e disse a Theo:

(...) eu bebo grandes quantidades de café ruim em tais casos, não porque isso seja muito bom para dentes já ruins, mas porque meus fortes poderes de imaginação a esse respeito me permitem ter uma fé religiosa - digna de um idólatra, cristão ou antropófago – nos efeitos animadores do referido fluido. (vggallery, carta 626).

E como a casa amarela compreendia um aspecto da realidade sensível somado a outro aspecto da realidade imaginativa de Vincent, o velho sonho de unicidade ganhou mais forma à medida que o pintor, extasiado, ressuscitava a velha ideia de uma associação¹⁶⁰ de artistas para pintar à luz da Provence, da mesma forma que outrora insistiu para que seu amigo Anthon van Rappard se unisse a ele na pintura de: (...) *tipos brabantinos* (NAIFEH, idem, p. 684), ou quando quis transformar o ateliê em Haia, em uma (...) *casa de ilustradores* (...). Outrossim, quando em Drente insistia que Theo largasse a Goupil para pintar junto com ele, mas também na Antuérpia quando queria formar um ateliê com (...) *Horace Livens* (...) (Idem, idem, p. 684). Por fim era a mesma fantasia que o acompanhou a Arles. Praticamente era o sonho de uma vida doméstica, mas ontologicamente, um desejo de unidade intensa com o cosmos, assim como esclareceu a Theo enquanto advertia o irmão para a importância coletiva da ação individual na vida. E nesse sentido ele disse: *E a energia gera energia e, inversamente, a paralisia paralisa os outros*. (vggallery, carta 626). Daí somar quando Vincent diz em outra carta: (...) *estou especulando sobre unir forças com os outros*. (vggallery, carta 616).

Essa velha fantasia doméstica tinha um alvo não tão impreciso desta vez. No dia 01 de maio de 1888, Vincent já havia mencionado sobre uma possível vinda de Gauguin ao sul, quando disse: *Se necessário, eu poderia morar no novo estúdio com outra pessoa e gostaria muito. Talvez Gauguin venha para o sul*. (vggallery, carta 602). Um mês depois, contudo, voltou ao assunto, mas desta vez ainda mais convencido da real possibilidade da chegada do amigo. E disse: *Pensei em Gauguin e aqui estamos - se Gauguin quiser vir aqui, há a tarifa de Gauguin e depois há as duas camas ou os dois colchões que absolutamente precisamos comprar*. (vggallery, carta 616). No dia seguinte, Vincent escreveu a Theo encarando o sacrifício que supostamente demandaria a vinda do amigo, e disse: *Seria muito arriscado assumir Gauguin, mas é nessa direção que temos que trabalhar* (...) (vggallery, carta 617). E

¹⁶⁰ “Isso seria o começo de uma associação, então, Bernard, que também está vindo para o sul, se juntará a nós (...)” (vggallery, carta 616).

foi nesses dias que ele saiu para pintar aludindo novamente o poder da arte sobre si, e especificamente da cor, e disse, por carta, ao irmão¹⁶¹, algo relativo a esse contexto, mas não, necessariamente a respeito do quadro abaixo, que entretanto representou esse momento artístico de alguma forma:



Figura 129: Vincent van Gogh, *Paisagem Marinha em Saintes-Maries*, junho de 1888
Óleo sobre tela, 51x64cm, Museu Van Gogh, Amsterdã.

A mesma visão artística Vincent alude também ao escrever a Theo à noite, sugerindo novamente uma forma de ver o mundo como se ele fosse uma obra de arte, e disse: *Fiz uma caminhada pela praia uma noite, na praia deserta. Não era alegre, mas também não era triste, era linda.* (vggallery, carta 619). Neste ponto, é possível observar uma expressão de amoralidade contida no olhar artístico pelo qual Vincent lia o mundo ao seu redor, pois ele, claramente diz, nem alegre e nem triste, mas linda, como se o adjetivo da beleza não contemplasse nenhum dos extremos alegre ou triste, ou, certo ou errado, sugerindo, talvez, um estar para além das verdades morais ou sensações aparentes. E no sentido de apontar uma possível visão amoral em van Gogh, corrobora a seguinte observação extraída de carta do dia 20 de junho de 1888, enviada à irmã Wil, quando está justamente falando de moral, ele diz: *E ainda - você sabe - no espaço de 10 ou 15 anos todo aquele edifício de uma religião nacional caiu e - os socialistas ainda estão lá e estarão lá por muito tempo, embora nem você nem eu pertençamos muito a nenhuma das duas convicções.* (vggallery, carta 626)

Um suposto sentimento amoral, em Vincent, parecia caminhar de mãos dadas com a visão una que ele mantinha da realidade, de modo a fazer notar a beleza da noite para além de qualquer sentimento ou concepção dualista, corroborado pela teoria das cores que havia lido em Charles Blanc, e no contexto em que pintou o seguinte quadro, também escreveu a Theo:

¹⁶¹ “O céu, de um azul profundo, estava salpicado de nuvens de um azul mais profundo do que o azul primário, um cobalto intenso e outras de um azul mais claro - como a brancura azul das vias lácteas. Contra o fundo azul, estrelas cintilavam, brilhantes, esverdeadas, brancas, rosa claro - mais brilhantes, mais brilhantes, mais parecidas com pedras preciosas do que em casa - até mesmo em Paris.” (vggallery, carta 619).

(...) existem cores que fazem um ao outro brilhar, que fazem um casal, se completam como marido e mulher. (vggallery, carta 626).



Figura 130: Vincent van Gogh, *Três Chalés Brancos em Saintes-Maries*, junho de 1888.
Óleo sobre tela, 33,5x41,5cm, Kunsthaus Zurique, Zurique.

Aqui a escuridão é de um azul profundo, com as marcas da pincelada e a luz do horizonte que parece nos levar a praia de Saintes-Maries-de-la-Mer. As pequenas choupanas aparecem fortemente iluminadas, como se a luz, talvez, surgisse delas próprias, sombreando o chão de ocre avermelhado, contra o branco da parede que, por sua vez, contrasta com o céu. Toda a vegetação é marcada por pinceladas angulares, que parecem obedecer a uma lógica do artista, que fez questão de deixar a natureza silenciosa pela ausência de qualquer transeunte. Há nesse quadro um recorte muito pessoal do tema, e um brilho ofuscante de uma luz que não sabemos exatamente de onde está vindo.

Mas se Vincent encontrava luz na noite, durante o dia, ele pareceu obcecado pelo sol e pela intensidade dele, de modo que, no mês de junho pintou também a seguinte obra:

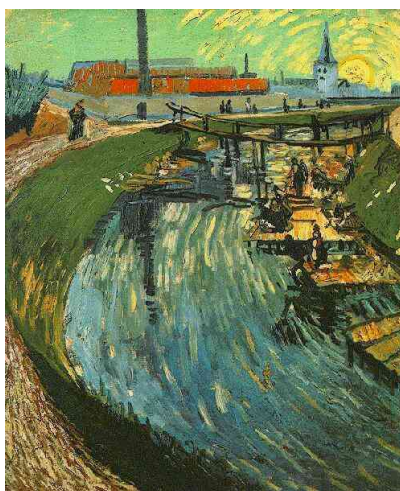


Figura 131: Vincent van Gogh, *Canal com mulheres lavando*, junho de 1888.
Óleo sobre tela, 74x60cm, Coleção Joseph Albritton, Wahington, DC.

As sombras e a luz do sol¹⁶² parecem remeter van Gogh aos tempos de Nuenen, salvo a pureza das cores, mas desta vez há quase que uma confusão de traços que de forma alguma se revelam equivocados. Trata-se de uma tendência aos contornos fortes nos quais, tecnicamente, ele está em franco desenvolvimento. Cabe também dizer que a maneira de fazer a luz do sol é em grande parte inovador, tal como ele fará nas luminárias da obra “O Café noturno”, como vibrações visíveis que se expandem diametralmente.

Mas era o companheirismo doméstico o que ele estava a buscar profundamente nessa ocasião. E se Gauguin era uma opção nesse momento, isso decorria do fato de que, diante do convite, Bernard: (...) *declinou*. (NAIFEH, idem, p. 685), deixando Vincent solitário em um cenário em que já era alijado de todo o antro dos artistas que viviam em Arles, Gauguin se tornou uma opção mais agradável do que a solidão propriamente dita. E na avaliação de Vincent sobre a possibilidade da vinda de Gauguin, cabe a seguinte observação posta pelos autores Naifeh e Smith, de acordo com o seguinte trecho extraído das cartas. Segundo eles, Vincent tinha uma cisma de uma suposta visão dual e maniqueísta do pintor francês, que o incomodava de maneira, de modo que: *Uma parceria com Paul Gauguin não era muito promissora. Em março, Vincent encontrou defeito em Gauguin, por “não [ter] o tipo de temperamento que tira proveito das dificuldades” (...) (VAN GOGH apud NAIFEH, op. cit., p. 686). Ademais, Vincent: (...) acompanhara de perto e certamente com uma ponta de inveja o sucesso meteórico de Gauguin no entresol.* (NAIFEH, idem, p. 686).

Apesar de tudo, e de qualquer outra coisa, nos fins de maio de 1888, Vincent já sentia a solidão latejar em sua mente. Dos amigos pintores que havia conhecido em Arles, Mourier-Petersen já havia anunciado sua partida, enquanto, com MacKnight Vincent não se dava muito bem. Para piorar, o prazo para ele sair do hotel Carrel não o daria muito tempo, e ele teria de deixar, tão logo, prontas as reformas da casa amarela para poder se mudar. Neste momento, Gauguin já faz parte de um grande castelo no ar qual Vincent estava construindo, talvez, por certo temor a solidão e ansiedade, tal como afirmava recorrer à ilusão quando lhe angustiava demais não ter amigos. Mas, neste caso, cabe pensar que nem tão ilusória poderia ser qualquer grande sonho que resultasse, na prática, de alguma forma, em uma realização material artística oriunda das próprias experiências do artista. Assim sendo:

(...) a campanha de Vincent no começo do verão de 1888 pôs tudo em jogo, numa nova visão heroica de utopia pessoal e artística um paraíso de redenção e renascimento que refulgia ainda mais do que sua encarnação em tijolo e tinta amarela. Em relatos

¹⁶² Referência ao deus Apolo da Grécia Antiga.

posteriores, essa derradeira fantasia veio a ser chamada de “o Ateliê do Sul”, expressão que o próprio Vincent jamais utilizou. (NAIFEH, idem, p. 687 e 688).

A essa altura, Vincent já parecia estar formulando e reformulando os seus planos para a criação de uma associação de artistas cuja sede seria em Arles, no qual Gauguin certamente estaria envolvido, e que, relativo a isso, o empreendimento teria ligação com toda a trajetória mental de Vincent que se esforçava, desde muito, para enxergar os opostos como uma coisa só, e para além de uma ideia, associar artistas representaria uma proposta para a realização, prática, de sua visão *una* da realidade, que se apresentaria não apenas pela atividade de agregar artistas distintos no mesmo espaço, mas também fazer de seus trabalhos uma produção unívoca da arte, tal como via as próprias obras como a continuidade de outras, e a própria produção como sendo dele e do irmão Theo, conforme carta da última semana de junho de 1888. Ele diz: *Você entende desde então que tenho uma certa ambição, não sobre o número de telas, mas que essas telas como um todo devem, afinal, representar um trabalho real tanto da sua parte quanto da minha.* (vvgallery, carta 631).

E foi nesse meio tempo em que Vincent parecia compreender o final de um ciclo e o início de outro, que ele pintou o seguinte trabalho, sobre o qual escreveu ao irmão, dentre tanto, apontando seu profundo interesse pelo uso das cores em suas variações (figura 132).¹⁶³

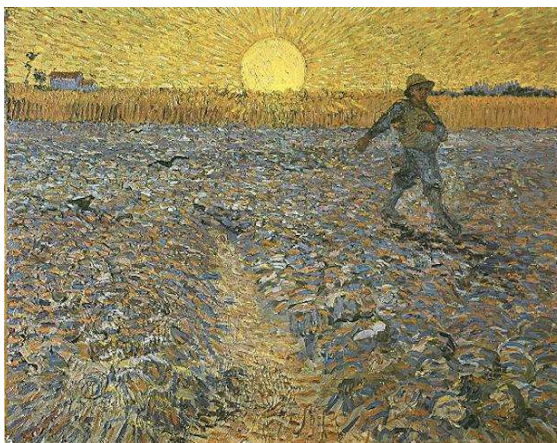


Figura 132: Vincent van Gogh, *O Semeador*, junho de 1888. Óleo sobre tela, 64x80,5cm, Museu Kröller-Müller, Otterlo

Aqui estão os croquis de um semeador.

Campo grande com torrões de terra arada, principalmente violeta.

Campo de trigo maduro em um tom ocre amarelo com um pouco de vermelho.

O céu amarelo cromo 1 é quase tão brilhante quanto o próprio sol, que é amarelo cromo 1 com um pouco de branco, enquanto o resto do céu é amarelo cromo 1 e 2 misturados, muito amarelos.

¹⁶³ “Em lugar de trabalhar apenas com cores puras, como fizeram muitos primitivos, ele opera com variações de pureza e assim dá à intensidade um caráter tenso, emergente e climático.” (SCHAPIRO apud NAVES, 2021, p. 15).

O avental do semeador é azul e as calças brancas. Quadrado nº 25 canvas. Há muitas repetições de amarelo na terra, tons neutros, resultantes da mistura de violeta com amarelo, mas eu mal podia dar a mínima para a *veracidade* da cor. Melhor tirar fotos ingênuas de almanaques - almanaques de países antigos, onde granizo, neve, chuva e tempo bom são representados de uma maneira absolutamente primitiva. (vggallery, carta 628).

Parece aqui que a tendência de usar a imaginação para alterar a realidade dos sentidos vai tomando proporções maiores na obra de Vincent van Gogh. De outro modo, vários apontamentos podem ser feitos a este respectivo trabalho. Primeiro, é um tema que remete à própria família e especificamente ao pai (pastor calvinista) do pintor, que tanto adorava e repetia a parábola do semeador¹⁶⁴. Outrossim, do ponto de vista da mitologia trágica, o sol remete a representação do deus Apolo, que nessa obra banha a superfície como o que se revela superior, e ao mesmo tempo necessário ao trabalho (plantar e colher) do único personagem que aparece na cena, o semeador.¹⁶⁵ Ademais a cor amarela parece ganhar uma conotação apolo/ dionisíaca e um valor muito simbólico, posto que está presente em toda a cena, atestando a visão una da realidade presente no pintor holandês.

Outra coisa, é que a ontologia presente na figura em questão, o semeador, aquele que planta, que faz nascer, e que colhe, fazendo morrer, aparece por isso como aquele que renova, tal como se faz valer o movimento cíclico ontológico apresentado pelo devir heraclítico¹⁶⁶ na presente pesquisa. Por fim, o deus Dioniso e sua representação da embriaguez e da arte, não parece alheio ou sequer distante desta visão artística de Vincent na pintura, tendo em vista a seguinte colocação do pintor em carta à irmã Will do dia 20 de junho de 1888, no qual ele não apenas reconhece a força dionisíaca contida no poder da música, à semelhança da filosofia nietzscheana, como também assume ser essa sua mais profunda intenção e busca pessoal através da própria pintura. Nesse sentido, ele diz: *Outra coisa: alguém que realmente pode tocar violino ou piano é, me parece, uma pessoa muito divertida. Ele pega o violino e começa a tocar, e um grupo inteiro se diverte a noite toda. Um pintor também deve ser capaz de fazer isso.* (vggallery, carta 626).

¹⁶⁴ “Para que seja a salvação no sentido calvinista, sua pintura precisa manter permanentemente essa tensão entre matéria e figuração. E me parece fora de dúvida que, ao menos em parte, a condenação a esse tipo de trabalho – que tem uma natureza oposta à da produção industrial – decorre da formação calvinista que Van Gogh recebeu desde a infância.” (NAVES, 2021, p. 14).

¹⁶⁵ “Ao menos desde a clássica análise de Max Weber em *A ética protestante e o espírito do capitalismo*, livro publicado inicialmente em duas partes 1904 e 1905, é difícil contestar a associação entre protestantismo e inclinação para o trabalho.” (Idem, idem, p. 14).

¹⁶⁶ “Atualmente, apesar disso, ainda estamos na posição de acreditar que a *vida é plana* e vai do nascimento à morte. Mas a vida também é provavelmente redonda, e muito superior em extensão e potencialidades ao único hemisfério que hoje conhecemos.” (vggallery, carta 632).

Mas ainda na carta que envia a Èmile Bernard, pela qual Vincent fala do semeador, curiosamente, ele faz o seguinte questionamento: *Mas quando farei o céu estrelado, então, aquela pintura que está sempre em minha mente?* (vggallery, carta 628), revelando por sua vez um outro tema ontologicamente relacionado ao artista. Esse tema, portanto, Vincent pintará mais de uma vez e revelará, por essas obras, questões profundas que permeavam seus anseios e pontos de vistas. Além disso, e nesta mesma carta, ele aconselha Bernard sobre a relação entre a arte e a melancolia, em uma visível conotação de superação, e diz: *Após o período de melancolia que você vai ser mais forte do que antes, sua saúde vai pegar - e você vai encontrar a natureza circundante tão bonito que você não terá nenhum outro desejo do que para fazer a pintura.* (vggallery, carta 628).

Na obra seguinte ao semeador, Vincent pintou um de seus novos amigos em Arles, um soldado do exército francês que prestaria novamente o serviço militar na Argélia. Cabe frisar que a figura do soldado zuavo pode muito bem ter estimulado em Vincent não apenas as forças instintivas do sexo, simbolicamente falando, mas também a figura do herói combatente, que: *(...) tinham conquistado um lugar na imaginação europeia (...) os zuavos tinham se tornado símbolos de ferocidade no combate e de virilidade brutal no sexo.* (NAIFEH, idem, p. 703). Sobre essa obra dizem Naifeh e Smith:

Para transmitir a sexualidade bruta que via em seu tema, Vincent aplicou pinceladas grossas de cor saturada em complementares de grande impacto: o vermelho contra uma placa de verde e um borbotão de alaranjado nos tijolos ao lado, as volutas decorativas douradas na túnica partindo de uma larga faixa na cintura pintada num azul-vivo em vez de cor efetiva, que era o vermelho. (NAIFEH, idem, p. 703 e 704).

Do ponto de vista técnico da pintura, é possível vislumbrar a apropriação da teoria das cores de Charles Blanc, qual Vincent já conhecia de outras bandas. Nesta obra, e na avaliação que o próprio pintor faz dela em carta a Theo de 21 de junho, Vincent parece inclinado ao uso de tons conflitantes e extravagantes com a finalidade de expressar o caos e harmonizá-lo sem alterar os seus contrastes. Tal movimento e dinamicidade ganha corpo uma vez recordando a ação apolínea sobre as forças dionisíacas, contidas na ontologia trágica da filosofia nietzscheana. Trata-se da seguinte obra:



Figura 133: Vincent van Gogh, *The Zouave (meio comprimento)*, junho de 1888.
Óleo sobre tela, 65x54cm, Museu Van Gogh, Amsterdã

No bojo dessa obra Vincent estava a afirmar sua busca ontológica através da pintura de retratos¹⁶⁷, comparando-se até mesmo a outros pintores especialistas em seus temas,¹⁶⁸ E sobre essa obra escreveu:

Enfiei sua cabeça felina e bronzeada, vestindo um boné vermelho brilhante, em frente a uma porta pintada de verde e os tijolos laranja de uma parede. Portanto, é uma combinação grosseira de tons díspares que não é fácil de manusear - o estudo que fiz foi muito difícil para mim e, no entanto, eu sempre gostaria de trabalhar em retratos vulgares, até extravagantes como esse. Isso me ensina, e é isso que peço, acima de tudo, ao meu trabalho. (vggallery, carta 629).

Da mesma forma, Vincent escreve a Theo dois dias depois de produzir essa pintura, e ratificando sua visão artística da realidade, relatou sua vivência em Arles ao dizer: *Não encontro aqui a alegria do sul que Daudet fala tanto, pelo contrário, uma afetação insípida, um descuido sórdido, mas isso não significa que a região não seja bonita.* (vggallery, carta 630). Portanto, é por meio de um processo de causa e efeito, ou mesmo, caos e ordem, que é possível entender, a priori, a relação entre vida e arte em Vincent van Gogh, e especialmente, aquele momento vivendo em Arles, onde não apenas a arte parecia lhe justificar a existência ante os conflitos e sofrimentos, mas os planos de uma associação de artistas e a possível chegada de Gauguin, também o impulsionavam a realização artística. Para ele, essa associação no Ateliê do Sul, antes mesmo de ser fundada, já pressupunha o início de uma revolução artística, na qual ele mesmo julgava-se apenas como aquele que abriria o caminho para o futuro da arte, que será: (...)

¹⁶⁷ “A mudança que vou tentar fazer em minhas pinturas será fazer mais figuras. Em resumo, é a única coisa na pintura que me move profundamente e que me dá uma sensação do infinito. Mais que o resto.” (vggallery, carta 652).

¹⁶⁸ “(...) será na pintura de figuras o que Claude Monet é na paisagem.” (NAIFEH, idem, p. 702).

imaginou ele, “e vai ser muito jovial e encantadora (...) (VAN GOGH apud NAIFEH, op.cit, p. 689).

E como: (...) *todas as visões utópicas de Vincent, esta olhava ao mesmo tempo para o passado e para o futuro.* (NAIFEH, idem, p. 690), na busca de compreender a noção de continuidade e unicidade no conjunto histórico da ação do homem no tempo e no espaço, viajando desde as guildas medievais, passando pelo período de ouro holandês, e aos escritores e desenhistas do *The Graphic*, até mesmo pelo grupo unido de Barbizon, até aqueles dias, pois, para ele todo o processo de transformação, em sua ontologia, não passava de um fenômeno do uno a ser expressado através da arte, especialmente em um momento de turbulência de seus dias em Arles.

No decorrer do mês, e por meio de uma importante carta enviada a Emile Bernard no dia 26 de junho de 1888, Vincent estabeleceu sugestivas relações quando versou sobre os assuntos religião e arte, Cristo e o artista, apontando elementos que corroboram a noção de uma possível visão metafísica que ele estava a construir através da arte e do artista criador. Primeiramente ele parece reconhecer na religião o idealismo em seu aspecto negativo, para daí reconhecer em Cristo e na arte a verdadeira essência da mensagem de Jesus. Ele diz:

Mas o consolo desta Bíblia é tão entristecedor, que agita o nosso desespero e nossa indignação - completamente nos perturba, ultrajado completamente por sua mesquinhez e sua loucura contagiosa - o consolo que ele contém, como um núcleo dentro de uma casca dura, uma polpa amarga - é Cristo. A figura de Cristo foi pintada - como eu a sinto - apenas por Delacroix e Rembrandt (...) E então Millet pintou (...) A doutrina de Cristo. (vggallery, carta 632).

E completa ratificando Cristo como um artista e a eternidade como um devir (heraclítico) infinito:

Somente Cristo - entre todos os filósofos, mágicos, etc. declara a vida eterna, a eternidade do tempo, a inexistência da morte - como a principal certeza. A necessidade e a *razão de ser* de serenidade e devoção.
Viveu serenamente como *um artista maior do que todos os artistas - desprezando mármore, argila e tinta - trabalhando em CARNE VIVA.* Ou seja, este artista extraordinário, dificilmente concebível com o instrumento obtuso de nossos cérebros modernos, nervoso e estupefato, não fez nem estátuas, nem pinturas, nem mesmo livros ... ele afirma isso alto e claro ... ele fez ... homens VIVOS, imortais. (vggallery, carta 632).

E disse mais, profetizando a si próprio e a sua arte, em analogia a Cristo e seu evangelho, a saber que poderiam ultrapassar não apenas gerações, mas culturas, eras, e que seus trabalhos sobreviveriam para além deles mesmos, tal qual se revela hoje, salvo as distintas proporções, tanto as palavras de Cristo como as obras do pintor. Ele disse:

E quem ousaria nos dizer que mentiu, no dia em que, com desprezo prevendo a queda dos prédios dos romanos, ele declarou: ‘o céu e a terra passarão, mas minhas palavras não passarão’.

Essas palavras ditas, que como um grande senhor pródigo nem se dignou escrever, são uma das mais altas, a mais alta cúpula alcançada pela arte, que nelas se torna uma força criativa, um poder criativo puro. (vggallery, carta 632).

E Vincent completa com a seguinte interpretação sobre tais reflexões, relacionando vida e arte, e diz: *Eles nos permitem vislumbrar - a arte de tornar a vida, a arte de ser imortal - vivos.* (vggallery, carta 632). Assim, aconselhando o sacrifício e a resignação enquanto modo de vida resiliente, Vincent diz que: (...) *é melhor tentar tornar sua constituição tão dura quanto as botas velhas* (...) (vggallery, carta 632). E acrescenta (...) *sinto que meu dever é subordinar minha vida à pintura.* (vggallery, carta 632). Por fim, e no mês seguinte pintou a respectiva obra:



Figura 134: Vincent van Gogh, *Par de Sapatos*, agosto de 1888.
Óleo sobre tela, 44x53cm, Museu Metropolitano de Arte, Nova Iorque

As botas velhas que expressam, com certo tom de heroísmo, o próprio desgaste na vida do pintor, a vida surrada de pedras chutadas, parecem pares de jovens exauridos, pintados sob uma tonalidade holandesa que certamente ressuscitava nele profundas e dolorosas memórias. A metáfora das botas pode também significar a beleza expressa por uma vida de luta, elevada, e que inevitavelmente trágica torna-se beleza pelas mãos do artista.¹⁶⁹

¹⁶⁹ “(...) revendo suas lembranças, suas reflexões, *Avant et Après*, recorda cenas de Vincent e as expõe de um ponto de vista bem pessoal: isso acontece em Arles, na ‘casa amarela’. No ateliê, um par de grossos sapatos ferrados, completamente gastos, sujos de lama: ele fez desses sapatos uma natureza morta especial. Não sei por que eu sabia que havia uma história ligada àquela velha relíquia, e arrisquei um dia lhe perguntar se tinha uma razão para conservar com respeito o que normalmente se joga no lixo. ‘Meu pai, disse ele, era um pastor e fiz meus estudos teológicos para realizar a vocação que, segundo seu modo de ver, eu devia seguir. Jovem pastor, eu segui numa bela manhã, sem prevenir minha família, para a Bélgica, onde fui pregar o evangelho nas fábricas, não como me tinham ensinado, mas como eu tinha compreendido. Esses sapatos, como você vê, suportaram bravamente os cansaços dessas viagens!’” (FORRESTER, 1983, p. 87 e 88).

Era nesse contexto que Vincent prosseguia na tentativa de convencer Gauguin a vir morar com ele em Arles, atento e arisco contudo, às investidas do pintor francês em conseguir, a partir dessas negociações, ser não apenas sustentado por Theo, mas ser mais bem-querido por um dos principais marchands de pintores da vanguarda parisiense do final do século XIX. Nesse ponto, no que diz respeito à famosa Casa Amarela, não apenas Gauguin seria bem-vindo pelo pintor holandês, mas outros artistas, pois, com esse empreendimento ele: (...) *imaginava oferecer socorro a todos os esfalfados cavalos de carroça, os artistas sem lar de Paris que, como ele, sofriam pela arte* (...) (NAIFEH, idem, p. 691).

Portanto, endossando certos princípios vigentes à época, sobretudo no que tangia ao socialismo marxista, Vincent ambicionava: (...) *criar uma “união de artistas, em que os poucos que tivessem sucesso sustentariam os muitos despossuídos*. E para isso, ele: *Convocou Theo para liderar a luta contra essa grande “injustiça” encabeçando uma nova “Sociedade Impressionista”* (...). Para ele, os comerciantes estariam de mãos dadas aos artistas, e enquanto o primeiro: (...) *ficaria encarregado de cuidar do lado doméstico, de fornecer o ateliê, a alimentação, as tintas etc., o outro de criar*”. (Idem, idem).

Em resumo, e no que concerne aos desejos de unicidade de van Gogh, do ponto de vista da pintura: *Em junho, esses sonhos explodiram na tela. Levando os argumentos onde as palavras não conseguiam chegar, Vincent deu início à campanha de imagens mais produtivas, mais persuasiva e, em última análise, mais crucial de toda a sua vida*. (Idem, p. 692).

Logo, a explosão do sonho apolíneo parece ter se expressado através da extravagância de cores e temas na pintura de van Gogh, que, a priori, não parecia surgir do nada, do vazio, mas das correntes influências quais Vincent nunca deixava se esquecer, assim como escreveu ao irmão: *Estou lendo um livro sobre Wagner, que depois enviarei para você - que artista - um desses na pintura, agora isso seria algo. Virá*. (vvgallery, carta 621).¹⁷⁰ Foi ao certo movido por esse espírito musical a composição das obras de meados do mês de junho de 1888, quais podem ser vistos nas imagens abaixo:

¹⁷⁰ Cabe na reflexão que foi a obra de Wagner que inspirou Nietzsche a escrever o livro “O nascimento da tragédia”, fundamento teórico desta pesquisa sobre a vida e obra de Vincent van Gogh. (ver mais no capítulo I).



Figura 135: Vincent van Gogh, *Campo de trigo*, junho de 1888.
Óleo sobre tela, 50x61cm, P. and N. de Boer Foundation, Amsterdã

A essas obras é possível atribuir grande harmonia (e equilíbrio) entre os tons, a luz e as cores,¹⁷¹ o que necessariamente poderia remeter a musicalidade segundo as próprias palavras do pintor. Assim sendo, na obra “Campo de trigo”, o aspecto frio, bucólico e solitário parece ganhar vida no violeta, azul e o branco que dividem o céu, enquanto a terra é quente por efeito dos amarelos, tons de terra, vermelhos e laranjas, que dão à obra a unidade na duplicidade. Já na obra (figura 136), o céu amarelo parece mágico, e colabora com o laranja das casas e mesmo o verde da vegetação, para a estação da primavera. Uma estrada parece separar as choupanas dos arbustos, enquanto um leve toque de vermelho acrescenta ainda mais calor à atmosfera do lugar. Em ambos não se pode ver a figura humana.

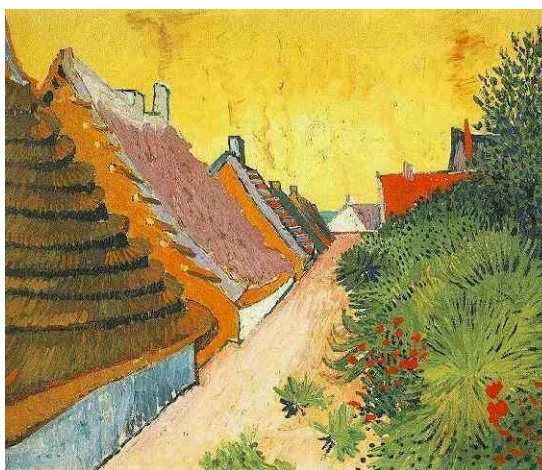


Figura 136: Vincent van Gogh, *Rua em Saintes-Maries*, junho de 1888.
Óleo sobre tela, 38,3x46,1cm, Coleção privada.

¹⁷¹ “(...) então várias áreas de trigo cortadas se mostram mais como uma matéria luminosa do que como o pedaço de um trigal.” (NAVES, 2021, p. 13).

E penso muito, muitas vezes, naquele excelente pintor Monticelli, que as pessoas diziam ser tão bebedor e louco, quando me vejo voltando do trabalho mental de equilibrar as seis cores essenciais: vermelho - azul - amarelo - laranja - lilás - verde. (vggallery, carta 635). É fato que o mestre holandês nunca esteve simplesmente pintando por força das emoções, e embora elas possam ter sido a grande protagonista do exercício da pintura em Vincent van Gogh, desde o princípio ele se amparava em influências (apolíneo) diversas, práticas e teóricas, e, a partir delas, parecia construir a ponte que tanto o obcecou em *L'anglois*, visando talvez fazer da pintura a própria religião.

Pensando assim, cabe uma menção que ele faz sobre uma fala do pintor de Marseille no mês de junho de 1888, pela qual ele reconhece a sabedoria de Monticelli, a arte da cor como doutrina, e as dificuldades que enfrentará enquanto colorista que será. E diz: *Mas vá direto ao ponto - e você se deparará com toda uma metafísica de cores à la Monticelli, uma bagunça da qual é muito difícil escapar com crédito.* (vggallery, 633). E no êxtase da pincelada, parece ter pintado o quadro (figura 137), uma vez fazendo a seguinte associação entre a música e a pintura, sua obra parece ganhar um ritmo marcado por influências diversas e sugestivas conotações melódicas, que na simbologia da cor parecem estar se organizando em uma metafísica das cores¹⁷², tendo em Rembrandt uma referência de tal possibilidade¹⁷³. Além disso ele pensa sobre a qualidade sonora das cores¹⁷⁴. E diz ao irmão por carta de 1 de julho de 1888: *Monticelli, o colorista lógico, capaz de realizar os cálculos mais ramificados e subdivididos nas gamas de tons que ele equilibrava, certamente sobrecarregou seu cérebro fazendo esse trabalho, assim como Delacroix e Richard Wagner*¹⁷⁵. (vggallery, carta 635).

¹⁷² “A questão permanece a seguinte: o barco de Cristo de Eugène Delacroix e o semeador de Millet são de mão-de-obra totalmente diferente. O barco de Cristo - estou falando do desenho azul e verde com toques de roxo e vermelho e um pouco de amarelo limão para a auréola, a auréola - fala uma linguagem simbólica através da própria cor. O semeador de Millet é *cinza* incolor- assim como as pinturas de Israëls também”. (vggallery, carta 633).

¹⁷³ “Rembrandt, no entanto - de fato, mas ele é o *único* (e há relativamente poucos assuntos bíblicos em sua obra), ele é o único que, como exceção, fez Cristos, etc. E no caso dele, eles quase não se parecem com nada de outros pintores religiosos; é uma mágica metafísica”. (vggallery, carta 649).

¹⁷⁴ “Porque o ritmo sonoro das palavras coloridas me sugere a realidade brutal do mergulho com grande intensidade.” (vggallery, carta 633).

¹⁷⁵ Cabe recordar que a música de Richard Wagner, segundo Nietzsche, ao menos em um determinado período da composição desse músico, continha a sabedoria trágica que Nietzsche descreveu na obra “O Nascimento da Tragédia”, qual serve de fundamento teórico, neste trabalho, para a análise da vida e obra de Vincent van Gogh.



Figura 137: Vincent van Gogh, *Paisagem marinha em Saintes-Maries*, junho de 1888. Óleo sobre tela, 44x53cm, Pushkin Museum, Moscow.

Ademais:

Trabalhar rápido não é trabalhar menos a sério, depende da confiança e da experiência que se tem.

Da mesma forma, Jules Gérard, o caçador de leões, diz em seu livro que, no início, os leões jovens têm muita dificuldade para matar um cavalo ou um boi, mas os leões velhos matam com um único golpe bem julgado de uma garra ou dente, e tem uma certeza incrível para esse trabalho. (vggallery, carta 630).

E acrescenta na carta seguinte: (...) *essas emoções, às vezes, são tão fortes que trabalhamos - sem sentir que estamos trabalhando – quando, às vezes, as pinceladas ocorrem em sequência e em relação um para o outro como as palavras em um discurso ou uma carta (...).* (vggallery, carta 631).

E ainda a respeito, supostamente, de pinturas como esta acima, “Paisagem marinha em Saintes-Maries, no que toca a questão do destino e de sua inevitabilidade trágica, Vincent diz: *Às vezes, trabalhei excessivamente rápido; isso é uma falha? Eu não posso evitar.* (vggallery, carta 633).

A tela da paisagem marinha em Saintes-Maries parece revelar uma certa extravagância das pinceladas, isto é, um modo de pintar intuitivo e instintivo, que se apropria da velocidade em que se pinta enquanto método de se captar o fugaz, o mundo exterior em seu íntimo, tal qual o próprio Vincent parecia observar na arte de Monticelli, isto é, uma expressão de êxtase e não loucura, de modo a jamais ver sua pintura como algo ilógico ou fora da realidade, turvo ou feito por um demente. É nesse sentido que ele parece dizer também no seguinte trecho de carta, que tanto o espírito dionisíaco (estado febril) quanto o apolíneo (cálculos) parecem ser evocados para a produção artística: *Não acredite, então, que eu manteria artificialmente um estado febril - mas você deve saber que estou no meio de um cálculo complicado que resulta em telas feitas rapidamente uma após a outra, mas calculadas muito “antes”.* (vggallery, carta 635).

Outra tela dessa fase de pintar os barcos parece ter sido de grande importância a Vincent no que toca a construção de uma suposta metafísica artística, pautada especialmente nas cores e nas linhas das quais ele construirá o próprio evangelho sobre os escombros de outros pintores e técnicas quais não nega terem o influenciado. Nesse sentido, foi a partir de estudos que Vincent trouxe de Saint-Maries que: (...) *ele encontrara “o Japão absoluto” no sul da França.* (NAIFEH, idem, p. 694). E segundo Naifeh e Smith: (...) *no espaço vazio da água verde-mar, pintou quatro barquinhos frágeis, lado a lado, apontados para as profundezas desconhecidas, o vento lhes enfunando as velas e apenas o mar vítreo se estendendo diante deles.* (p. 695).

Seriam os barcos, Vincent, Gauguin, Theo e Bernard? Se supormos que Bernard não está, quem seria o quarto barco, Monticelli?



Figura 138: Vincent van Gogh, *Barcos de pesca na praia de Saintes-Maries*, junho de 1888. Óleo sobre tela, 65x81,5cm, Museu Van Gogh, Amsterdã

Ademais, e associando técnica e busca ontológica através da arte, foi, a partir, desse trabalho dos barcos de pesca que Vincent: *Professou sua devoção ao novo evangelho do cloisonismo, que resumiu como “simplificação da cor à maneira japonesa” e “pôr tons lisos lado a lado, com linhas características demarcando os movimentos e as formas.* (NAIFEH, idem, p. 694 e 695).

Esta tela, tal como outras, foi feita no estúdio a partir de esboços realizados no local. Portanto, não apenas a labuta exaustiva para a realização da obra, mas os cálculos todos que compreendem o processo que levou à execução final, e que demandaram muito tempo de trabalho a Vincent, denotam o caráter apolíneo da respectiva pintura e o espírito dionisíaco contido na totalidade da obra e em toda a aventura de riscos e desafios do processo produtivo. As cores e a textura criadas pelas pinceladas parecem ganhar novas conotações uma vez que, para Vincent: (...) *ao pintar o céu e o mar, sua visão mudou totalmente. Em vez de colocar seus barcos ornados nas pranchas contrastantes de azul e laranja das aquarelas, transportou-as*

para um mundo suave e sonhador – um mundo de céu cintilante e luz argêntea que Mauve e Monet reconheceriam. (Idem, idem, p. 694).

Enquanto isso: *Para Theo, Vincent alardeou que barcos pesqueiros e outros trabalhos semelhantes eram muito vendáveis (...)* (Idem, idem, p. 695). De alguma forma, sob a magia da pintura, Vincent parecia enxergar a realidade conspirando totalmente ao seu favor, como sob uma visão de extremo otimismo que só perdia sua ilusão em momentos de ausência de unidade (social) do real, tal como o próprio Vincent nos faz crer quando refere-se ao individualismo enquanto fruto da fragmentação da realidade do uno, fenômeno este que ele associa a um destino trágico apolíneo (tragédia do logos), quando diz: *A vida nos leva tão rápido que não temos tempo de falar e também trabalhar. É por isso que, estando a unidade ainda muito longe, agora navegamos por profundezas desconhecidas em nossos barquinhos frágeis, totalmente sozinhos no alto-mar de nossa época.* (VAN GOGH apud NAIFEH, op. cit., p. 695).

Envolto a tragédia de uma visão dualista da realidade, que entendia tanto em alguns artistas como em outras pessoas que faziam parte de seu contexto histórico e convívio social, Vincent parece ter até mesmo desconfiado da possibilidade de, em vida, enxergar o mundo com os olhos do ser, ou seja, como uma única célula compreendendo tudo aquilo que se podia chamar de realidade. Nesse sentido faz o seguinte questionamento ao irmão, por carta do dia 09 de julho de 1888: *Isso levanta a eterna questão: a vida é visível para nós em sua totalidade, ou antes de morrermos conhecemos apenas um hemisfério?* (vggallery, carta 637).

É bem provável que, naquela ocasião, essa busca de uma realidade unitária, na vida, tenha impulsionado Vincent a explorar o norte da região de Arles até a cidade de Tarascon. Do ponto de vista do papel da arte nesse processo, cabe a menção de que o personagem de Alphonse Daudet, Tartarin, morava em Tarascon, no livro, e que Vincent já conhecera a região por acesso à essa literatura, que certamente deve tê-lo influenciado também. De qualquer forma, é fato que: *(...) em meados do verão de 1888 Vincent já subira várias vezes ao topo pedregoso de Montmajour.* (NAIFEH, idem, p. 696). E, provavelmente, no momento em que ele via, não apenas crescer o reconhecimento de Gauguin e Anquetin, este último que havia vendido uma pintura de um camponês, qual Vincent ambicionava ser o grande artista do tema em tempos tão remotos, a ideia de vender uma obra certamente o tenha animado bastante, sobretudo a saber das conquistas de Monet na pintura de paisagens e o reconhecimento que tais obras estavam ganhando paulatinamente.¹⁷⁶

¹⁷⁶ “Um poente no Crau tinha ‘o exato efeito daquele Claude Monet’, afirmou ele; ‘foi grandioso’.” (VAN GOGH apud NAIFEH, op. cit., p. 700).

Mas, ao certo, naquela ocasião Vincent havia sido movido pelo desejo de uma imagem, na pintura, que expressasse ao máximo sua visão da totalidade sobre o mundo, mesmo que tal visão fosse limitada pelos condicionamentos da vida, que Vincent: *Cancelando subitamente outra viagem até Saintes-Maries, pôs seus apetrechos de pintura nas costas e lá se foi para o sol abrasador e o mistral turbilhonante do Crau.* (Idem, idem, p. 697). Sobre essa experiência ele se expressou, por carta ao amigo Bernard, com o mesmo tom onírico que Geffroy havia atribuído às paisagens de Monet, e em meados de julho afirmou: *(...) já fiz dois desenhos - daquela paisagem plana em que não havia nada além de a infinita ... eternidade.* (vggallery, carta 641). Trata-se da imagem abaixo:

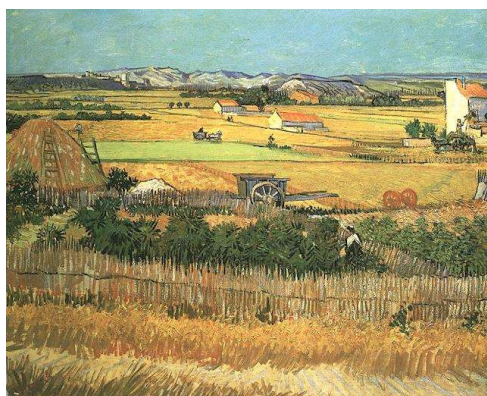


Figura 139: Vincent van Gogh, *Colheita em La Crau, com Montmajour ao fundo*, junho de 1888. Óleo sobre tela, 73x92cm, Museu Van Gogh, Amsterdã

Fiz grandes desenhos a caneta - uma imensa extensão plana de país - visto em vista aérea do topo de uma colina - vinhas, campos de trigo colhidos, tudo isso se multiplicou infinitamente, fluindo como a superfície de um mar em direção o horizonte delimitado pelas colinas de La Crau. Não parece japonês, e é realmente a coisa mais japonesa que eu fiz. (vggallery, carta 641).

Neste caso é possível afirmar que, para Vincent, o japonismo não carregava um significado meramente estético (ou para o simples prazer decorativo), mas, ao compreender que essa técnica simplificava a realidade nas cenas, ganhava para ele também pressupostos ontológicos e filosóficos sobre a realidade, de modo que ele escreveu a Theo por carta do dia 15 de julho: *A arte japonesa é algo como os primitivos, como os gregos, como nossos antigos holandeses, Rembrandt, Potter, Hals, Vermeer, Ostade, Ruisdael. Isso não acaba.* (vggallery, carta 642).

E, não por coincidência, na carta seguinte, enviada a Émile Bernard, Vincent se expressa claramente ao dizer como a arte tem, para ele, um significado que propõe uma realidade total (una) e ontológica em dimensões que o próprio pintor alude variavelmente. E diz:

Meu querido e velho Bernard - por *colaboração*, não quis dizer que, a meu ver, dois ou mais pintores devessem trabalhar nas mesmas pinturas. Com isso eu quis dizer, antes, trabalhos divergentes, mas que se juntam e se complementam. Vejamos as primitivas italianas e as primitivas alemãs e a escola holandesa e os italianos propriamente ditos, em uma palavra, vejamos a pintura em sua totalidade. Os trabalhos involuntariamente formam um 'grupo', uma 'série'. (vggallery, carta 643).

Mas, nesta mesma carta, o próprio Vincent tenta dar uma razão pelas quais as pessoas julgavam a realidade erroneamente, e diminuindo a importância da prerrogativa de julgar, parecia querer apenas constatar os ciclos historiográficos para ratificar o seu caráter uno (heraclítico) e inevitável da realidade, e diz: *É renascimento, é declínio? Não temos como julgar isso, pois estamos muito perto para evitar sermos levados ao erro por distorções de perspectiva*. (vggallery, carta 643). Além disso, afirmando diretamente a tragédia existencial da vida enquanto fenômeno que estimula a arte, Vincent afirmou, em primeira pessoa, que: *Quanto mais eu me sinto dissipado, doente, um jarro quebrado, mas eu também me torno um artista criativo naquele grande renascimento da arte de que estamos falando*. (vggallery, carta 650). E, em outra carta parece querer dizer que ante a inevitabilidade do destino e as tempestades da vida, ele se entregaria a embriaguez e a arte, e diz: *Se eu pensasse, se me debruçasse sobre as possibilidades desastrosas, não poderia fazer nada - me coloco no trabalho com abandono, ressurgi disso com meus estudos; se a tempestade rugir muito alto, bebo um copo demais para me atordoar*. (vggallery, carta 645).

A ideia da totalidade, ou também, da visão *una* da realidade, que pode remeter à visão extasiada do grego trágico nietzscheano, que serve de referência teórica a esta análise de Vincent van Gogh, aparece muitas vezes na vida e obra do pintor holandês, tal como este trabalho se esforça até aqui para tornar visível. Ocorre que não seria demais ressaltar que a ideia de superação da tragédia da vida através da arte, em Vincent van Gogh, pode estar ligada à uma cosmovisão (ontologia) do artista no que toca a uma concepção *una* da realidade, o que implicaria pensar os caminhos de van Gogh e suas finalidades artísticas enquanto busca oriunda do ser, mais notável principalmente nesses últimos dois anos de vida, no qual ele pareceu olhar artisticamente o mundo como se ele fosse um todo conectado, e não dualizado como ele via a cultura e a religião, de modo que seria pela lente da arte, e especialmente pela dialética harmoniosa das cores, que nesta ocasião o mestre holandês tentava, pela pintura, expressar essa partícula própria como se fosse parte da totalidade.

Ao que parece, portanto, é que em Arles a entrega de Vincent à arte revelou uma tentativa ostensiva de união artística com o todo, com a natureza, movido por um sentimento trágico semelhante àquele que ele enxergava na figura de Jesus Cristo, com exceção da moral

religiosa, qual Vincent parecia, neste momento, abominar como seu contemporâneo e filósofo alemão Friedrich Nietzsche. Esse desejo de unicidade não se restringia unicamente à sua produção artística (dionisiaca), mas também à união política (apolíneo) dos artistas, tal como ele mesmo esclarece por carta quando pontua o eco trágico da desunião dessa classe, e diz: *É por isso no momento, enquanto a união existe apenas de maneira incompleta, estamos navegando em alto mar em nossos pequenos barcos miseráveis, isolados nas grandes ondas do nosso tempo.* (vggallery, carta 643).

Portanto, foram nessas aventuras artísticas de pintar a paisagem do Crau, através do espírito apolo/ dionisiaco da arte, que: (...) *a imaginação de Vincent transformou o tabuleiro dos campos lavrados, pedregoso e calcinado de sol, numa luxuriante Shangri-lá.*¹⁷⁷ (NAIFEH, idem, p. 698). Isto é, que ao pintar a respectiva paisagem motivado por sentimentos e emoções, ele operou concomitantemente suas habilidades técnicas com suas cosmovisões artísticas, frente ao objeto da pintura, que neste caso foi a paisagem do Crau. Ele parecia cômico em buscar uma harmonia que fosse resultado de um processo dialético operado entre pensamentos e sentimentos, suas observações e suas emoções.

Essa pode ser uma ideia plausível tendo em vista os trechos de cartas abaixo, que querem revelar a visão de Vincent sobre a relação entre a vida e a atividade artística. Assim, partindo do pressuposto da imaginação e do trabalho enquanto ação apolínea da arte, operando sobre a paisagem sentida (sensível, dionisiaca) pelo pintor, na ocasião, a possibilidade de a pintura ser uma expressão do trágico nietzscheano depende aqui, dentre tanto, do reconhecimento dos conceitos de Apolíneo e Dionisiaco em questão. Para tal proposição, corrobora pensar o papel do passado, e da nostalgia (dionisiaca), enquanto substância para a produção dessa obra, tendo em vista a tonalidade ocre amarelada da fase holandesa que aparece até mesmo no céu azulado, a refletir talvez o amarelo do campo de trigo.

Nesse sentido, é a nostalgia com relação a Holanda que ele parece expressar, nesta obra do Crau, em carta de meados de julho de 1888, quando diz: *Já contei mais de uma vez o quanto a Camargue e o Crau – além da diferença de cor e clareza da atmosfera – me fazem pensar na velha Holanda dos dias de Ruisdael.* (vggallery, carta 639). E menciona em outra carta: *Penso muitas vezes na Holanda e, com a dupla separação de distância e tempo que passou, essas*

¹⁷⁷ Shangri-la, da criação literária do inglês James Hilton, *Lost Horizon (Horizonte Perdido)* de 1933, é descrito como um lugar paradisíaco situado nas montanhas dos Himalaias, sede de panoramas maravilhosos e onde o tempo parece deter-se em ambiente de felicidade e saúde, com a convivência harmoniosa entre pessoas das mais diversas procedências. SHANGRI-LA. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2020. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Shangri-La&oldid=58970754>>. Acesso em: 28/09/2020

memórias têm algo de comovente nelas. (vggallery, carta 644). Portanto, cabe apenas observar que o próprio Vincent assegura, por carta, sobre a natureza nostálgica dessa obra, e que se a nostalgia for considerada um sentimento ontológico (ser), posto seu caráter e ação sobre o consciente e inconsciente, e sua origem obscura, logo a nostalgia operaria enquanto fenômeno das forças dionisiacas para a ação apolínea do pintor na realização da obra de arte. Trata-se aqui, no entanto, apenas de uma suposição.

De outra forma, é possível também evidenciar certa consciência do pintor em criar uma ponte entre o seu passado e o seu presente, e entre ele e o campo, para a realização da respectiva obra, uma vez que o tema do sofrimento camponês o remetia necessariamente aos tempos no Brabante, do qual ele não parecia alheio quando disse: “*Durante a colheita, meu trabalho foi nada mais fácil que o dos camponeses que estavam de fato colhendo*”, frisou ele. “*A longo prazo, julgo que vou pertencer totalmente ao campo*”. (VAN GOGH apud NAIFEH, op. cit., p. 699).

De outro modo, neste momento da vida Vincent parecia estar em busca de uma unidade mística¹⁷⁸ com a natureza a semelhança da experiência trágica nietzscheana, e isso tendo em vista que ele não apenas comparou, nesta obra, o seu sacrifício com o do camponês, objetivando se aproximar dele, como pareceu o elevar à uma categoria de homem místico unido à natureza, isto é, o homem enquanto partícula do todo, e não alheio à totalidade, à semelhança do que diziam seus esboços realizados em Drente, Zundert e Haia, no qual os personagens surgiam sempre enquanto pontos em uma paisagem que ocupava o absoluto no espaço da obra, uma analogia a afirmação da impotência humana ante as forças do destino. Portanto, e tendo em vista a tragicidade contida nessa visão una da realidade, enquanto influências diversas à realização pictórica de van Gogh, interessa saber que nessa fase de produção artística ele: (...) convocou tanto os ícones rústicos de Millet quanto os “seres inocentes e gentis” de Zola. Seguindo as injunções nativista de Geffroy, comparou suas imagens singelas não a estampas japonesas, mas às “imagens naïves”¹⁷⁹ dos velhos almanaques dos camponeses (...) (NAIFEH, idem, p. 699).

¹⁷⁸ “Mas, mesmo usando apenas papel e pena, Vincent pôde conjurar uma visão do paraíso. Em duas folhas grandes (49,2x61cm), desenhou uma panorâmica de todo o vale. ‘À primeira vista, é como um mapa’, disse ele. (...) ele transformou a vista que parecia um mapa num lugar mágico.” (NAIFEH, idem, p. 700).

¹⁷⁹ A arte ingênua é geralmente definida como a arte visual criada por uma pessoa que carece da educação e do treinamento formal que um artista profissional recebe (em anatomia, história da arte, técnica, perspectiva, modos de ver). Quando essa estética é emulada por um artista treinado, o resultado é muitas vezes chamado primitivismo, arte pseudo-ingênua ou arte falso ingênuo. (tradução nossa). NAIVE ART. In: WIKIPEDIA. Flórida: Wikimedia Foundation, 2020. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Na%C3%AFve_art. Acesso em: 04/10/2020

Lembrando, enquanto isso, de Monticelli e Cezanne, Vincent expressou o desejo de ser um artista no mundo deles, na Provença, quando disse: *Não que haja semelhanças entre um desenho meu e de Cézanne; ah, não, não mais do que entre Monticelli e eu - mas eu também amo a região que eles tanto amavam, e pelas mesmas razões de cor, de design lógico.* (vggallery, carta 643).

Retornando ao tema da pintura de retratos no mês de julho de 1888, Vincent ainda estava enfeitiçado com a ideia de conquistar mulheres ao seu estúdio, que escassamente posavam para ele nesse momento tão obscuro. Portanto, e com a licença poética dada pelos seus desejos e instintos sexuais, a modelo¹⁸⁰ retratada foi transformada em um ideal de prazer à moda artística, tendo em vista a inspiração de Vincent ao ler a obra: “Madame Chrysanthème”, na qual: (...) *Pierre de Loti narrara em detalhes melodramáticos seu encontro com esse espécime sexual exótico (...)* (NAIFEH, idem, p. 704).



Figura 140: Vincent van Gogh, *La Mousmé, sentada*, julho de 1888.
Óleo sobre tela, 74x60cm, Galeria Nacional de Arte, Washington

Nostálgico da Holanda nesta ocasião, e como já foi visto nesta pesquisa: (...) *Vincent trabalhou e retrabalhou o retrato da jovem provençal com um ardor em construir a imagem que fazia lembrar “Os comedores de batatas”, tendo em vista a visão simbólica do autor e a metafísica das cores que se pretende investigar aqui, bem como o propósito da unicidade na obra em questão, vale ressaltar que Vincent: Acrescentou cores e mais cores nas mãos e no*

¹⁸⁰ “Agora, se você sabe o que é um “mousmé” (você saberá quando tiver lido Madame Chrysanthème de Loti), acabei de pintar um. Demorei uma semana inteira, não consegui fazer mais nada, não estive muito bem novamente. Isso é o que me incomoda, se eu estivesse bem teria arrancado mais algumas paisagens entre os tempos. Mas, para acabar com meu mousmé, tive que salvar meus poderes mentais. Um mousmé é uma menina japonesa - provençal neste caso - com idade entre 12 e 14 anos. Isso dá 2 algarismos, o Zouave, e ela, que eu tenho.” (vggallery, carta 650).

rosto, procurando a combinação exata de amarelo e rosa – o exótico nipônico e o universal feminino (...) (NAIFEH, idem, p. 705).

Todo esse arcabouço mental e emocional de van Gogh, que relacionava literatura e pintura, sentimento e razão, tentativas e erros no processo produtivo, revela não somente o homem que não se acovardava frente aos desafios da arte (e da vida), apesar de seus fracassos históricos, mas também o artista trágico que lograva reunir as forças para se impulsionar para além das barreiras e impedimentos, em um destino no qual o inevitável exigia ao mesmo tempo a resiliência e o cumprimento de uma missão, que tinha na pintura a via da expressão amoral da natureza (dionisiaca) através do próprio sonho apolíneo da arte, à semelhança de um artista trágico nietzscheano. Portanto, foi na ocasião dessas descobertas que ele parece ter vislumbrado o arquétipo desse artista na figura do pintor francês Eugène Delacroix, já falecido na época, pontuando, mesmo sem usar os termos específicos, o equilíbrio contido tanto no espírito apolíneo quanto no espírito dionisiaco do pintor francês. E escreveu à Emile Bernard: *Assim morreu - quase sorrindo - Eugène Delacroix, pintor de alta criação - que tinha um sol na cabeça e uma tempestade no coração - que passou de guerreiros a santos - de santos a amantes - de amantes a tigres - e do tigre para flores.* (vggallery, carta 651).

É sugestivo pensar o quão consciente da relação tragédia e arte é possível revelar através desse trecho de carta de Vincent. Primeiro, ele afirma que o pintor francês morreu feliz, como quem pela arte viveu intensamente e se realizou por sua obra. Depois afirma que ele tinha o sol na cabeça, ou seja, o espírito do mito apolíneo, a representação do Deus Apolo, que também representa a razão e o autocontrole do artista, ao passo, que o Dioniso, ligado ao ser e às paixões, ao êxtase e a natureza criativa, pode muito bem ser representado por aquilo que ele chama de tempestade do coração, a impulsioná-lo para a coragem heroica e implacável dos guerreiros e santos, que caminham na paz e no amor, e do amor a caça, e da dor finalmente à beleza. Em suma, instinto e razão pareciam duelar em Eugène Delacroix, segundo van Gogh, complementando-se alternadamente, para a possibilidade de uma obra de alta criação.

É nesse sentido, portanto, que a obra “La Mousme, sentada”, de Vincent, revela também essa duplicidade¹⁸¹. De um lado o enquadramento esquematizado e apolíneo da figura humana, onde as cores protagonizam uma harmonia entre si (isso é relativo), mas que contrasta com o plano de fundo, que tal como o cenário do teatro grego, pode muito bem representar o ser, a essencialidade, a natureza em sua expressão mais profunda. Daí o trágico se expressar nessa luta entre homem e mundo, ou, em outras palavras, apolíneo e dionisiaco, para fins de,

¹⁸¹ “Tendo chegado à França, talvez tenha sentido melhor do que muitos franceses, Delacroix e Zola, por quem minha sincera e franca admiração é ilimitada.” (vggallery, carta 651).

encontrando uma medida, expressar a natureza ontológica da realidade através da própria natureza do artista. Por fim, e no que toca ao instinto sexual enquanto representação do ser, cabe dizer que: *Com La mousmé, Vincent encerrava a crônica da volúpia primitiva que se iniciara com o zuavo: ela e sua disposição de oferecer prazer, com o que se complementava a imagem do desejo selvagem do homem.* (NAIFEH, idem, p. 706).

Partindo do pressuposto de que essa imagem feminina exhibe instinto sexual e erotismo, tendo em vista o simbolismo contido no ramo de oleandro que Vincent colocou na mão da modelo, símbolo do: (...) *fascínio e também os perigos excitantes do sexo.* (Idem, idem), corrobora a compreensão de que essa conotação sexual e instintiva da pintura, tem por trás os interesses de Vincent em atrair Gauguin para a tão grandiosa terra do Midi, uma vez, também, para além do fator sexual, que a simplicidade japonesa contida no desenho da modelo, era uma estratégia de Vincent em remeter-se ao primitivismo, tão cultuado por Gauguin, a fim de atrair o futuro pintor de taitianas. Daí pensar como Vincent parecia sintonizado com a natureza ao redor e, ao mesmo tempo, inquestionavelmente fiel aos próprios anseios e visão de mundo, o que gerava um conflito ontológico com o seu entorno.

Foi acompanhado pelo tenente Zouave Paul Milliet que Vincent encontrou estímulo para as incursões na natureza qual ansiava para a realização de sua busca artística. Da mesma forma, foi em uma dessas expedições que ele pintou a obra abaixo, como quem avistava a abadia no horizonte sob o aspecto apolíneo de um: (...) *paraíso escondido entre as ruínas (...)*, que no fluxo de sua visão onírica, recordava o: (...) *herói de Zola (...)* (Idem, p. 707), através de um processo sensível e intelectual de associações artísticas, no qual a arte, supostamente, era compreendida como uma entidade que se manifestava no fluxo de todas as coisas, dentre as quais no próprio Vincent, que sentia-se um fenômeno artístico tanto por possuir um acervo de suas obras quanto por crer ter sido o sucessor, encarnado, do pintor marseilhês Adolphe Monticelli, conforme revela Viviane Forrester em sua obra “Van Gogh, e a morte do campo de trigo”, descrita no início desta dissertação. Neste caso, a tragicidade nietzscheana pode ser entendida tendo em vista que: *Vincent pintou o caminho por onde se chegava a Montmajour, com suas árvores de sentinela presas à rocha nua (retomando o velho tema da esperança na vida que brota milagrosamente da adversidade) (...).* (Idem, idem, p. 708).

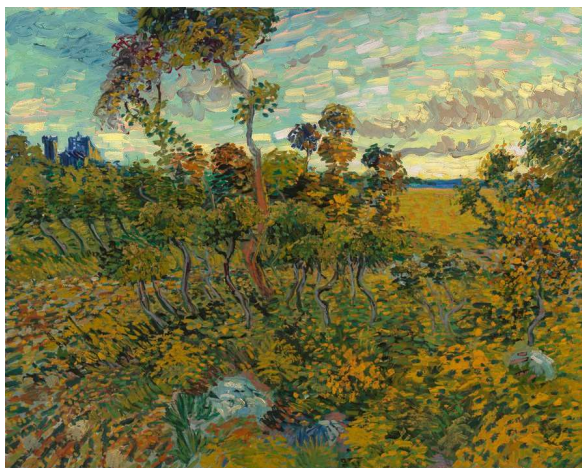


Figura 141: Vincent van Gogh, *Pôr do sol em Montmajour*, 1888.
Óleo sobre a tela, 93,3x73,3cm, Coleção privada

Para organizar o caos da própria vida através do ritual da arte, Vincent parecia estar se dedicando conscientemente à superação dos próprios desafios naquela ocasião, e escreve a Theo no dia 22 de julho como quem está a apontar o próprio espírito apolíneo da arte quando diz: *Minha atenção está se tornando mais intensa, minha mão mais firme.* (vggallery, carta 645), não obstante, nesta época também ele aponta que a arte, para ele, não passava de uma distração. O fato é que ante os fracassos e decepções da vida, ele tinha a necessidade de desabafar a Theo à maneira de uma criança que, em questões emocionais, não havia se emancipado da Berceuse¹⁸², e que vivia reprimido por não ter, na intimidade, amigos com quem compartilhar. Nesta obra qual ele pinta a abadia ao fundo em um pôr do sol em Montmajour, e pelo qual ele busca algum consolo na companhia da natureza, suas pinceladas parecem expressar o apolíneo na forma e o dionisíaco no tom, e na cor, revelando um movimento circular tanto na parte superior quanto na inferior, que ao unir o céu e a terra, faz de ambos uma coisa só. E como representação apolínea, as pedras no chão parecem favorecer em peso contra as forças do vento, como a canoa balouçante que não naufraga na tempestade no alto mar. De outro modo, a abadia arruinada no horizonte também tem sentido ao pintor que aboliu a própria crença religiosa (institucional) em favor de um pensamento artístico sobre a realidade. Nesse caso, a obra pode representar sua macrovisão de artista se entendida enquanto crítica à verdade religiosa e científica moderna, fenômenos que tem por princípio a dominação da natureza¹⁸³.

¹⁸² “(...) ‘La Berceuse’, que significa ‘canção de ninar, ou mulher que balança o berço’ (...)”. LA Berceuse (Woman Rocking a cradle; Augustine-Alix Pellicot Roulin, 1851–1930). *The Met*, Nova Iorque. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437984>. Acesso em: 10/10/2020

¹⁸³ “Essas visões de uma natureza livre são de uma fertilidade tão exuberante que a vegetação opulenta quase empurra o horizonte para além da vista e suplanta os cercados que tentam restringi-la.” (NAIFEH, idem, p. 708).

Mas era nesse momento também que estava a crescer em Vincent a expectativa da vinda de Gauguin, que parecia negociar a parceria com ele, uma vez não se dar ao luxo das fantasias de irmandade fraternal do amigo holandês, a relação já divergia muito antes de ela começar. Para Vincent, a chegada do pintor de taitianas resolveria sua tristeza da solidão, enquanto para Gauguin, tal aventura interessava mais pela proximidade com Theo, o marchand da nova arte parisiense, e principalmente pela ideia de conseguir dinheiro com a própria arte. É nesse sentido que podemos entender os anseios de Gauguin em carta enviada a Vincent no dia 22 de julho de 1888. Ele diz: *Eu gostaria muito que atingíssemos nossos objetivos, isto é, minha vinda à Provença.* (vggallery, carta 646). E destaca na mesma carta: *Se não fosse por esse maldito dinheiro, minhas malas logo estariam prontas.* (vggallery, carta 646), insinuando que Theo pagasse sua longa viagem de Pont Aven à Arles. Nesse contexto, Vincent escreve a Theo como que solitário a espera de Gauguin, e diz: *Acredito que faria uma enorme diferença para mim se Gauguin estivesse aqui, porque os dias passam agora sem dizer uma palavra a ninguém.* (vggallery, carta 648).

Contudo, percebendo as investidas do pintor da Martinica no sentido de tirar proveito de sua vinda à Arles, Vincent escreveu a Theo no dia 29 de Julho: *Lembre-se de que com Gauguin não devemos mudar a ideia de ajudá-lo se a proposta for aceitável como está, mas não precisamos dele.* (vggallery, carta 650). Portanto, enquanto ambos não se acordavam comumente, Vincent parece ter pintado um autorretrato,¹⁸⁴ no qual o embate do artista com o sol é notável pela sombra resultante, e que ganha grande beleza quando as cores da natureza se misturam às pinceladas,¹⁸⁵ destacando temas como o campo de trigo, tão simbólicos ao pintor, que, tal como na Holanda, prossegue ainda o embate entre o mistério da sombra e o que o estaria a dizer aquela luz. Outrossim, a imagem do pintor assemelha a do semeador com uma grande carga de simbolismo.

¹⁸⁴ “(...) Vincent pintou um autorretrato estranho, implausível, andando *na estrada ensolarada para Tarascon* – o caminho da eternidade – a passos confiantes, carregando seus apetrechos de pintura, como telas, blocos de desenho, penas e pincéis: as sementes de sua nova fé.” (NAIFEH, idem, p. 715).

¹⁸⁵ O chão parece feito à maneira do pontilhismo de George Seurat, pintor parisiense daquela época.

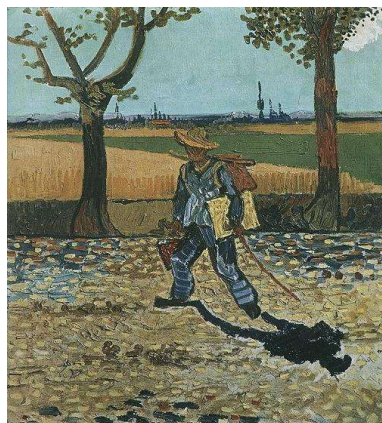


Figura 142: Vincent van Gogh, *Pintor em sua maneira de trabalhar*, julho de 1888. Óleo sobre tela, 48x44cm.¹⁸⁶

Nesse meio tempo em que Vincent ansiava e Gauguin especulava, o pintor francês havia até investido em ideias mirabolantes, sobre um projeto de arte com os irmãos, que custaria muito caro a Theo, e contra o qual Vincent já havia se posicionando, de modo que, após longo vai e vem, Gauguin finalmente sinalizou que consentia com aquilo que os irmãos van Gogh estavam a lhe oferecer, mas quando estava quase tudo certo: (...) *Gauguin adiou mais uma vez a viagem, invocando mais dificuldades financeiras (precisava de dinheiro para viajar) (...)*. Nesse contexto, Gauguin alegou também problemas de saúde em intervalos torturantes entre uma carta e outra. Por fim, e no vaivém do homem da Bolsa de Valores (Gauguin), Vincent foi tomado de grande ansiedade e: (...) *propôs-se a ir a Pont-Aven*, se acaso Gauguin não viesse, o que entretanto não logrou dar ponto final ao acordo entre ambos, uma vez que o astuto pintor francês: (...) *manobrava para extrair a máxima vantagem do convite dos dois irmãos*. Até o momento que Theo refletiu: *As expectativas do irmão não seriam excessivas? Esses dois artistas tão diferentes não teriam gênios incompatíveis? O ardor pretensioso demais do irmão não colidia com a sutil autopromoção de Gauguin?* (NAIFEH, idem, p. 709 e 710).

Foi nesse contexto de ansiedade e dúvidas sobre a comercialização da própria arte, que seria o principal fundamento para a manutenção da associação de artistas que ele pretendia dar início com Gauguin, que Vincent escreveu a Theo aludindo o contexto histórico qual compreendia estarem inseridos pintores como ele, que aqui parecem agentes marginalizados de um novo tempo que emerge inescapável e tragicamente sobre as ruínas do passado. E disse:

Agora você fala sobre o vazio que, às vezes, sente; é exatamente a mesma coisa que eu também. Considerando, se quiserem, os tempos em que vivemos como um

¹⁸⁶ Essa obra foi destruída pelo fogo na Segunda Guerra Mundial; anteriormente podia ser vista no Kaiser-Friedrich-Museum, Magdeburg, Alemanha.

verdadeiro e grande renascimento da arte, da tradição carcomida e oficial, que ainda está de pé, mas que no fundo está impotente e ociosa, os novos pintores, sozinhos, pobres, tratados como loucos¹⁸⁷ e em consequência desse tratamento o tornar de fato, pelo menos no que diz respeito à sua vida social. (vggallery, carta 650).

Em resumo da situação: *As oscilações dessas negociações triangulares lançaram Vincent num inferno de ansiedade*, causado também pela sua própria propensão em enxergar conspirações em todas as relações. O silêncio do amigo Russel e a frieza de Macknight se somaram para recrudescer o seu mal-estar, agravado pelo excesso de álcool e pela leitura da obra: *O ano terrível (L'année terrible)*, a narrativa impiedosa e deprimente de Victor Hugo sobre a Comuna de Paris. A consequência, diante a tragicidade da vida, era sempre o autossacrifício e a resignação, então Vincent: *Punia-se da maneira habitual, com excesso de trabalho e sem se alimentar*. (NAIFEH, idem, p. 711). Portanto, envolto ao caos interior enquanto reflexo da vida em sociedade, ele não parecia ver meios para bem viver ou escapar a tragédia existencial, de modo a expressar um pensamento que remete, invariavelmente, aos pressupostos da tragédia nietzscheana qual se está a investigar aqui.

O caos contextual e a abstração razoável da tragicidade através da arte, não se daria por meio de uma arte comercial, qual aponta a de muitos holandeses no trecho anterior, mas, que ele confessa ser preferível isso à perda de todo o anseio do grande artista, algo a semelhança de uma força interior que se esterilizaria porventura de uma inação, contra a qual ele parecia ter consciência da própria capacidade criativa, para o fim de não deixar evaporar este elemento substancial que ele chama de poderes mentais, em cuja essência e ação estaria na expressão artística do pintor. Contudo, interessa pensar aqui, essa noção de arte enquanto organização do caos, ou seja, de um processo de abstração da realidade, mais profunda, talvez, do que poderia a ciência e certamente a religião para o pintor. Nesse sentido, ele diz:

Se não sabemos o que fazer, meu querido e velho Bernard, então vamos fazer o mesmo que eles, apenas para não permitir que nossos escassos poderes mentais se evaporem em meditações metafísicas estereis que não estão à altura do caos, que é caótico pela mesma razão que não se encaixa em nenhum copo do nosso calibre. (vggallery, carta 655).

Era dessa forma que Vincent parecia consciente da própria necessidade da arte enquanto expressão inalienável do ser. Sobre isso, ele diz em outra carta: *Eu digo a mim mesmo que isso não tem a ver com arte, mas comigo, que a única maneira de recuperar a autoconfiança e a tranquilidade é fazendo melhor*. (vggallery, carta 650).

¹⁸⁷ “Ser tratado feito louco, advertiu com todas as letras, pode levar o indivíduo a virar efetivamente um deles.” (VAN GOGH apud NAIFEH, op. cit., p. 712).

Foi no mês de julho que a notícia da morte do tio Cent veio a desencadear ainda mais demônios na mente do pintor holandês, que depois de reflexões sobre a vida e a morte, e tantas críticas a possibilidade real de um mundo para além desse, escreveu que sempre sentira como um viajante nessa vida: (...) *indo a algum lugar rumo a algum destino*. (VAN GOGH apud NAIFEH, op. cit, p. 713), qual ele sugere a partir de duas formas de viagem nas quais seria impossível o homem proferir alguma escolha. E diz:

Por que, eu digo a mim mesmo, os pontos de luz no firmamento deveriam ser menos acessíveis para nós do que os pontos negros no mapa da França.
Assim como pegamos o trem para ir a Tarascon ou Rouen, tomamos a morte para ir a uma estrela. O que certamente é verdade nesse argumento é que, enquanto vivos, não *podemos* ir para uma estrela, da mesma forma que uma vez mortos não poderíamos pegar o trem. (vggallery, carta 638)

Foi nesse vórtice de emoções e frustrações que Vincent se voltou ao velho tema do sementeiro, que veio como uma visão que: (...) *brotou de uma nostalgia ardente e profunda*. (NAIFEH, idem, p. 714). Há muito tempo o sementeiro o remetia às profundidades tanto da lembrança do pai como principalmente às raízes do cristianismo, de modo que a respectiva imagem aparecia sempre portadora de uma mensagem de esperança ante uma vida trágica, algo que, para Vincent, parecia transcender o mero consolo metafísico de um futuro otimista nesta ou em outra vida, mas que, se o sementeiro fosse entendido como aquele que te responsabiliza de alguma forma, pois você só podia colher aquilo que plantava, é bem provável que sua obsessão com o tema estivesse envolto a algum tipo de sentimento de superação.

De outra forma, o sementeiro parecia ter, para ele, um significado que estava longe de representar a aparência das coisas, tal como afirmou por carta a Theo: *Millet nos deu a essência do camponês* (...) (vggallery, carta 657). Assim, sob influência de Charles Blanc e de seu ídolo do romantismo, motivado por um espírito apolíneo Vincent: (...) *imaginou pintar seu sementeiro tal como Delacroix pintou Cristo no mar da Galileia: um símbolo da calma em meio à tempestade, da serenidade na adversidade, da reencarnação por meio do sofrimento*. (NAIFEH, idem, p. 714).

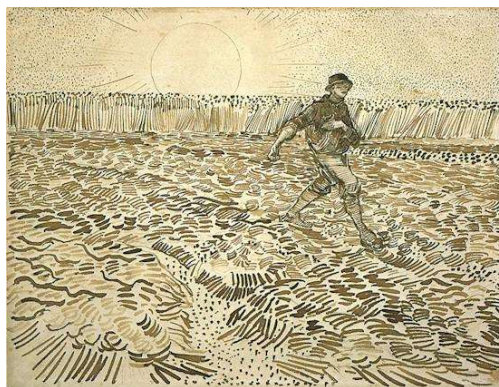


Figura 143: Vincent van Gogh, *Semeador com o sol se pondo*, agosto de 1888.
Museu Van Gogh, Amsterdã

Foi, portanto, com um sentimento de superação que Vincent se viu:

Movido por tais ambições metafísicas, Vincent trabalhou e retrabalhou a imagem simples que descrevera a Bernard. Canalizando todas as suas frustrações com o presente e expectativas para o futuro, elaborou e reelaborou a pose do sementeiro solitário, aproximando-o mais com sua lembrança da figura icônica de Millet. (NAIFEH, idem, p. 715).

E no que toca à simbologia do sementeiro¹⁸⁸ a Vincent, posto a memória da infância, a leitura da Bíblia, as observâncias do pai, os esboços e as pinturas sobre o tema e as reflexões postas nas cartas, há também que se pensar que o sementeiro representava um elemento de apropriação tanto pelo Vincent religioso quanto pelo Vincent artista, e que por isso essa figura poderia expressar um ponto de continuidade, no que toca a mente e espírito, na complexa trajetória desse fenômeno holandês. De outra forma, era através do mito contido na figura do sementeiro, mas não apenas, que Vincent enxergava o mundo de maneira simbólica, e o que vale lembrar ser isso pressuposto elementar do estado de êxtase e unicidade do homem com a natureza, de modo que não seria leviano sugerir que Vincent, na prática, tal como Nietzsche analisou o homem trágico na antiguidade grega, estivesse defronte à uma realidade peculiar, vista pela lente das próprias capacidades simbólicas,¹⁸⁹ que longe de representar uma ilusão da realidade, buscava mesmo enxergar a natureza em uma dimensão na qual o próprio ser, com ela, se identificaria formando uma totalidade.

Em meados de agosto, foram revelados os termos do testamento do recém-falecido tio Cent, mas, como era esperado, ele não legou sequer um único centavo de seu espólio ao sobrinho pobre e artista. Até mesmo alguns empregados haviam herdado alguma coisa, mas,

¹⁸⁸ Sobre a simbologia na figura do sementeiro, ver em vggallery, carta 628.

¹⁸⁹ “‘Pouco me importa como são as cores na realidade’, disse a Bernard, desde que atendessem a seu ‘anseio pelo eterno.’” (VAN GOGH apud NAIFEH, op. cit., p. 716).

decididamente, o rico tio negociante de arte fez questão de registrar em documento: *Quero declarar expressamente que minha intenção é que Vincent Willem van Gogh, o filho primogênito de meu irmão Theodorus van Gogh, não receba nada de meu espólio (...)* (NAIFEH, idem, p. 716).

Mas o destino de parte da riqueza do velho Cent, de alguma forma, não seguiria os rumos prescritos, uma vez que Theo herdara uma parcela e que, além de ter desafogado as dívidas da família: (...) *escreveu a Vincent e a Gauguin prometendo usar o legado de Cent para “concretizar a combinação” entre eles.* (Idem, ibidem), isto é, que iria não apenas pagar a viagem de Gauguin para Arles, conforme já vinham negociando, mas também garantir um valor mensal para o pintor francês em troca de algumas obras para serem entregues mensalmente.

E foi na segunda semana de agosto de 1888 que Vincent, animado com isso, escreveu a Theo: *Penso muito em Gauguin e garanto-lhe que, de um jeito ou de outro, seja ele quem vem aqui ou eu quem o procura, ele e eu gostaremos mais ou menos dos mesmos assuntos.* (vggallery, carta 658), e acrescentou: *Ah, bem, no final de um ano, mesmo lhe dando uma tela por mês, o que renderá uma dúzia por ano, ele ainda terá dinheiro, sem ter endividado durante este ano e produzido sem interrupção ele não vai perder nada.* (vggallery, carta 658).

Então foi nesse contexto de animação com a possibilidade da vinda de Gauguin, que o tema do vaso com flores foi evocado de algumas de suas experiências de Paris. Dentre esses trabalhos, no mês de agosto, Vincent pintou quatro quadros com o tema dos girassóis que pareciam tão simbólicos ao pintor. Foi o primeiro deles (pintura abaixo), no qual os girassóis esgarçados sobressaem com amarelo sobre o fundo azul da noite, que parece combinar essencialmente com o verde (planta) do vaso, e com o violeta do chão. Do ponto de vista estético, e como temos analisado neste trabalho, Vincent usava as cores enquanto valores simbólicos¹⁹⁰, expressões profundas dos próprios sentimentos, quais não se pretende definir exatamente aqui, mas que pela razão dos desenhos dos girassóis nessa obra, não seria demais sugerir alguma relação do respectivo trabalho com a angústia e a velha melancolia do artista, agravada ou não pelo entusiasmo com a chegada do pintor francês.

De qualquer forma, cabe uma observação a um trecho de carta do dia 18 de agosto, na qual Vincent faz o seguinte apontamento que nos remete logicamente ao plano de fundo da obra dos girassóis, não obstante o fato de que, neste contexto específico, Vincent estava falando de um retrato que faria de um amigo artista que até mesmo parece ser alguém do imaginário do pintor, mas que se trata de Eugène Boch, e ele afirma que fará nesse quadro o mesmo que havia

¹⁹⁰ Cabe pensar se havia nesse uso uma linguagem metafísica das cores.

feito em um retrato de um camponês, outrora, cujo o fundo azul contrastaria com o amarelo avermelhado da figura retratada.¹⁹¹ Portanto, em vista da reflexão sobre o uso das cores, caberia um olhar a seguinte citação. Nesse sentido, ele diz: *Faço um plano de fundo simples do azul mais rico e intenso que posso preparar e, com essa combinação simples, a cabeça loira iluminada, contra esse rico fundo azul, obtém um efeito misterioso, como uma estrela no azul profundo.* (vggallery, carta 663).



Figura 144: Vincent van Gogh, *Natura morta: vaso com cinco girassóis*, agosto de 1888. Óleo sobre tela, 98x69cm¹⁹²

Então se o azul no plano de fundo estiver dando o tom de um contexto, que Vincent chama de infinito, e que contrasta, por sua vez, com o amarelo vivo do girassol do primeiro plano, a simbologia implícita pode sugerir uma relação da própria flor esganiçada com o pintor em seu contexto, à semelhança do trágico autorretrato de Rembrandt, do fim da vida, na figura de Zeuxis. A essa reflexão corrobora somar o fato de que enquanto Vincent pintava os girassóis, ele afirmava ao irmão ansiar por fazer retratos, tal como esse girassol (figura 144) que havia sido feito à luz de um retrato de camponês e outro que Vincent sonhava em fazer.

Daí, ante o elemento humano e da natureza postos, enquanto anseios do pintor, na mesma fase pictorial, parece sugerir novamente que o girassol pudesse ser um autorretrato, mas também que o mistério da unidade a que ele sempre se referiu aparecesse tragicamente enquanto contraste entre o espaço e o objeto, o ser e o estar, o dionisíaco e o apolíneo, que a Vincent simbolizava o objeto em seu contexto, tal qual via Rembrandt arruinado em seu tempo. E ele

¹⁹¹ “Atrás da cabeça - em vez de pintar a parede opaca da sala mesquinha, eu pinto o infinito.” (vggallery, carta 663).

¹⁹² Esta obra também foi destruída pelo fogo na Segunda Guerra Mundial.

escreve a Èmile Benard no dia 18 de agosto: *Quero fazer figuras, figuras e mais figuras (...)* (vggallery, carta 665). Mas afirma também no final da carta: *Estou pensando em decorar meu estúdio com meia dúzia de pinturas de girassóis.* (vggallery, carta 665). E, se referindo, supostamente ao seguinte autorretrato de Rembrandt (figura 145) no fim da vida (tragicidade), qual ele parece despido de orgulho ao retratar-se na derrocada, Vincent acrescenta: *Ah, e, no entanto, que delícia de olho e que risada, a risada desdentada de Rembrandt, o velho leão, a cabeça coberta por um pano, a paleta na mão.* (vggallery, carta 665).



Figura 145: Rembrandt, *Autorretrato como Zeuxis rindo*, 1662.
Óleo sobre a tela, 82,5x65cm, Wallraf-Richartz-Museum, Colônia, Alemanha

Ele se retratou rindo em apenas duas pinturas. No segundo, 'Rembrandt - Self-portrait as Zeuxis Laughing' (Autorretrato Como Zeuxis Rindo), ~ 1662 é o penúltimo de Rembrandt, pintado 6 anos antes da sua morte. Ele não esconde sua velhice, com camadas grossas de tinta fazendo os sulcos na testa e as pesadas bolsas sob seus olhos, literalmente palpáveis. Mas, apesar deste estilo áspero e realista, ele difere de seus outros autorretratos.¹⁹³

Ainda sobre a pintura de Rembrandt, e seus autorretratos, Vincent atribui ao mestre a destreza de pintar movido pelo sonho, à semelhança do que faria seu espírito apolíneo, qual transfigura o mundo subterrâneo graças aos poderes transfiguradores de uma realidade onírica, criada pela imaginação do artista no bojo da vida trágica qual ele não escolheu por arbítrio, conscientemente. Portanto, como afirma Vincent na citação abaixo, é um homem que retrata a si mesmo em um momento de derrocada, e que por sua vez não se deixa esmorecer, e que não se envergonha, e retrata a si próprio nessa fase na qual se sente profundamente combalido, mas expressando pela arte a própria vida sob a perspectiva de uma realidade mais profunda, que beira o dionisíaco transfigurado pelo sonho em beleza da vida. E diz:

¹⁹³ ARTE do Riso. *So Artesão*, 9 de fevereiro de 2019. Disponível em: <http://www.soartesao.com/2019/02/arte-do-riso.html>. Acesso em: 06/11/2020

Então, Rembrandt pintou anjos - ele faz um retrato de si mesmo como um homem velho, sem dentes, enrugado, vestindo um gorro de algodão - primeiro, pintando da vida em um espelho - ele sonha, sonha, e seu pincel começa seu próprio retrato novamente, mas da memória, e sua expressão se torna mais triste e mais triste; ele sonha, sonha, e por que ou como eu não sei, mas assim como Sócrates e Mohammed tinham um gênio familiar, Rembrandt, por trás desse velho que se parece com ele, pinta um anjo sobrenatural com um sorriso de Da Vinci . (vggallery, carta 649).

Em outra carta, Vincent oferece uma chave para a compreensão do Rembrandt que havia nele, e de quebra o compara a Delacroix, sugerindo que os valores trágicos encontrados no pintor holandês, não diferiam completamente de uma metafísica das cores¹⁹⁴ que ele parecia reconhecer no pintor francês. E diz: *Desde que eu tive uma ideia bastante completa de Rembrandt . Um, Delacroix , procede por cores, o outro, Rembrandt, por valores, mas eles estão no mesmo nível.* (vggallery, carta 651).

E, curiosamente, em outra carta, apesar da semelhança que via, nos dois pintores, entre valores e uso de cores, Vincent identificou um vácuo entre eles no que concerne as pinturas religiosas, e afirmou que Rembrandt, especialmente, possuía a capacidade de conhecer os retratados mesmo que fossem de outro período histórico, como Cristo por exemplo¹⁹⁵. Aqui, valores e cores tornam-se linguagens peculiares, o que sugere fortemente uma compreensão profunda e simbólica do tema dos girassóis em Vincent van Gogh. Nesse sentido, ele diz: *Rembrandt trabalha com valores da mesma maneira que Delacroix com cores. Agora, existe um abismo entre o método de Delacroix e Rembrandt e o de todo o resto da pintura religiosa.* (vggallery, carta 649).

É preciso considerar o caráter¹⁹⁶ que ao certo motivou Vincent a pintar os girassóis em questão,¹⁹⁷ posto que viria a decorar a casa amarela para a chegada de Paul Gauguin, que justamente pensava sua pintura de modo decorativo e que com isso Vincent poderia agradá-lo de maneira. Daí pensar que os girassóis esgarçados estariam a expressar a essência dionisíaca, em uma imagem (superfície) que pudesse revelar a beleza contida no âmago da tragédia da vida do pintor, e ao mesmo tempo, o trágico em sua representação apolínea,¹⁹⁸ cujo resultado seria

¹⁹⁴ Racionalidade + intuição + espiritualidade + criatividade = metafísica da arte.

¹⁹⁵ “Rembrandt não inventou nada, e aquele anjo e aquele estranho Cristo; é - que ele os conhecia, os sentia lá.” (vggallery, carta 649).

¹⁹⁶ “Agora que espero morar com Gauguin num ateliê nosso”, escreveu sonhador, “quero fazer a decoração do ateliê. Nada além de grandes girassóis.” (VAN GOGH apud NAIFEH, op. cit., p. 720).

¹⁹⁷ “Vincent relaciona aqui, de certa forma, seu gosto com o de Monticelli, o colorismo, seus girassóis (...)” (DAIX, 1991, p. 114).

¹⁹⁸ Segundo Nietzsche, os gregos antigos afirmavam que a arte havia nascido da essência dionisíaca, e havia sido expressa e transfigurada pela arte graças à ação do espírito apolíneo presente nos rituais trágicos. (Ver mais no capítulo I).

um convite ao propósito decorativo do exigente pintor francês. Há aqui uma duplicidade sugestiva ao propósito da tragicidade contida na expressão pictórica de Vincent van Gogh.



Figura 146: Vincent van Gogh, *Natureza morta: vaso com doze girassóis*, agosto de 1888. Óleo sobre tela, 91x72cm, Neue Pinakothek, Munique

Agora estou na quarta pintura de girassóis. Este quarto é um buquê de 14 flores e tem um fundo amarelo, como uma natureza morta de marmelos e limões que eu fiz naquela época. (vggallery, 668).

Sobre a atividade prática da pintura em Vincent van Gogh, nesta época, não seria demais destacar a descrição dada por Naifeh e Smith na obra em questão, cujo relato das testemunhas, bem como da descrição feita pelos estudiosos em questão, apontam características curiosas ao estudo do trágico em Vincent van Gogh. Primeiro, em vista do caráter emocional das pinceladas, não vazias de razão e reflexão que aparecem nos intervalos e nas entrelinhas de suas tempestades produtivas, e que se expressam como que movidas pela própria intuição¹⁹⁹. Em segundo lugar, é notável o caráter trágico de uma realização fundada em uma luta artística (heroísmo), que permeia tanto as observações do zuavo como da anônima testemunha. O primeiro afirma que Vincent violentava a tela com suas pinceladas, enquanto o outro diz algo semelhante, mas acrescenta que o pintor falava consigo mesmo, com o seu interior solitário, durante o processo criativo. Por fim, cabe uma reflexão sobre até que ponto Vincent alcançava o êxtase²⁰⁰ no momento, ou através, da ação e do exercício de pintar. Nesse sentido:

Vincent pintava como falava: de supetão, investindo e recuando. Um fogo de artilharia percorria a tela várias vezes, em pinceladas incessantes como tempestades de verão. Às afoitas exortações à tinta, intensas como fogos de artifício, seguiam-se reflexões e

¹⁹⁹ “(...) pois as flores murcham rápido, e o importante é fazer o conjunto num impulso só.” (VAN GOGH apud NAIFEH, op. cit., p. 721).

²⁰⁰ “Quanto a mim, continuo extasiado com a paisagem aqui, estou trabalhando em uma série de pomares florescendo.” (vggallery, carta 598).

reavaliações cautelosas, enquanto ele recuava, cruzava os braços, maquinando a nova saraivada. Então, de repente, o pincel voava para a paleta, batendo e mexendo, batendo e mexendo, procurando outra cor; e aí corria para a tela, explodindo em novos argumentos e num fervor renovado. O zuavo Milliet lembrou em tom de desaprovação: “[Ele] virava um fanático na hora em que tocava num pincel”. E acrescentou: “Uma tela precisa ser seduzida; mas Van Gogh, ele, ele a violentava”. Outra testemunha contou que Vincent atacava a tela com tinta e com palavras, murmurando e resmungando, adulando e agradando, ameaçando e ralhando – dando voz aos seus argumentos enquanto a mão lhes dava forma, textura e cor. (NAIFEH, idem, p. 719).

Sobre seus objetivos ao pintar os girassóis, ele disse que estava a buscar: (...) *dispor as cores num arranjo que as faça vibrar*. (VAN GOGH apud NAIFEH, op. cit., p. 719), apontando uma nova expressão extasiada através da atividade de pintar, amparado pelo espírito apolíneo²⁰¹ não apenas na teoria das cores de Charles Blanc, ao mesmo tempo em que manifestava o seu espírito dionisiaco através do uso das cores e da ação de pintar rápido²⁰², em busca de uma perfeição particular. Neste ínterim, parecia ver a pintura e as cores não tão distantes da sinfonia de uma música, quando escreveu a Theo: *Bem, se eu executar esse plano, haverá uma dúzia de painéis. A coisa toda será, portanto, uma sinfonia em azul e amarelo*. (vggallery, carta 666), e reafirma uma semana depois, sugerindo uma relação entre a música e a cor, quando diz: *Pintar como agora promete se tornar mais sutil - mais música e menos escultura - na verdade, promete cor. Contanto que cumpra essa promessa*. (vggallery, carta 629). Em suma, a relação entre a música e a pintura pode remeter mais uma vez ao estudo da tragédia nietzscheana, vista, neste caso, pelas palavras de Michel Haar em seu artigo sobre a tragédia nietzscheana em Vincent van Gogh.

Em suma, e no que toca ao pressuposto ainda de pensar os girassóis enquanto autorretrato em Vincent van Gogh, para Naifeh e Smith:

(...) Vincent se sentia naturalmente atraído pelas flores singelas, que se abriam mais tarde e agora salpicavam todos os jardins de Arles, sem dúvida enxergando a sua história pessoal naquele florescimento glorioso, naquela abundância desenfreada e no triste fenecimento. (p. 720).

Portanto, a visão da flor que se abria e enfeitava o entorno, murchando tão logo que seu ciclo se encerrava, nada mais poderia ser senão uma visão clara, por parte do pintor, do

²⁰¹ “(...) empenhou-se em adotar a “composição lógica de Cézanne e a “cor calculada” de mestres holandeses como Veermer. A exemplo desses e outros pintores científicos”, disse ter se preparado para a série de girassóis com horas e horas de cálculos meticulosos (...). Apenas com esse tipo de planejamento prévio cuidadoso, com a mente “tensa ao máximo”, poderia ter esperanças de produzir “uma sucessão rápida de telas rapidamente executadas.” (VAN GOGH apud op.cit, 2012, p. 720).

²⁰² “Vincent afirma que usa a velocidade e a rapidez para pintar nas respectivas cartas” (vggallery, cartas: 630, 631 e 633).

fenômeno da tragédia em sua ontologia dionisiaca, na qual a beleza surgiria do e no cerne de um processo de renascimento, crescimento e morte, isto é, da vida, do mesmo modo que Vincent via a si e sua arte replicar os mesmos fenômenos que ele podia observar na natureza, e no qual a beleza que ele admirava nesta natureza, dessa forma, era parte, indissociável dos processos naturais, tal como o fenecimento e a morte que lhe sucediam. Por conseguinte, e assim, Vincent parecia compreender, tal como sempre replicou que a melancolia era ouro fino, que as dificuldades no processo da vida poderiam enlevar a sua produção artística. Para tal pressuposto, interessa à visão dos autores Naifeh e Smith sobre a relação entre Vincent e a natureza durante o seu processo produtivo desse momento de sua vida e arte. E eles dizem:

Mas a verdadeira ventania que desequilibrava o cavalete de Vincent e lhe fazia tremer a mão era a que zunia dentro de sua cabeça. Com efeito, ele trabalhava melhor sob pressão, fosse uma tempestade na praia em Scheveningen, o mistral feroz do Crau ou as vozes acusadoras do passado. Apenas o atrito – entre ele e as forças da natureza, entre a esperança e a experiência, entre o planejamento cuidadoso e o ardor evangélico, entre o ditame cloisonista de simplificar e sua necessidade obsessiva de persuadir –, apenas o atrito pode induzir o “estado febril” de criatividade do qual, a seu ver, nasciam todos os seus melhores trabalhos. (NAIFEH, *idem*, p. 722).

Nas palavras dos autores, a figura do artista trágico nietzscheano, que se procura avaliar em Vincent van Gogh, parece saltar aos olhos. O pintor que produzia sua arte sob uma tempestade e o próprio frenesi, e que, calculadamente, por um método de pintar as pressas, e em grande parte “*alla prima*”,²⁰³ poderia exprimir assim sua tragédia interior (instintiva/dionisiaca) através de seu poder criativo (racional, intuitivo/apolíneo), de onde a intuição e o impulso (dionisiaco) pareciam conectados aos cálculos e planejamentos (apolíneo), afins de expressão da própria vida pela arte, qual ele sabia mais profunda do que aquela que os meros sentidos ou pensamentos racionais poderiam compreender e reduzir ao invés de simplificar. Nesse processo, a luta heroica do artista trágico está implícita na ideia de que era no atrito e na luta entre o pintor e a natureza, que o submetia à um estado febril, de onde emanaria a sua força criativa, à luz da crença que Vincent nutria desde sua criação, quando dizia, por exemplo, que a angústia não era um sentimento negativo, mas que simplesmente exigia espiritualidade das pessoas.²⁰⁴ Por fim, o seguinte trecho de carta em que Vincent endereça a Theo no dia 03 de setembro de 1888, sugere algo muito semelhante a interpretação dos autores Naifeh e Smith

²⁰³ Expressão italiana que significa de primeira, utilizada para nomear uma técnica de pintura, originalmente a óleo e praticada a partir do século XVII, na qual a tinta é aplicada diretamente na base escolhida, sem estudos preparatórios, e o resultado final é atingido após essa única aplicação do pigmento, não realizando o pintor, correções, *velaturas* ou retoques. Disponível: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo30/alla-prima> Acesso: 29/04/2021

²⁰⁴ Ver carta 143, vggallery.

sobre a tragicidade contida na vida e obra de Vincent van Gogh, sobretudo considerando o contexto histórico em questão, no qual a ansiedade pela chegada de Gauguin e a pintura dos girassóis parecem revelar um caos interior e um conflito com o meio, o que resulta em um processo subjetivo de busca de perfeição através da produção artística, mas também um processo de superação da tragédia existencial através da arte. E ele diz: *Ah, meu querido irmão, às vezes sei tão claramente o que quero. Na vida e também na pintura, eu posso facilmente passar sem o querido Senhor, mas eu não posso, sofrendo como eu, prescindir de algo maior que eu, que é a minha vida, o poder de criar.* (vggallery, 673).

E no que toca ainda ao poder de criação e execução de suas pinturas, mesmo que acompanhado e regado de conhaque ou absinto, Vincent alegava sofrer de uma: (...) *lucidez terrível* (...), que lhe acometia e enlevava seu espírito de artista, ao ponto de dizer que: (...) *quando a natureza é linda, não tenho mais consciência de mim e a pintura vem como um sonho.* (VAN GOGH apud NAIFEH, op.cit., p. 722). E esse sonho apolíneo certamente tinha na origem o próprio ser, o caos dionisiaco, o que pela música seria possível consolar, assim como através das cores, como o próprio Vincent sugere no seguinte trecho de carta:

E em uma pintura eu gostaria de dizer algo consolador, como uma peça musical. Gostaria de pintar homens ou mulheres com o *je ne sais quoi*²⁰⁵ do eterno, do qual a auréola costumava ser o símbolo, e que tentamos alcançar através do próprio brilho, através da vibração de nossas cores. (vggallery, carta 673)

Tal citação, de outra forma, sugere outro importante processo em andamento na compreensão de mundo de Vincent van Gogh. Trata-se de uma afirmação significativa no que toca a emancipação do artista sobre a religião e os dogmas instituídos, para uma afirmação de um brilho interior qual ele acessaria através da atividade pictórica, e especialmente sob o prisma de uma possível e particular metafísica da arte,²⁰⁶ em vista do fato de que não há como descrever física, empírica ou racionalmente, um processo de se “alcançar o próprio brilho através da vibração de nossas cores”, tal como ele escreve, sendo mais provável ser essa uma metáfora do artista ante a própria impossibilidade de expressão do ser em palavras, ganha na sua arte um significado mais profundo, tal como a vibração que podemos sentir nos primeiros quadros que pintou no mês de setembro de 1888. Ao que parece, o sentimento extasiado de Vincent parecia refletir no movimento de suas pinceladas, que por sua vez estavam à mercê de uma visão simbólica sobre um simples jardim público da cidade, qual é impossível de se saber exatamente.

²⁰⁵ “Eu não sei o que” (expressão em francês) (tradução nossa)

²⁰⁶ Especialmente uma metafísica sobre o uso das cores.



Figura 147: Vincent van Gogh, *A Pista no Jardim Público em Arles*, setembro de 1888.
Óleo sobre tela, 73x92cm, Museu Kröller-Müller, Otterlo

Foi então entre o fim de agosto e o mês de setembro, que as expectativas pela chegada de Gauguin despertaram grandes esperanças e emoções em Vincent van Gogh, apesar de grande ansiedade e desconfiança, e não apenas os girassóis estariam envolvidos nesse processo sensível, mas também o entusiasmo em que Vincent empenhou naquele mês para finalizar a reforma na casa amarela, visando principalmente decorá-la sem qualquer pudor e como se fosse um museu de suas obras, espalhando centenas de telas e desenhos pelas paredes enquanto boas-vindas ao nobre colega pintor. E com essas ambições restaria a Theo não apenas acreditar em mais uma grandiloquência do irmão, mas, principalmente a obrigação de pagar essa conta. Vincent escreveu a Theo no dia 09 de setembro de 1888: *Não é nem um pouco urgente, mas tenho uma ideia. Eu realmente quero fazer isso - a casa de um artista, mas não preciosa, pelo contrário, nada precioso, mas tudo, desde a cadeira até a pintura, que tem caráter.* (vggallery, carta 677).

Mas enquanto Gauguin não correspondia a fraternidade e irmandade fanática do pintor holandês, na segunda semana de setembro, ao escrever a Theo, ele afirmou acreditar: (...) *que agora é uma boa oportunidade para você perguntar a Gauguin sem rodeios quando ele escrever para você, você vem ou não vem?* (vggallery, carta 680), e justificando seus sentimentos de alguma forma, ante a solidão momentânea, parece ter usado a arte para se superar quando disse: *As ideias de trabalho vêm em abundância e isso significa que, mesmo isolado, não tenho tempo para pensar ou sentir. Vou como uma locomotiva pintora.* (vggallery, carta 680). Ao que parece era da fúria criativa que Vincent evocava o velho mito do semeador, de cuja simbologia era extraída, não apenas da Bíblia, mas também das noções do trágico em

Dostoiévski, que por sua vez estava a reler sobre a tragédia grega na antiguidade, conforme aponta o estudioso Hauser,²⁰⁷ e Vincent, no seguinte trecho da carta:

A ideia do sementeiro ainda continua me assombrando. Estudos exagerados como o sementeiro, como o café noturno agora, geralmente parecem-me atrozmente feio e ruim, mas quando eu estou movido por algo, como aqui por este pequeno artigo sobre Dostoiévski, em seguida, eles são os únicos que parecem, para mim, ter um significado mais importante. (vgallery, carta 680).

E posta a relevância do tema para o pintor, Vincent não apenas escreveu sobre o sementeiro como realizou a obra (figura 148), no mês seguinte, quando ao mesmo tempo estava aflito e esperançoso para a chegada de Gauguin, em quem ele certamente se inspirou para o uso de cores tão puras e imaginativas, posto o total amarelo do céu, visando agradar o mestre indicado ao ateliê do Sul, e expressando conjuntamente sua intensa alegria enquanto boas-vindas ao pintor francês.

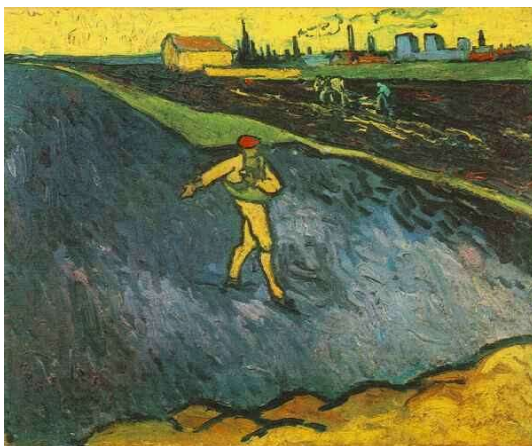


Figura 148: Vincent van Gogh, *O Semeador: Periferia de Arles ao fundo*, setembro de 1888. Óleo sobre tela, 33,6x40,4cm, Museu de Arte Armand Hammer, Los Angeles

Como bem disse, Vincent não julgava única e, principalmente, pela estética, a pintura do sementeiro, mas a via simbolicamente como um tema profundo de sua existência, e cujo tema ele repetiu muitas vezes, mas, neste caso, com pinceladas de movimento em menor escala, em comparação ao quadro “Jardim público em Arles”, enquanto a figura do sementeiro (desenho) também não destoa do sementeiro de Millet, qual ele tanto admirava, mas que o céu amarelo

²⁰⁷ “De acordo com Dostoiévski, o significado da existência não está contido em sua temporalidade, na ascensão e queda dos seus propósitos, em lembranças e ilusões, não nos anos, dias e horas que se sucedem ininterruptamente e nos sepultam, mas naqueles altos momentos, em que as almas humanas se desnudam e parecem ficar reduzidas a fórmulas simples e inequívocas, em que sentem, de forma indiscutível, serem seus eus reais e se declaram unas consigo mesmas e com seus destinos. Que existem tais momentos, eis a base do otimismo trágico de Dostoiévski, daquela reconciliação com o destino a que os gregos chamaram de catarse em suas tragédias.” (HAUSER, 2003, p. 882).

inteiro e praticamente coberto de uma cor pura sem empastamentos, sugere ao menos um aspecto onírico que o difere de tantos céus que Vincent já havia arrancado da natureza em sua pintura.

De outro modo, centrava-se na figura do semeador também o tema dos velhos retratos em paisagens quais o pintor julgava tão fundamentais à sua obra²⁰⁸, de modo que em fins de julho e início de agosto, Vincent conheceu um carteiro local chamado: (...) *Joseph Roulin*, que curiosamente também havia se simpatizado com o holandês esquisito e por isso representava uma possibilidade de modelo a ser retratado. Com 47 anos de idade, o carteiro, para Vincent que sempre enxergava o mundo através da lente da arte, Roulin: (...) *parecia saído de um romance de Daudet. Bebia, cantava e discursava com gosto (...)*, tal qual o próprio Vincent em noites no Café la Gare, onde supostamente eles tinham se conhecido. Mas além do Tartarin, Vincent aproximava também seu modelo aos: (...) *traços de Dostoiévski (...)* (NAIFEH, idem, p. 725 e 726), e também à oratória de Garibaldi com o alcoolismo de Monticelli, em suma, a inspiração viva para o tão valorizado estudo da figura humana.²⁰⁹ Por carta a irmã Wil, Vincent diz:

Agora estou trabalhando no retrato de um carteiro com seu uniforme azul escuro com amarelo.

Uma cabeça parecida com a de Sócrates, quase sem nariz, testa alta, patê careca, pequenos olhos cinzentos, bochechas cheias de cor alta, barba grande, pimenta e sal, orelhas grandes. O homem é republicano e socialista fervoroso, raciocina muito bem e sabe muitas coisas. Sua esposa deu à luz hoje e, portanto, ele está com uma pena muito boa e brilhando de satisfação.

Na verdade, eu prefiro pintar algo assim do que flores. (vggallery, carta 653).

²⁰⁸ “E eu sempre procuro a mesma coisa, um retrato, uma paisagem, uma paisagem e um retrato.” (vggallery, carta 653).

²⁰⁹ “(...) sempre sinto confiança ao fazer retratos, sabendo que esse trabalho é muito mais sério - talvez essa não seja a palavra -, mas é o que me permite cultivar o que há de melhor e mais sério em mim.” (vggallery, carta 654).

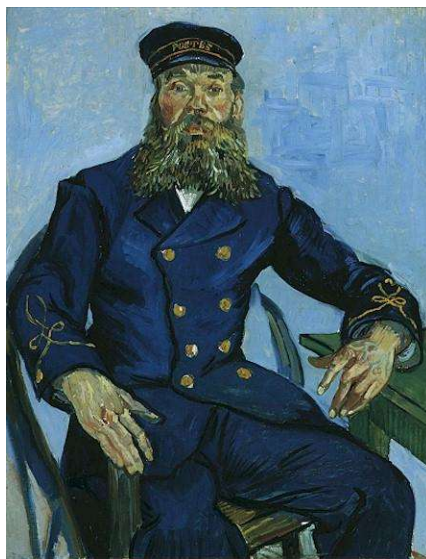


Figura 149: Vincent van Gogh, *Retrato do Carteiro Joseph Roulin*, agosto de 1888.
Óleo sobre tela, 81,2x65,3cm, Museu de Belas Artes, Boston

Mas não é provável que, por questões políticas, Vincent tenha se deixado atrair pelo modelo em questão, ou tenha tido afeto por ele, que não estivesse estritamente ligado aos próprios propósitos artísticos, tal como revela a Èmile Bernard em carta do dia 05 de agosto de 1888, pela qual expressa uma visão, não pessimista necessariamente, mas superficial sobre a possibilidade de uma transformação social da realidade gerada através de uma revolução política. Portanto, entendendo um suposto caráter de crença ideal (apolíneo) e superficialidade neste tipo de evento político, ele afirma, por sua vez, à maneira nietzscheana, que uma sociedade só funcionaria se possuísse, em sua estrutura, uma divisão hierárquica na qual cada indivíduo, em suas diferenças, realizassem funções específicas para a construção da sociedade e cultura, tese que ele parecia crer em detrimento à teoria de igualdade que basicamente ele entendia sobre o socialismo naquela ocasião, e que suspeitava ser inegável tal condicionamento hierárquico quando finalmente os socialistas tivessem tomado o controle social através do Estado. Nesse sentido ele disse:

O problema é, você vê, meu querido e velho Bernard, que Giotto, Cimabue, além de Holbein e Van Eyck, viviam em uma sociedade obeliscal - se você perdoa a expressão - sociedade em camadas, construída arquitetonicamente, na qual cada indivíduo era uma pedra, todos juntos e formando uma sociedade monumental. Não tenho dúvidas de que veremos novamente uma encarnação dessa sociedade quando os socialistas construírem logicamente seu edifício social - do qual ainda estão a uma distância razoável. Mas você sabe que estamos em um estado de total frouxidão e anarquia. (vggallery, carta 655)

A respectiva pintura do carteiro Roulin tem características que podem remeter aos desenhos da fase holandesa, sobretudo no que concerne ao comprimento das mãos, e na

experiência de pintar modelos. De qualquer forma, Vincent fez questão de dar a ele uma expressão do infinito como dizia sempre do azul no plano de fundo, que neste caso combina em tom variado ao uniforme cobalto do carteiro, que aí foi posto, ao certo, para dar destaque e importância ao ofício que, tal qual nos comedores de batatas, ele entendia assegurar a dignidade do retratado.

Entusiasmado ainda com a possibilidade da chegada de Gauguin e da formação de uma associação de artistas, Vincent enxergou: (...) *Monticelli, Richard Wagner e Cristóvão Colombo* (...) (NAIFEH, Idem, p. 728) como um triunvirato de exploradores que ele entendia enquanto revolucionários em seu tempo, e que, em analogia, aplicou a mesma visão mística de unicidade a um outro triunvirato, ainda fictício, mas que ele sonhava em sua visão apolínea, isto é, ele, Gauguin e Émile Bernard, que desbravando uma trilha particular criariam: (...) *uma arte que iria nada menos que “abranger a totalidade da época”*. (VAN GOGH apud NAIFEH, op. cit., p. 728).

E foi com essa velha e forte sensação e ideia de visão una da realidade, que Vincent parecia ver sua própria obra também sem dualidade ou contradições, de modo que, no mês seguinte, disse a Theo que tinha o objetivo de: (...) *manter alguns estudos aqui para fazer um conjunto que se mantenha unido, depois de um certo tempo que fará um corpo mais tranquilo* (...) (vggallery, carta 680). E foi com esse sentimento de unidade que, em meados de setembro, ele escreveu a Theo para observar a profunda relação que poderia sentir entre a música trágica de Richard Wagner e o seu próprio método de aplicar as cores na tela, e assim ele escreveu: *Mas sou novamente como estive em Nuenen, quando fiz uma tentativa vã de aprender música - mesmo assim - com tanta força senti as conexões entre nossa cor e a música de Wagner*. (vggallery, 683).

No mês de setembro, e inspirado por Anquetin que havia pintado uma cena noturna em uma praça em Paris, mas também influenciado pelo movimento cloisonista, Vincent foi até Place du Forum e: *Colocando-se exatamente no ângulo oblíquo que Anquetin escolhera para seu quadro* (...) (NAIFEH, idem, p. 728), acendeu um lampião a gás, em sua pintura, criando um contraste entre a luminosidade do café e o plano de fundo, cujo céu estrelado já parecia²¹⁰, nessa ocasião, habitar em seus sonhos apolíneos, para, de alguma forma, iluminar o café com o mesmo amarelo em que havia se retratado nos esganiçados girassóis de outrora, sombreando o chão com os contrastes harmônicos que ele conhecia da teoria da estrela de Charles Blanc.

²¹⁰ “Mas não posso pintar sem modelos. Mas tenho isso em mente com cores - a noite estrelada, a figura do azul de Cristo, o blues mais forte e o anjo amarelo-limão quebrado”. (vggallery, carta 685)

E no êxtase de suas afirmações, escreveu: *Muitas vezes penso que a noite é mais viva e mais colorida do que o dia (...)* (VAN GOGH apud NAIFEH, op.cit., p. 729). Não obstante, a pintura de Vincent, influenciada por Anquetin, poderia ter carregado consigo intenções ligadas ao interesse do pintor holandês pelo cloisonismo, mas também um interesse específico em atrair Bernard para mais próximo do seu circuito, uma vez este estar entre os experimentalistas do cloisonismo da época, estilo qual Anquetin compartilhava, de modo que, para Vincent, pintar à moda de Anquetin poderia significar uma mensagem de unidade com Bernard, e que, em seu íntimo, representaria os esforços mais profundos para a criação do ateliê de Arles.

Em suma, para a realização de seu projeto de unidade última: (...) *Vincent não cansava de jurar lealdade à arte deles (...)* (NAIFEH, idem, p. 729), e elegeu Gauguin como o chefe do ateliê, uma vez o julgar: (...) *um grande mestre e um homem absolutamente superior em caráter e inteligência (...)* (VAN GOGH apud NAIFEH, op. cit., p. 729). E, não obstante, nessa inclinação a uma associação artística, concomitantemente, Vincent não estaria traindo os princípios de sua arte, uma vez ser o uso das cores a sua linguagem mais intimista, o seu foco. E, isso é notável ao ler o seguinte trecho de uma carta a seu irmão, pela qual a cor se revela protagonista ao desenho de influência dos cloisonistas, e ele diz:

Fui interrompido precisamente pelo trabalho que uma nova pintura do lado de fora de um café à noite me deu nos últimos dias. No terraço, há pequenas figuras de pessoas bebendo. Uma enorme lanterna amarela ilumina o terraço, a fachada, a calçada e até projeta luz sobre os paralelepípedos da rua, que assumem uma coloração rosa-violeta. Os frontões das casas em uma rua que se afasta sob o céu azul cravejado de estrelas são azul escuro ou violeta, com uma árvore verde. Agora há uma pintura da noite sem preto. Com nada além de belos azuis, violetas e verdes, e nesses arredores o quadrado iluminado é colorido de enxofre pálido, verde limão. (vggallery, carta 678).

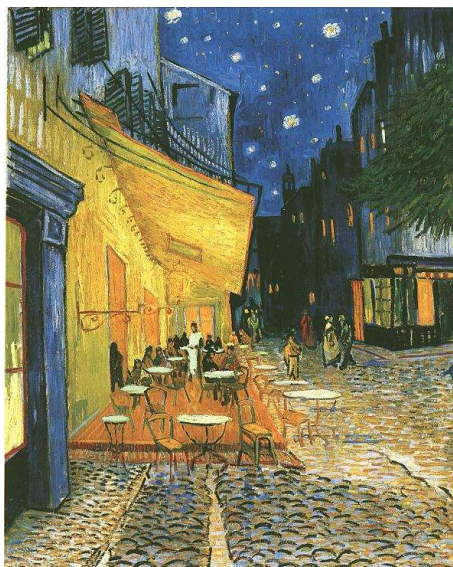


Figura 150: Vincent van Gogh, *Café Terraço na Place du Forum*, setembro de 1888.
Óleo sobre a tela, 81x65,5cm, Museu Kröller-Müller, Otterlo

No entanto, e influenciado também pela música wagneriana, Vincent se voltou, mais intimamente, as prerrogativas da arte simbólica uma vez reconhecer que isso também o aproximaria de Paul Gauguin, sem que, necessariamente, ele tivesse de trair a si mesmo, simbolista que também poderia ser, como nos sugerem suas séries de girassóis em suas profundezas mais pessoais, sensíveis e reflexivas.²¹¹ Mas, por fim, e para celebrar a realidade que passava somente em sua fantasia de unicidade, Vincent propôs aos colegas, no mês de setembro, que fizessem um autorretrato. Ao certo, ele queria tornar visível tanto o que haveria de comum entre eles, no tocante a arte, como o que havia de peculiar, de modo que, todos aceitando, Vincent pintou o quadro abaixo, relatando o seguinte sobre ele:

Tenho um retrato meu, todo cor de cinza. A cor acinzentada que resulta da mistura de veronese com chumbo laranja, sobre um fundo claro de veronese uniforme, com uma vestimenta marrom-avermelhada. Mas também exagerando minha personalidade, procurei mais pelo caráter de um bonzo, um simples adorador do Buda eterno. (vvgallery, carta 695)

Contrariando Vincent, diz Pierre Daix sobre o respectivo trabalho.²¹²

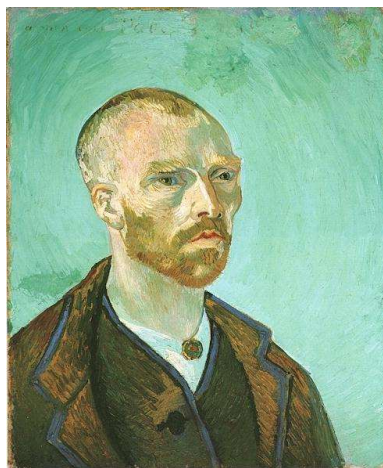


Figura 151: Vincent van Gogh, *Autorretrato (dedicado a Paul Gauguin)*, setembro de 1888.
Óleo sobre tela, 62x52cm, Fogg Museum, Cambridge

²¹¹ “(...) esses girassóis de ouro brônzeo estão pintados; estão pintados como girassóis e nada mais; mas para compreender um girassol dentro da realidade será indispensável, no futuro recorrer a Van Gogh, e mesmo para entender uma real tormenta, um céu tempestuoso, de real textura; já não será mais possível evitar recorrer a Van Gogh.” (ARTAUD, 1947, p. 17).

²¹² “Vincent quer parecer firme e bem mais seguro do que o é na verdade. Sem nada mais daquele lado bonzo. Ele confere a seu rosto um ar moderno com suas formas angulosas, as sobrancelhas bem nítidas.” (DAIX, 1991, p. 111).

O presente trabalho pode revelar as múltiplas conexões que Vincent van Gogh parecia vasculhar e configurar em sua capacidade gigantesca de sentir, lembrar, conectar e traduzir a realidade mais profunda que compreendia em sua própria existência. E no que toca a esse exercício de encontrar continuidades em fenômenos aparentemente distintos e desconexos, bem como a capacidade de intuir essas relações e organizá-las em uma tela, a partir de uma lógica de muitas variáveis, contidas de paixões e sentidos intuitivos, revelam pressupostos que favorecem a análise do respectivo autorretrato, que aqui não tem a pretensão de descobri-lo em sua complexidade e absoluta definição.

Portanto, cabe notar, primeiramente, a tonalidade holandesa que Vincent replica com as cores do sul. A primeira aparece na jaqueta marrom avermelhada e na totalidade opaca de toda a obra, cuja cor e luz do sul se revelam a partir do verde veronese claro no plano de fundo, margeado com o violeta azulado da gola que atíça o contraste de um modo geral, a vestir o pintor cuja expressão e traços remetem claramente às pinturas japonesas, principalmente pelos olhos puxados que certamente representavam muito mais o “ser” do pintor naquela ocasião, do que os seus olhos fisicamente espelhados. Por fim, o próprio Vincent assume estar exagerando sua personalidade na tentativa de expressar que, dentro dele, havia um buda a procurar o equilíbrio, que sugestivamente, a esta pesquisa, remete ao equilíbrio trágico entre Apolo e Dioniso no que tange a fenomenologia da tragédia nietzscheana.

Ademais, se considerado o plano de fundo a metáfora do cenário no teatro trágico antigo, descrito por Nietzsche, cuja representação é do “ser”, então as pinceladas circulares que Vincent preenche esse espaço vazio, qual ele mesmo atribuía exprimir o infinito, sugere um movimento caótico que, inexoravelmente, se assemelha ao universo dionisíaco descrito pelo filósofo alemão Friedrich Nietzsche em sua obra “O nascimento da Tragédia”. Em suma, nessa obra em que Vincent reúne sentimentos, desejos, pensamentos e ambições, assim como, técnicas diversas e nostalgia da Holanda, o que ele está a fazer é uma síntese ontológica da realidade, em cuja premissa é notável o elemento da tragédia, uma vez a unicidade ser elemento ontológico na própria conceitualização nietzscheana do fenômeno em questão.

Porém, ao longo dos meses, as exortações artísticas de Vincent para atrair Bernard e Gauguin a Arles, sufocava-o em contrapartida, pois ele não lograva esconder ou ressentir seus posicionamentos sobre todos os assuntos, e nesse momento se contorcia heroicamente: (...) *entre a lealdade e a resistência*. (NAIFEH, idem, p. 731) que uma vez quebrada resultaria no afastamento das possíveis companhias em questão.

Na segunda semana de setembro Gauguin escreveu a Vincent, e pelo teor de um dos trechos, é possível sugerir que Vincent tenha notado em Gauguin aquilo que ele mais repugnava

no ser, a visão dualista da realidade. Aqui, falando a respeito de Bernard, Gauguin não apenas apontou o sofrimento enquanto algo negativo ao homem, revelando compreender a bondade como uma força que tem de lutar contra a maldade a fim de derrotá-la, como também atribuiu ao consolo ser uma consequência de uma visão maniqueísta e reducionista da realidade. E Gauguin disse: *Ele sofreu, é claro, e está começando uma vida cheia de béis, pronto para ver o lado ruim do homem. Espero que, com sua inteligência e seu amor pela arte, ele veja um dia que a bondade é uma força contra os outros e um consolo para nossos próprios males.* (vggallery, carta 675).

Mas, foi trocando cartas com Bernard que Vincent se deparou com o primeiro grande desafio artístico de ordem ontológica no que tocava a conveniência de Gauguin, e um dos motivos que se tornarão as principais faíscas para os confrontos que se sucederão na vida conjunta, isto é, se a pintura deveria ser protagonizada pela imaginação em abandono parcial da observação da natureza, ou, ao contrário, por um protagonismo da observação em detrimento ao uso indiscriminado da imaginação (ilusão),²¹³ outrossim, por um equilíbrio entre ambos pontos de vistas, vertente esta que Vincent endossava sem qualquer sombra de dúvida, e frente a qual Gauguin irrevogavelmente se posicionava contra, supervalorizando a imaginação enquanto expressão do cerne da realidade.

E foi nesse sentido que Vincent escreveu a Bernard como quem já estaria criando algumas leis sobre o trabalho de ambos: *Bebíamos alguns copos de cerveja lá, conhecíamos pessoas lá; trabalharíamos metade da imaginação, metade com um modelo.* (vggallery, carta 684). Pois, para Vincent, dar protagonismo à imaginação custaria o preço de: (...) *se afastar do plausível e do verdadeiro (...)*. De quebra Vincent questionou o excesso de simbolismo nas poesias de Bernard e: (...) *lançou ridículo nas imagens dos simbolistas, dizendo que eram “disparates”, “bobagens” e “meditações estéreis”.* (VAN GOGH apud NAIFEH, op. cit., p. 731 e 732).

Paralelamente a esse tipo de simbolismo do qual Vincent começou a se opor a Bernard e Gauguin, desde julho, contudo, ele também já havia demonstrando profundo desprezo pelas ideias religiosas que Bernard estava envolvendo profundamente nas poesias que enviava a ele. Nessas discussões, nas quais Vincent investia com fúria contra a instituição religiosa²¹⁴, apenas

²¹³ “Ao sair de Paris, não tinha pensado que Monticelli e Delacroix seriam tão verdadeiros. É só agora, depois de meses e mais meses, que estou começando a perceber que eles não imaginavam nada”. (vgallery, carta 686).

²¹⁴ “Mas o consolo desta Bíblia tão entristecedora, que desperta nosso desespero e nossa indignação - nos perturba profundamente, completamente indignados por sua mesquinhez e sua tolice contagiante - o consolo que contém, como um grão dentro de uma casca dura, uma polpa amarga - é Cristo. A figura de Cristo foi pintada - como eu sinto - apenas por Delacroix e por Rembrandt....E então Millet pintou a doutrina de Cristo.” (vgallery, carta 632).

a figura de Cristo havia sido poupada e, à contrapelo, enaltecida, paralelamente à pintura do tema feito por Delacroix e Rembrandt, detentores aqui, para Vincent, de algo como um poder espiritual da arte. Portanto, cabe aqui uma importante observação no que toca à superação da metafísica cristã por uma metafísica da arte, em Vincent, que avaliava que os pintores em questão lograriam atingir a essência de Cristo através da pintura, bem como a própria essência em seu poder de transfiguração.

Assim, foi atacando a doutrina religiosa e toda a instituição cristã, que: *Apenas a figura de Cristo sobreviveu à ira de Vincent (...)* (NAIFEH, idem, p. 732). Mas não a figura dos simbolistas, a quem advertia dizendo: *“É realmente um dever pintar os aspectos ricos e grandiosos da natureza” (...)* (VAN GOGH apud NAIFEH, op. cit., p. 733). Com efeito, na pintura de retrato isso seria o mesmo que penetrar a vida interior do retratado e dele próprio, sem se limitar à mera superfície da forma, tal como ele acreditava poder fazer através não apenas do sacrifício contínuo e persistente de trabalhar, repetir, errar, fazer e refazer, mas através também de uma tentativa de expressão sonora da pintura, que encontrava na música trágica de Richard Wagner, à semelhança de Friedrich Nietzsche, uma identificação que, certamente, transcendia os meros afetos e as pequenas sensações.

Conduzido por isso, portanto, Vincent revela até mesmo ter lido um artigo sobre o respectivo autor, tal como escreveu a Theo no dia 24 de setembro de 1888, aludindo exatamente a relação que ambicionava entre a música e a arte da pintura, ao dizer: *Eu li um artigo sobre Wagner - L'amour na música, pelo mesmo autor que escreveu o livro sobre Wagner, acredito. Que necessidade temos da mesma coisa na pintura!* (vvgallery, carta 686), e acrescentou na mesma carta: (...) *e queremos viver - mais musicalmente.* (vvgallery, carta 686).

Mas, e é preciso refletir, que se Vincent estava a se opor ao simbolismo na arte em alguns momentos entre os meses de julho e setembro de 1888, é pois que tal conflito tinha mais origem no fato de ele estar aborrecido com o jogo especulativo e nebuloso de Gauguin, do que essencialmente com todas as prerrogativas do simbolismo enquanto via de expressão, que no quesito da tradução do mistério intrínseco nas coisas, e nas possibilidades metafóricas oferecidas pelo estilo, não diferiria das ideias e ambições artísticas de Vincent ante a investigação da natureza. Neste caso, como já foi mencionado, a própria série de girassóis expressava um profundo caráter simbólico sobre o próprio autor, e o que parece estar justamente relacionado com a obsessão de Vincent na pintura da figura humana, pela qual nutria a ideia de que a pintura de retratos seria coisa do futuro, influenciado que estava pela espiritualidade e simbolismo de Rembrandt e Frans Hals, a quem ambicionava tal qual: (...) *pintar homens e*

mulheres com aquele algo do eterno que a auréola costumava simbolizar” (...) (VAN GOGH apud NAIFEH, op. cit., p. 734).

No que concerne a isso, vale observar dois retratos, dos poucos que Vincent fez em Arles, cujo tema da paisagem, com simbolismos do jardim poeta ou do amor, haviam ganhado muito mais a paleta do mestre holandês durante esse período. Este primeiro, e é preciso frisar, tratava-se de: (...) *um jardineiro idoso, de nome Patience Escalier (...) (NAIFEH, idem, p. 734),* que Vincent havia recrutado, a duras penas, para que posasse em seu ateliê. Apesar da pouca oferta de modelos em Arles, posto a estranheza do holandês ante a população interiorana, a escolha do modelo não parecia livre de consciência ou ausência de propósito, posto o seguinte trecho de carta enviada no dia 08 de agosto de 1888, pela qual ele diz: *Mas você sabe que na verdadeira Provença é mais comum a pequena agricultura camponesa à la Millet do que qualquer outra coisa.* (vggallery, carta 657).

Ademais, a pintura de camponês o permitia expressar a profunda nostalgia dos tempos do Brabante, Groot Zundert, Etten, Nuenen, o pai e a tão dolorosa lembrança da Berceuse, que sempre via na figura da mãe. Além disso, a pintura do camponês o remetia ao propósito universal daquilo que é possível chamar de sentimento trágico pela vida, isto é, um sentimento de aceitação da vida para além de suas dificuldades, enquanto visão ontológica do trabalho do camponês visto aqui como símbolo de dignidade e beleza para o pintor.

Esteticamente, Vincent quis expressar o sol ardente nas costas do camponês como quem, a maneira holandesa, procurava a beleza e a virtude nesse tipo social²¹⁵, com um chapéu que, fazendo sombra, suavizava seu destino sem que permitisse evitá-lo, o camponês se apoia a um galho de árvore vertical, ou bengala, que, ao certo, como o chapéu, carregava um significado de consolo a que Vincent também aspirava ante as tragédias existenciais que não lograva superar.

Outrossim, Vincent parece ressuscitar o velho e tímido chiaroscuro dos tempos da Holanda, com as cores e luzes de seus tempos de Paris, apontando mais uma vez a maturidade do artista e sobretudo sua coerência artística para a qual sempre se mostrou um fiel e irredutível defensor. Por fim, evocando o caráter do instinto dionisíaco na figura do camponês, escreveu a Bernard: *Você sabe o que é um camponês, como ele faz lembrar um animal selvagem, quando você encontra um espécime da verdadeira raça.* (VAN GOGH apud NAIFEH, op. cit., p. 734). E sobre o respectivo retratado ele disse a Theo: *Em breve, você conhecerá o Sr. Patience*

²¹⁵ “(...) A cor desse retrato de um camponês não é tão escura quanto os comedores de batata de Nuenen (...) a qualidade do sol forte e do ar forte, iluminada pelo sol e queimada, castigada pelo tempo, aparecerá mais claramente ao lado do pó facial e do traje estiloso”. (vggallery, carta 663).

Escalier - uma espécie de homem com uma enxada, um velho pastor de bois da Camargue, que agora é jardineiro em uma fazenda no Crau. (vggallery, carta 663).



Figura 152: Vincent van Gogh, *Retrato de Patience Escalier*, agosto de 1888. Óleo sobre a tela, 69x56cm, Coleção Niarchos

No mês seguinte a conclusão do místico camponês a la Millet, como van Gogh mesmo buscava, o belga Eugène Boch visitou a casa amarela, e em carta do dia 04 de setembro de 1888, Vincent expressou o seguinte comentário sobre ele, que também era pintor, mas, segundo Vincent, demasiado preguiçoso. E disse:

Ele é muito do seu país, porque no seu discurso e nos seus modos reconheci muito claramente o sotaque do seu país, a timidez daqueles mineiros, em quem ainda penso com tanta frequência. Você provavelmente verá suas duas pinturas que ele está trazendo; o desenho deles é pobre, mas a cor já começa a ser viva. (vggallery, carta 674).

Portanto, a figura de Boch tocava Vincent intimamente (essencialmente), pois, uma vez ser originalmente belga, Eugène Boch revivia em Vincent a memória de Borinage,²¹⁶ ao certo simbólica e significativa, pois havia sido lá onde Vincent havia tomado a grande decisão de se tornar um artista, e lá também onde havia encontrado o fundo do poço, de onde teve de, inevitavelmente, forçar-se no sentido da superação, carregava ainda, no rosto e nos gestos, os traços e tiques que havia adquirido nesses tempos difíceis.²¹⁷

Outra coisa é o céu azul profundo que ele preencheu com estrelas no plano de fundo, o que se trata da mesma busca pelo infinito que ele havia mencionado na carta 663 do mês de

²¹⁶ “(...) pois eu amo muito essa triste região do Borinage, que sempre será inesquecível para mim.” (vggallery, carta 693).

²¹⁷ “Em resumo, foi no Borinage que comecei a trabalhar pela natureza pela primeira vez. Mas eu destruí tudo isso há muito tempo, é claro.” (vggallery, carta 693).

agosto, e cuja figura amarela ele contrastou tal como em outras obras,²¹⁸ como a dos girassóis e do terraço do café. O resto é o contorno da própria realidade trágica da vida do autor, que pintou seu amigo envolto à toda simbologia que o acompanhava precisamente. E em outras palavras: “*Gostaria de pintar o retrato de um artista amigo*”, escrevera a Theo depois de um encontro casual com Boch no começo de agosto, “*um homem que tem grandes sonhos, que trabalha como o rouxinol canta, pois é esta sua natureza*”. (VAN GOGH apud NAIFEH, op. cit., p. 735)

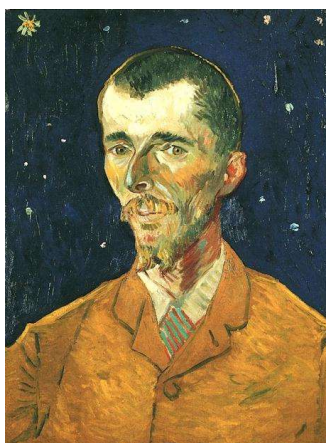


Figura 153: Vincent van Gogh, *Retrato de Eugene*, setembro de 1888.
Óleo sobre a tela, 60x45cm, Museu de Orsay, Paris

Tenho um para começar, o retrato de um jovem impressionista belga; Eu o pintei como uma espécie de poeta, sua cabeça refinada e nervosa se destacando contra um fundo ultramarino profundo do céu noturno, com o piscar das estrelas. (vggallery, carta 678).

E dessa forma:

Concluiu o retrato de Eugène Boch no começo de setembro colocando uma constelação de “estrelas faiscantes” multicoloridas no fundo azul-escuro do quadro. Ao mesmo tempo, deu o novo título ao retrato, *O poeta* – designação que associava o rosto de Boch à luz das estrelas com o novo Petrarca do Midi, Gauguin. (NAIFEH, idem, p. 757).

Mas há um elemento potencialmente trágico que parece ter estado por trás da realização do retrato de Eugene Boch, e trata-se do fato de que, semanas antes da realização dessa obra, Vincent havia começado a pintar a temática trágica de um Cristo no Getsêmani, obra que destruiu antes de concluí-la, mas cuja escolha das cores e do céu infinito foi o mesmo que ele

²¹⁸ “Por trás da cabeça, em vez de pintar a parede comum do aposento simples, [vou] pintar o infinito, um fundo liso do azul mais rico, mais intenso que conseguir e, com essa combinação singela entre a cabeça brilhante e o fundo azul intenso, [vou] ter um efeito misterioso, como uma estrela nas profundezas de um céu cerúleo”. (VAN GOGH apud NAIFEH, op.cit., 2012, p. 735).

usou no retrato de Boch. Portanto, é bem provável que Vincent tivesse realizado, no retrato do belga: (...) *exatamente o esquema que tinha tentado e destruído em seu jardim do Getsêmani: “uma figura de Cristo em azul e laranja”*. (VAN GOGH apud NAIFEH, op.cit., p. 736).

Para Vincent, essas imagens certamente: (...) *expressavam suas verdades transcendentais não com os ornatos bíblicos que Bernard defendia, e sim sob outra forma de feição: a cor*, (Idem, p. 736) portanto, era a semelhança de uma metafísica da arte especialmente voltada ao uso das cores, que: (...) *Vincent declarou que podia abordar os mistérios mais profundos da vida (...) (Idem, Ibidem), e que poderia: (...) falar diretamente do coração “por meio da linguagem da cor (...)”* (VAN GOGH apud NAIFEH, op.cit., p. 736). Em outras palavras: *Vincent insistia que as combinações cromáticas corretas podiam despertar todo o leque das emoções humanas: da “angústia” das cores quebradas ao “repouso absoluto” das equilibradas; da “paixão” de vermelho e do verde ao “gentil consolo” do lilás e do amarelo.* (NAIFEH, idem, p. 736).

Portanto, era no que concerne a importância da cor na produção artística que Vincent se diferenciava profundamente de seus colegas vanguardistas, Bernard e Gauguin, que viam a cor menos importante que o desenho, atribuindo a ela apenas uma função de ornamento complementar, enquanto ao desenho atribuíam uma função superior de sintetizar as formas. Para Vincent, contudo, até mesmo a experiência do desenho já havia o levado a outros caminhos, como ele mesmo expressa por carta a irmã Will: *Gosto muito de pintar no local à noite. No passado, costumavam desenhar e pintar a imagem a partir do desenho durante o dia. Mas acho que me convém pintar a coisa imediatamente.* (vggallery, carta 678). Em outras palavras, para Vincent, o uso das cores lhe permitiria não apenas a produção de contrastes e vibrações diversas nos objetos retratados, mas daria também protagonismo às pinceladas frente aos contornos, que poderiam registrar marcas contundentes, direções e sentimentos através da força empreendida e do empastamento resultante, cuja técnica ele já admirava em Monticelli. Em suma, e pintando com energia e rapidez, Vincent parecia estabelecer uma ponte entre o próprio ser e o universo ao seu redor, por meio de uma tentativa heroica de expressão una da realidade.

Mas outro ponto importante que distinguia a pintura de Vincent a de seus colegas de Pont-Aven tratava-se da ontologia do processo criativo, isto é, de onde partiam as imagens que eles produziam, ainda que reformadas de ideias e observações, e nesse sentido:

Em oposição às imagens cerebrais e decorativas defendidas na Bretanha, ele expusera os elementos de uma arte muito diferente: uma arte de retratos, não de parábolas; figuras, não fantasias; camponeses, não santos; uma arte de impacto, não de enigma;

de tinta, não de vitral. Mas, acima de tudo, uma arte de sentimento “confrangida e, portanto, confrangedora”. (NAIFEH, idem, p. 737).

Portanto, e, a partir, de um método guiado pelas emoções, sensações, intuições dionisiacas, e, logicamente, imbuído de uma visão onírica/ apolínea, presente no uso racional, configurador e transfigurador da imagem, Vincent parecia enxergar as coisas mais ordinárias do cotidiano, ou mesmo os detalhes e os enquadramentos mais singelos da natureza, bem como as pessoas retratadas, sem qualquer idealismo que julgava em seus amigos pintores, sempre por um lente de simbolismos ligados a cor, que estimulados pela música projetavam imagens que sintetizavam não apenas uma união do pintor com o universo, mas uma visão una e trágica da realidade não qual o todo lhe aparecia como uma porção de fragmentos absolutamente conectados entre si. E nesse sentido:

A cor, com seu poder mágico, como que musical, de despertar emoções, desempenhava um papel fundamental. “Uso a cor... para me expressar com energia”, escreveu ele. “Esta é a teoria”. Se a cor era sua música, o pincel era seu instrumento. As pinceladas podiam vir “entretecidas de sentimento”, defendia ele, para despertar uma gama de emoções: da “dor” do empastamento à alegria do pontilhado; da serenidade da tinta lisa (“como porcelana”) à sublimidade dos toques irradiantes. (Idem, ibidem).

Dessa forma, entre adoções e críticas às técnicas de seus colegas, relativizando a forma de simplificar cloisonista, adotadas por Gauguin e Bernard, Vincent parecia ter em seus sentimentos a força originária e impulsional, enquanto em sua técnica, a força configuradora e transfiguradora. Assim, ele: (...) *aceitava a prescrição cloisonista de simplificar, simplificar, simplificar – mas não pelo mero fim decorativo da simplicidade. A simplificação e o exagero, como a cor e o trabalho do pincel, tinham de servir a alguma verdade emocional mais profunda.* (NAIFEH, idem, p. 738).

Portanto, para Vincent a técnica de simplificar os objetos tinha fundamento em seu interesse de, simplificando a forma, sintetizá-la, para fins de encontrar a unidade na ontologia das coisas. Nesse ponto, cabe ressaltar mais uma vez que seu espírito apolíneo era representado pelo seu poder de observação, imaginação e transfiguração da realidade sentida, emocionalmente, ante o objeto a ser retratado. Contudo, ao que parece, os sentimentos que motivavam a ação apolínea de transfiguração pareciam advir não apenas de experiências presentes, mas de nostalgias, frustrações diversas, sonhos e fracassos, ademais, desejos contidos no passado e no presente, e, à semelhança da visão de arte trágica nietzscheana, em uma

ambição humana demasiada humana de viver sua vida como se ela fosse uma obra de arte,²¹⁹ visando uma superação.

Portanto, em Vincent, razão e emoção pareciam se unir tal como Apolo e Dioniso no ritual trágico grego, e, analogamente, a imaginação não poderia suplantar a natureza da observação na realização pictural, assim como a natureza da observação não poderia suplantar a imaginação artística na produção das telas.²²⁰ Era nesse ponto que Vincent parecia duelar com seus colegas, que pareciam supervalorizar a imaginação em detrimento, relativo, da observação da natureza. É possível que Vincent julgasse que, para Gauguin e Bernard, o ismo do cloisonismo parecia ter conotação de fórmula (teórica) a ser aplicada, de modo sobressalente a natureza caótica e indomável. Assim, a obra (figura 154) pode descobrir pontos sugestivos no que toca a questão do protagonismo da imaginação na produção artística de Paul Gauguin. Sobre ela, Gauguin escreve a Vincent:

Acabei de fazer uma pintura religiosa, muito malfeita, mas que foi interessante de fazer e da qual gosto. Eu queria dar para a igreja de Pont-Aven. Eles não querem isso, é claro.

Mulheres bretãs, agrupadas, estão orando; trajes pretos muito intensos. Os gorros branco-amarelados são muito luminosos. Os dois gorros à direita são como capacetes monstruosos. Uma macieira atravessa a tela: roxo-escuro, e a folhagem desenhada em massas como nuvens verde-esmeralda, com interstícios verde-amarelos de luz do sol. A terra (vermelhão puro). Na igreja, ele desce e se torna marrom avermelhado.

O anjo está vestido com um violento azul ultramar e Jacob com um verde garrafa. As asas do anjo puro, amarelo cromado. O cabelo do anjo, cromo, e os pés cor de laranja. Acredito ter alcançado uma grande simplicidade rústica e supersticiosa nas figuras. O todo é muito grave. A vaca debaixo da árvore é minúscula em comparação com a realidade e está saltitante. Para mim, a paisagem e a luta existem apenas na imaginação das pessoas em oração após o sermão; é por isso que há um contraste entre as pessoas reais e a luta em sua paisagem, não real e desproporcional. (vggallery, carta 688).

²¹⁹ “Procurara inspiração em seu interior – por *instinto, inspiração, impulso e consciência*” (VAN GOGH apud NAIFEH, op.cit., p. 739).

²²⁰ “Essa era a única teoria que a arte refratária de Vincent podia aceitar – a expressão inevitável de uma inteligência sintetizadora presa para sempre a um coração impulsivo. ‘Quando algo me comove’, disse ele, ‘são estas as únicas coisas que parecem ter um sentido profundo’. E admitiu que pintar essas coisas ‘me absorve tanto que me entrego, sem pensar em nenhuma regra’.” (NAIFEH, Idem, p. 738).



Figura 154: Paul Gauguin, *A visão depois do sermão*, 1888.
Óleo sobre tela, 73x93cm, National Gallery of Scotland, Grã Bretanha.

Portanto, se por um lado Gauguin expressa uma visão da natureza, propriamente dita, através das beatas postas ao redor do espetáculo protagonista, a luta entre aqueles seres alados, somado à paisagem, parecem ocupar a maior parte da tela, enquanto imagem extraída, não da observação, mas da imaginação do artista, a julgar os pensamentos dos retratados. Considerando, portanto, as próprias palavras de seu autor, a imaginação se mostra não apenas ocupando pictoricamente a maior parte do quadro, como determinando a imagem, o assunto e o tema, relegando a segundo plano uma observação fiel da natureza, no que concerne também as proporções, perspectiva, volume, luz e sombra.

Não obstante, o próprio Gauguin parece afirmar não haver desproporção entre o real e o imaginado. Para concluir, cabe observar a importância dada as cores e sobretudo ao desenho na obra do pintor francês. Então, se para Gauguin a instituição da imaginação tinha papel elevado em seu processo criativo, para Vincent parecia ser a emoção aquilo que obrigava o trabalho da razão²²¹. E nesse sentido: *Mesmo numa única pintura, muitas vezes a paleta e o pincel passavam de teoria em teoria, de modelo em modelo, na busca da emoção que se apoderaria dele – o único dogma que importava*. (NAIFEH, idem, p. 738).

Portanto, o papel do amor e do sentimento elevado (tragicidade) na pintura de van Gogh pode sobretudo ser observado também na temática da noite estrelada²²², cuja imagem ele afirmou o remeter a figura trágica de Cristo²²³, e que ganha aqui o protagonismo do amor nas figuras dos amantes do primeiro plano, banhados pela luminosidade natural, posta em estrelas brilhantes, e a luminosidade artificial, nas casas e nos postes da rua.

²²¹ “(...) para encontrar o caráter real das coisas aqui, você precisa olhá-las e pintá-las por um longo tempo.” (vggallery, carta 689).

²²² “A questão de pintar cenas ou efeitos noturnos, no local e na verdade à noite, me interessa enormemente”. (vggallery, carta 681).

²²³ Ver mais em carta 685, vggallery.

Portanto, e novamente, a dualidade apolíneo/ dionisiaca, ou, natureza e cultura, parecem surgir aqui unificados pelo amor do casal, que para Vincent, em um sentimento associado, parecia representar o desejo que os amigos viessem ao seu encontro, tal como sugere em carta a Theo do dia 29 de setembro de 1888, pela qual diz: *Como penso em você, Gauguin e Bernard , em todos os lugares e em todos os momentos! É tão bonito, e eu gostaria muito de ver todo mundo aqui.* (vggallery, carta 691). E na mesma carta ele descreve o quadro da seguinte forma, revelando claramente um protagonismo do uso das cores sobre o desenho, além de uma clara divisão entre a luz natural e a luz artificial, e diz:

(...) finalmente o céu estrelado, realmente pintado à noite, sob uma lâmpada de gás. O céu é azul esverdeado, a água é azul royal, as áreas de terra são lilás. A cidade é azul e violeta. A luz do gás é amarela, e seus reflexos são de ouro vermelho e vão direto para o bronze verde. Contra o campo azul-esverdeado do céu, o Grande Urso tem um brilho verde e rosa cuja palidez discreta contrasta com o ouro áspero da luz do gás. Duas pequenas figuras coloridas de amantes em primeiro plano. (vggallery, carta 691).



Figura 155: Vincent van Gogh, *Noite estrelada sobre o Rhone*, setembro de 1888. Óleo sobre tela, 72,5x92cm, Museu de Orsay, Paris

A partir das palavras do autor, que assume o propósito do contraste entre as fontes de luz natural e artificial já no início da frase, pela qual tanto a luz da noite como a da lâmpada de gás são destacadas paralelamente, corroboram a ideia de que, justamente por isso, Vincent tentava unir natureza e cultura na produção desse respectivo trabalho. Nesse sentido é possível um retorno, novamente, aos conceitos de apolíneo e dionisiaco, sendo eles, respectivamente, a representação da cultura e da natureza. Ademais, e chama a atenção, que após desenrolar outros contrastes e harmonias de luzes e tons no trecho citado, ele finaliza a carta confessando sua busca de: (...) *fazer pinceladas que se unem e se entrelaçam bem, com sentimento, como uma peça musical tocada com emoção.* (vggallery, carta 691). Portanto, a ideia da música estimulando a emoção a favorecer que as pinceladas protagonizem uma harmonia universal,

parece atribuir certo simbolismo às luzes enquanto ponte que unifica o céu e a terra na imagem em questão. A cor do azul infinito, se considerada simbologia neste íterim, sugere a unicidade uma vez contemplar a imagem (pintura) em sua totalidade.

Mas há algo a que se dizer das inovações que Vincent estava a proferir em seus trabalhos em Arles, que embora modernos não se conectavam, necessariamente, com aquilo que de modernidade pictórica ele havia tido acesso nos anos em Paris. Primeiro, e como já dito, seu ponto de vista destoava ontologicamente das ideias de Gauguin e Bernard, ademais: *Era Delacroix, o herói do ateliê da Kerkstraat – não monet ou Seurat, nem Cézanne ou Anquetin - , que “falava uma linguagem simbólica apenas através da cor” (...)* (NAIFEH, idem, p. 739). Portanto, e apesar de sua paixão e aprendizado com a obra de Delacroix, cabe a observação ao caráter inovador e atemporal da arte de van Gogh até então, que, partindo de seu entendimento a respeito de pinturas de artistas distintos e temporalmente distantes, quais ele parecia estabelecer uma ponte, como Rembrandt, Delacroix e Millet, Vincent estava a construir a sua própria linguagem, que parecia relativamente desconectada tanto do moderno impressionismo, que já estava um pouco obsoleto nos idos da década de 1880, mas até mesmo dos vanguardistas neoimpressionistas do final do século XIX.

Assim, se o *pathos* de Vincent o impulsionava a produção de alguma maneira, é preciso voltar os olhos à análise da expressão amorosa²²⁴ contida em suas pinturas, não obstante certa metafísica da arte, que Vincent, às custas de muito trabalho, estava a construir autenticamente.²²⁵ Daí talvez, entender sua admiração pelo pintor de Barbizon Jules Dupré, que, segundo Vincent: (...) *expressava uma “enorme variedade de estados de espírito” usando “sinfonias de cor”*. (VAN GOGH apud NAIFEH, op. cit., p. 739). Nesse sentido é preciso levar em conta a música enquanto uma expressão do inaudito, do íntimo e do peculiar, isto é, que uma vez soando e estimulando o pintor, essa música reverberaria em uma pintura autêntica pois a apreensão desta música, pelo artista, e sua expressão em pintura, não se daria absolutamente pela ação da música, mas principalmente pela dialética processada no interior do artista ao ouvir essa música, de onde poderia sugerir algo totalmente novo e, somado à observação da natureza, para além de todas as regras.²²⁶

²²⁴ “(...) Vincent já reivindicara o direito ‘de idealizar, de ser um poeta’ e deixar suas cores ‘falarem por si sós’.” (VAN GOGH apud NAIFEH, op.cit, p. 739).

²²⁵ “Os anos em Paris trouxeram apenas o florescimento da semente da arte revolucionária, que já havia sido plantada no barro escuro da retórica em defesa de *Os comedores de Batatas*.” (NAIFEH, Idem, p. 740).

²²⁶ “Não posso pintar tão lindamente como isso, mas me absorve tanto que me deixo ir sem pensar em nenhuma regra”. (vggallery, carta 683).

E no que toca ao inaudito, foi no mês de setembro que Vincent decidiu por pintar algo muito novo, qual ele mesmo reconhecerá. E no que toca ao propósito dessa pintura, cujo motivo parecia envolto tragicamente aos conflitos com o dono do hotel onde estava morando, e em cujo térreo havia um bar, Vincent havia prometido que: (...) *se este lhe perdoasse os atrasos no pagamento, Vincent pintaria um retrato do estabelecimento “lúgubre” de Ginoux.*²²⁷ (NAIFEH, idem, p. 740). Nesse sentido, a expressão da tragédia contida na respectiva obra, parecia oriunda da própria impressão (interior) do artista, como revela a carta a Theo do dia 06 de agosto de 1888, pela qual, ele apresentou o local dizendo:

É o que chamam de ‘café noturno’ aqui (são bastante comuns aqui), que fica aberto a noite toda. Dessa forma, os ‘traficantes noturnos’ podem encontrar um refúgio quando não têm o preço de um alojamento ou se estão bêbados demais para serem admitidos. (vggallery, carta 656).

Em outras palavras, o café da noite funcionava por toda a madrugada, e, por isso, atraía tipos específicos de gente, dentre visitantes e forasteiros, na pequena cidade de Arles. Lá, bêbados falavam de política, malucos falavam sozinho, prostitutas encontravam clientes, gente na fossa se embriagava até dormir. Por fim, brigas e amores impossíveis pareciam tornar a atmosfera do bar um verdadeiro caldeirão de emoções humanas, quais ao certo atraíram Vincent àquele lugar, e que, sem dúvida, também havia lhe estimulado ao trabalho para além de um mero cumprimento de promessa ou pagamento de dívida.

Por carta a Theo enviada no dia 08 de setembro, Vincent teceu uma verdadeira teoria da relação entre as emoções, paixões, o *pathos* e as cores à maneira de um exercício de busca ontológica da realidade do local, e descreveu a pintura ao irmão dizendo:

Tentei expressar as terríveis paixões humanas com o vermelho e o verde. A sala é vermelho sangue e amarelo fosco, uma mesa de bilhar verde no centro, lâmpadas amarelo-limão com um brilho laranja e verde. Por toda parte é uma batalha e uma antítese dos mais diferentes verdes e vermelhos; nos personagens dos rufiões adormecidos, pequenos no quarto vazio, alto, alguns roxos e azuis. O vermelho sangue e o amarelo esverdeado da mesa de bilhar, por exemplo, contrastam com o pedacinho do delicado verde Luís XV do balcão, onde há um buquê rosa. As roupas brancas do dono, vigiando as coisas de um canto dessa fornalha, tornam-se amarelo-limão, verde pálido luminoso. Estou fazendo um desenho em tons de aquarela para mandar amanhã, para vocês terem uma ideia. (vggallery, carta 676).

²²⁷ “(...) eu pintaria todo o seu lugar velho e sujo como uma maneira de recuperar meu dinheiro”. (vggallery, carta 676).

Assim, harmonizando e contrastando a vista em sua totalidade, sob o amparo da teoria do contraste simultâneo das cores de Charles Blanc, Vincent escreveu ao irmão que: (...) *por 3 noites fiquei acordado para pintar, indo para a cama durante o dia.* (vggallery, carta 676). Assim, na tentativa de ater àquele ambiente em sua expressão mais profunda, ele escreveu ao irmão:

Na minha pintura do café noturno, tentei expressar a ideia de que o café é um lugar onde você pode se arruinar, enlouquecer, cometer crimes. Enfim, tentei com contrastes de rosa delicado, vermelho sangue e vermelho vinho. Verde suave Louis XV e Veronese contrastando com verdes amarelos e verdes azuis duros. Tudo isso em um ambiente de fornalha infernal, em enxofre pálido. Para expressar um pouco do poder dos cantos escuros de uma loja de bebidas. (vggallery, carta 677).

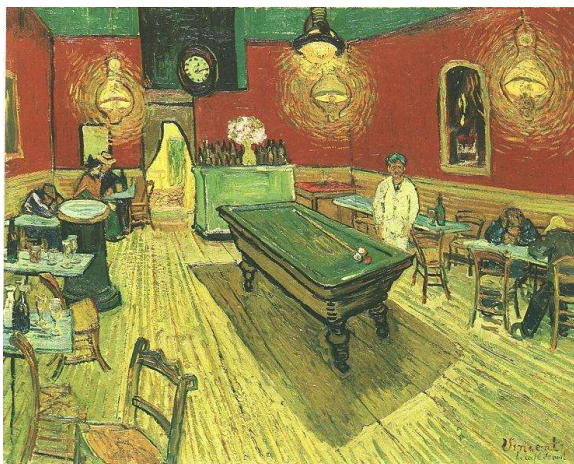


Figura 156: Vincent van Gogh, *O café da noite na Place Lamartine em Arles*, setembro de 1888. Óleo sobre tela, 70x89cm, Galeria de Arte da Universidade de Yale, Connecticut

“Existem cores que se fazem brilhar mutuamente”, escreveu ele, “que formam um casal, que se completam como homem e mulher (VAN GOGH apud NAIFEH, op. cit., p. 747). Como é possível notar no contexto em que foi feita a respectiva obra, que Vincent estava pressionado entre o pagamento de uma dívida e o cumprimento de uma promessa. Além do mais, a solidão e a miséria pareciam acentuar a tensão impulsionando o pintor até mesmo a negociar o pagamento com sua arte não vendável. Todo esse arcabouço parece explicar, parcialmente, o fato de ele ter armado seu cavalete naquele local e naqueles dias. A obra final, contudo, parece aludir a um propósito infinitamente mais amplo do que o mero retrato de uma cena de bar, a saber pelas próprias palavras de seu autor, que revela a consciência trágica de estar buscando a harmonia no contraste, em uma atmosfera qual ele sente à semelhança do caos, do inferno, do lúgubre, onde se pode enlouquecer ou cometer crimes, ele parece perseguir a expressão da beleza contida naquele lugar.

Portanto, não seria nenhum exagero compreender que a respectiva taberna, ou café da noite, teria um significado muito pessoal ao pintor holandês, cujos sentimentos eram também intensos como as cores em que ele retratou o local em questão. E é nesse sentido que ele escreve ao irmão²²⁸: *Ah, bem, se tornássemos a cor muito correta ou o desenho muito correto, não criaríamos essas emoções.* (vggallery, carta 676)

Dessa forma, para a criação dessa obra Vincent deve ter ao menos se identificado intimamente com a atmosfera local, a saber sobre as terríveis paixões humanas que sempre expressou à sua maneira, escravo dos amores impossíveis e preso aos fracassos inevitáveis tal qual os retratados²²⁹, que como ele eram personagens reais de uma antítese universal entre o ser humano e seu entorno infernal de enxofre pálido, à exigir uma expressão heroica do artista em abstrair e configurar concomitantemente: sentimentos, pensamentos, observações, desejos, sonhos e ambições, que na lente do amor replicado ganhava símbolos à sintetizar a realidade ontológica que, definitivamente, fazia do pintor uma partícula essencial daquele local²³⁰. Em outro ponto de vista sobre a obra “Café Noturno”, Forrester pensa o respectivo quadro sob a perspectiva da psicanálise, que tem neste trabalho sua contribuição no que toca ao estudo da ontologia na vida e obra de Vincent van Gogh. Então, Viviane Forrester reflete tanto sobre a pintura quanto sobre a própria análise que Vincent teceu da obra em suas reflexões:

Foi nesse café, mas de dia, que Vincent se sentou para escrever tudo isso a Théo; o café seguramente não se parece àquela hora com o inferno, com “o calor infernal” onde, sem dúvida alguma, ele imagina Pa morto, vítima de um assassino que abandonou a casa. Pa, que chamava Vincent de criminoso: “Você me mata”; (...) (FORRESTER, 1983, p. 230 e 231).

Portanto, e a luz da tragédia nietzscheana, salta aos olhos a visão do dionisíaco no âmago dessa pintura, que quer expressar algo para além dos sentidos comumente. Algo como uma visão trágica de uma tenebrosa espelunca em cujo interior está repleto de sofrimento, e qual o vício é o centro das atenções, intensificado por garrafas e bêbados de um jogo de xadrez da vida, qual o vigia incólume ilumina tão sóbrio, os desgraçados ambulantes em uma noite desprotegida. Pensando assim, seria o interior desse bar, na pintura, a mais íntima realidade do artista? Seria a mesa de sinuca uma representação do vício, a simbolizar a sina de homens

²²⁸ “Portanto, é uma cor que não é localmente verdadeira do ponto de vista realista de trompe l'oeil, mas uma cor que sugere alguma emoção, um temperamento ardente.” (vggallery, carta 676).

²²⁹ “(...) o fato é que eu já escrevi mil vezes que meu café noturno não é um bordel, é um café em que os caçadores da noite deixam de ser caçadores da noite, pois, caídos sobre as mesas, passam a noite inteira ali sem rondar.” (vggallery, carta 698).

²³⁰ “Mas o verdadeiro tema, como sempre, era o próprio Vincent; as verdadeiras paixões, as suas próprias.” (NAIFEH, idem, p. 742).

desgraçados dentro de um caldeirão incandescente que, em última análise, é a vida? A analogia com o dionisiaco (alheio ao apolíneo) ganha vida na própria expressão que van Gogh atribui à essência do local, visto como atmosfera infernal, na qual as pessoas se arruinam, enlouquecem e cometem crimes. Portanto, partindo desse entendimento, o dono do bar, Joseph Ginoux,²³¹ seria a expressão máxima do espírito apolíneo, ou seja, a antítese de todo o inferno contido ali, uma figura imóvel e distinta, ativa como um sol²³² poderoso em sua gravitação, a iluminar e aprisionar em seu eixo o destino daquelas almas assombradas, que, não obstante, tragicamente asseguravam-lhe o pão de cada dia.

Mas, e o casal de amantes à esquerda superior da tela,²³³ mesmo que se tratasse de uma prostituta na realidade, mas que, naturalmente, estivesse a afirmar a duplicidade dos instintos e a proximidade dos opostos, estariam com isso a representar o amor na ideia de unidade²³⁴, a apontar a ontologia da tragédia? Seria o casal amante a representação mais evidente da unidade apolíneo/ dionisiaca? Estariam eles também representados no contraste harmônico entre os verdes e os vermelhos,²³⁵ e na vibração cósmica das luminárias, que tal como Ginoux centralizavam o espaço e o iluminavam intensamente?

Não se sabe, mas é possível que essa obra do café noturno, apesar de Vincent tê-la julgado feia em algumas ocasiões, fosse considerada por ele como uma continuidade ontológica de sua criação artística, considerando suas próprias afirmações de que: *O café noturno é uma continuação do Semeador, assim como o chefe do velho camponês e do poeta (...)*. (vggallery, carta 676). Ademais, e em outra carta, afirmou não apenas a relação da obra “Café noturno” com a do “Semeador”, como apontou características trágicas no que concernia as obras em questão, influenciado que estava pela obra de Dostoiévski. E disse:

A ideia do Semeador ainda continua a me assombrar. Estudos exagerados como o Semeador, como o Café Noturno agora, geralmente me parecem horivelmente feios e ruins, mas quando sou movido por alguma coisa, como aqui por este pequeno artigo sobre Dostoiévski, então eles são os únicos que parecem, para mim, ter um significado mais importante. (vggallery, carta 680).

²³¹ Figura vestida de branco, em pé, ao lado da mesa de bilhar. Ver figura 156.

²³² “[Entender o] (...) Logos como um Sol rodeado por Seu Sistema Solar de Planetas; e nas emanações do Logos como Raios.” (FORTUNE, 1976, p.13).

²³³ “Eu, por exemplo - é verdade que acabei de fazer aquele estudo de um café noturno - mas que, embora seja uma casa de namoro, e de vez em quando você vê uma prostituta sentada à mesa com seu colega - eu Eu mesmo, digo, ainda não consegui fazer um bordel como tal, precisamente porque me custaria mais dinheiro do que sou obrigado a ter, fazê-lo razoavelmente bem e com seriedade.” (vggallery, carta 684).

²³⁴ “(...) mais sinto que não há nada mais genuinamente artístico do que amar as pessoas.” (vggallery, carta 682).

²³⁵ “Acabei de terminar uma tela do interior de um café à noite, iluminada por lâmpadas. Alguns pobres traficantes noturnos estão dormindo em um canto. A sala está pintada de vermelho e, por dentro, à luz do gás, a mesa de bilhar verde, que lança uma imensa sombra no chão. Nesta tela, existem 6 ou 7 vermelhos diferentes, de vermelho sangue a rosa delicado, contrastando com o mesmo número de verdes claros ou escuros.” (vggallery, carta 678).

Logo, e, se for possível, afirmar o significado ontológico dessa obra, para Vincent, recordando o pressuposto contido na vida trágica do artista, posta nesta pesquisa, plausível seria sugerir que a imagem carrega em sua unidade, a vibração de um: (...) *campo de batalha de “choques e contrastes”* (...) (NAIFEH, idem, p. 740), o que, em outras palavras, representaria a velha luta de um artista com o mundo e consigo mesmo, e que, atraído pelo próprio inferno pessoal, buscava força para viver a vida no embalo e ritmo das próprias pinceladas. Aqui, a luta não difere dos tempos de missionário, quando, no Borinage, Vincent não apenas lidava com as terríveis paixões humanas, como, por meio delas, ele havia se aventurado heroicamente e às custas de muito sacrifício pessoal.

Mas apesar de tudo que lhe poderia servir o auto sacrifício e a atividade pictural naquela trágica ocasião, em termos de afirmação da tragédia da vida, é preciso compreender o duplo efeito do fenômeno da solidão, que parecia-lhe, ao mesmo tempo, essencial à produção artística, mas trágica por ser contínua e ter sua origem em inevitáveis tentativas fracassadas de socialização, o que acentuou a medida em que os colegas e amigos, em Arles, estavam indo embora. O tenente Milliet, Eugène Boch, e até mesmo o carteiro Roulin, que tão logo foi promovido e teve de se mudar da cidade, estavam a deixar a região ainda mais árida no que toca à sociabilidade de van Gogh. Neste ínterim, o *pathos* do pintor parecia pressentir que: *Quer Gauguin venha ou não, ele ainda será um dos nossos amigos, e se ele não vier agora, ele virá em outro momento. Instintivamente, sinto que Gauguin é uma pessoa calculista* (...) (vggallery, carta 682).

E ademais, ante a trágica eternidade da solidão, apesar da *solitude*²³⁶ artisticamente benéfica, a profunda disfunção de sua vida social acarretava-lhe duros desequilíbrios emocionais, em um sentido pelo qual, quanto mais só ele ficava, e mais alheio ao seu entorno, mais paranoico ficava também em relação à sociedade de modo geral, aos amigos e à própria arte, qual passava a ver como algo relativamente inferior ao que os amigos estavam a fazer na Bretanha, por exemplo. Assim, até mesmo sua vida sexual apontou para um declínio de atividade que, de alguma maneira, revelava uma deterioração do cenário de sua vida visto em sua totalidade. E não foi por isso, senão, que Vincent recorreu à velha leitura a fim de invocar:

²³⁶ Solitude é o estado de privacidade de uma pessoa, não significando, propriamente, estado de solidão. Pode representar o isolamento e a reclusão, voluntários ou impostos, porém não diretamente associados a sofrimento. Uma distinção foi feita entre *solitude* e *solidão*. Nesse sentido, essas duas palavras se referem, respectivamente, à alegria e à dor de estar sozinho. SOLITUDE. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2020. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Solitude&oldid=59268748>>. Acesso em: 20/11/2020

Michelet, e o mais recente, Zola, além “daquele grande e poderoso” Balzac, que, como é notório, tinha saído de um encontro se queixando: “Perdi um livro hoje de manhã!”. Afirmava ainda que “pintar e fornicar muito não combinam, amolece o cérebro”. (VAN GOGH apud NAIFEH, op.cit., p. 745).

Uma vez mais relacionando o próprio *pathos* à origem do processo criativo, por meio da evocação do instinto, Vincent advertiu aos artistas libidinosos e libertinos, que: *Deviam era tomar a arte como amante e a pintura como sexo, criando obras “espermáticas” em “jorros profundos” (...)* (NAIFEH, idem, p. 745). E no que toca a isso, acrescentou ainda: *“O gozo de uma coisa bela é como o coito” (...)* (VAN GOGH apud NAIFEH, op.cit., p. 744). Mas enfim, se era o *pathos* de onde vinha o impulso de sua criação, era da imaginação apolínea de onde vinha a construção da obra transfigurada, e era nessa instituição também que a arte, de modo geral, parecia servir-lhe enquanto instrumento de consolo e ao mesmo tempo de construção artística e superação.

Por isso uma vez envolto a recorrente tragédia da ansiedade e da solidão naqueles idos de setembro, acentuada pela expectativa sobre a vinda de Gauguin, Vincent recorreu, mais uma vez, à vida dos artistas enquanto literatura que lhe fornecesse consolo à sua trágica situação, carente de uma amigável união que ele estava a admirar na relação entre: (...) *Francesco Petrarca*²³⁷ e *Giovanni Boccaccio*.²³⁸ (NAIFEH, idem, p. 745), contemporâneos do fim da Idade Média na Europa. E foi nesse contexto sentimental e interior que Vincent realizou uma série de trabalhos sobre o jardim do poeta, dentre os quais, a pintura abaixo, que traz novamente a duplicidade dos sexos e sua íntima relação com arte, expressa aqui pelo respectivo jardim:

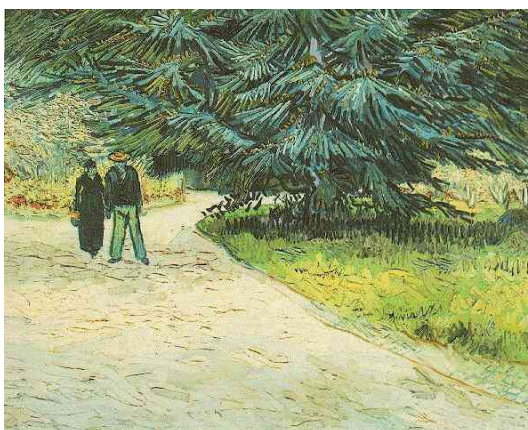


Figura 157: Vincent van Gogh, *Jardim Público com Casal e Abeto Azul: O Jardim do Poeta III*, outubro de 1888. Óleo sobre tela, 73x92cm, Coleção privada

²³⁷ “Há algum tempo li um artigo sobre Dante, Petrarca, Boccaccio, Giotto, Botticelli; meu Deus, que impressão isso me causou ao ler as cartas daquelas pessoas!” (vggallery, carta 683)

²³⁸ “Mas você vai entender que é exatamente isso que dá um *je ne sais quoi* de Boccaccio ao lugar.” (vggallery, carta 683).

Em suma, e apesar de Vincent, aparentemente, estar transformando castelos de areia em obras de arte, ele parecia estar tentando vencer a solidão de alguma forma, ou, ao menos, aliviando-se por meio da expressão de seus sentimentos mais intimamente dolorosos, em pinturas cujas temáticas não pareciam distantes de seus propósitos e sentimentos relativos ao contexto histórico daquela ocasião. Portanto, a busca ontológica por uma unidade na vida, fosse do ponto de vista de seu espírito de comunidade ou de uma união de ideias, reverberava também, e desta vez, na forma de uma casa ou associação de artistas que ele insistia em criar com o irmão, no qual, logicamente, a fraternidade de seus anseios lograria finalmente se materializar.

Foi nesse sentido que ele começou uma reforma, com tanta ênfase e cuidado, em sua futura moradia na place Lamartine, a Casa Amarela, qual ansiosamente o fazia sonhar que: (...) *quanto mais pronto o estúdio estiver e firmemente estabelecido para o uso de muitos visitantes, mais idéias surgirão e a ambição de torná-lo realmente vivo.* (vggallery, carta 694). Além disso, e curiosamente, Vincent pensava essa associação de artistas da mesma maneira que parecia pensar a própria pintura,²³⁹ o que revela, inversamente, a amplitude em que a própria pintura poderia, de fato, compreender em sua dimensão representativa, a exemplo de sua simples e heroica ideia de criar uma associação amoral de artistas, cuja liberdade de criação atestaria o caráter universal da arte em seu profundo sentimento de unicidade.

E é nesse sentido que ele parece pensar a respectiva sociedade de artistas, e diz: *Desprezo profundamente regras, instituições, etc., em resumo, estou procurando algo além de dogmas, que, muito longe de resolver as coisas, causam apenas disputas sem fim.* (vggallery, carta 696), mas essas (disputas), ele está a advertir, são àquelas de caráter essencialmente apolíneo, isto é, aquelas disputas originadas pelas regras e dogmas, ao contrário das disputas naturais que emanariam do conflito entre os instintos dos artistas. Portanto, Vincent parece, tal qual Nietzsche, enxergar a realidade enquanto multiplicidade de forças em seu estado de natureza e conflito.

Certamente foi envolto a tais sentimentos de unidade e arte pulsante daquela ocasião, que: *Vincent deu vida a essas visões na pintura.* (NAIFEH, idem, p.749). O tema de seu quarto na casa amarela, portanto, parece responder fundamentalmente aos anseios mais profundos que motivavam o pintor, pois além de representar as boas-vindas a Gauguin, e metaforizar com a associação de artistas, do ponto de vista da cor e da forma, essa obra sintetizaria sua tão pessoal

²³⁹ “(...) enquanto estou pintando, não vejo nada além da associação de várias pessoas e da vida comunitária.” (vggallery, carta 710)

empatia com a arte japonesa e seus artistas, quais ele parecia ver enquanto sábios que ele mesmo procurava ser em sua jornada na vida, e à saber, entender a si próprio enquanto ser e partícula do todo, tal como é possível sugerir nas entrelinhas do seguinte esclarecimento qual Vincent escreve a Theo no dia 24 de setembro:

Se estudamos arte japonesa, vemos um homem, sem dúvida sábio, filósofo e inteligente, que passa seu tempo - em quê? - estudando a distância da terra à lua? - não; estudando a política de Bismarck? - não, ele estuda uma única folha de grama. Mas essa folha de grama o leva a desenhar todas as plantas - depois as estações do ano, as amplas características das paisagens, finalmente os animais e depois a figura humana. (vggallery, carta 686).

Assim, tendo em vista uma possível busca ontológica da realidade através da arte, a pintura abaixo revela outro ponto mais, no que concerne ao equilíbrio contido na tragédia nietzscheana em questão. Trata-se da capacidade do pintor em equilibrar a expressão apolínea e dionisiaca na obra, isto é, permitir que o *Pathos* do artista (cor) se expresse sem que destrua a expressão do *Logos* (desenho), contida, talvez, na estrutura do figurativo, e sobre o que ele parece afirmar por carta enviada a Theo entre os dias em que pintou a respectiva obra do quarto, pela qual ele fala, intimamente, a respeito de seu processo criativo: *Não estou dizendo que não dou as costas à realidade para transformar um estudo em uma pintura - organizando a cor, ampliando, simplificando - mas tenho tanto medo de me separar do que é possível quanto do que é certo no que diz respeito à forma.* (vggallery, carta 698).

É nesse sentido que é possível pensar o processo criativo em Vincent van Gogh, como uma obra que tenta exprimir, concomitantemente, o quarto do artista em sua característica visualmente reconhecível, mas, transformada em sua essência graças às emoções imbuídas por seu autor. Sobre isso Vincent se mostra notavelmente consciente, ao ponto de atribuir a obra a capacidade de exprimir sensações e sentimentos naqueles que o contemplassem, como se, através da pintura, e, especialmente, das conexões estabelecidas entre as cores, e da ampliação e simplificação realizadas a moda japonesa, a pintura revelaria o quarto do pintor sob uma ótica ontológica extraída da sensibilidade e da capacidade expressiva e configurativa do artista. E nesse sentido, ele escreve ao irmão: *Desta vez, é simplesmente o meu quarto, mas a cor tem que fazer o trabalho aqui, e através da simplificação, dando um estilo maior às coisas, para sugerir aqui o descanso ou o sono em geral. Em suma, olhar para a pintura deve descansar a mente, ou melhor, a imaginação.* (vggallery, carta 705).

E se com isso, no primeiro momento, o artista parece estar criando um mundo à parte (ilusão) no qual pudesse escapar à própria tragédia existencial, à semelhança do idealismo

cristão qual reconhecia no pai e em toda uma sociedade, na mesma carta Vincent discorre assegurando plena consciência no tocante ao caráter dionisíaco do trágico qual procura expressar em sua obra, e diz: (...) *na verdade, tenho tanta curiosidade pelo que é possível e pelo que realmente existe que tenho tão pouco desejo ou coragem de procurar o ideal* (...) (vggallery, carta 698). E atesta ainda a consciência de partícula e pequenez ante a pintura enquanto fenômeno do universal que só irá se realizar uma vez imerso, descoberto, absorvido e expresso da sociedade em sua essência. E acrescenta: *Exagero, às vezes, faço alterações no assunto, mas ainda não invento a totalidade da pintura; pelo contrário, acho que está pronto - mas para ser desembaraçado - no mundo real.* (vggallery, carta 698).

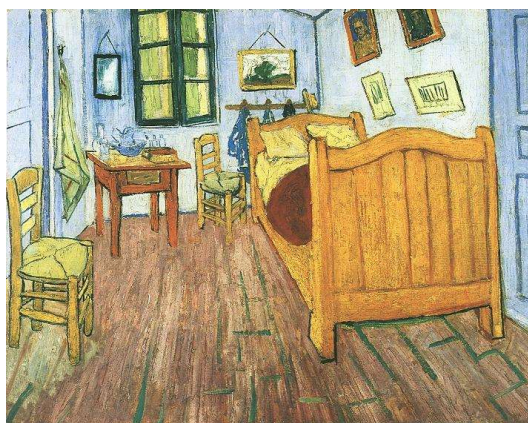


Figura 158: Vincent van Gogh, *Quarto de Vincent em Arles*, outubro de 1888.
Óleo sobre tela, 72x90cm, Museu Van Gogh, Amsterdã

Analisando à luz dos conceitos trágicos nietzscheanos, a saber se através do uso das cores por uma lógica estritamente pessoal e autêntica de Vincent van Gogh, amparada tanto pelas leis de Charles Blanc, e outros, quanto pelos seus sentimentos imbuídos de cosmovisão artística, não seria descabido sugerir que o pintor holandês estivesse a criar uma metafísica da arte através do uso, não apenas racional, mas intuitivo e emocional das cores, pela qual ele mesmo afirma ter o poder de expressar sentimentos específicos no espectador do quadro. Portanto, se pensado à luz desses pressupostos, as cores conteriam, por sua vez, a expressão mais pura do dionisíaco na obra,²⁴⁰ enquanto o desenho apolíneo cumpriria a missão de delinear as formas,²⁴¹ transfigurar com racionalidade e imaginação a expressão dionisíaca contida no quarto, expressa também através da organização das cores,²⁴² em cujo equilíbrio, faria de

²⁴⁰ “Gostaria de expressar *um repouso absoluto* com todos esses tons muito diferentes (...)” (vggallery, carta 706)

²⁴¹ A solidez dos móveis também deve agora expressar um repouso inabalável. (vggallery, carta 705).

²⁴² “Aqui a cor será tudo” (...) (VAN GOGH apud NAIFEH, op.cit., p. 750).

ambos, tanto cor quanto desenho, uma realidade unívoca a expressar a unidade última contida na filosofia da tragédia nietzscheana.²⁴³

De outro modo, para Vincent o quarto poderia ser um lugar da casa onde ele poderia se refugiar do mundo exterior, mesmo que por apenas alguns instantes, a descansar de pessoas e credores, prostitutas e modelos, e adentrar em um mundo próprio de meditação artística e intelectual, no qual o quarto simbolizaria seu encontro, dentre tanto, com livros e ideias inspiradoras: (...) *a respeito da religião ou da música de Wagner*. (NAIFEH, idem, p. 750), e, ao mesmo tempo, um repouso esporádico da guerra cotidiana. Nesse sentido, segundo Naifeh e Smith, cabe pensar que:

Como a pintura da Casa Amarela, O quarto, com a mobília aumentada e a perspectiva exagerada, transformou o trivial em monumental. Formas simplificadas e cores saturadas converteram uma cena doméstica num vitral sacro (“pintado em tons lisos livres”, escreveu reivindicando o manto do cloisonismo) – uma celebração da sacralidade da vida interior em cores complementares vivas e acessórios caricaturados. (Idem, ibidem).

Em outras palavras, e considerando ser uma expressão apolínea do *Pathos* (tragicidade): *Em O quarto de dormir*, [Vincent] documentou as possibilidades ilimitadas de seu sonho no *Midi*. (Idem, ibidem). Portanto, cabe pensar o que os autores estariam a chamar de vida interior neste caso, para a qual Vincent supostamente estaria a celebrar quando da realização da respectiva obra, pois, se o quarto representa o repouso do artista ante a sociedade, tendo assim o adjetivo da intimidade, o mesmo é possível pensar sobre o quarto enquanto a representação da intimidade ontológica do artista, isto é, o descanso da mente, o repouso existencial, onde supostamente poderia se aliviar de sua eterna angústia. Portanto, e mais uma vez, vida e obra, bem como realidade exterior e interior, pensamento e sentimento no artista, parecem sugerir uma expressão ampla da realidade impressa na imagem, sendo o quarto tanto um repouso do social quanto do mental e emocional, imprimindo assim a imagem do mundo sob a ótica da unicidade enquanto fenômeno ontológico da tragédia segundo o filósofo Friedrich Nietzsche.²⁴⁴ E, nesse contexto, diz ele: *Este quarto é algo parecido com a natureza morta de romances*

²⁴³ (...) serei obrigado a manter as pinturas comigo por mais tempo. Para que existam coisas que se unem e se complementam. (vggallery, carta 681).

²⁴⁴ “Até agora, pouco se falou sobre o espaço nas pinturas de Van Gogh. Em parte, isso se explica pela estranha espacialidade que Van Gogh cria em alguns de seus quadros. Em *O Quarto* e em *Café noturno*, um uso nada acadêmico da perspectiva combinado com o aspecto rudemente geométrico dos objetos conduzem a uma espacialidade que se volta sobre si mesma, em vez de acolher as coisas que se situam nela. Assim, tem-se a impressão de que o espaço age sobre os objetos, deformando-os e tornando os ambientes claustrofóbicos.” (NAVES, 2021, p. 86).

franceses com capas amarelas, rosa e verdes, que você se lembrará. Mas acredito que a execução é mais simples e mais viril. (vggallery, carta 707).

No mesmo mês, Vincent pintou outra obra que, tal qual o quarto e o café noturno, parecia ligado à natureza mais profunda do artista. Tratava-se do retrato da sua mãe que ele possuía por foto. Desde pequeno, Vincent havia sido muito ligado a figura da mãe, Anna Carbentus (Moe), a progenitora, aquela que o carregou no ventre, mas, que no contexto familiar patriarcal, muito da relação de ambos, provavelmente, havia sido perdido por tantos conflitos e separações. Por efeito, na solidão nostálgica vivida em Arles, tão distante do Brabante holandês, Vincent tenha sido acometido por uma profunda nostalgia e saudade da mãe, de modo que ao pintar um retrato dela, ele escreveu a Theo: (...) *estou fazendo um retrato de nossa mãe para mim. Não consigo olhar para a fotografia incolor e estou tentando fazer uma com cores harmoniosas, como a vejo em minha memória.* (vggallery, carta 699).



Figura 159: Vincent van Gogh, *Retrato da Mãe do Artista*, outubro de 1888.
Óleo sobre tela, 40,5x32,5cm, Museu de Arte Norton Simon, Califórnia

Vincent recorre aos sentimentos e à memória para, amparado pela fotografia que sua irmã Wil havia lhe enviado em meados de setembro, colorir o retrato da mãe à luz de uma suposta metafísica das cores influenciada por Monticelli.²⁴⁵ Enquanto isso, contrasta essa cor escura da roupa com o claro verde pálido e a pele amarelo esverdeada, lançando novamente essa luta harmônica de contraste que pode bem revelar seus conflitos tanto da infância como daquela ocasião, mas que, segundo a estudiosa Viviane Forrester, possuía esses propósitos e outros mais, considerando que na obra “Memória do Jardim de Etten”, pintada semanas depois, Vincent associou o uso das mesmas cores à expressão da personalidade da mãe, ao dizer: *A*

²⁴⁵ “Mas sigamos em frente e cairemos em plena metafísica de cores a Monticelli, essa desordem de onde sair limpo é extremamente incômodo.” (VAN GOGH apud FORRESTER, 1983, p. 229).

escolha da cor, o roxo escuro manchado violentamente pelo amarelo-limão das dalias que sugere a personalidade de Moe. (VAN GOGH apud FORRESTER, 1983, p. 228).²⁴⁶ E, no que toca ainda a reflexão sobre o retrato de Anna Carbentus (Moe), para fins de aprofundar a questão, cabe uma observação ao caráter ontológico da obra “Memórias do Jardim de Etten”, no qual ele também pinta a mãe, conforme afirma Viviane Forrester:

Assim Moe, violenta, está violentamente manchada pelo amarelo – próximo do amarelo-limão. A cor dos girassóis; a da pequena caleça partindo do internato do sr. Provily, da “casa amarela”; da nota musical alta, amarela, que só atingimos depois de nos termos preparado; cor da cadeira vazia, dos trigais; a cor de Monticelli. (...) (FORRESTER, 1983, p. 228).

Era pelas cores, dentre tanto, que Vincent parecia unir trabalhos de temas diferentes, a de outros pintores com a música, memórias de infância e sentimentos diversos, que, por fim, nesta ocasião, o levaram até a figura da mãe, Anna Carbentus, como quem caminhava no rastro de uma estética trágica do uso das cores,²⁴⁷ a sentir que: *A “personalidade” da mãe faz uma só com a de Cristo.* (FORRESTER, 1983, p.228).²⁴⁸ Ademais, essas conotações ligadas a Cristo, segundo Forrester, suscitaria questões ligadas a um processo de ressurreição no interior do pintor holandês, fosse para ressuscitar o pai ou o pintor marselhês Adolphe Monticelli,²⁴⁹ posto que: *A obra-prima que faria ressuscitar Monticelli, a obra prima que pode visar à ressurreição, seria o mesmo que conseguir realizar um Semeador transformado em Cristo, que seria Moe.* (FORRESTER, 1983, p. 229).

De outro modo Vincent pode ter se deixado abalar, momentaneamente, pela tragicidade na própria vida uma vez o relato romântico de que: (...) *Monticelli tinha morrido num torpor de loucura e bebida, desabado à mesa de um bar, segundo as histórias que circulavam no mundo artístico.* (NAIFEH, idem, p. 753). Nesse caso, a tragédia no mito do grande pintor francês que havia morrido de forma ignóbil em uma mesa de bar, foi certamente somada à angústia com relação a demora da vinda de Gauguin e ao fato de Theo ter estado doente naqueles dias, aturdindo-o religiosamente, forçando-o até mesmo a buscar em outras fontes, novas formas de se ligar ao eterno, que não fossem alheias à arte e a própria busca ontológica

²⁴⁶ “(...) a escolha deliberada da cor, a violeta escura manchada violentamente com o amarelo-limão das dalias, sugere a personalidade da mãe para mim.” (vggallery, carta 720).

²⁴⁷ “Quanto mais feio, velho, mesquinho, doente e pobre fico, mais desejo vingar-me fazendo cores brilhantes, bem arranjadas, resplandcentes.” (vggallery, carta 678).

²⁴⁸ “Quando a irmã Wil enviou uma foto recente da mãe, Vincent logo fez uma pintura com base nela, vertendo o rosto do passado naquele mesmo “colorido cinéreo” e verde veronese vibrante que tinha usado no autorretrato como Bonzo.” (NAIFEH, idem, p. 761).

²⁴⁹ “Vincent havia nomeado o artista de Marselha como padrinho espiritual da irmandade de coloristas que sonhava ver nascer no Midi. (...). ‘Estou continuando seu trabalho aqui, como se fosse filho ou irmão dele’.” (VAN GOGH apud NAIFEH, op. cit., p. 753).

necessariamente, tal como escreve a Theo em fins de setembro de 1888: *Dizem que é um livro religioso de Tolstói, creio que é chamado de ‘religião da mãe’; deve ser muito bonito. Pelo que deduzo desse artigo, ele procura o que permanecerá eternamente verdadeiro na religião de Cristo e o que todas as religiões têm em comum (...)* (vvgallery, carta 686).

E foi em vista dessa necessidade metafísica que: (...) *Vincent procurou no céu da noite uma consolação mais antiga e mais profunda. “Tenho uma necessidade terrível de – digo a palavra? - Religião”, escreveu, estremeando àquela confissão. “Então saio à noite para pintar estrelas”.* (NAIFEH, idem, p. 758). Logo, na prática:

Se conseguisse atingir com o pincel delicado e a cor “harmoniosa” o mesmo consolo que lhe daria a inalcançável imagem de Cristo, se conseguisse captar na tela “o sentimento das estrelas e o infinito alto e límpido sobre si”, talvez sua solidão terminasse – ou pelo menos aliviasse. (NAIFEH, idem, p. 759).

Mas essa tortura interior cessou quando, no começo de outubro, Gauguin escreveu a Theo assegurando que iria para Arles até o final do mês, no que o entusiasmo vulcânico de Vincent explodiu em labaredas de planos e sonhos de fraternidade²⁵⁰, oriundos de meses, e até anos e décadas, de expectativas e frustrações, agora finalmente iria ver nascer, no Midi, o verdadeiro sol de Monticelli, no âmago de uma associação de artistas na qual Gauguin seria o grande líder, em um universo no qual Theo já sabia advir do enorme entusiasmo do irmão mais velho, que jamais seria saciado por um gaulês oportunista ou qualquer fantasia de associação. Tal exaltação remetia ao tempo de outras obsessões, como a de: (...) *besouros e pássaros, bordéis e prostíbulos, Cristo e os mineiros ignorantes, Mauve e seu pincel mágico, Herkomer e as ilustrações em branco e preto, Millet e os camponeses heroicos, Delacroix e a cor; uma sucessão de evangelhos e salvadores.* (Idem, p. 761).

Mas, se por um lado, a irmandade era um sentimento intrínseco em Vincent van Gogh, também era de sua natureza o confronto e a discussão irrefutável em defesa das próprias ideias, em um clima no qual, já no começo de outubro Theo poderia prever, ainda mais profundamente, a explosão que sucederia daquela experiência entre os pintores, qual o próprio Vincent já estava a sinalizar quando lhe escreveu: (...) *tenho a autoestima de querer causar uma certa impressão em Gauguin com meu trabalho.* (vvgallery, carta 694). Mas, em seu delírio: *Vincent ignorou os sinais vindos de Paris, alertando que a rede de proteção sob a corda em que se equilibrava lá no alto poderia ser removida.* (Idem, p. 762).

²⁵⁰ “De uma forma ou de outra, nós três, ele, você e eu, ainda seremos capazes de nos recompor um pouco, a fim de absorver com calma o que acabamos de fazer.” (vvgallery, carta 715).

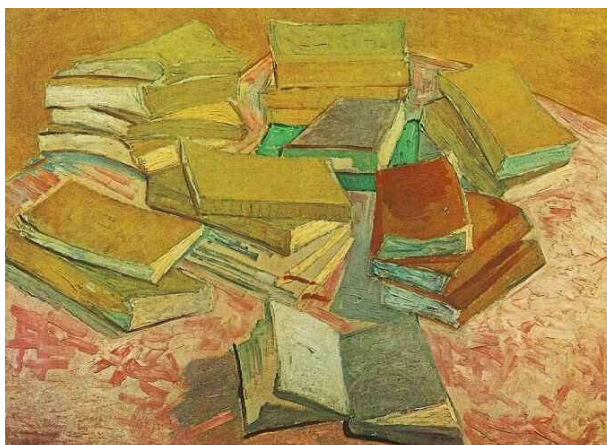


Figura 160: Vincent van Gogh, *Natureza morta: romances franceses*, outubro de 1888. Óleo sobre tela, 53x73,2cm, Museu Van Gogh, Amsterdã

Foi precisamente desses dias que ele pintou o quadro desse amontoado de livros, dentre os quais, os franceses, em referência ao amigo que viria, e três de cores diferentes (não há como saber a cor do livro que está aberto), como que, talvez, remetendo a ele próprio (tonalidade holandesa), que, neste caso estava a dizer, embora unido à sua associação de artistas, que lutaria por suas fortes opiniões. De outro modo, cabe pensar na expressão do apolíneo e do dionisíaco na obra, e neste caso, por uma analogia na qual a mesa redonda de pinceladas vibrantes, dionisíaca, seria na verdade um palco unificador onde repousariam, aleatoriamente, livros enquanto metáfora de uma cultura fragmentada (apolínea).

Indiretamente, o aspecto do caos e a distinção cromática de alguns livros, também estariam anunciando o conflito entre ele e o colega, enquanto metáfora do conflito entre cultura e personalidade de modo geral, à luz do que viria a ser a sua curta convivência com Paul Gauguin, uma vez que, antes mesmo do colega chegar à Arles, Vincent parecia pretender, para além do possível, influenciá-lo artisticamente, tal como anuncia a Theo referindo-se ao próprio autorretrato em comparação ao do amigo, e diz:

E quando eu coloco a concepção de Gauguin e a minha lado a lado, meu retrato é igualmente sério, mas menos desesperado. O que o retrato de Gauguin me diz, antes de tudo, é que ele não deve seguir esse caminho, deve se consolar, deve se tornar o Gauguin mais rico das negras novamente. (vggallery, carta 697).

No dia 17 de outubro, a expectativa pareceu crescer junto com as pretensões, e, a priori, com as melhores intenções ou não, Vincent escreveu a Paul Gauguin dizendo: *Enfim, acredito que uma vez aqui, como eu, você será tomado por uma fúria para pintar os efeitos do outono, entre os feitiços do mistral*. (vggallery, carta 706), definindo o tema de sua pintura,

precipitadamente. Para piorar, fez da casa amarela o primeiro Museu Van Gogh da história, pendurando a obra do Quarto, dos Girassóis, do Jardim do Poeta e outros mais, a sufocar com suas obras, voluntária ou involuntariamente, o selvagem francês da Martinica. Por fim, e simbolicamente: (...) *plantou duas mudas de oleandro – invocando a fecundidade da loucura e a embriaguez do amor*. (NAIFEH, Idem, p. 763). Mas o que é trágico também é que, enquanto isso, para Gauguin aquilo não passava de mais uma experiência de negócio que anunciaria vantagens e desvantagens,²⁵¹ e que o aliviaria de uma dificuldade financeira pontual daquela ocasião:

Só depois que todos foram embora, inclusive Bernard e Madeleine; só depois que ficou sem nenhum tostão; e, então, só depois que Theo comprou algumas cerâmicas, e se ofereceu para expor suas pinturas de Pont-Aven no entresol e deu um incentivo final de cinquenta francos, é que, relutante, Gauguin subiu num trem e iniciou a longa jornada até Arles. (NAIFEH, idem, p. 773).

5.3 Paul e Vincent, Gauguin e van Gogh – semelhanças, distinções e conflitos no processo de produção artística

Como você soube com meu telegrama, Gauguin chegou com boa saúde. Ele até me deu a impressão de estar em melhor forma do que eu. (vggallery, carta 712). No dia 25 de outubro de 1888, Vincent escreveu a Theo avisando-o da chegada de Paul Gauguin,²⁵² e embora tenha manifestado grande empolgação²⁵³ com a vinda do amigo, em vista de seus projetos futuros, Vincent deve ter notado, minimamente, que as lamúrias de Gauguin em Pont-Aven não passavam de palavras de negócio. Ele esperava ver um homem recém-adoentado, mas recebeu alguém saudável e vigoroso. Na verdade, Gauguin era um homem de baixa estatura, musculoso e atleta, lutador de esgrima e pugilista, tudo menos aquele homem com quem Vincent julgava estar se comunicando nos três últimos meses. Surpreendido ao ver Gauguin, ele escreveu a Bernard entre os dias 02 e 03 de novembro de 1888, apontando o espírito dionisíaco que observou de antemão: *Agora aqui, sem a menor dúvida, estamos na presença de uma criatura intocada com os instintos de um animal selvagem. Com Gauguin, sangue e sexo têm vantagem sobre a ambição.* (vggallery, carta 716).

²⁵¹ “Como disse Cooper, Gauguin ‘não ignorava os cálculos que se passavam na cabeça dos Van Gogh, ou seja, que suas pinturas compradas pelos preços de então eram uma forma de especulação que iria lhes render muito num futuro não muito distante’. Vincent e Theo mortos, Gauguin prefere esquecer isso em *Avant et après* (...)” (DAIX, 1991, p. 102).

²⁵² “Não dá para dizer o quanto a chegada de Gauguin significou para Vincent. Foi um parto.” (DAIX, 2012, p. 99).

²⁵³ “Ele é muito, muito interessante como homem, e tenho toda a confiança de que com ele faremos muitas coisas.” (vggallery, carta 712).

Mas foi nesses primeiros dias que Vincent sentiu também a primeira frustração pessoal com a chegada do amigo a Arles. Theo anunciou que havia vendido²⁵⁴, por 500 francos, uma obra de Gauguin, “As Bretãs”. No prezado instante, Vincent até demonstrou contentamento com a sorte do amigo,²⁵⁵ mas não poderia evitar que o sucesso do outro evidenciasse o seu fracasso, o que ele revela por carta a Theo pela qual imprime tanto sua visão póstuma como seus sentimentos a respeito da tragédia da vida e de sua arte:

Não posso fazer nada a respeito se minhas pinturas não vendem.
Chegará o dia em que as pessoas verão que valem mais do que o custo da tinta e da minha subsistência, na verdade muito escassa, que colocamos nelas. (vggallery, carta 712).

E, lamentou qualificando a profunda tragédia de sua vida: *Mas meu querido irmão, minha dívida é tão grande que, quando eu a pagar, o que acho que vou conseguir fazer, a dificuldade de produzir pinturas terá, no entanto, levado toda a minha vida, e me parecerá que eu não vivi.* (vggallery, carta 712). Ademais, preocupado com a saúde física e financeira de Theo, ele afirmou infeliz: *O fato de que eles não vendem [minhas pinturas] agora me deixa ansioso que você também esteja sofrendo, mas seria de pouca preocupação para mim se você não ficasse muito duro por eu não trazer nada.* (vggallery, carta 712).

É neste ponto que podemos notar, dentre tanto, a profunda fraternidade entre ele e o irmão Theo. Na carta de resposta Theo não apenas manifestou contentamento com a chegada de Gauguin a Arles, quem, apesar de tudo, sentia que faria bem ao irmão solitário, como o tranquilizou assegurando que não se preocupasse com o fato de não conseguir dinheiro com seu trabalho, demonstrando a profunda compreensão e a humanidade que pulsava em seus sentimentos de fraternidade e irmandade.²⁵⁶ O resultado foi que Vincent, sentindo-se amparado, se escorando e um fiapo de esperança sobre o futuro respondeu: *Além disso, se o que faço for bom, não perderemos nada com isso, em termos de dinheiro, porque, como o vinho que você teria na adega, fermentaria silenciosamente.* (vggallery, carta 715). E foi com esses, e outros, sentimentos que Vincent pintou o seguinte trabalho:

²⁵⁴ “O que vai agradar você é que eu vendi a grande pintura de Gauguin, as mulheres bretãs, que haviam sido depositadas com Diot. Estou enviando a ele 500 francos por isso e ele ficará solvente no momento (...)” (vggallery, carta 711).

²⁵⁵ “De uma forma ou de outra, nós três, ele, você e eu, ainda seremos capazes de nos recompor um pouco, a fim de absorver com calma o que acabamos de fazer.” (vggallery, carta 715).

²⁵⁶ “Você fala sobre dinheiro que me deve e que deseja devolver para mim. Eu não sei nada disso. O que eu gostaria que você conseguisse seria que você nunca tivesse essa preocupação.” (vggallery, carta 713).



Figura 161: Vincent van Gogh, *Tronco de uma velha árvore de teixo*, outubro de 1888.
Óleo sobre tela, 91x71cm, Galeria Helly Nahmad, Londres

E a saber: *Vincent pintou o tronco cheio de escaras de um velho teixo, imagem que, num código fraterno tácito e profundo, exprimia o renascer da vida a partir dos destroços do passado.* (NAIFEH, idem, p. 777). Renascimento este que ele acreditava ser ali, em Arles, na própria arte e na associação de artistas, tal como escreve a Bernard na primeira semana de novembro: *Agora eu, que tenho um pressentimento de um mundo novo, que certamente acredito na possibilidade de um grande renascimento da arte. Quem acredita que essa nova arte terá os trópicos para sua terra natal?* (vggallery, carta 716).

E, ante o intuito de um renascimento de fato, artístico, humano, social ou transcendental, Vincent voltou, na obra seguinte, a um dos temas que parecia marcar, intimamente, a ideia de um renascer ontológico, ou melhor, uma sensação, pressentimento, e tudo que poderia simbolizar a ele a figura do semeador. As cores serão muito semelhantes à da obra “Memória do Jardim em Etten”, qual Vincent pintará adiante retratando sua mãe com sua irmã. Contudo, sobre a obra do semeador, Vincent escreve a Theo: *Aqui está um croqui da mais recente tela em que estou trabalhando, outro semeador. Imenso disco amarelo limão para o sol. Céu verde-amarelo com nuvens cor de rosa. O campo é violeta, o semeador e a árvore azul da Prússia.* (vggallery, carta 722).

Cabe observar que Vincent, consciente ou não, posiciona o sol apolíneo quase como um halo na cabeça do semeador, que por ser aquele que lança as sementes a dar origem às coisas, pode ser compreendido à analogia do dionisíaco concomitantemente, o que expressa o ponto de equilíbrio trágico nietzscheano qual se procura analisar aqui. Nesse sentido, corrobora o fato de o respectivo personagem do semeador ter sido pintado com a mesma cor azulada que também foi pintada a árvore (natureza dionisíaca) na paisagem, em cujo posicionamento parece

identificar, analogamente, o movimento do personagem retratado, e o que, a partir das palavras do próprio autor ao se referir à simbologia na natureza, parece sugerir alguma relação metafórica.

E Vincent diz: *O clima aqui é frio, mas também vemos coisas realmente bonitas. Como a noite de ontem, um pôr-do-sol doentio, amarelo-limão, misterioso, de extraordinária beleza (...)* (vvgallery, carta 722). De outro modo, e considerando o sementeiro como o agente do nascimento, para o renascimento do pintor, na mesma carta Vincent diz: *Você sabe que ainda reivindico continuar o trabalho que Monticelli começou aqui.* (vvgallery, carta 722). Outrossim, segundo Pierre Daix, a criação da obra “O Sementeiro” tinha influências de Gauguin, fosse no simbolismo ou no uso homogêneo das cores (sem misturas). De outra forma, Vincent parece opor conflituosamente os tons e cores à semelhança dos conflitos com o amigo, sem dispersar ele próprio de sua pintura, a sua necessidade trágica de expressão artística, Nesse sentido:

Verifica-se com um novo *Sementeiro* em novembro, bem mais dramático que o do início da temporada de Gauguin e até mais que o de junho. A árvore central tem evidentemente algo a ver com *A visão* de Gauguin, mas a diagonal em azul da Prússia quase preto, em vez de criar dois campos picturais antagônicos, está ali para exaltar o gesto do sementeiro no mesmo azul da Prússia contrapondo-se às diagonais suaves dos campos que parecem investir em direção ao sol, um disco imenso, que escurece o céu e fornece à cena uma luz esmagadora, espectral, quase noturna. Existe aí algo simbólico, mas para respeitar Gauguin, nada de simbolismos. É a pintura sozinha que nos dá um modo mais forte da realidade e que age sobre nossos sentidos pela violência de seus ritmos e de suas oposições de toques e cores. Na verdade, este último *Sementeiro* em suas duas versões já pertence ao período das tensões (...) (DAIX, 1991, p. 106).

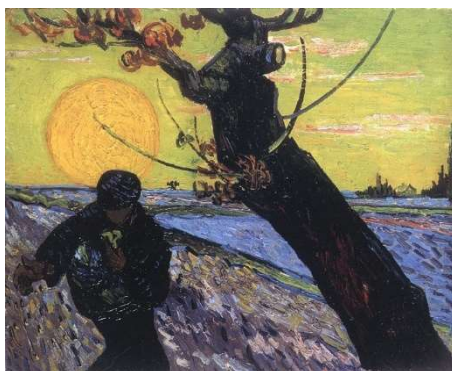


Figura 162: Vincent van Gogh, *The Sower*, novembro de 1888.
Óleo sobre tela, 32x40cm, Museu Van Gogh, Amsterdã

Para Naifeh e Smith, Vincent pintou essa obra para fazer vibrar: (...) *as notas consoladoras da superação da adversidade e da recompensa pela perseverança* (...) (NAIFEH,

idem, p. 777). E tal superação, nesse contexto, parecia vivamente ter ligação com a sua vida fraterno/ conjugal daquela ocasião. Vivendo com Gauguin, Vincent desejava pintar intensamente, mas desejava mais, que Gauguin pintasse intensamente com ele, ao menos a luz e as cores que tanto o fascinava no sul da França. Não obstante, tal pretensão jamais poderia fluir livre de conflitos profundamente imbricados, uma vez que o pintor francês e o pintor holandês tinham pressupostos distintos no que tange ao processo criativo, como já foi explicitado, e nutriam uma divergência ontológica entre pintar a natureza como se podia ver, relegando à imaginação um papel secundário, ou pintar a natureza valorizando mais a imaginação à observação, como fazia Gauguin, que neste ínterim afirmou: *Ele é um romântico e eu sou mais para o lado primitivo. Do ponto de vista da cor, ele vê os arranjos feitos ao acaso pelos empastamentos como em Monticelli, enquanto eu detesto a forma confusa.* (DAIX, 1991, p. 111).

Portanto, e ainda que Gauguin tenha tido interesse, no final da vida, em embarcar seu nome na onda do sucesso de van Gogh, foi, minimamente, consciente do valor trágico daquela convivência tempestuosa, que em seu livro de memórias²⁵⁷, ele reconheceu que: *Sem que as pessoas desconfiassem, dois homens fizeram ali um trabalho colossal e útil para os dois (...)* (GAUGUIN, 2011, p. 19). Foram nas primeiras aventuras pictóricas que esses conflitos se efetivaram, e uma vez a saber sobre a escolha do local onde armariam o cavalete, o que significava, em outra instância, a escolha das temáticas, luzes e cores, e, portanto, pressupostos imanentes ao processo criativo peculiar, Vincent e Gauguin já divergiram em pontos de impossível resolução consensual, e certamente já haviam aberto a caixa de pandora da frágil relação.

Para pintar, Gauguin escolheu o Alyscamps, o: (...) *coração romântico de Arles (...)* (NAIFEH, idem, p. 777), um cemitério pagão que havia se tornado santuário cristão e, naquela ocasião, em uma longa alameda onde os amantes se encontravam. Para o pintor francês, tendencioso ao simbolismo na arte, e principalmente, ativo sexual e galanteador, o local parecia auspiciosamente selvagem, dionisiaco e libertino o tanto quanto apropriado. No entanto, e devido à estação do ano: *As árvores ainda eram novas e flamejavam com as cores do outono quando Gauguin levou Vincent ao famoso Alyscamps (...)* (Idem, idem, p. 778), contrariando o pintor holandês que desejava se posicionar diante à natureza, e não ante a um monumento cultural. Não obstante, e cedendo de alguma forma, Vincent o levou a uma verdadeira visita

²⁵⁷ GAUGUIN, Paul, *Antes e depois*. Tradução Carlota Gomes. Porto Alegre: L&PM, 2011.

aos bordéis da cidade, que, entretanto, não agradaram o galante Paul Gauguin, que parecia apreciar mais a conquista das mulheres do que a compra delas.

No entanto, é preciso atentar ao fato de que eram nessas antíteses que ambos os artistas interagiam, e a Vincent, imbuído de admiração e repulsa pelo colega francês, tal relação se mostrava tragicamente benéfica.²⁵⁸ Nesta fase inicial, Vincent escreve a Theo como quem parece ceder forçosa e conscientemente ao estilo e prerrogativa artística do colega Gauguin,²⁵⁹ atribuindo aquela maneira de pintar um substantivo artístico, que neste ínterim, parece até mesmo se justificar e tirar proveito do mal tempo.²⁶⁰ Vincent diz:

Vou me esforçar para trabalhar com frequência a partir da memória, e as telas feitas a partir da memória são sempre menos constrangedoras e têm uma aparência mais artística do que os estudos da natureza, especialmente quando estou trabalhando em condições mistrais... O clima está ventoso e chuvoso aqui, e estou muito feliz por não estar sozinho, trabalho de memória em dias ruins e isso não funcionaria se eu estivesse sozinho. (vvgallery, carta 718).

Nesse sentido as próprias pinturas podem revelar o quão próximos e distantes, ambos os pintores, estavam um do outro.

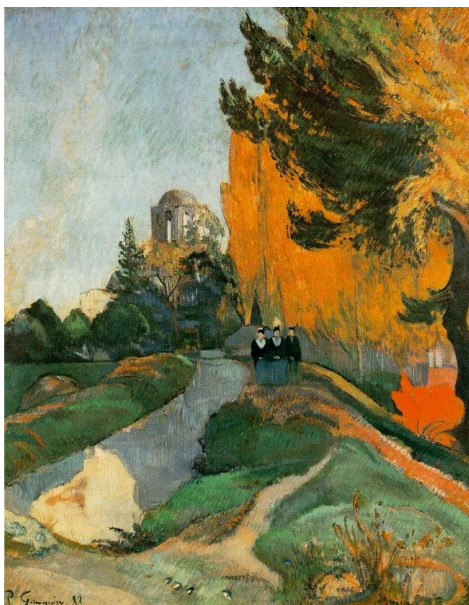


Figura 163: Paul Gauguin, *As Três Graças no Templo de Vênus*, out/nov de 1888.
Óleo sobre tela, 91,6x72,5cm, Museu de Orsay, Paris

²⁵⁸ “(...) Vincent não vê nenhum mal nisso, e demonstra ter uma grande compreensão tanto de Gauguin quanto do que eles têm e do que os separa em relação ao destino de sua arte (...)” (DAIX, 1991, p.99).

²⁵⁹ “Quando é a arte de cada um que está em jogo, eles não cedem.” (DAIX, 1991, p. 111).

²⁶⁰ “(...) Ronald Pickvance, em seu estudo minucioso do período de Arles (...) ‘A fase 1, ele, é caracterizada por uma relativa harmonia: os dois pintores fazem passeios juntos pelos campos, pintam as mesmas paisagens, o mesmo modelo (a sra. Ginoux) e utilizam a mesma tela grosseira comprada por Gauguin. Van Gogh faz as compras, Gauguin cozinha. Por alto, é assim que eles vivem’. Mas, na realidade, trava-se um duelo pictural que dá certa vantagem a Van Gogh” (DAIX, 1991, p. 107).

A pintura acima, feita por Paul Gauguin, aproximadamente, entre o final de outubro e meados de novembro de 1888, apresenta simbolicamente a alameda dos amantes que ele avistava no Alyscamps, posto o templo de Vênus e as três graças centralizando a obra, que recobrem dimensões da mitologia clássica ao mesmo tempo que da história daquela região, repleta de construções que remetiam a: (...) *época dos romanos* (...) (NAIFEH, *idem*, p. 777), e até mesmo dos gregos antigos. Por outro ponto de vista, a pintura de Gauguin parece poética e onírica, pintada com cores puras em contrastes que não tinham compromisso, necessariamente, com as cores da natureza, e sem empastamentos. A imaginação do artista parece ter grande protagonismo na composição da obra. Enquanto isso, na pintura de van Gogh, sobre o mesmo tema, é notável certo protagonismo da natureza sobre a imaginação.



Figura 164: Vincent van Gogh, *Os Alyscamps*, out/nov de 1888.
Óleo sobre tela, 93x72cm, Museu de Arte Contemporânea Basílio e Elise Goulrandris, Atenas

Por valorizar mais a observação da natureza, que é naturalmente complexa, Vincent explora o empastamento e a sobreposição de tons de ocre e marrons no plano inferior, a dividir a tela com o verde do céu e o amarelo das árvores, onde a fumaça da chaminé parece expressar mais o real do que a idealização poética daquele momento histórico.²⁶¹ E ao invés de referências mitológicas e históricas que enfatizassem o tema da alameda dos amantes, Vincent apresenta apenas um casal passeando, naturalmente, de mãos dadas.

Estética e ontologicamente os quadros contêm opostos insociáveis, considerando o paradoxo observação e imaginação, o que, naquela ocasião, não parecia ser um problema ao

²⁶¹ “(...) pintura que age por si mesma, sem programa, sem textos teóricos, com uma enorme exatidão holandesa, em suma.” (DAIX, 1991, p. 112).

pintor holandês, que parecia saber bem tirar proveito da respectiva ocasião, tal como escreve a Theo em meados de novembro: *Gauguin, apesar de si e apesar de mim, provou para mim um pouco que era hora de variar um pouco as coisas - estou começando a compor de memória (...)* (vggallery, carta 721). E, foi em uma dessas tentativas que Vincent pintou um bordel a partir da memória, e ao certo, amparado apenas por pequenos esboços que havia feito no local.



Figura 165: Vincent van Gogh, *O Bordel*, outubro de 1888. Óleo sobre tela, 33x41cm, The Barnes Foundation, Filadélfia

Eu fiz um esboço de um bordel, e na verdade estou planejando fazer uma pintura de bordel. (vggallery, carta 717).

Ante ao fato de que, a Vincent, o estilo de pintura que partia da memória não adviria de um saber intrínseco e de um desejo artístico genuíno, mas de uma experiência cujo gosto não era seu, a respectiva pintura e tema jamais foi repetido pelo pintor holandês, o que denota os limites de seu sacrifício e da identificação artística entre eles, que para além do conflito sobre imaginação ou observação, divergia também sobre o objeto a ser pintado naquela ocasião. Assim, os esforços de Vincent em agradar o pintor francês esbarravam em questões que, inevitavelmente, já se revelavam antagônicas e profundas demais para encontrarem um ponto de unidade e conciliação. Aqui a tragédia das paixões e das disputas custariam o seu preço para além do bem e do mal.

No mês seguinte, Gauguin lançou seus olhos de rapina a Marie Ginoux, esposa de Joseph Ginoux, do Café de la Gare, qual Vincent havia pintado na obra *Café Noturno*. Obviamente que a moça ostentava a beleza das arlesianas e Vincent, ressentia em grande medida seus desejos sobre ela, que estava agora a flertar com seu colega e amigo de ocasião, Paul Gauguin. Resignado em partes, naquele momento, Vincent parecia se esforçar em centrar-se mais na produção das pinturas do que nos ressentimentos para com as mulheres, tal como escreve a Theo sobre a fluidez de sua parceria com Gauguin: *Estamos trabalhando muito e*

nossa vida juntos está indo muito bem. (vggallery, carta 717). No entanto, vivendo e trabalhando juntos, ambos estavam sendo forçados a amordaçar o furor gritante que os lançava à natural rivalidade artística naquela ocasião, clima no qual a madame Ginoux posou para eles.



Figura 166: Paul Gauguin, *A arlesiana, Madame Ginoux*, novembro de 1888.
Giz branco e colorido e carvão sobre papel tecido, 56,1x49,2cm, Museu de Belas Artes de São Francisco, Califórnia

E foi assim que ambos estilos e instintos pictóricos se revelaram concomitantemente, de modo que:

Enquanto Gauguin desenhava languidamente em carvão, soerguendo a vista do papel para manter a atenção do modelo e captar seu sorriso de Mona Lisa, Vincent trabalhava com furor à tinta, compondo depressa um vestido preto-azulado, um rosto sério em verde, uma cadeira alaranjada contra um fundo de amarelo elétrico, numa corrida contra o relógio. (NAIFEH, idem, p. 781).



Figura 167: Vincent van Gogh, *A Arlesiana: Madame Ginoux com livros*, nov. de 1888 (ou maio de 1889?).
Óleo sobre tela, 91,4x73,7cm, Museu Metropolitano de Arte, Nova Iorque

Mas, considerando porventura que esse desafio tivesse também uma substância de confronto e rivalidade, Vincent sentiu-se, certamente, vitorioso, posto ter concluído a obra no mesmo tempo que o pintor francês, sendo o dele uma pintura e do amigo um desenho. Foi ao

certo a semelhança desse sentimento que ele escreveu a Theo descrevendo a própria obra, e comemorando seu êxito com um singelo finalmente, ao dizer:

Então eu tenho uma Arlésienne finalmente, uma figura (tela nº 30) cortada em uma hora, fundo limão claro - o rosto cinza - a roupa escura, escura, escura, apenas azul da Prússia sem mistura. Ela está encostada em uma mesa verde e está sentada em uma poltrona de madeira - cor laranja. (vggallery, carta 717).

A alegria durou pouco, no entanto, e serviu mais para intensificar o calor humano, pois, chateado com a pequena contenda da ocasião, Gauguin decidiu transpor o desenho da Madame Ginoux para uma tela bem grande, na qual acrescentou o contexto à maneira do Café Noturno de Vincent, mas, trocando²⁶² de alguma forma. E assim:

(...) Gauguin se apropriou de duas das imagens mais caras de Vincent, os retratos de Milliet e Roulin, e os incluiu como clientes: o zuavo à mesa com o bêbado dormindo e o carteiro com um trio de meretrizes taciturnas, transparecendo sob os vapores doentios da fumaça de cigarro. Por fim, acrescentou um gatinho sob a mesa de bilhar, símbolo da lascívia feminina que alardeava uma conquista sexual. (NAIFEH, idem, p. 782).

No que toca a distinção do processo produtivo de Vincent e Gauguin, a respeito das obras abaixo, cabe a observação de que, na obra de Vincent, pintada ao ar livre, há um contato trágico com a natureza do local para fins de gestar a sua obra. Algo como uma batalha heroica de enfrentamento pessoal, contra um mundo paralelo de ignorantes que circundando o olhavam com suspeitas. Em Vincent a atividade da produção desta obra pareceu exigir a experiência do dionisíaco, pois, pintando *en plein air*,²⁶³ ele se mostrou necessitar do caos para fins de compor o seu trabalho, tal como, em analogia, só pintaria uma tempestade se estivesse embaixo dela.

Contudo, Gauguin parece o oposto em seu processo criativo. Ele parece dar um grande impulso à imaginação em detrimento da observação, descrição e experimentação da natureza, o que, à luz da tragédia nietzscheana, seria algo como intentar às ilusões uma vez a desconexão da natureza ou essência da realidade. Nesse sentido:

O arremedo gozador de Gauguin em Café noturno punha em questão toda a maneira de trabalhar de Vincent. Ao criar sua imagem, em momento algum Gauguin armou seu cavalete no Café da la Gare; em momento algum pintou à sua luz crua; em momento algum enfrentou o dar de ombros cético e os olhares de desconfiança que Vincent enfrentava; em momento algum sentiu a solidão que unia os clientes no isolamento da mesma luz de mercúrio que os banhava. Foi apenas pela imaginação

²⁶² “Esse tributo ambíguo ao mundo de Vincent – lisonjeiro e ao mesmo tempo trocista – marcou o primeiro golpe de um cerco artístico: um ataque com palavras, imagens e frustrações de expectativas que apanhou Vincent totalmente de surpresa.” (NAIFEH, idem, p. 782).

²⁶³ *en plein air* – ao ar livre

que Gauguin entrou no mundo pictórico de Vincent e construiu uma cena imaginária vislumbrada de um ângulo impossível – cena tão irreal quanto a aparição de um anjo. Com isso, ele erguia mais uma vez a bandeira de que a verdadeira arte nascia não dos olhos, e sim da cabeça – “de tête”. (NAIFEH, idem, p. 785 e 786).

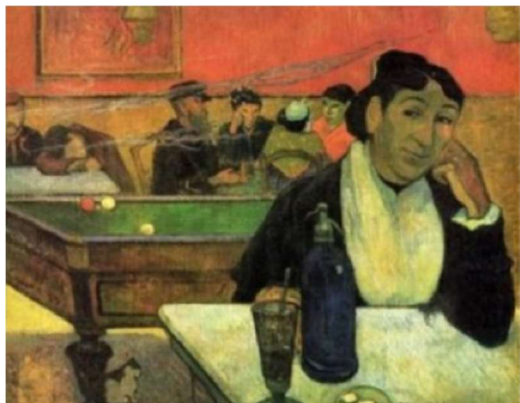


Figura 168: Paul Gauguin, *Café à noite em Arles (Madame Ginoux)*, 1888. Óleo sobre tela, 73x92 cm, Pushkin Museum, Moscow²⁶⁴



Figura 169: Vincent van Gogh, *Café à Noite*, 1888. Óleo sobre tela, 72,4x92,1cm, Yale University Art Gallery, New Haven²⁶⁵

Mas, as diferenças entre ambos eram gritantes,²⁶⁶ e os conflitos não pararam por aí, sobretudo os duelos artísticos, de modo que no mês de novembro outro deles se sucedeu. Depois de pintar a obra “As misérias humanas ou as Vindimas”, Gauguin a descreveu a Bernard ratificando com um tom ainda mais ousado o protagonismo da imaginação sobre a observação,²⁶⁷ estimulando Vincent ao desafio direto de pintar a mesma temática, a vinha vermelha, partindo justamente do oposto, da natureza e não da imaginação, conforme é possível avaliar nas pinturas abaixo.²⁶⁸

²⁶⁴ Legenda da figura 168 é referente à obra localizada à esquerda.

²⁶⁵ Legenda da figura 169 é referente à obra localizada à direita.

²⁶⁶ “Vincent queria pintar; Gauguin queria desenhar. Vincent queria correr para o campo na primeira oportunidade; Gauguin exigia um “período de incubação” (...) Vincent gostava de pintar *en plein air*; Gauguin preferia trabalhar em espaço fechado. (...) Vincent defendia a espontaneidade e o acaso (...). Gauguin construía suas imagens lenta e metodicamente, experimentando formas e esboçando cores. Vincent se atirava à tela com o pincel carregado de tinta e um propósito impetuoso; Gauguin montava suas superfícies em sessões tranquilas de pinceladas cuidadosas.” (NAIFEH, idem, p. 782 e 783).

²⁶⁷ “Vinhas púrpuras que forma um triângulo no alto amarelo-cromo. À esquerda, uma bretã de Pouldu em preto, de avental cinza. Duas bretãs agachadas com vestidos azul-verde claros e corpete do vestido preto. No primeiro plano, o chão cor-de-rosa e a mendiga de cabelos laranjas, blusa branca e saia cor de terra verde com branco. O todo feito com traços grossos onde os tons quase se unem uns aos outros pela ação da espátula, muito espessos, numa tela bem grossa. Trata-se de um efeito dos vinhedos que vi em Arles. Coloquei aí umas bretãs. – Estou pouco ligando para a exatidão.” (GAUGUIN apud DAIX, 1991, p. 104 e 105).

²⁶⁸ “Qualificando a pintura de Gauguin como ‘muito boa, muito incomum’ e ‘tão bela como as negras’, Vincent admitiu sua derrota. E reconheceu: ‘As coisas da imaginação por certo adquirem um caráter misterioso’.” (NAIFEH, idem, p. 789).

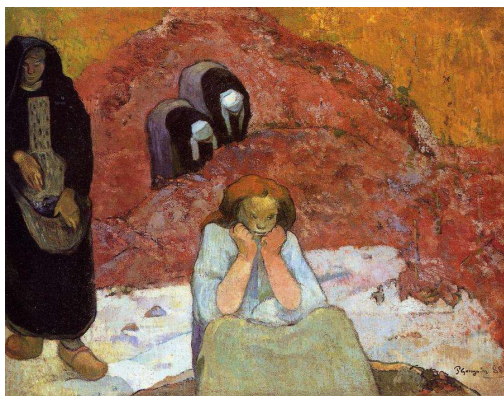


Figura 170: Paul Gauguin, *As misérias humanas ou as Vindimas*, 1888. Óleo sobre tela, 73,5x92cm, Ordrupgaard Collection Denmark, Dinamarca

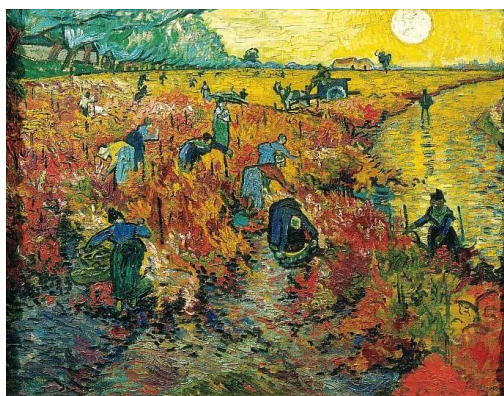


Figura 171: Vincent van Gogh, *A vinha vermelha*, novembro de 1888. Óleo sobre tela, 75x93cm, Museu Pushkin, Moscou

Pierre Daix, em sua obra, “Paul Gauguin”, de tradução de Antônio Carlos Viana, qual analisa a vida do pintor francês, faz uma leitura sugestiva desses dois trabalhos e, comparando-os, revela pontos cruciais não apenas da diferença entre os dois pintores, mas, ao que interessa à pintura de van Gogh, o caráter trágico na obra do pintor holandês, bem como o papel da cor no respectivo processo de transposição e criação. Com isso, Pierre Daix oferece uma síntese ontológica de ambos os pintores, o que certamente corrobora diretamente à investigação desta pesquisa. É nesse sentido que ele diz:

Vincent viu em companhia de Gauguin o “vinhedo vermelho, bem vermelho como vinho tinto. Mais adiante ficava amarelo, e depois o sol num céu verde, e também a terra, molhada de chuva, com tons violeta e amarelo cintilante aqui e ali, onde refletiam os últimos raios do sol”. A vinha vermelha trazida do museu Pouchkin em Moscou mostra como são flagrantes as divergências entre as duas telas. Não só na cor, violenta em Vincent, surda em Gauguin, mas também no fato de a cor ser no primeiro a organizadora de toda a transposição trágica da cena, pois é ela que exalta e transforma o espetáculo que ele viu, ao passo que, no segundo é o remanejamento do imaginário que cria o quadro. Daí o céu amarelo brutal com o disco do sol mais claro e implacável que dá ao quadro de Vincent o seu sentido, quando o de Gauguin é, ao contrário, construído sobre o triângulo das vinhas vermelhas, sem céu. Vincent aprofunda o que sente. Gauguin pinta o que está além. (DAIX, 1991, p. 105).

É neste ponto que se faz necessário retomar os conceitos nietzscheanos sobre a sabedoria trágica. Considerando a análise de Pierre Daix, Vincent aprofundaria em seu processo criativo a expressão do que sentia da natureza, enquanto Gauguin expressaria a visão do que estaria por vir nessa mesma natureza. Portanto, enquanto em Vincent é notável um equilíbrio entre observação da natureza e imaginação da natureza na captação do que é essencial através da arte, o que pode ser traduzido como um exercício artístico de transposição e intensificação do objeto retratado especialmente através das cores, para Gauguin a imaginação é o que parecia se elevar à observação, de modo que é possível pressupor um desequilíbrio entre essas duas formas de operar o ao processo criativo²⁶⁹ do pintor francês.

Portanto, se o equilíbrio entre imaginar e observar for transposto aos conceitos da tragédia nietzscheana, ao primeiro seria atribuído o conceito de apolíneo, posto que o mito do Apolo transfigura a realidade justamente através do uso da imaginação, a visão onírica, enquanto, à observação da natureza e o sentimento, no exercício da pintura, seria relegado ao conceito de dionisíaco, da ação, posto seu caráter de essencialidade e tragicidade do natural no processo de produção artística. Em tese, até este momento Gauguin está de um lado dando protagonismo a imaginação e a pintura de memória, enquanto Vincent, de outro lado, parece dar a observação da natureza o protagonismo de sua criação artística, o que, analogamente, apontaria a pintura de van Gogh como oriunda do *Pathos*, e a de Gauguin oriunda do *Logos*, não obstante o fato de que, tanto no pintor holandês como no pintor francês, tanto a imaginação como a observação operavam simultaneamente, cabe aqui apenas refletir sobre o papel de ambos no âmago da produção artística de cada um deles.

Mas outras diferenças podem revelar também este antagonismo (ou distinção) que é possível notar entre ambos os pintores. As cores que usavam eram feitas de formas profundamente diferentes, apesar de, em comum, reconhecerem a violência no uso das mesmas, Gauguin passava verniz ou clara de ovo na tela antes de finalizar, enquanto Vincent a deixava fosca; Vincent esbanjava tinta, empastando tanto a paleta quanto a tela, enquanto Gauguin organizava e tomava o cuidado de deixar separado cada cor. Com isso, o próprio estúdio, em partes, desconfortava Gauguin, que não parecia se orientar tão bem ante a desordem, ao contrário do que julgava em Vincent.²⁷⁰ Por fim, e principalmente, era na arte e nas ideias, bem

²⁶⁹ “Penso que Gauguin acreditava que o artista devia buscar o símbolo, o mito, engrandecer as coisas da vida até alcançar dimensões míticas, enquanto Van Gogh cria que se deve aprender a deduzir o mito das coisas mais corriqueiras da vida, e segundo eu mesmo creio, com todos os diabos, ele estava certo.” (ARTAUD, 1947, p. 09).

²⁷⁰ “Primeiramente achei, em tudo e por tudo, uma desordem que me chocava. A caixa de cores mal bastava para conter os tubos espremidos, nunca fechados, e, apesar dessa desordem, desse desperdício um todo brilhava na tela (...)” (GAUGUIN, 2011, p. 18).

como em suas influências, que eles dualizavam enfaticamente. Mas apesar de tudo, com a suposta finalidade de sequestrar algum mérito de maestria para si, Gauguin afirmou em seu livro de memórias o papel de mestre que supostamente tinha tido sobre a arte de Vincent van Gogh, a legar à história uma possível versão pretenciosa dos fatos, pelo qual ele diz:

Apesar de todos os meus esforços para elucidar nesse cérebro desordenado uma razão lógica em suas opiniões críticas, não encontrei uma explicação para tudo o que havia de contraditório entre sua pintura e suas opiniões. Assim, por exemplo, ele tinha uma admiração sem limites por Meissonier e um ódio profundo por Ingres. Degas era o seu desespero e Cézanne não passava de um trapaceiro. Pensando em Monticelli, ele chorava. (GAUGUIN, 2011, p. 18).

Pensando nessas observações de Gauguin sobre Vincent e sua obra, soa a impressão de que o pintor holandês se identificava como o pintor do *Pathos*, o visceral, aquele que pinta com o acaso, e não aquele que pensava e calculava cuidadosamente antes de uma pincelada, tal como, e ao certo, julgava Degas, Ingres e sobretudo seu colega Paul Gauguin. Em suma, enquanto Vincent via nos arlesianos as caricatura de Honoré Daumier, Gauguin olhava as pessoas como: (...) *Deusas de Puvis* (...), referindo-se ao pintor de figuras mitológicas Puvis de Chavanes. Outrossim: *Vincent admirava os grandes pintores do Barbizon, Daubigny, Dupré e Rousseau; Gauguin “não conseguia suportá-los”* (...). Mas de qualquer modo, se Vincent enaltecia pintores de gente de verdade, a exemplo de: (...) *Breton, Lhermitte e, evidentemente, Millet* (...) (NAIFEH, idem, p. 785), não quer dizer que também não tinha seus mitos, mas os extraía da natureza em seu interior mais profundo. De qualquer forma, e no que tocava aos pintores entre os quais eles tinham algo em comum, como Rembrandt e Delacroix, Vincent e Gauguin pareciam concordar e discordar ao mesmo tempo.²⁷¹

Em outras palavras, enquanto Vincent buscava alguma essência da realidade através da arte, amparava-se na observação visando, primeiramente, a captação da natureza através dos sentidos, tal como um alicerce sobre o qual ele aplicaria toda a sua força construtiva fundada em lógica, intuição, paixão e criatividade. O análogo disso seria o equilíbrio trágico apolíneo/dionisíaco, que em outras palavras, estaria na ação de balancear os opostos até que se complementassem: instinto e razão; natureza e imaginação; na expressão artística, sob uma expressão metafísica (ou lógica complexa) fundada em uma dialética do uso das cores. E enquanto isso, valorizando o *logos* apolíneo acima de tudo, Paul: (...) *Gauguin insistia que*

²⁷¹ “Vincent venerava Rembrandt pelas tonalidades tristes e significados profundos; Gauguin, pelas formas refinadas. Para Vincent, Delacroix era um ‘gênio universal’ por causa da expressividade cromática, da execução primorosa e da visão divina (“ele pinta a humanidade”); Gauguin admirava sua consumada habilidade técnica.” (NAIFEH, idem, p. 785).

somente as imagens removidas da realidade – transformada pela imaginação, pela reflexão e pela memória – poderiam captar a essência fugidia da experiência, o quociente humano que representava o supremo tema da arte. (NAIFEH, idem, p. 786).

E ao ponto de dizer que: *Meu centro artístico está em meu cérebro, e não em algum outro lugar (...)* (GAUGUIN apud NAIFEH, op. cit., p. 786), de modo a instruir seus discípulos em Pont Aven dizendo que: (...) *um artista devia buscar a pintura do puro pensamento (“sans exécution”), libertando-se da interferência da realidade por um processo de “abstração” no qual o artista sintetiza a experiência desordenada numa “idée” pura.* (NAIFEH, idem, p. 786). Contudo, tal excesso imaginativo parece remeter ao que Nietzsche chamava de Tragédia do Logos, isto é, um idealismo ilusório (que desconecta da natureza) que negaria, na arte, não apenas a tragédia existencial contida na natureza das coisas, mas a própria manifestação dos instintos no exercício do fazer artístico. Era essa a premissa que mais os dividia, posto que Vincent se mostrava avesso ao protagonismo das ideias,²⁷² tal como revelou em carta (698) de 5 de outubro de 1888 endereçada a Émile Bernard, com quem justamente discutia as mesmas questões que estava agora a discutir com Gauguin, que era uma espécie de mestre desse amigo que eles tinham em comum. Contudo, era o uso da cor por contrastes violentos aquilo que mais os aproximava, e permitia um reconhecimento mútuo e um cessar momentâneo das infundáveis discussões.

Na verdade, as imagens de Vincent carregavam um profundo simbolismo²⁷³ pessoal que, em grande parte, se originava da admiração que ele tinha tanto pela natureza como por Rembrandt e Delacroix, a quem atribuía uma arte em que a verdade natural e realística transcendia a própria realidade, ou seja, a natureza que os havia inspirado. E neste ínterim, vivendo com Gauguin, as prerrogativas da arte de van Gogh defrontavam grande desafio, a começar por sua pouca habilidade no desenho, e a dificuldade em desenhar baseado em figuras imaginadas²⁷⁴, ao contrário de Gauguin. Um ano depois, por carta a Theo, relembrando de sua experiência artística conjugal, ele reafirmou que: *Quando Gauguin estava em Arles, eu considerava a abstração um método atraente. Mas era uma ilusão, caro amigo, e logo a pessoa se depara com um muro de tijolo.* (VAN GOGH apud NAIFEH, op. cit., p. 788). E sobre o aspecto da tragédia no que toca a relação entre Vincent e Gauguin, acrescenta Pierre Daix: *“Ambos loucos” é o suficiente para mostrar a distância intransponível entre Gauguin, o*

²⁷² “Quando lhe perguntaram se Vincent parecia o pintor Claude Lantier, obcecado por uma *idée*, personagem que Zola apresentava depreciativamente em *L’oeuvre*, Theo respondeu: “Aquele pintor estava buscando o inatingível, ao passo que Vincent ama demais as coisas existentes para se deixar seduzir por ele.” (NAIFEH, idem, p. 787).

²⁷³ “(...) simbolismo profundamente pessoal (...)” (Idem, idem, p. 786).

²⁷⁴ “Não havia grade de perspectiva para a imaginação.” (Idem, idem, p. 787).

ponderado, e Vincent que, ao usar o amarelo de Monticelli, só consegue afirmar com tanta força que é são de espírito porque se sente bem à beira de um abismo. (DAIX, 1991, p. 115)

Mas apesar de tudo, era ante o abismo mencionado por Pierre Daix, entre a natureza de ambos, que Vincent parecia almejar construir uma ponte, à semelhança do que sempre escreveu ao irmão em termos de fraternidade entre os artistas, de modo que, se, por um lado, suas prerrogativas artísticas eram conjuntamente responsáveis por esse abismo, em alguns momentos Vincent cedeu exemplarmente as prerrogativas de Gauguin, ao mesmo tempo que experimentava o protagonismo da imaginação em sua arte,²⁷⁵ a criar condições de diálogo com o selvagem e irreduzível pintor de taitianas.²⁷⁶ E de outra forma, Vincent podia bem sentir-se enfraquecido pelo embate com o feroz pintor da Martinica, e por essa razão ceder ante o embate, que lhe rendia, em contrapartida, a experiência do conflito interior no que concerne ao desenvolvimento de sua pintura. E tendo isso em vista, duas pinturas feitas em novembro podem bem revelar a experiência de van Gogh sob influência de Gauguin, suas dificuldades e êxitos, domínios e fracassos:



Figura 172: Vincent van Gogh, *Les Alyscamps: queda das folhas de outono*, novembro de 1888. Óleo sobre tela, 73x92cm, Museu Kröller-Müller, Otterlo

No que diz respeito à pintura de van Gogh acima, cabe observar a dificuldade de simular o real com a imaginação, para dar conta daquela estrutura qual ele captava da natureza, faz com que a obra perfile deformada, estranha ao olhar, carente do quadro de perspectiva, ao passo que, no que toca ao uso das cores, Vincent demonstra ter tido algum domínio no uso da imaginação

²⁷⁵ “Me faz um bem enorme ter uma companhia tão inteligente como Gauguin e vê-lo trabalhar.” (vggallery, carta 721).

²⁷⁶ “Vou me esforçar para trabalhar com frequência a partir da memória, e as telas feitas a partir da memória são sempre menos constrangedoras e têm uma aparência mais artística do que os estudos da natureza, especialmente quando estou trabalhando em condições mistrais ... O clima está ventoso e chuvoso aqui, e estou muito feliz por não estar sozinho, trabalho de memória em dias ruins e isso não funcionaria se eu estivesse sozinho.” (vggallery, carta 718).

à maneira de Gauguin, uma vez que buscou cores puras lado a lado. Outrossim, a pintura abaixo foi motivada por uma profunda nostalgia em vista do recebimento de três cartas que: (...) *desencadearam uma onda de recordações(...)* (NAIFEH, idem, p. 791) no pintor holandês, sendo que uma delas advinha da própria mãe que revelava expressar melancolia naquela ocasião, impulsionaram-lhe a realização da respectiva obra, qual comenta em carta enviada à irmã Wil, no dia 12 de novembro de 1888.

Aqui, Vincent ratifica mais uma vez um uso quase metafísico das cores, associando-as a sentimentos e caracteres da personalidade dos retratados, ademais, vence a perspectiva da natureza e, à semelhança de Gauguin²⁷⁷, comprime a espacialidade a quase bidimensionalidade da cena, na forma de um sonho ou de uma imagem de memória. A composição estilizada e o mistério implícito na obra apontam também uma proximidade com a arte de Gauguin. Há, contudo, uma pincelada bem van goghiana que já revela a distinção e o desafio que, tão breve, minará o equilíbrio e a parceria pacífica entre ambos.



Figura 173: Vincent van Gogh, *Memória do Jardim em Etten*, novembro de 1888. Óleo sobre tela, 73,5x92,5cm, Hermitage Museum, São Petersburgo

Acabei de pintar uma reminiscência do jardim de Etten, para colocar no meu quarto (...)

Agora, aqui estão as cores. A mais nova das duas mulheres andando está usando um xale escocês com xadrez verde e laranja e carregando um guarda-sol vermelho. O antigo tem um xale azul-violeta, quase preto. Mas um monte de dalias, algumas amarelas limão, outras variegadas de rosa e branco, explodem contra essa figura sombria.

Atrás deles, alguns arbustos de cedro ou cipreste verde-esmeralda. Atrás desses ciprestes, vislumbra-se uma cama de repolho verde-claro e vermelho, cercada por uma borda de pequenas flores brancas. O caminho arenoso é uma laranja crua, a folhagem de dois canteiros de gerânios escarlates é muito verde. Finalmente, no meio do caminho está uma criada, criada de azul que está organizando as plantas com uma profusão de flores brancas, rosa, amarelas e vermelhas.

²⁷⁷“Para dar as figuras o ar de mistério requerido por Gauguin, ele envolveu uma delas num manto escuro, como uma enlutada num enterro, e a outra num xale arrepanhado junto ao rosto.” (NAIFEH, idem, p. 791).

Aí está, eu sei que talvez não seja uma semelhança, mas para mim transmite o caráter poético e o estilo do jardim como eu os sinto.

Do mesmo modo, vamos supor que essas duas mulheres andando sejam você e nossa mãe. Suponhamos, então, que talvez não haja a menor semelhança, absolutamente nem a menor semelhança vulgar e estúpida, a escolha deliberada da cor, a violeta escura manchada violentamente com o amarelo-limão das dalias, sugere a personalidade da mãe para mim.

A figura na manta escocesa com os quadrados laranja e verde destacando-se contra o verde escuro do cipreste, esse contraste ainda mais exagerado pelo guarda-sol vermelho, me dá uma ideia de você, vagamente uma figura como as dos romances de Dickens.

Não sei se você entenderá que se pode falar poesia apenas organizando bem as cores, assim como se pode dizer coisas reconfortantes na música. Do mesmo modo, as linhas bizarras, procuradas e multiplicadas, serpenteando por toda a pintura, não pretendem tornar o jardim em sua semelhança vulgar, mas desenhá-lo para nós como se fosse um sonho, em caráter e, ainda assim, mesmo tempo mais estranho que a realidade.

Agora também pinteí uma mulher lendo um romance. (vggallery, carta 720).

Em síntese, nesta obra Vincent parece estar querendo emancipar, em partes, a natureza da observação na realização pictórica, a começar pelo fato de estar partindo de um objeto de sua própria reminiscência. Talvez por essa razão, ele confesse não haver semelhança dos retratados com a mãe e a irmã, quem objetivou retratar, enquanto afirma estar escolhendo deliberadamente algumas cores sem a base na observação da natureza, ao que ele aponta resultar em uma imagem de sonho de uma realidade mais profunda.

Em outras palavras, Vincent deu a figura da mãe traços de luto pela viuvez, retomando Daumier e sua própria técnica de retratar o caráter tipológico da figura, posto que fisicamente não se assemelhava com a mãe, tal como ele mesmo escreve a irmã, sem preocupações concernentes. O caminho no fundo da tela serpenteia sem oferecer qualquer horizonte, enquanto a camponesa que colhe flores de muitas cores, parece até mesmo um espectro de camponesa holandesa que Vincent já havia desenhado muitas vezes em outros tempos, ressuscitava agora em sua nostálgica imaginação. E se há uma explicação para isso, está no fato de que: *As lembranças eram suas, mas a imagem pertencia a Gauguin.* (...) (NAIFEH, idem, p. 791), daí então ele dizer ao irmão que estaria, naquele momento, a reformular seus pontos de vistas²⁷⁸.

Contudo, e jamais totalmente, no que toca a pintura de imaginação, Vincent parecia conservar as próprias memórias, enquanto isso, a se deixar capitular, total, e inquestionavelmente pelo exigente Gauguin, o que ao certo o levou a repetir a temática do semeador que havia pintado nesse mesmo mês de novembro, mas, desta vez, com a tonalidade mais próxima da sua fase holandesa (escuridão). Ao que parece, esse retorno ao tema ontológico

²⁷⁸ “Só que estraguei aquilo que fiz do jardim de Nuenen e sinto que esse hábito também é necessário para trabalhos de imaginação.” (vggallery, carta 723).

do Semeador não pode ser visto isolado do fato de, neste mesmo tempo, ele também retomou os tons e cores mais característicos de suas fases anteriores:



Figura 174: Vincent van Gogh, *O Semeador*, novembro de 1888.
Óleo sobre serapilheira sobre tela, 73,5x93cm, Fundação EG Bührle, Zurique

Nesta versão, cujo desenho é extremamente semelhante, se não cópia, do semeador anterior, já analisado neste trabalho, desta vez Vincent usou tonalidades e cores menos contrastantes, que por um aspecto de opacidade o remetem as pinturas da Holanda, revelando assim um retorno ao seu íntimo ante a opressora, mas benéfica (trágica) influência de Gauguin na ocasião. Isso explica, talvez, o retorno, logo a seguir, do pintor ao tema, por excelência, de sua busca artística, a pintura de retratos. Vincent pintou 14 (catorze) retratos consecutivos, praticamente, sendo eles, quase todos, da família do carteiro Rolin, incluindo a esposa e os filhos, e o próprio carteiro, qual julgava semelhante a Doistoiévski. E em carta de 1 de dezembro, ele diz a Theo:

Mas eu fiz retratos de uma família inteira, a família do carteiro cuja cabeça eu fiz antes o homem, sua esposa, o bebê, o menino e o filho de 16 anos, todos personagens e muito franceses, embora tenham um aspecto russo. (...). Você pode sentir como no meu elemento isso me faz sentir, e que até certo ponto me consola por não ser médico. (vggallery, carta 723).

E ratifica na mesma carta: *E se eu conseguir fazer toda essa família ainda melhor, terei feito pelo menos uma coisa do meu gosto pessoal.* (vggallery, carta 723). Por conseguinte, é possível notar que Vincent começa, tão logo, a retomar as rédeas para dar continuidade ao seu trabalho, alheio a influência do francês. Ele retoma tanto os retratos, cujo tema não pertence a Gauguin, como também as suas pinceladas de movimento da marinha em Saintes-Maries. Portanto, deste primeiro retrato à esquerda, no qual a madame Rolin segura seu bebê, e cujo

tema é tão profundo em Vincent,²⁷⁹ os contornos fortes contrastam com as cores lisas, o que não ocorre com os outros dois retratos, onde Vincent parece ter ressuscitado as pinceladas que ele desenvolverá, tão logo, no asilo em Saint Rémy, quando estiver absolutamente isolado e solitário.

É possível notar também, nessas três obras, para além da semelhança entre tons e cores, uma clara tentativa de Vincent em expressar os estados de espírito dos retratados que expõe temporalidades de vida absolutamente distintas. Algo a ser estudado apenas por um artista que se aventurava à médico da alma humana, em uma apaixonada e terrível busca ontológica da realidade através da arte.

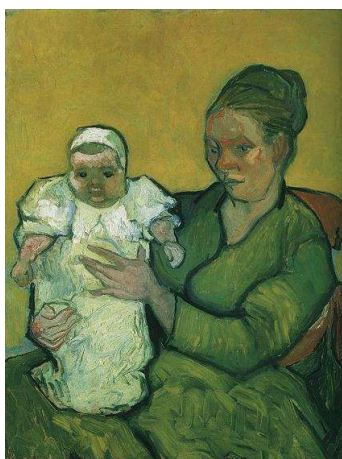


Figura 175: Vincent van Gogh, *Mãe Roulin com seu bebê*, nov-dez de 1888.
Óleo sobre tela, 92x73,5cm, Museu de Arte da Filadélfia, Filadélfia

²⁷⁹ “Desde sua infância num presbitério povoado de bebês e berços, Vincent se sentia fascinado pelo eterno quadro da mãe e filho – o que Michelet definia como ‘o absoluto da beleza e da bondade, o auge da perfeição’. No apartamento que dividira com Sien Hoornik, ele fazia festas e carinhos a seus filhos postiços e se sentia tomado de emoção ao ver Sien debruçada sobre o berço – imagem que reproduziu várias vezes. Fosse contemplando uma estampa preferida, descrevendo uma visita de Kee Vos se seu filho ou pintando uma cena doméstica em Paris, a imagem de mãe e filho invariavelmente lhe ‘umedecia os olhos’ e lhe ‘derretia o coração’.” (NAIFEH, idem, p. 813).

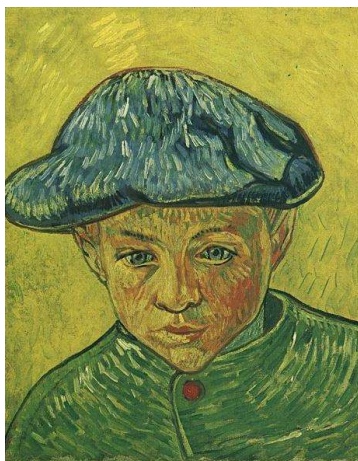


Figura 176: Vincent van Gogh, *Retrato de Camille Roulin*, nov-dez de 1888.
Óleo sobre tela, 40,5x32,5cm, Museu Van Gogh, Amsterdã



Figura 177: Vincent van Gogh, *Baby Marcelle Roulin*, dezembro de 1888.
Óleo sobre tela, 34,3x23,5cm, Coleção privada

Em contrapartida, nessa ocasião: (...) *Gauguin em larga medida ignorava os pleitos de Vincent em favor da “pintura do futuro”*. (NAIFEH, idem, p. 793), corroborando para um seguir apropriado, a cada um deles, no que toca a produção de suas obras. Dessa forma, nesses novos retratos Vincent:

(...) se esbaldou com o puro caráter físico e tátil dos rostos, posturas e roupas. Em vez de explorar os recessos escuros da própria mente, registrou com alegria todas as nuances dos estados de espírito de seus modelos: a resignação taciturna de Armand, a distração irrequieta de Camille, a indiferença enfurada de Marcelle nos braços da mãe. Passava depressa de um retrato a outro (...), extasiado com a retomada da conexão com a realidade. (Idem, idem, p. 794).

Uma vez retornando ao próprio universo de reconstrução artística, pós processo de reelaboração sob influência de Gauguin, considerando, porém, que esse processo ainda persistia vigente, os conflitos de Vincent com o pintor francês começaram a ganhar outras formas e

intensidade. Assim, tendo absorvido os conhecimentos dessas experiências, desde, aproximadamente, a realização da obra “Memórias do Jardim de Etten”, que reuniu tanto as influências de Gauguin quanto as próprias, Vincent sinalizava um distanciamento artístico sutil e consciente do colega, ante a aproximação tímida e voluntária daqueles dias, como é possível notar na obra do sementeiro e dos retratos da família Roulin. Tomado existencialmente de um sentimento de nostalgia e todos os outros que poderiam se desdobrar no arcabouço mental e intelectual de Vincent, é possível pensar que era através da arte que ele não apenas se encorajava à elevar o conflito com Gauguin para uma forma mais direta, como era especificamente através da pintura que ele parecia expressar, em tom de autossuperação, as suas próprias experiências de vida, em um contexto no qual Gauguin parecia ir na mesma direção, mas em um lado relativamente oposto e confrontando o tanto quanto.

Assim, foi em um contexto de diferenças e ofensas ocultas que ambos começaram a duelar declaradamente através da arte. Sabemos que a pintura de Vincent (figura 178), está envolta nesse contexto, já tendo em vista que a cadeira retratada pertencia a Gauguin, aquele a quem ele parecia querer dizer muitas coisas na ocasião, e que por isso para van Gogh ela possuía, ao certo, uma referência simbólica da natureza dos últimos acontecimentos, pois, fazia parte daquelas compras iniciais quando Vincent, tomado pelo sonho de uma associação com Gauguin, no qual, por decisão de Vincent, o próprio pintor francês exerceria a liderança, havia procurado criar conforto para atrair o renitente Gauguin à Casa Amarela.

É nesse sentido que se deve pensar o contraste do vermelho e verde na obra em questão, enquanto expressão das terríveis paixões humanas, qual o próprio Vincent havia dito sobre o seu “Café noturno” ao usar o mesmo contraste, e que neste momento em que sentia os primeiros abalos sísmicos indicarem uma possível partida do amigo francês,²⁸⁰ a obra da cadeira de Gauguin certamente expressava uma dor análoga à tragédia das paixões e da solidão do artista,²⁸¹ que em tom de protesto, aplicou um empastamento confuso de cores no chão e contrastou a luz de lamparina (à semelhança do sol/ apolíneo) com a vela da cadeira, aludindo à luz artificial, que por sua vez ilumina: (...) *um exemplar de La joie de vivre de Zola num clarão amarelo solar*. (NAIFEH, idem, p. 795). O aspecto sombrio expressa certa gravidade da

²⁸⁰ “Eu próprio penso que Gauguin se desanimou um pouco com a boa cidade de Arles, com a casinha amarela onde trabalhamos e, sobretudo, comigo. Na verdade, ainda haverá graves dificuldades a superar aqui, tanto para ele como para mim. Mas essas dificuldades estão mais dentro de nós do que em outros lugares.” (vggallery, carta 723).

²⁸¹ “Poucos dias antes de nos separarmos, quando a doença me obrigou a entrar em um asilo, tentei pintar ‘seu lugar vazio’.” (vggallery, carta 853).

ocasião, a sugerir, em outro sentido, a própria tensão do artista e os sinais de uma solidão que ele sentia já ter sido anunciada inevitavelmente.



Figura 178: Vincent van Gogh, *A poltrona de Gauguin*, dezembro de 1888.
Óleo sobre tela, 90,5x72,5cm, Museu Van Gogh, Amsterdã

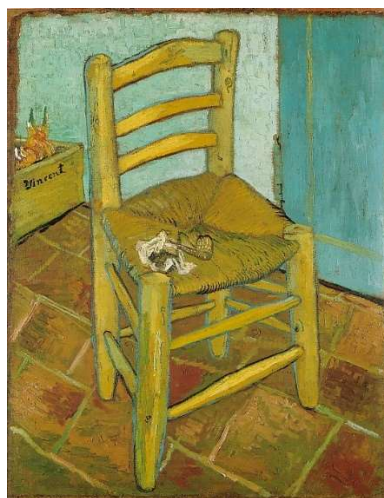


Figura 179: Vincent van Gogh, *Cadeira de Vincent com seu cachimbo*, dezembro de 1888.
Óleo sobre tela, 93x73,5cm, National Gallery, Londres

Esse conflito com Gauguin certamente remetia aos primeiros contatos de ambos em Arles.²⁸² A divergência entre pintar ao ar livre os campos do Midi, ou as tumbas e alamedas da cidade, já havia instaurado uma divisão insolúvel à razoabilidade da convivência que poderiam construir enquanto parceiros artísticos. Assim, na obra “A poltrona de Gauguin”, o sol, metáfora criada pela lamparina localizada no plano de fundo, poderia, ontologicamente, significar a ideia

²⁸² O esquema de cores das duas cadeiras é, para cunhar uma frase, tão diferente quanto noite e dia. A cadeira de Van Gogh é executada com cores mais claras que sugerem a luz do dia, enquanto a cadeira de Gauguin é apresentada com tons mais escuros e sombrios. (Ver mais em vggallery).

da luz natural, ao passo que a luz emitida pela vela remeteria a ideia de luz artificial, a iluminar na superfície o livro do tão admirado escritor Èmile Zola, o que poderia sugerir um elo entre natureza e cultura através da arte. Teoricamente, a obra pode expressar o trágico nietzscheano através do equilíbrio entre o seu aspecto dionisíaco (nas cores) e apolíneo (nos contornos e temas) simultaneamente. Contudo, isso não parece claro no momento.²⁸³

Na outra cadeira, Vincent parece expressar, do ponto de vista da cor, uma suavidade oposta à poltrona de Gauguin, e que remete aos tons da fase holandesa, isto é, da própria arte, do próprio gosto, das próprias necessidades, não obstante a própria solidão, qual ele parece expressar também na parede verde (azul?) clara no plano de fundo, distinto da porta, sob os pisos amarronzados, onde estão fincadas firmemente quatro pernas de uma cadeira vazia, unidas por uma base que à metáfora de uma família ele via desintegrar com a possibilidade da partida de Gauguin, mas pela qual, entretanto, parecia afirmar ser ali o seu lugar. A Gauguin não deve ter passado despercebido as mais duras conotações e indiretas lançada por Vincent através das duas cadeiras pintadas, e a sensação de ter perdido, potencialmente, o controle sobre o novo ateliê, o motivo principal que o levou à pintar, tanto um esboço de Vincent à beira de um penhasco, como um autorretrato em resposta a sua cadeira vazia,²⁸⁴ enquanto resultado das diretas e mútuas provocações que já se desenrolavam desde os primeiros dias de dezembro de 1888, tal como Vincent revela por carta a Theo: *Ele está trabalhando em um retrato meu que não considero uma de suas realizações que não dão em nada.* (vvgallery, carta 723).

Em última análise, no que se trata da comparação entre as respectivas pinturas das cadeiras, que expressam tanto a solidão do artista como o fim do sonho no Midi, revelam tragicamente que o: (...) *choque de opostos aparecia nas duas telas: naiveté humilde versus elegância vistosa; as formas robustas de Millet versus as linhas lânguidas de Degas; o sol do Midi versus à luz a gás de um café noturno; a consolação amarelo-azul versus a purgação vermelho- verde.* (NAIFEH, idem, p. 795 e 796).

²⁸³ “Eu realmente gostaria que De Haan visse um estudo meu de uma vela acesa e dois romances (um amarelo e o outro rosa) colocados em uma poltrona vazia (a poltrona de Gauguin, para ser mais preciso) (...). Nestes dois estudos, como em outros, eu próprio procurei um efeito da luz com cores vivas - De Haan provavelmente entenderia o que estou procurando se você ler para ele o que escrevo sobre esse assunto.” (vvgallery, carta 736).

²⁸⁴ “Passara-se apenas uma semana depois daquela noite, sem dúvida a de 15 de dezembro, quando, depois de descobrir a pintura de Gauguin, *Vincent pintando Girassóis*, Vincent lhe jogou um copo na cara, ato que não implicava nenhum desarranjo mental de sua parte, como vimos, mas a explosão de uma simples raiva reprimida. Naquele intervalo, creio que no dia 17, eles puderam ir a Montpellier, Vincent pintou pelo menos as ‘duas cadeiras vazias’, enquanto Gauguin fez um *Autorretrato*. Quando Vincent se refaz de seu estado inconsciente, escreve em 09 de janeiro a Théo: ‘Você viu o retrato que fiz e que está com Gauguin e o retrato que Gauguin fez de si mesmo bem nos últimos dias?’ Era em suma a resposta de Gauguin à *Poltrona de Gauguin*, uma forma de afirmar e ao mesmo tempo reafirmar sua presença, diante de seu ‘espaço vazio’.” (DAIX, 1991, p. 119).

Além disso, há um tempo Vincent evocava a famosa aquarela, pintada por Luke Fildes, que ao tomar iniciativa de ir visitar o escritor Charles Dickens, deparou-se com a morte recente do mesmo, a lhe inspirar a imagem que simbolizava os próprios sentimentos na presente ocasião. E é nesse sentido, conforme as próprias palavras de Vincent sobre sua pintura de cadeiras, que a intenção do pintor holandês, à semelhança de Fildes, era menos pintar uma cadeira, mas ao contrário, tal como diz por carta: “*Tentei pintar ‘seu lugar vazio, a pessoa ausente.’*” (VAN GOGH apud NAIFEH, op. cit., p. 796).²⁸⁵ Neste ínterim, sobre a obra “A poltrona de Gauguin” diz Antonin Artaud:

Uma candeia sobre uma cadeira, uma cadeira de palha verde trançada, um livro sobre a cadeira, e o drama se faz claro.
Quem está para entrar?
Será Gauguin ou algum fantasma?
A candeia acesa, sobre a cadeira de palha verde, poderia indicar a linha de demarcação luminosa que separava as duas individualidades antagônicas de Van Gogh e Gauguin. O motivo estético de sua disputa poderia não oferecer interesse se não fosse relatado, mas serviria para assinalar uma fissura humana fundamental entre as personalidades de Van Gogh e Gauguin. (ARTAUD, 1947, p. 09).

E acrescenta:

Dessa forma ressoa a luz da candeia, e a luminosidade da candeia assemelha-se com a respiração de um corpo amante frente ao corpo de um doente que dorme. Ressoa como uma crítica estranha, um julgamento profundo e surpreendente, do qual é provável que Van Gogh possa permitir-nos presumir a falha tardia, ainda mais tardia, o dia em que a luz violeta da cadeira de palha houver logrado submergir inteiramente o quadro.
E não se pode deixar de notar esse corte de luz lilás que morde os travessões da grande cadeira turva, da velha cadeira de palha verde e esparramada, ainda que isso não se ponha a descoberto na primeira olhada. Pois o foco está localizado em outra parte, e sua fonte apenas sugerida, estranhamente obscurecida, com um segredo do qual apenas Van Gogh conservou a chave. (ARTAUD, 1947, p. 09).

No mês de dezembro, principalmente, é provável que Gauguin e Vincent não passassem um dia inteiro sem discussões calorosas e disputas de outras ordens, sobretudo no que dizia respeito à arte e aos próprios trabalhos. Gauguin certamente desencantava Vincent ao reclamar da cidade, dos arlesianos, e do próprio reduto artístico de ambos, a Casa Amarela, qual Gauguin

²⁸⁵ “Essas pinturas companheiras têm atraído muita atenção por causa das interpretações simbólicas subjacentes ao assunto. O próprio Van Gogh discutiu essas obras em várias de suas cartas, mas não incluiu nenhuma interpretação detalhada do significado subjacente das pinturas. Na carta 626a (10 ou 11 de fevereiro de 1890), escrita ao crítico G.-Albert Aurier, Vincent descreveu a cadeira de Gauguin como “madeira marrom-avermelhada sombria, o assento de palha esverdeada e na ausência.” (Ver mais em vggallery).

julgava desordenada e bagunceira,²⁸⁶ somada a outras reclamações.²⁸⁷ Em suma, segundo o próprio Gauguin em seu livro “Antes & Depois”, permanecer em Arles não parecia algo simples: *A situação era delicada, sendo a caixa modestamente suprida por seu irmão, empregado na casa Goupil; de minha parte, em combinação de troca por quadros.* (GAUGUIN, 2011, p. 19), referindo-se à uma caixa²⁸⁸ de madeira onde ficava o dinheiro que pagavam as contas. E assim, entre tantas diferenças que os separavam: (...) *essa luta diária de concordância sarcástica e antagonismo velado encontrou vazão na tela.* (NAIFEH, idem, p. 798).

Gauguin já o havia esboçado sentado perigosamente sobre um penhasco, fitando o sol como um louco, contra o que, contudo, o holandês (...) *descartou com uma risada* (...) (Idem, idem, p. 799). E, confrontado, tomou de uma tela grande e, evocando o caráter mais profundamente pessoal do pintor holandês, isto é, seus girassóis²⁸⁹, o fez com fisionomia simiesca, a pintar suas flores tão simbólicas em uma estação que não era delas, suscitando-as saltar da tela como que renascidas pelas mãos do artista, o que, a contrapelo, pode suscitar também a atividade de um homem louco. Outrossim, o aparente estreitamento da testa de Vincent na pintura de Gauguin, remete à caricatura que o próprio Vincent havia feito do pintor francês, tal como o mesmo revela em seu livro,²⁹⁰ e que, invertendo os papéis, o robusto Gauguin desferia no, sensível amigo, um golpe fatal contra o equilíbrio frágil daquela relação.

Para piorar, Theo dirá que embora o retrato que tenha feito de Vincent não se pareça fisicamente, continha: (...) *algo do homem interior.* (NAIFEH, idem, p. 799),²⁹¹ aludindo à ontologia que lhe remetia a figura de van Gogh. De outro modo, a visão onírica das flores nascendo das pinceladas de Vincent, também remetiam à velha discussão de ambos sobre a

²⁸⁶ “Além de desdenhar de Arles e os moradores locais, Gauguin reclamava do frio fora da estação, do vento incessante e da comida ruim.” (NAIFEH, idem, p. 796).

²⁸⁷ “Desde o primeiro mês, vi nossas finanças em comum tomarem os mesmos ares de desordem.” (GAUGUIN, 2011, p. 19).

²⁸⁸ “Numa caixa, uma quantia tanto para passeios noturnos e higiênicos quanto para o tabaco e também para as despesas imprevistas, incluindo o aluguel. Junto, um pedaço de papel e um lápis para tomar nota, honestamente, do que cada um tirava. Numa outra caixa, o restante da quantia dividida em quatro partes, para a despesa de alimentação semanal. Nosso pequeno restaurante foi suprimido e, com a ajuda de um pequeno fogão a gás, encarreguei-me da cozinha, enquanto Vincent fazia as compras para a casa, sem se afastar muito. Uma vez, contudo, Vincent quis preparar uma sopa, mas, não sei como, fez suas misturas. Sem dúvida como as cores nos seus quadros. Acontece que não pudemos comê-la. E o meu Vincent, rindo e exclamando: ‘Tarascon! O boné do tio Daudet’. Na parede, com giz, ele escreveu: *Sou o Espírito Santo, Sou são de espírito.*” (GAUGUIN, 2011, p. 19).

²⁸⁹ “(...) Gauguin agiu sem piedade ao reunir os ícones da imaginação de Vincent: não só os venerados girassóis, mas também suas cores.” (NAIFEH, idem, p. 799).

²⁹⁰ “Uma das coisas que o deixava possesso era ser forçado a reconhecer em mim uma grande inteligência, em desacordo com minha testa muito pequena, sinal de burrice.” (GAUGUIN, 2011, p. 18).

²⁹¹ “Theo o recebeu como ‘uma grande obra de arte’ e disse que era ‘o melhor retrato’ jamais feito de Vincent, ‘em termos de captar seu ser interior’”. (NAIFEH, idem, p. 811).

observação da natureza e a imaginação na arte. Neste caso, Gauguin pintou o anfitrião como um pintor preso a um retrato de imaginação, agravando ainda mais o indireto conflito, que não passava despercebido ao mestre holandês.



Figura 180: Paul Gauguin, *Vincent van Gogh pintando girassóis*, novembro de 1888. Óleo sobre tela, 73,02x91,12cm, Museu Van Gogh, Amsterdã

Interpretando de outra forma,²⁹² é bem provável que essa obra expressasse mais ressentimento do que admiração da parte de Gauguin, e que embora Vincent tenha protegido Theo, por meses, das notícias dos conflitos entre ambos, zelando por sua frágil condição física e emocional, desde o dia 11 de dezembro Vincent já havia revelando a Theo sinais de esgotamento por parte do pintor francês, que já havia dito a ele que estava um pouco desanimado tanto de Arles como do ateliê da Casa Amarela, conforme carta 724. Assim, dias depois Gauguin escreveu a Theo anunciando sua partida, e disse:

Vincent e eu não podemos de modo algum continuar a viver lado a lado sem atritos, devido à incompatibilidade de nossos temperamentos e porque nós dois precisamos de tranquilidade para nosso trabalho. Ele é um homem de inteligência admirável que tenho em grande estima e deixo com pesar, mas, repito, é necessário que eu parta. (GAUGUIN apud NAIFEH, op. cit., p. 800).

Corroborando a narrativa de Gauguin, o que Vincent, por carta a Theo, escreve no dia 11 de dezembro, quando afirma que: *Gauguin é muito forte, muito criativo, mas justamente por isso deve ter paz.* (vggallery, carta 724), o que se confirma pelas memórias do pintor francês quando ele diz: *Entre dois seres, ele e eu, um todo vulcão e o outro fervendo também, mas de alguma forma preparava-se uma batalha.* (GAUGUIN, 2011, p. 18). Por fim, e considerando

²⁹² “Para frisar essa mensagem de desdém, Gauguin pintou o pincel de Vincent numa posição ambígua entre as flores que copia e a imagem que pinta, impondo um mistério simbolista ao gesto sincero, mas nêscio, de transcrever a natureza.” (NAIFEH, idem, p. 799).

todo o simbolismo no retrato que Gauguin pintou de Vincent, fosse mesclando admiração e troça, ou não, para Vincent, aquilo deve ter significado um grande insulto, também por estar já muito paranoico nesses tempos, tal como Gauguin deixa a crer em suas memórias tardias²⁹³.

Neste momento, Gauguin já estava sufocado com o amigo de ocasião. Ele saía longas noites a espreitar pelas ruas, enquanto, no convívio, evitava qualquer discussão com o renitente holandês²⁹⁴, e, até mesmo por privacidade, quase nada escrevia sobre ele em suas cartas a amigos e adutores, acentuando esse sufocamento indireto, fazia planos de voltar a Polinésia Francesa para retratar novamente o primitivismo nas populações isoladas daquela região.

Por fim, a notícia de que seus quadros e cerâmicas estavam vendendo exponencialmente em Paris acentuou o tremor e estimulou o vulcão latente em Vincent que, a partir dali, tão logo entrou em erupção. *Estou muito feliz que o sucesso de Gauguin em relação às vendas continua. Se em um ano ele pudesse ter feito o suficiente para levar a cabo seu plano de ir e se estabelecer na Martinica, eu pensaria que sua fortuna estaria feita.* (vggallery, carta 722). Desde novembro, tais acontecimentos já pareciam anunciar, o que tragicamente lhe sucederia com a partida do colega de casa. E nesse sentido, quando: (...) *Gauguin anunciou sua decisão de ir embora, Vincent iniciou uma campanha frenética para revertê-la* (...) (NAIFEH, idem, p. 803), mas em vão. Nesse último mês, segundo Gauguin, Vincent havia se tornado, em grande parte, uma pessoa antissocial. *Nos últimos tempos de minha estada, Vincent tornou-se excessivamente brusco e barulhento, depois taciturno. Algumas noites o surpreendi de pé perto de minha cama.* (GAUGUIN, 2011, p. 21).

Visando atenuar a tensão entre o “casal” de pintores, já no começo de dezembro de 1888, Vincent, motivado por seu espírito dionisíaco, levou Gauguin ao teatro da região, no qual: *O clima festivo caótico e a alegria contagiante desfizeram a claustrofobia da Casa Amarela e as tensões que se avolumavam lá dentro.* (NAIFEH, idem, p. 805). E foi supostamente depois disso que Gauguin convidou Vincent a um novo passeio, desta vez, ao museu em Montpellier, a aproximadamente 3 horas distantes de Arles, indo de trem. Quando chegaram lá, entretanto, a Galeria Bruyas oferecia obras dos pintores mais importantes, especialmente Delacroix, e no

²⁹³ “Tive a ideia de fazer seu retrato pintando a natureza morta que ele tanto amava, a dos girassóis. Quando terminei, ele me disse: ‘Sou eu mesmo, mas eu enlouquecido’.” (GAUGUIN, 2011, p. 21).

²⁹⁴ “Gauguin e eu conversamos muito sobre Delacroix, Rembrandt & c. A discussão é excessivamente elétrica, às vezes, emergimos dela com mentes cansadas, como uma bateria elétrica depois que ela acaba.” (vggallery, carta 726).

que toca a esse pintor francês, um dos retratos parece ter tocado Vincent trágica e profundamente, de modo que até mesmo escreveu a Theo²⁹⁵:

Bruyas era um benfeitor dos artistas, e isso é tudo que direi a você: no retrato de Delacroix, ele é um cavalheiro com barba, cabelo ruivo, que se parece terrivelmente com você ou comigo, e que me fez pensar naquele poema de Musset ... em todos os lugares em que toquei a terra, um infeliz vestido de preto veio sentar-se ao nosso lado, um homem que nos olhava como um irmão. Teria o mesmo efeito em você, tenho certeza. (vggallery, carta 726).

Nesse sentido, e observando a diferença entre a carta de Vincent e o poema de Musset com o qual ele compara a pintura em questão²⁹⁶, Vincent parece ressuscitar a sua história mais profundamente trágica da qual Forrester fala a respeito, como ressalta Pierre Daix:

Aproveitemos essa falha do inconsciente de Vincent. Primeiramente, ele escreve: “ao nosso lado”, quando o original é completamente diferente: “Em meu caminho veio se sentar” e, de qualquer forma, ele põe o verbo na primeira pessoa do plural (incluindo Théo), enquanto Musset emprega a do singular. Depois, sempre com o nós: “nos olhava como um irmão” em vez de “tinha o rosto de um irmão”. (DAIX, 1991, p. 117)

Então, *Diga a Degas, que Gauguin e eu fomos ver o retrato de Bruyas de Delacroix em Montpellier, pois devemos corajosamente acreditar que o que é, é, e o retrato de Bruyas de Delacroix se assemelha a você e a mim como um novo irmão.* (vggallery, carta 726).

O fim da carta trai a obsessão aqui recalcada claramente: “Pois é preciso ter coragem de crer que o que é, é e o retrato de Brias feito por Delacroix se parece comigo e com você como um novo irmão.” Brias novo irmão ressuscita o primeiro Vincent, o irmão natimorto exatamente um ano antes de Vincent nascer, que tinha o seu mesmo nome e mais o amor que Moe, sua mãe, nunca lhe dera com a mesma intensidade, e ele sabe muito bem disso. (DAIX, 1991, p. 117 e 118).

Mas, se seus sentimentos já estavam enfrentando uma nova tempestade que viria com a já anunciada partida de Gauguin, outra se fez no imediato e infinitamente mais grave e tempestuosa até então. Assim: (...) *se a partida de Gauguin tem grande peso, ela não é nada perto da notícia que Vincent acaba de receber: o noivado de Théo com Johanna, a irmã de seu amigo André Bonger. Ela significa o fim de sua irmandade. Ele perde Théo.* (DAIX, 1991, p. 118).

²⁹⁵ “Eu disse a eles que os Bruyas de Montpellier compartilham uma certa característica familiar com nós dois e que, portanto, estamos simplesmente dando continuidade ao que Monticelli e Bruyas começaram no sul.” (vggallery, carta 735).

²⁹⁶ “Contou a Theo que o retrato de Bruyas feito por Delacroix lhe despertou um devaneio especialmente vívido: uma figura espectral de um poema de Alfred Musset, que muito apreciava (...)” (NAIFEH, idem, p. 807).

Apesar de tudo, Naifeh e Smith ressaltam que, excepcionalmente, depois da viagem a Montpellier: (...) *desceu uma paz tensa sobre a Casa Amarela*. (NAIFEH, idem, p. 805), sobretudo no que tocava a turbulenta relação entre os pintores. Curiosamente foi nesse momento que tanto Vincent adotou as pinceladas meticulosas de Gauguin, quanto Gauguin adotou o verde-bonzo de Vincent, selando, para além da tragédia interpessoal, uma instantânea união essencial sacralizada através da arte. O que explica porque, por carta a Theo: *Poucos dias depois de voltar de Montpellier, Gauguin retirou a ideia de sair de Arles*. (Idem, idem, p. 806), mas, sabendo hoje que ele partiu duas semanas depois dessa afirmação, aproximadamente, é possível crer que tais afirmações eram apenas estratégias que protegiam Gauguin, naqueles últimos dias em Arles, de uma possível campanha de Vincent para que ele permanecesse na casa amarela. De outro modo, isso pode bem ter sido um posicionamento em defesa dos rogos de Theo para que ficasse. Por fim, e mesmo Vincent querendo acreditar, ele parecia pressentir as coisas²⁹⁷. E foi no ritmo dessa aventura em Montpellier que Vincent envolveu-se: (...) *em discussões sérias com Gauguin, explorando as fronteiras arriscadas e movediças entre a arte, a religião, a ilusão e o sobrenatural*. (Idem, idem, p. 808), o que, como é possível notar ao longo desta pesquisa, Vincent parecia eternamente envolvido.

Foi nesse momento que a obra: “*O Horla*” (“*Le Horla*”), de Guy de Maupassant. (Idem, idem) retornou ao memorial de paixões de Vincent van Gogh, certamente por influência de Gauguin na ocasião. Ele já havia lido essa obra em Paris, a respeito de um homem que, vítima de uma grande sensibilidade no mundo, havia acabado louco em uma sarjeta. Contudo, é preciso destacar que esse tipo de medo era justamente o oposto dos sentimentos do pintor holandês em seus tempos de Paris, quando o aventureiro libertino Bel-Ami o incentivava a viver uma vida de aventura e riscos, sem tais medos. Agora, ante a atmosfera sombria e tensa do mês de dezembro, o personagem da insônia, que sofria de crise nervosa e visões estranhas, delírio e paranoia, parecia vir a Vincent como no espelho em que ele havia se visto na pintura de Delacroix.²⁹⁸ E as proporções do medo tornaram-se maiores a medida do rompimento de certos baluartes, de esfera psicológica, os quais Vincent havia muito se amparando, como o fato de se proteger das acusações alheias de que era um homem louco, simplesmente pela consciência de

²⁹⁷ “Mesmo quando alardeava uma reaproximação e dizia que Gauguin era ‘um excelente amigo’, continuava a temer o pior.” (NAIFEH, idem, p. 807).

²⁹⁸ “O ser o perseguido constantemente, como o desgraçado vestido de negro de Musset, bebendo sua água à noite, virando as páginas de seu livro, roubando-lhe o reflexo no espelho.” (Idem, idem, p. 809).

que era um homem lúcido, quando o personagem de Maupassant, compartilhando da mesma consciência e posicionamento,²⁹⁹ havia sucumbido pela loucura.

A tragédia da vida qual Vincent sentia-se nunca poder escapar, ele a vivenciava através do exercício da arte, torturado que era por possuir uma memória soberba e uma capacidade profundamente sensível de remoer sentimentos em pensamentos no bojo de profundas nostalgias, que, visto ontológica e tragicamente, se revelavam como o combustível de grande parte de sua produção artística. A luta de um homem com ele mesmo e com o mundo, neste ínterim, descobre precisamente uma luta trágica de auto superação cujo efeito se desdobra e se revela, de alguma forma, nas pinturas esteticamente, a espelhar tanto a realidade exterior quanto sua interioridade, a realidade apolínea e a dionisiaca, o caos e o cosmo, dentro do qual Vincent procura, enquanto partícula consciente da unicidade homem/ mundo, a mais íntima realidade, qual parecia buscar, talvez sem êxito, quando invocava, no plano da superfície e da teoria o: (...) *lema de São Paulo, sofredor, mas sempre jubiloso* (NAIFEH, idem, p. 808).

Dessa vez, entretanto, mesmo envolto a espectros que tinham origem em seus tempos de criação religiosa, era sobre uma metafísica na arte, aquilo que ele parecia estar construindo, aceleradamente, em seus tempos em Arles. Havia uma trágica ansiedade que certamente se projetava na mente do pintor, que as traduzia em quadros, sobretudo através da dialética entre as cores, em cuja substância é possível reconhecer a metáfora da luta nas sobreposições de cores e tons, o que outrora ele fazia com luzes e sombras, mas cujos temas ainda permaneciam de caráter simbólico, e pareciam exprimir da vida o que as raízes são para as árvores. Em suma:

Como o herói perseguido de Maupassant, Vincent parecia em guerra consigo mesmo: tomado por paixões titânicas num minuto, melancólico ou nervoso no seguinte. “Acessos horríveis de ansiedade” se alternavam com “sensações de vazio e cansaço”, admitiu mais tarde. Aos dias de discussões esgotantes seguiam-se noites de insônia e agitação. (Idem, idem, p. 809).

Ante uma situação notavelmente trágica no mês de dezembro de 1888, a própria paranoia mental (mente = mentira), qual Vincent já conhecia, se avultou quando Theo passou a enaltecer com demasiada veemência Gauguin e suas obras, ao ponto até mesmo de conferir a ele a mesma sorte de Millet,³⁰⁰ qual Vincent enaltecia ao nível de Rembrandt e Delacroix. Assim, em resposta as pinturas que enviava, Gauguin recebia elogios que só intensificavam a

²⁹⁹ “Com certeza eu me julgaria louco, totalmente louco, se não estivesse consciente, se não conhecesse perfeitamente meu estado, se não o examinasse, analisando-o com completa lucidez” (MAUPASSANT apud NAIFEH, op.cit., p. 809).

³⁰⁰ “Mas, entre as lisonjas com que Theo cobria Gauguin, nenhuma poderia ferir tanto o irmão quanto esta: ‘Ele pode ter o mesmo rumo de Millet’.” (NAIFEH, idem, p. 811).

rivalidade de van Gogh, demasiadamente humano. Foi assim que, supostamente, as paranoias do pintor holandês foram se transformando em delírios de traição, realidades paralelas. Gauguin passou a flagrá-lo andando em círculos durante as madrugadas, certamente imerso em pensamentos nas suas profundezas dionisiacas. E esse estado de desconfiança com o único amigo que havia lhe restado durante a vida, ou seja, Theo, corrobora o fato de este ter enviado apenas três cartas ao irmão (Vincent) durante todo o mês de dezembro.

Nesse contexto, Bernard também havia ignorado suas cartas enquanto respondia as de Gauguin, recrudescendo ainda mais os sentimentos e pensamentos de conspiração no sensível pintor holandês, que, estando às vésperas do Natal, se agravava uma vez que ele mesclava, a esse caos, profundas lembranças, pensamentos e sensações de sua infância na Holanda.³⁰¹ Com isso, para onde olhasse ele via: (...) *tradições locais que misturavam o misticismo católico com antigos ritos pagãos de fertilidade*. (NAIFEH, idem, p. 812), que de alguma forma o rementiam à velha ontologia da vida onde a realidade soava enquanto uma música uníssona de ninar.

Foi então no dominó dos acontecimentos, que a memória do Natal e da infância na Holanda se fizeram arte na última semana do ano de 1888. A figura da mãe cuidando do filho já preenchia lacunas vertiginosas nas profundezas do pintor, e, dentre os acontecimentos, logo ele se viu ante tais profundidades, que sempre o remetiam ao inconsciente da nostalgia e da arte, dentro do qual, na ocasião, o fez ressuscitar a velha imagem da mãe no embalo de uma música: (...) *de La Berceuse, termo que se aplicava tanto à figura materna que embala o berço quanto à cantiga de ninar*. (Idem, idem, p. 815).



Figura 181: Vincent van Gogh, *La Berceuse (Augustine Roulin)*, dezembro de 1888. Óleo sobre tela, 92x73cm, Museu Kröller-Müller, Otterlo

³⁰¹ “Nada fazia Vincent se sentir mais separado da família, real ou postíça, do que a chegada do Natal.” (NAIFEH, idem, p. 812).

Vincent contrasta novamente o vermelho e o verde das paixões humanas sob suas lembranças da charneca, mas se o plano de fundo ele escurece, é para lançar as flores brancas enquanto contrastes ao primeiro plano,³⁰² o que automaticamente elevaria também o caráter da musicalidade contida nas cores da pintura,³⁰³ simbolizado na sinfonia dos movimentos que tanto as folhas como os pequenos pontos parecem, harmonicamente, fazer soar.³⁰⁴ A posição da berceuse sugere uma certa tranquilidade, obtida também através de uma relação ontológica com as cores, que beirava à uma construção metafísica da arte, onde o dionisíaco do mundo sensível se convertia pelo apolíneo tal como: *Vincent comentou: Como arranjo impressionista de cores (...)* (VAN GOGH apud NAIFEH, op. cit., p. 814). Do mesmo modo, partindo de uma análise genérica das cartas do pintor, para que a obra de Vincent possa também ser contemplada a uma certa distância do observador, cabe pontuar sobre a variedade de assuntos e temas para os quais ele se inclinou para pensar a respeito dos mais profundos mistérios da vida, em uma profusão de elementos sobrepostos, que revelam a luta árdua de um pintor cuja obra parecia refletir um desejo ontológico de se conectar ao universo das coisas, e relacioná-los,³⁰⁵ tal como fizera também com a velha berceuse nos últimos tempos em que passou em Arles. Dessa maneira:

Nesse retrato simples, Vincent sintetizou toda uma vida de imagens reconfortantes: desde a água-forte de Rembrandt com um berço à luz de vela que havia na casa paroquial de Zundert (e no ateliê da Schenkweg) a um Getsêmani de Carlo Dolci e à sua própria Noite estrelada – imagens todas elas, que lhe haviam mostrado “uma luz na escuridão” em tempos de crise. Via nele tanto a verdade simples de Daumier quanto a magia inefável de Corot. Apresentou-o como justificação suprema de seu velho amor pelos “tipos” e de sua convicção de que os retratos de gente simples figuram entre os símbolos mais sagrados do sublime. (...)

A pintura também ressuscitou o sonho de Haia – as ilustrações de revistas e as litografias –, o sonho de atingir diretamente as massas, contornando o mundo hostil das galerias e dos negociantes de arte, inclusive o próprio irmão, para tocar o coração das pessoas comuns que ansiavam por sua arte dolorida. (NAIFEH, idem, p. 814).

Sintetizando a vida em sua história e sentimento, a pintura da *La Berceuse*, para além de conectar as profundezas do mundo de van Gogh naquela ocasião, e reunir os fatos dispersos

³⁰² “(...) um devaneio relembando o papel de parede em seu quarto no sótão em Zundert (...)” (NAIFEH, idem, p. 816).

³⁰³ “Se eu realmente cantei uma canção de ninar colorida, deixo para os críticos, particularmente para os mencionados. Mas já conversamos bastante sobre isso no passado, não é? Sobre a eterna questão da cor que nos guia, na medida em que nossa compostura pode ir.” (vggallery carta 740).

³⁰⁴ “Ah! meu caro amigo, fazer da pintura o que a música de Berlioz e Wagner tem sido diante de nós ... uma arte consoladora para corações angustiados! Ainda existem poucos que sentem isso como você e eu!!!” (vggallery, carta 739).

³⁰⁵ “Van Gogh se dedicava, portanto, a fazer quadros que pudessem dialogar num plano formal, isto é, completar-se harmoniosamente a serviço de um efeito de conjunto.” (VEEN, 2018, p. 98 e 99).

de sua vida, parecia também servir à expressão de seus fantasmas mais religiosos e sombrios,³⁰⁶ enquanto consolo ante o trágico destino de Monticelli, o seu próprio medo da loucura. Dessa forma é que a figura da berceuse o consolaria, posto que, em carta a Theo, Vincent comparou, misteriosamente, seu estilo atual de pintura com a escrita poética do famoso psiquiatra holandês do final do século XIX, Frederik Willem van Eeden,³⁰⁷ e o que suscita pensar, se ele estaria, com isso, buscando um consolo ante a possibilidade da loucura na metáfora de um psiquiatra. Ou estaria ele relacionando, de alguma forma, a superação da loucura através da arte, em vista de um psiquiatra que também era poeta?

De qualquer forma, Vincent se mostra guiado pela cor ao limite do que ele chama de compostura, cujo significado ontológico parece dizer, enquanto isso, que pela cor ele iria até o limite que a vida e a natureza lhe permitissem de alguma forma.³⁰⁸ Assim, ao que parece, e a luz da perspectiva nietzscheana da tragédia, o espírito apolíneo do pintor se apropriava da arte da pintura e da dialética das cores para adentrar, ao limite, o universo dionisíaco da própria vida, em um momento no qual, pela atividade artística ele parecia querer abolir qualquer necessidade metafísica,³⁰⁹ até mesmo no que concernia a arte e ao uso das cores. E sobre a pintura da berceuse, ele escreveu a Theo em janeiro de 1889:

No momento, tenho o retrato de uma mulher em movimento, ou melhor, no cavalete. Que chamei de ‘la berceuse’, ou como dizemos em holandês com Van Eeden (você sabe, quem escreveu aquele livro que eu pedi para você ler) - ou simplesmente chamaria o holandês de Van Eeden de ‘nossa canção de ninar’, ou a mulher ao lado do berço.

É uma mulher vestida de verde (busto verde oliva e saia verde veronese claro). Seu cabelo é inteiramente laranja e em tranças. A tez foi trabalhada em amarelo cromado, com alguns tons quebrados, é claro, para modelar. As mãos que seguram o cordão do berço idem idem. O fundo é vermelhão na parte inferior (representando simplesmente um piso de cerâmica ou tijolo). A parede é coberta com papel de parede, obviamente calculado por mim em relação ao resto das cores. Este papel de parede é azul esverdeado com dalias rosa e pontilhado com laranja e ultramarino. Acredito que corri bastante paralelo a Van Eeden nisso, e consequentemente não considero seu estilo de escrita como incomparável ao meu estilo de pintura em questão de cor. Se eu realmente cantei uma canção de ninar com cores, eu deixo para os críticos, especialmente para os mencionados acima. Mas já conversamos o suficiente sobre

³⁰⁶ “Ele disse que a imagem fora inspirada pelo grande criador de mitos simples, Pierre Loti. Em *O pescador da Islândia* (*Pêcheur d’Islande*), Loti descrevera uma pequena estatueta de louça da Virgem Maria, que acompanhava os valentes pescadores nos percursos arriscados pelas águas geladas e violentas do Atlântico Norte. Presa à parede da cabine do barco, essa Mãe de louça, ‘pintada no estilo mais naïf’, ouvia as rudes orações dos marinheiros, acalmava-lhes as angústias da solidão, protegia-os durante os vendavais e temporais e a noite embalava seu sono no berço da embarcação.” (NAIFEH, idem, p. 815).

³⁰⁷ Frederik Willem van Eeden (3 de abril de 1860, Haarlem - 16 de junho de 1932, Bussum) foi um escritor e psiquiatra holandês do final do século 19 e início do século 20. FREDERIK WILLEM VAN EEDEN. In: WIKIPÉDIA. Flórida: Wikimedia Foundation, 2021. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Frederik_van_Eeden. Acesso em: 01/12/2020. (tradução nossa).

³⁰⁸ “Sobre a eterna questão da cor que nos guia, até onde pode ir a nossa compostura.” (vggallery, carta 740).

³⁰⁹ “De qualquer forma, tudo isso, nossos deveres e nossas possibilidades de ação só poderiam se tornar mais claras para nós através da experiência real.” (vggallery, carta 716).

isso no passado, não é? Sobre a eterna questão da cor que nos guia, até onde pode ir nossa compostura. (vggallery, carta 740).

E, pensando vida e obra, em Vincent van Gogh, mas especificamente: *Do tema ao estilo pictórico, La berceuse era um apelo a Gauguin, para permanecer em Arles*. (NAIFEH, idem, p. 815). Assim, até mesmo a técnica pictural remete a Gauguin, o contorno forte e o estilo Naif, a semelhança do primitivismo, e as cores puras, enquanto rogo de solidariedade de cunho da solidão. E foi nesse sentido que Vincent até mesmo: (...) *refreou a mão impetuosa para impedir que qualquer sombra de empastamento prejudicasse suas esperanças de reconciliação*. (Idem, idem, p. 816). Portanto, vida e obra se encontram mais uma vez, sob a experiência de desafios existenciais na vida do pintor, que no arcabouço de tudo que produziu, parece ter revelado mais mistérios do que certezas em suas obras.

Assim, e se grande parte de sua motivação da obra fosse convencer Gauguin a ficar, é possível que esse tenha, para evitar um conflito direto, engolido as críticas ao desenho de van Gogh, marcado toda a vida por uma mão pesada e impulsiva demais a precisão dos traços, mas que pareciam encontrar, justamente nesse ponto, a máxima representação da realidade dionisiaca. E tentando, portanto, superar o idealismo:

Cercado de comemorações em família e de imagens de integração, ele estava perdendo a luta para manter as conexões – tanto no mundo quanto dentro de si mesmo. Sem uma corda que o prendesse firme, sofreria o mesmo destino dos pobres marinheiros que confiaram na Virgem de louça de Loti: o barco virou durante um temporal e todos a bordo morreram. (Idem, ibidem).

Em 23 de dezembro, as tensões de Vincent parecem ter tomado grandes proporções.³¹⁰ A chuva fina de inverno que havia forçado o convívio de ambos os pintores, há dias, dentro da casa amarela, havia dado espaço à uma noite convidativa para um passeio solitário. E foi nesse cenário que Gauguin decidiu por ter um tempo consigo mesmo. É bem provável que ele já estivesse decidido a partir de Arles o mais breve possível, mas que não queria alardear justamente para não ter de enfrentar qualquer revés do pintor holandês, que pressentindo claramente os abalos sísmicos da realidade, sabia que não podia jamais evitar o que se sucederia. Enquanto isso, para Gauguin: (...) *“um ataque trágico e fatal” poderia pôr em risco sua segurança (...)* (NAIFEH, idem, p. 817), algo que não deveria ser, para ele, tão imprevisível naquele momento.

³¹⁰ “Mas antes dos últimos dias eu só conseguia ver uma coisa, que ele estava trabalhando com o coração dividido entre o desejo de ir a Paris para realizar seus planos e a vida em Arles.” (vggallery, carta 741).

Vincent deve ter sentido no trauma do abandono a sensível partida de Gauguin, o que certamente o fez lembrar de uma história de luta e de fracassos em sua vida social, apolínea, que não dissociava de sua realidade interior, dionisíaca, refletida em seu ser, qual ele sabia estar preso inevitavelmente ao seu destino. E nesse sentido, o medo, a solidão e as frustrações amorosas se somavam ao: (...) *diagnóstico de sífilis, a indignidade do apodrecimento dos dentes, as mentiras para o irmão, a ridicularização das prostitutas e modelos, as imagens onipresentes da morte e da loucura marcaram sua espiral para o abismo do “colapso absoluto”*. (Idem, p. 818).

Para agravar, o alcoolismo de Vincent estava refletindo em seu estado de nervos, tensão, que, por sua vez, acentuava todos os seus conflitos interpessoais, tensionados ao extremo, pelas vésperas do Natal. O medo da loucura e da morte podem tê-lo assolado nesses últimos dias do ano, a naufragar os sonhos de esperança em favor do sentimento de culpa. Olhando no espelho, e sem qualquer autopiedade, via agora: *um “pobre desgraçado” que faltara a família, matara o pai, dessangrara a saúde e as finanças do irmão, destruíra o sonho de um ateliê no Midi e expulsara seu Bel-Ami*. E para piorar, como já foi dito: (...) *Theo pedira Jo Bongor em casamento*. (Idem, p. 819).

Assim, foi motivado por um contexto de terror dionisíaco que Vincent decidiu por ir atrás de Gauguin quando este saiu para respirar pelas ruas de Arles, dois dias antes do Natal. E nas palavras do próprio Gauguin em seu livro de memórias:

Chegando à noite, acabara meu jantar e sentia a necessidade de ir sozinho respirar o ar perfumado dos loureiros em flor. Já atravessara quase inteiramente a praça Victor-Hugo, quando ouvi atrás de mim um pequeno passo bem conhecido, rápido e irregular. Virei-me no exato momento em que Vincent se precipitava sobre mim com uma navalha aberta na mão. Meu olhar nesse momento deve ter sido muito poderoso, pois ele parou e, baixando a cabeça, retomou correndo o caminho de casa. (...) Em seguida, fui a um bom hotel de Arles, onde, depois de perguntar a hora, reservei um quarto e me deitei. (GAUGUIN, 2011, p. 21 e 22).

Foi, portanto, na madrugada do dia 24 de dezembro de 1888, que Vincent passou a noite sozinho e consigo mesmo, sabe-se lá como, e em que níveis de atordoamento que sequer a arte poderia lhe salvar naquela ocasião. A história dessas horas em que ele ficou solitário na casa Amarela, depois de meses, é a história de uma realidade atemporal, na qual os acontecimentos de uma vida inteira devem ter sido conectados simultaneamente no coração e na mente de Vincent van Gogh. Não eram fantasias de um homem louco o que o faziam sofrer, mas traumas factuais, que provavelmente suscitavam paranoias e medos insuflados, que essencialmente só podem ter sentido tendo em vista seu caos interior (dionisíaco), um sentido que pode ser

encontrado em reflexões sobre suas cartas e pinturas. Nessa madrugada Vincent deve ter atingido o fundo da própria alma, de seu “ser”, na dimensão de uma natureza tenebrosa qual simbólica e metaforicamente pode ser entendida por realidade dionisiaca. É nesse sentido ontológico que se faz necessário refletir sobre o episódio em questão, tal como Gauguin relata sobre o dia seguinte:

Chegando à praça, vi reunida uma grande multidão. Perto de casa, gendarmes e um senhor baixo, de chapéu de coco, que era o comissário de polícia.

Eis o que se passara

Van Gogh voltou para casa e imediatamente cortou sua orelha, exatamente na base da cabeça. Deve ter levado um certo tempo para estancar a força da hemorragia, pois no dia seguinte numerosas toalhas molhadas estavam estendidas nas lajes dos dois cômodos de baixo. O sangue sujara os dois cômodos e a escadinha que subia para nosso quarto de dormir. (GAUGUIN, 2011, p. 22).

Há muito Vincent já recorria ao auto sacrifício ante a culpa que o assolava na vida em sociedade. Contudo, dizer que esse auto sacrifício seria unicamente motivado pela culpa, é ignorar o quanto ele pode ter sido precedido de sentimentos elevados, como no período do Borinage, quando ele adentrou as minas escuras para cuidar dos doentes, ou quando cuidou de sua mãe fraturada adaptando seu trabalho artístico, ou quando pôs a mão no fogo para expressar a própria coragem ante a pessoa que ele amava, obsessivamente ou não. O mesmo sacrifício e heroísmo pode ser entendido também no salvamento de Sien das ruas de Haia, e a própria convivência a que ele se resignou enquanto resultado daquilo. Vincent parecia nutrir aqui uma sabedoria de Cristo, qual ele parecia ver em tantos artistas que, tampouco metafísicos, outorgavam-lhe a possibilidade de uma grande realização em vida, que à semelhança de Cristo, cuja criação era a do homem, na arte se realizaria.

Assim, o episódio da mutilação da orelha não destoava de toda uma vida de acasos e profundas intuições. A arte enquanto um fenômeno de maestria, havia muito guiando as condutas de van Gogh, sobretudo após ter rompido com a igreja e com grande parte das estruturas metafísicas que amparavam a cultura e o mundo material, Vincent seguia intuitivamente profundos conhecimentos colhidos de autores (artistas) diversos, em imagens de seu interior qual, após ruminar, reprojeta de alguma forma. É nesse sentido que o episódio da mutilação da orelha não destoava de exorcismos quais Vincent já navegava na literatura que tanto admirava, como no: (...) *Rêve de Zola e às mutilações em La terre e Germinal* (NAIFEH, idem, p. 819), livros que, ao certo, ele leu e releu. Por fim, embrulhou a orelha cortada em um pano e presenteou uma prostituta, sacralizando definitivamente a enorme proximidade entre sua vida e sua arte.

Uma observação sobre a essência contida nessa relação trágica e humanamente artística entre Vincent van Gogh e Paul Gauguin está na importância de que ambos trabalhos e autores tornaram-se referência para a formação de muitos pintores que deram prosseguimento, a arte da pintura, no século XX.³¹¹ Portanto, é pensar como, apesar de todo o conflito e a tragédia desta convivência, as obras produzidas nesse tempo, de ambos os pintores, tem um significado iconológico³¹² que revela o intrínseco dionisíaco de onde emergiu os respectivos trabalhos, quais, subjetivamente, pode bem conter esse valor universal atribuído.

Apesar de todo o conflito de ideias com o hóspede Gauguin, Vincent sabia admitir a grandeza artística do colega, tal como já havia escrito ao seu irmão em outros momentos. Contudo, Gauguin, de personalidade mais maliciosa, tendo em vista as negociações que havia travado para ir até Arles e a última carta que enviou ao amigo Shuffenecker,³¹³ de cujo conteúdo o próprio van Gogh também revela, junto aos excessos e as politicagens do amigo pintor.³¹⁴ O fato é que, Gauguin, em suas memórias escritas tardiamente, parece ter sequestrado propositalmente todos os méritos desta relação de maestria para si,³¹⁵ e uma vez arrogando ser infinitamente superior,³¹⁶ reconheceu muito pouco do colega,³¹⁷ enquanto mostrou-se consciente de uma peculiaridade sugestiva, à esta pesquisa, sobre a ontologia do pintor holandês, mesmo que tal percepção venha acompanhada de um ar de deboche e superioridade, revela-se fundamental para a investigação sobre a superação trágica em Vincent van Gogh, tal como diz Gauguin sobre seu aprendizado com o pintor holandês: *(...) devo a ele, também, a consciência de que – quando se atravessa momentos difíceis – sempre há alguém mais infeliz que a gente.* (GAUGUIN, 2011, p. 20). Em suma, trata-se de reconhecer que, mesmo que Gauguin tenha sido irônico em tal afirmação, ele revelou que Vincent era consciente de que o

³¹¹ “Compreenda talvez que o que me tranquilizaria de alguma forma em relação à minha doença e à possibilidade de uma recaída seria ver que Gauguin e eu não exaurimos o cérebro à toa, pelo menos, mas que daí resultam boas telas.” (vggallery, carta 743).

³¹² “Iconologia, portanto, é um método de interpretação que advém da síntese mais que da análise. E assim como a exata identificação dos motivos é o requisito básico de uma correta análise iconográfica, também a exata análise das imagens, histórias e alegorias é o requisito essencial para uma correta interpretação iconológica (...)” (PANOVSKY, 1976, p. 54).

³¹³ “A última carta de Gauguin antes do drama, dirigida a Shuffenecker, deixa perceber, como Victor Merlhès o mostrou, a influência de Vincent sobre ele. A princípio de forma direta: ‘Vincent me chama algumas vezes de o homem que veio de longe e que irá longe’.” (DAIX, 1991, p. 119).

³¹⁴ “Não sei por quê, mas sempre chamo esse retrato de ‘o viajante’ ou ‘o homem que vem de longe’.” (vggallery, carta 726).

³¹⁵ “Seria inútil entrar aqui nos detalhes técnicos. Estou para lhes informar que Van Gogh, sem perder um dedo de sua personalidade, encontrou um ensino fecundo em mim.” (GAUGUIN, 2011, p. 20).

³¹⁶ “A Vincent devo alguma coisa, que é, com a consciência de lhe ter sido útil, o fortalecimento de minhas ideias picturais anteriores.” (GAUGUIN 2011, p. 20).

³¹⁷ “O que não se perdoa a Gauguin é o fato de ele, doze anos depois da morte de Vincent, enaltecer seu papel em detrimento do amigo.” (DAIX, 1991, p. 113).

melhor, na vida, seria extrair os benefícios das situações difíceis, e transformá-las através da arte, o que o pintor francês deixa ainda mais claro no relato seguinte:

Do resto, as pessoas que poderiam se interessar por estes tristes acontecimentos já sabem e seria inútil falar, não fosse esse enorme sofrimento de um homem tratado numa casa de loucos que, por intervalos mensais, se viu retomando a razão o bastante para compreender o seu estado e pintar com raiva os quadros admiráveis que conhecemos. (GAUGUIN, 2011, p. 23).

Antes disso, contudo, e na mesma manhã de 24 de dezembro de 1888, antes mesmo que Vincent acordasse de seu pesadelo³¹⁸, Gauguin, às pressas, colheu o que podia e saltou do sonho de Vincent rumo à estação de trem da cidade. Deixou até mesmo suas luvas e espada de esgrima na Casa Amarela, também pinturas e desenhos, quais Vincent enviará depois.

Que a historiografia conseguirá um dia revelar o mistério desses dias que Vincent passou com Gauguin em Arles, não se sabe, contudo, que a versão de Gauguin revela equívocos e preponderâncias, isso talvez seja provável. A memória escrita mais de uma década depois encontra abismos intraduzíveis no que diz respeito a temporalidade dos fatos. Gauguin parece atropelar os acontecimentos em sua narrativa subtraindo pelos menos uma semana da história vivida entre ambos, segundo Pierre Daix,³¹⁹ o que, no entanto, a esta pesquisa, não acarreta prejuízos de cunho essencial. Desse modo, e do ponto de vista da tragédia nietzscheana em sua visão ontológica da realidade, o acontecimento da mutilação pode bem ter sido resultado do desequilíbrio do apolíneo ante a ferocidade das emoções dionisiacas da presente ocasião, causada pelas relações e efeitos de pensamentos e acontecimentos concomitantes, que no âmbito do complexo de seu mundo sensível, pode revelar um agravamento de crises de sentimentos oriundos até mesmo dos tempos de seu irmão natimorto. Ao que parece, no calor de fortes emoções e sentimentos historicamente eruptivos, a tragédia da decepção da orelha não parece escapar a constatação de ter sido uma consequência histórica, que mesmo impossível de ser reconstruído fidedignamente, em sua essência não poderia suspeitar dúvidas ser o trágico episódio uma continuidade de fatos anteriores.

Foi provavelmente por um telegrama que, ainda no dia 24 de dezembro, Gauguin avisou Theo sobre o acidente de Vincent. Para Theo, a notícia não poderia ter vindo em pior hora, pois ele estava ainda a comemorar o noivado com Jo Bongor, e agora teria de, temporariamente,

³¹⁸ “Naufragando sem esperança da salvação, delirante, desorientado e provavelmente bêbado, seguiu tropeçando até o quarto de dormir. Foi ao canto onde ficava a mesinha do lavatório. De lá ele podia enxergar o interior do quarto de Gauguin, ainda vazio. Quando se virou e olhou no espelho acima da mesinha. Em vez do rosto familiar que pintara dezenas de vezes, viu um estranho (...)”. (NAIFEH, idem, p. 819).

³¹⁹ “A cronologia de *Avant et après* não se sustenta. O que ele conta não parece ter se passado à véspera do ano novo. (...) ele reuniu elementos mais ou menos remanejados conscientemente.” (DAIX, 1991, p. 122).

socorrer o irmão em apuros. Theo viajou mais de 700 quilômetros de trem e chegou à Arles na manhã do dia 25 de dezembro. Sequer sabia onde estava o irmão, e depois de supostamente ter ido a Place Lamartine, endereço do qual Vincent enviava suas cartas, logo foi informado de que ele estaria no hospital da cidade. Ao chegar, descobriu o irmão isolado em uma solitária, em vista de estar sofrendo descontrole emocional e alucinações. Juntos lembraram as charnecas, o sótão de casa e o presbitério de Zundert, remoendo nostalgias. E uma vez questionado, por Theo, se aprovara o seu noivado com Jo, não demorou e Vincent foi tomado por demônios do passado, que o levaram a um devaneio em reflexões filosóficas e teológicas, de uma tristeza na qual: *De tempos em tempos, toda a sua dor lhe subia por dentro e ele tentava chorar, mas não conseguia*” (...) (NAIFEH, idem, p. 822).

Depois de nove horas na cidade de Arles, Theo embarcou na estação de trem de volta para Paris. Ele deveria estar em seus pensamentos com a futura esposa, mas, mesmo assim, só partiu quando consciente de que não poderia fazer muita mais pelo irmão.³²⁰ Contudo, e antes disso, Theo conheceu o médico Felix Rey, um jovem que, na ocasião do acidente, era o plantonista do hospital. E, embora o Dr. Rey pouco conhecesse sobre doenças mentais, arriscou logo que Vincent só estava sofrendo de uma: (...) *“superexcitação” (...) resultado natural de uma “personalidade de extrema hipersensibilidade”*. (Idem, p. 823), o que reafirmou no início de janeiro por carta que enviou, com Vincent, a Theo em Paris. E sobre seu paciente, Rey disse a Theo: *Mandei trazê-lo ao meu escritório para conversar um pouco*. (vggallery, carta 728). E certamente tendo notado a extrema inteligência, conhecimento e lucidez do pintor holandês, confirmou sua tese arriscada afirmando na mesma carta: *Fico feliz em dizer que minhas previsões foram confirmadas e que essa superexcitação foi apenas passageira. Acredito fortemente que ele terá se recuperado em alguns dias*. (vggallery, carta 728).

Não obstante as certezas de Theo sobre ter partido tão logo e abandonado o irmão, ele revela um sentimento profundo, no que toca a Vincent, por carta que escreveu a Jo Bongers minutos antes de embarcar da estação de Arles. E confessou: *A perspectiva de perder meu irmão me fez perceber o vazio terrível que eu sentiria se ele não estivesse mais aqui. E então imaginei você diante de mim*. (THEO apud NAIFEH, op. cit., p. 824). Contudo, Theo não estava livre de sentir o quanto o irmão estava sofrendo naquela situação. Vincent sequer lembrava do episódio da mutilação, alegando recordar apenas de uma escuridão. Dias após o episódio, e sobretudo, depois de saber da partida tão breve de Theo, Vincent afirma, em carta do dia 22 de janeiro, que:

³²⁰ “Seu sofrimento é profundo e é difícil para ele suportar, mas não se pode fazer nada agora para aliviar sua angústia”. (THEO apud NAIFEH, op.cit., p. 823).

Durante minha doença, vi novamente todos os cômodos da casa em Zundert, cada caminho, cada planta no jardim, as vistas ao redor, os campos, os vizinhos, o cemitério, a igreja, a horta atrás – até as pegadas minhas em uma acácia alta no cemitério. Isso porque ainda tenho as lembranças mais primitivas de todos vocês, daqueles dias; para lembrar de tudo isso, agora só temos mamãe e eu. Não irei prosseguir, pois é melhor não tentar restaurar tudo o que passou pela minha mente então. (vggallery, carta 741).

O que ele parece relatar é um cenário de medos esmagadores, angústias e horríveis ansiedades. Apesar da lucidez e clareza de alguns momentos durante esses dias, Vincent parecia em luta consigo mesmo.³²¹ Era a irrupção de memórias somadas a sentimentos que pareciam ter desencadeado em transtornos da mente,³²² levando van Gogh a reações alucinatórias através das quais seu comportamento recaía em objeções alheias. No entanto, foi nos primeiros dias de janeiro que sua lucidez voltou repentina e quase absolutamente, segundo o próprio Rey por carta a Theo: *Transido a perspectiva de sobrecarregar ainda mais Theo, ele se empenhou vigorosamente em recuperar a liberdade e pediu ao carteiro Roulin que defendesse sua casa junto aos funcionários do hospital.* (NAIFEH, idem, p. 826).

Contudo, a essa hora, no começo da primeira semana de janeiro, nem mesmo o doutor Felix Rey permanecia com a mesma opinião sobre Vincent,³²³ ante os questionamentos sobre seu estado geral. Theo estava noivo, mas estava sofrendo uma grande inquietação com o irmão enfermo em Arles. Pediu então que o carteiro Roulin lhe atualizasse periodicamente sobre o estado de saúde de Vincent, fato que agravou ainda mais as notícias na ocasião, de modo que, até mesmo: *Os médicos estavam cada vez mais convencidos de que o caminho era um só: a internação em um manicômio.* Foi então que Theo contatou o pastor local Frédéric Salles, solicitando que este lhe iluminasse as notícias e amparasse Vincent em sua convalescença. Não obstante: (...) *a boa vontade e o otimismo de Salles não se revelaram muito mais úteis a Theo* (...) (NAIFEH, idem, p. 826 e 828), e as notícias prosseguiram desesperançosas. Apesar de tudo, e, entretanto, Vincent escreveu no dia 04 de janeiro: *Espero começar a trabalhar novamente em breve.* (vggallery, carta 729). Enquanto isso, a família já havia dado Vincent como morto, e inclusive Anna Carbentus que chegou mesmo a afirmar: (...) *que a morte de Vincent já era*

³²¹ “Investia com violência contra as ameaças que via por toda a parte, despejando incoerências raivosas contra os médicos e expulsando quem se aproximasse da cama. Passada a fúria, ele se retraía num canto ou sob as cobertas, encolhendo-se numa febre de ‘angústia mental indescritível’.” (NAIFEH, idem, p. 824).

³²² “Para ele, a memória sempre foi o sexto sentido da imaginação, e a nostalgia, um turbulento mar interno de inspiração.” (NAIFEH, idem, p. 825).

³²³ “(Rey se esquivava dizendo que ‘é muito difícil dar respostas categóricas a todas as perguntas que você faz’)

prevista e era melhor assim. “Creio que ele sempre foi insano”, resumiu Anna com frieza, “e que o sofrimento dele e o nosso resultaram nisso.” (NAIFEH, idem, p. 829).

No dia 07 de janeiro, por uma súbita melhora, Vincent escreveu a Theo: *Talvez não lhe escreva uma carta muito longa hoje, mas de qualquer maneira uma linha para que você saiba que voltei para casa hoje.* (vggallery, carta 732). De alguma forma, tanto Salles como Roulin se engajaram em evitar que enviassem Vincent a uma internação manicomial, contudo, foi por ter demonstrado profunda lucidez nos dias no hospital que ele foi liberado pelos médicos. Para tal, levou alguns deles a um passeio na Casa Amarela e apresentou seus quadros, como afirmação de sua sanidade. O resultado foi que o doutor Rey lhe deu alta, e Vincent prometeu um retrato do bom médico.³²⁴ Antes disso, escreveu na mesma carta de 07 de janeiro: *Vou voltar ao trabalho amanhã, começarei fazendo uma ou duas naturezas-mortas para voltar ao caminho da pintura.* (vggallery, carta 732)

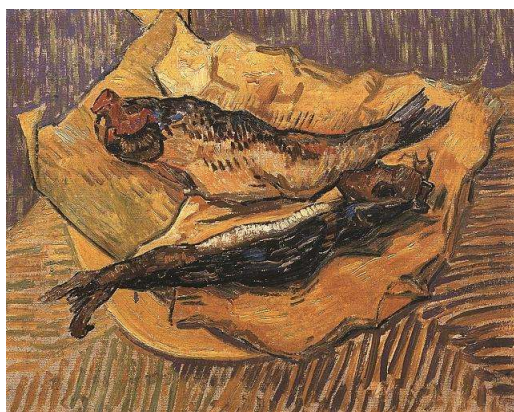


Figura 182: Vincent van Gogh, *Natureza morta: Bloaters em um pedaço de papel amarelo*, janeiro de 1889. Óleo sobre tela, 33x41cm, Coleção privada

Seriam Vincent e Gauguin, ou essa natureza morta representava a tragédia dos irmãos naquela ocasião?³²⁵ De qualquer forma Vincent assegurou que a experiência do hospital não poderia ter sido perdida e calculando subjetivamente escreveu ao irmão: *Posso garantir que alguns dias no hospital foram muito interessantes e que talvez alguém aprenda a viver com os doentes.* (vggallery, carta 732). E acrescentou: (...) *a serenidade está voltando à minha mente dia após dia.* (vggallery, carta 732). E a Gauguin, ele escreveu replicando o essencial: *Acredite que de fato não existe mal neste melhor dos mundos, onde tudo é sempre para o*

³²⁴ “O Sr. Rey veio ver o quadro com dois de seus amigos médicos, e eles pelo menos entenderam rapidamente o que são complementares. Agora estou planejando fazer o retrato do Sr. Rey e possivelmente outros retratos assim que me acostumar um pouco a pintar novamente.” (vggallery, carta 732).

³²⁵ “No mesmo dia em que voltou do hospital, ele começou uma série de naturezas-mortas com pares de peixes e caranguejos, as quais retomavam a obsessão com duplas e parcerias que haviam marcado os meses que culminaram na chegada de Gauguin.” (NAIFEH, idem, p. 834).

melhor. (vvgallery, carta 730). No dia 09 de janeiro, escreveu a Theo como que para assegurar seu estado de melhoras e lucidez: *Hoje de manhã fui novamente ao hospital para tratar meu ferimento e caminhei por uma hora e meia com o médico da casa, e conversamos um pouco, sobretudo, até sobre história natural.* (vvgallery, carta 735). Mas, no dia 17 de janeiro, afirmou:

Portanto, desta vez, novamente, não há dano mais sério do que um pouco mais de sofrimento e angústia relativa. E guardo toda boa esperança. Mas me sinto fraco e um pouco ansioso e com medo. Espero que passe, enquanto recupero minhas forças. (vvgallery, carta 736).

E foi nesse contexto que voltou ao tema dos girassóis, certamente estimulado pelo elogio de Gauguin,³²⁶ quem ele parecia querer reconquistar na ocasião, encorajando-se até mesmo a atestar que: *O girassol é em certa medida meu (...)* (NAIFEH, idem, p. 835), ele pintou três versões destes no mês de janeiro, dentre as quais, a pintura a seguir, sobre a qual escreveu a Theo no dia 22 (vinte dois): *É um tipo de pintura que muda um pouco seu aspecto, que cresce em riqueza quanto mais você olha para ela.* (vvgallery, carta 741). E na mesma carta salientou: *(...) eu comecei a trabalhar novamente com essa determinação de ferro.* (vvgallery, carta 741), ampliando o significado e o espaço da obra, bem como estabelecendo outras relações.



Figura 183: Vincent van Gogh, *Natura morta: vaso com doze girassóis*, janeiro de 1889. Óleo sobre tela, 92x72,5cm, Museu de Arte da Filadélfia, Filadélfia

Curiosamente a retomada do tema dos girassóis, Vincent refez seu quadro da *Berçuse*, esta imagem de consolo,³²⁷ quando aflorava seus mais trágicos sentimentos ante a previsão da inevitável partida do amigo. Assim, escreveu a Theo no dia 28 de janeiro:

³²⁶ “[A carta não tem saudação] seus girassóis em fundo amarelo, que considero uma página perfeita do essencial estilo ‘Vincent’.” (vvgallery, carta 734).

³²⁷ “A propósito daquela tela, acabei de dizer a Gauguin que enquanto ele e eu falávamos sobre os pescadores islandeses e seu isolamento melancólico, expostos a todos os perigos, sozinho no mar triste, acabei de dizer a

Quando você me visitou, acho que deve ter notado no quarto de Gauguin as duas telas de 30 telas dos girassóis. Acabei de dar os toques finais nas repetições absolutamente equivalentes e idênticas. Acho que já lhe disse que além disso tenho uma tela de uma Berceuse, a mesma em que estava trabalhando quando minha doença veio e me interrompeu. Hoje também tenho versões deste. (vggallery, carta 743).



Figura 184: Vincent van Gogh, *La Berceuse (Augustine Roulin)*, janeiro de 1889. Óleo sobre tela, 93x74cm, Museu Metropolitano de Arte, Nova Iorque

E sobre a tela da Berceuse,³²⁸ ele descreveu na mesma carta:

Uma mulher vestida de verde com cabelos laranja se destaca sobre um fundo verde com flores rosa. Agora, esses tons discordantes de rosa berrante, laranja berrante, verde berrante, são atenuados por tons de vermelho e verde. Posso imaginar essas telas precisamente entre as dos girassóis - que formam assim lâmpadas ou candelabros padronizados nas laterais, do mesmo tamanho; e assim o todo é composto de 7 ou 9 telas. (vggallery, carta 743).

Fazendo uma breve leitura desta tela, não seria inequívoco apontar para o aspecto escultórico da figura retratada. Assemelha-se a uma estátua de gesso de uma santa cristã, ou um amuleto, ou talvez uma espécie de totem, algo qual ele atribuía o poder de embalar aqueles que, estando em perigo, também estavam suscetíveis ao êxtase e a autossuperação. Nesse sentido, se a forma em que foi desenhado favoreceu o que o pintor desejava expressar de sua busca ontológica, era pela dialética e o contraste entre as cores que ele parecia se expressar mais profundamente, considerando o trecho da carta 743, acima que apresenta, em um detalhe, como a Vincent era complexo o entendimento das cores, por prescindir de questões psicológicas,

Gauguin sobre isso que, após essas conversas íntimas, surgiu-me a ideia de pintar um quadro tal que os marinheiros, ao mesmo tempo filhos e mártires, ao vê-lo na cabine de um barco de pescadores islandeses, experimentassem a sensação de serem embalados, lembrando-os de suas próprias canções de ninar.” (vggallery, carta 743)

³²⁸ “Talvez no Berceuse haja uma tentativa de um pouco de música colorida daqui (...)” (vggallery, carta 745).

filosóficas, racionais e sentimentais, bem como teóricas e intuitivas. Por outro lado, suscitar consolo, êxtase e superação.

Retomada a lucidez nos idos de janeiro, Vincent faz uma importante reflexão sobre a própria loucura enquanto tragédia existencial, e atrelando-a a arte, ele parece não apenas reconhecê-la, mas naturalizá-la. De outra forma, parece ver a arte não apenas como um antídoto contra um possível padecimento ante a tragédia da loucura, mas, a loucura, como um fenômeno potencializador da criatividade artística. É nesse sentido que escreve a Theo:

Talvez todo mundo um dia tenha neurose, o Horla, 21 St Vitus's Dance ou qualquer outra coisa.

Mas o antídoto não existe? Em Delacroix, em Berlioz e Wagner? E realmente, nossa loucura artística que todos nós temos, eu não digo que eu especialmente não tenha sido atingido até a medula por ela. Mas digo e sustentarei que nossos antídotos e consolações podem, com um pouco de boa vontade, ser considerados amplamente prevalentes. Veja a esperança de Puvis de Chavannes. (vggallery, carta 743).

E, foi neste final de janeiro que Vincent também se colocou a pintar mais dois autorretratos, a saber sobre os acontecimentos daqueles últimos dias e seus sentimentos a respeito. No primeiro (figura 185), o cavalete no plano de fundo sugere a imagem de um tridente, enquanto as gueixas da estampa japonesa, vistos de longe, parecem projetar o número três, uma vez agregadas ao telhado branco localizado na parte superior direita da imagem. Enquanto isso, Vincent tem o olhar deslocado do centro, como se estivesse olhando para além da tela. Ademais:

Para seus médicos, Vincent pintou dois autorretratos, ambos mostrando a orelha esquerda enfaixada e o curativo cuidadoso do hospital. Nos dois quadros, ele aparecia protegido contra o frio de janeiro num casaco verde-escuro e um gorro de peles novo: uma maneira clara de assegurar a Rey e aos demais que estava seguindo as instruções (deles e de Raspail) para fazer passeios e tomar ar fresco. (NAIFEH, idem, p. 836).

E quanto ao segundo autorretrato (figura 186), especificamente, diz o estudioso Rodrigo Naves:

O *Autorretrato com bandagem na orelha* é literalmente trágico pela mutilação autoinfligida. De um ponto de vista pictórico, o que torna o autorretrato realmente dilacerante é a coexistência das duas faixas que o dividem irregularmente, e que lembram muitas telas de Mark Rothko, ele também um artista trágico. O vermelho saturado da parte inferior não consegue encontrar passagem para o intenso laranja da parte de cima, embora ambas as cores façam parte de uma mesma gama cromática. No quadro, a cisão de um homem em busca de uma exigente espiritualidade cristã, a todo instante afastada pelo realismo cruel de seu contexto social, é exposta sem nenhuma concessão à autopiedade ou à descrição literária. Inegavelmente, a tela tem uma expressividade tocante. E ela se obtém pelos mesmos meios que o levou, em vida, à derrota. (NAVES, 2021, p. 81 e 82)



Figura 185: Vincent van Gogh, *Autorretrato com curativo na orelha*, janeiro de 1889.
Óleo sobre tela, 60x49cm, Courtauld Institute Galleries, Londres



Figura 186: Vincent van Gogh, *Autorretrato com orelha e tubo enfaixados*, janeiro de 1889.
Óleo sobre tela, 51x45cm, Kunsthau Zurich,³²⁹ Zurique

Enquanto Vincent vivia ainda resquícios de seu infortúnio,³³⁰ as cartas de Theo escassearam, lançando-o mais profundamente em uma excessiva solidão. Theo estava intensamente apaixonado e parecia respirar um pouco com a distância do irmão, e enquanto escreveu 15 cartas à Jo Bonger no período de três semanas, escreveu apenas três à Vincent, sendo que, todas elas continham dinheiro e, portanto, se justificavam por seu caráter de compromisso³³¹. Assim, questionado por Jo sobre seu irmão, Theo se direcionou a Vincent o comparando a: (...) *peessoas que querem algo apaixonadamente a girassóis*. (NAIFEH, idem, p.

³²⁹ O quadro encontra-se em empréstimo semipermanente.

³³⁰ “No entanto, as alucinações insuportáveis pararam por enquanto, reduzindo-se a um simples pesadelo por causa da ingestão de brometo de potássio, eu acho.” (vggallery, carta 743).

³³¹ “No caudal de palavras correndo de Paris para Amsterdã, depois que Theo voltou da Holanda, o nome de Vincent raramente era mencionado.” (NAIFEH, idem, p. 838).

839). E acrescentou: “*É impossível impedi-las [de] virar a face para o sol*”, ponderou ele, mesmo que “*isso faça com que murchem um pouco mais cedo!*” (THEO apud NAIFEH, op. cit., p. 839), apontando ao pintor uma personalidade ontológica e tragicamente artística. Em suma: (...) *Theo desconsiderou os sinais de novos problemas em Arles. Em resposta às cartas cada vez mais “agitadas” e “carregadas” de Vincent, ele aconselhou com rispidez que se resignasse.* (NAIFEH, idem, 839)

De outro modo, a doença mental de Vincent, uma vez hereditária, certamente não favorecia Theo em sua relação com Jo, e como ele estava intensamente apaixonado pela possibilidade de uma vida de casal com ela, voltava-se ao culto da própria felicidade: (...) *enquanto a carta de Rey continuava sem resposta e Vincent definhava.* (Idem, p. 839).

Foi no mês de janeiro também que Vincent foi despejado da casa Amarela,³³² dentre tanto, por não ter pago o aluguel. E ante a paixão de Theo naquela ocasião, Vincent teve de lhe solicitar o valor de sua mesada³³³ uma vez seu irmão ter esquecido. Essa indiferença involuntária de Theo certamente suplantou o pintor em paranoias, pois nesse caso, parecia inevitável que a culpa e a miséria material não entrelaçassem a falta de reconhecimento artístico e a dor da solidão. Por carta de 28 de janeiro Vincent parece revelar um sentimento de recolhimento e notável desconfiança do irmão quanto à própria arte e sanidade mental, e diz: *E mais uma vez, ou me tranque imediatamente em um hospício, não resistirei se estiver errado, ou deixe-me trabalhar com toda a minha força, tomando as precauções mencionadas.* (vvgallery, carta 743). Subentende-se que Vincent estava a temer a loucura ou que o julgassem louco, mas que via em seu trabalho não apenas a chance de arcar com suas dívidas, mas a testemunha de sua profunda lucidez e poder de superação através da arte, ao ponto de reconhecer a própria pequenez ante o universo, e principalmente seu papel na totalidade.³³⁴

E, no mesmo sentido, na carta seguinte, Vincent desdenha de toda a vida que se volta a busca desenfreada por poder, ambição e glória (excessivamente apolínea), certamente respondendo às atitudes de Gauguin que: (...) *acusara os dois irmãos de explorá-lo* (...) (NAIFEH, idem, p. 841). Nesse sentido, foi voltando-se a uma visão ontológica e a própria

³³² “Acabaram de me dizer que, na minha ausência, o dono da minha casa aqui aparentemente fez um contrato com um sujeito que tem uma tabacaria, para eu entregar a casa, a tabacaria, para ele.” (vvgallery, carta 735).

³³³ “Devo escrever outra linha hoje. Ontem, eles também apresentaram a conta do gás por dez francos (ou 9,90), que eu também paguei. Isso, somado às contas que fiz para você em minha carta anterior, reduz a muito, muito pouco o que resta da nota de 50 francos para me alimentar. Se você puder, envie-me um pouco mais, eu expliquei tudo sobre isso com bastante clareza, espero.” (vvgallery, carta 738).

³³⁴ “Somos apenas elos da cadeia.” (vvgallery, carta 743).

condição de partícula na realidade, que Vincent atribuiu ao interior de cada indivíduo o análogo à última de todas as verdades, quando disse:

Certamente, a nosso ver, a eleição e seus resultados e seus representantes são apenas símbolos. Mas uma coisa que foi provada mais uma vez é que as ambições e glórias mundanas passam - mas que até agora as batidas do coração humano permanecem as mesmas e tão em contato com o passado de nossos pais enterrados quanto com a geração futura. (vggallery, carta 744).

Pressupondo, portanto, o essencial naquilo que não era objeto de escolha, isto é, o coração e o determinismo da natureza por gerações, Vincent aproveitou para rechaçar a superficialidade qual julgava em Gauguin, e sobretudo a covardia no tocante aquilo que considerou “sua fuga” da Casa Amarela, e escreveu a Theo:

E agora dissecando a situação com toda a ousadia, nada nos impede de vê-lo como o pequeno tigre bonaparte do impressionismo no que diz respeito Não sei bem como dizer isso, seu desaparecimento, digamos de Arles, é comparável ou paralelo ao retorno do Egito do pequeno cabo mencionado acima, que também foi a Paris depois. E quem sempre deixava os exércitos em apuros. (vggallery, carta 736).

Mas os demônios que assombravam Vincent nesta época transcendiam Gauguin e seu comportamento. A sucessão de acontecimentos parecia transformar Arles em uma cidade desértica a um homem que já se sentia muito isolado.³³⁵ A partida de Roulin e de sua esposa, e o desdém da prostituta Rachel,³³⁶ se somaram ao episódio do agravamento da condição enferma de Theo, levando este a refletir sobre o próprio testamento por carta ao irmão, visando tranquilizá-lo, uma vez prometendo-lhe, ao contrário do tio Cent, uma segurança financeira ante a possibilidade de sua morte. Contudo, o efeito foi contrário, e as especulações sobre a doença e a morte tomaram a cabeça de Vincent,³³⁷ que iniciou uma campanha para afastar: (...) *as especulações macabras do irmão* (...) (NAIFEH, idem, p. 842),³³⁸ que, no fundo, tocavam sua profunda solidão e medo do abandono. Assim, tentando elucidar a Theo sobre os sofrimentos mentais que lhe acometiam naquele momento, e que eram próprios de Vincent também, ele

³³⁵ “Vindo tão próxima da traição de Gauguin, da transferência de Roulin, da fuga de sua esposa e da rejeição de Rachel, a conversa de Theo sobre dívidas e morte foi um golpe arrasador para Vincent.” (NAIFEH, idem, p. 842).

³³⁶ “Ontem voltei para ver a garota a quem fui quando enlouqueci. Disseram-me lá que coisas assim não são de todo surpreendentes por aqui. Sofrera e desmaiara, mas recuperara a compostura. E além do mais, as pessoas dizem coisas boas dela.” (vggallery, carta 745).

³³⁷ “Doença ou mortalidade, minha palavra, isso não me surpreende, mas a ambição não é compatível, felizmente para nós, com as profissões que seguimos.” (vggallery, carta 745).

³³⁸ “Você cumprirá o seu dever e eu cumprirei o meu, no que diz respeito a nós dois já pagamos de outra forma que não com palavras e, no final do caminho, possivelmente nos veremos com calma novamente.” (vggallery, carta 745).

aconselhou Theo um retorno ao instinto como se estivesse a estimular que o irmão rompesse com as ilusões e as verdades idealistas.

Tendo em vista, portanto, a relação entre arte e vida em Vincent van Gogh, foi fustigado por essa onda de fracassos e paranoias que curiosamente ele pintou quatro versões, dentre o mês de janeiro e fevereiro, de seu ícone simbólico, cujo significado parecia uma busca de consolo na figura da mãe sob a representação de uma canção de ninar que acalmava o berço de uma criança, isto é: (...) *a imagem que lhe servia de corda de segurança: a Virgem de Louça que chamava de La berceuse*. (NAIFEH, idem, p. 843).

Assim, e como já mencionado, no dia 07 de fevereiro, Vincent havia sido expulso definitivamente da Casa Amarela tanto pelo atraso do aluguel como pela aversão popular e do proprietário³³⁹, contra ele, ante sobretudo o escândalo da decepção da orelha, o que parecia até mesmo o fazer confundir a própria realidade, ou vislumbrar a profunda ontologia das coisas.³⁴⁰ A polícia invadiu o local e o arrancou a força de sua casa nos dias em que: (...) *Rey e os demais médicos tentavam, sem êxito, desvendar o mistério de sua enfermidade*. (Idem, ibidem,). Para Vincent sequer parecia uma doença muito séria, aquilo que sentia, como esclarece por carta ao irmão mais de uma semana depois de ter voltado à internação no hospital de Arles: *Há tantos momentos em que me sinto completamente normal e, na verdade, parece-me que, se o que tenho é apenas uma doença peculiar a essa área, devo esperar em silêncio aqui até que acabe*. (vggallery, carta 747)

No hospital novamente a especulação de internar Vincent em um manicômio chegou aos ouvidos de Theo em Paris, que ignorando os acontecimentos involuntariamente³⁴¹, recebeu perplexo as notícias do reverendo Salles. Contudo, estando tanto Rey como Salles esperando uma resposta sobre o que fazer com o irmão, os pensamentos: (...) *de Theo continuaram fixos na “difícil questão” de decorar o apartamento*. (NAIFEH, idem, p. 845). Mas, a essa altura, Vincent já estava até se sentindo melhor, ou assim apenas confessou por carta ao irmão em 18 de fevereiro, e, se outrora até mesmo ele se julgava louco em si, sabia também que era tomado por cosmovisões artísticas, tal qual refletiu sobre seu acidente na primeira semana de janeiro de 1889, dizendo: *Espero que eu só tenha tido um tal ataque simples de loucura de artista e, em seguida, um monte de febre após uma muito considerável perda de sangue, como uma artéria foi cortada*. (vggallery, carta 732).

³³⁹ “Parece que o pessoal daqui tem uma lenda que faz eles terem medo de pinturas e que se falava disso na cidade.” (vggallery, carta 747).

³⁴⁰ “O que é lamentável é que estou bastante inclinado a ficar impressionado, a sentir eu próprio as crenças dos outros e nem sempre a rir do fundamento da verdade que pode haver no absurdo.” (vggallery, carta 747).

³⁴¹ Theo estava apaixonado por Jo Bongér, e pode ter dispersado ante os problemas de Vincent naquela ocasião.

Por fim, tranquilizou o irmão evocando, mais uma vez, as noções mais profundas quais entendia da realidade, isto é, a ação heroica ante a inevitável fatalidade da vida, e a necessidade suprema de reconciliação com o destino, sabedoria que há muito ele estava a descobrir, e disse:

Esteja bem ciente de que você não deve se preocupar muito comigo, nem se preocupar. Provavelmente deve seguir seu curso, e não poderíamos mudar muito sobre nosso destino com precauções.
Mais uma vez, vamos tentar agarrar nosso destino de qualquer forma. (vggallery, carta 747).

Mas a vida social do pintor, em Arles, não estava fluindo naturalmente bem,³⁴² e logo que saiu do hospital foi novamente interditado pela polícia local,³⁴³ cuja ação obedecia: (...) *uma petição secreta às autoridades*. (NAIFEH, idem, p. 846), enviada justamente pelos locais, e especificamente por seus vizinhos mais próximos, que temiam, de forma desproporcionada que o enlouquecido e descontrolado pintor os atacasse de uma hora para outra.³⁴⁴ Assim, tal como Vincent outrora havia julgado a instituição família, juntaram-se o povo em conluio a exigir a ação do governo local quanto ao problema van Gogh.³⁴⁵

E sobre aquele momento, disse Vincent: (...) *um golpe de martelo no peito foi quando descobri que havia tantas pessoas aqui que eram covardes o suficiente para se unir contra um homem, e um doente*. (vggallery, carta 750). Não obstante, e ante a tragédia existencial da vida, replicou: *O que você pode dizer, sofrer sem reclamar é a única lição que precisa ser aprendida nesta vida*. (vggallery, carta 750), e acrescentou como quem parecia estar evocando a indiferença ou o lado cômico da tragédia que era sua própria vida, e disse: *Meu querido irmão, talvez o melhor ainda seja brincar sobre nossas pequenas misérias e também um pouco sobre as grandes da vida humana*. (vggallery, carta 750). Outrossim, buscando a solução nas virtudes heroicas que tanto lia e replicava, ou tomando de um pouco de ironia na ocasião, escreveu a Theo:

³⁴² “(...) pois é tão difícil explicar a natureza das dificuldades que podemos encontrar aqui, e com nossos costumes e modos de pensar do Norte ou parisienses, é inevitável que, se alguém ficar aqui por um longo tempo, precise sofrer algo que não é divertido nessas partes” (vggallery, carta 748).

³⁴³ “Minha casa foi fechada pela polícia” (vggallery, carta 750).

³⁴⁴ “Escusado será dizer que, no fundo do meu coração, tenho muito a dizer em resposta a tudo isso. Escusado será dizer que eu não deveria ficar com raiva, e que pedir desculpas me parece estar me acusando nesse caso. (...) Se não contivesse minha indignação, seria imediatamente considerado um louco perigoso” (vggallery, carta 750).

³⁴⁵ “(...) um certo número de pessoas daqui dirigiu uma petição (havia mais de 80 assinaturas) ao prefeito (acho que o nome dele é M. Tardieu) me designando como um homem que não é digno de viver em liberdade, ou algo assim. O chefe de polícia ou o inspetor-chefe deu a ordem para que eu fosse trancado mais uma vez.” (vggallery, carta 750).

O fato é que uma petição foi enviada ao prefeito. Respondi sem rodeios que estava inteiramente disposto a me jogar na água, por exemplo, se isso poderia fazer felizes esses companheiros virtuosos de uma vez por todas, mas que, de qualquer forma, se de fato eu me machucara, não havia feito nada disso para essas pessoas & c. (vggallery, carta 750).

Desperto, em partes, e momentaneamente, das ilusões passionais de seu futuro matrimônio com Jo, Theo escreveu a Vincent logo que soube da fatídica petição que a população arlesiana havia feito contra seu irmão,³⁴⁶ revelando uma profunda sensibilidade e fraternidade que o coloca no patamar dos elevados sentimentos que Vincent também sabia manifestar, e disse:

Meu querido irmão,
Aprendo que você ainda não está melhor, que me causa muita dor. Desejo que você possa me dizer como se sente, pois nada é tão angustiante quanto a incerteza, e se você me dissesse como estão as coisas, posso fazer algo mais cedo para lhe dar alívio. Você fez tanto por mim que quebra meu coração saber que agora, que provavelmente terei dias de felicidade com minha querida Jo, você terá dias muito ruins. Ela tinha a ilusão de que, como quer viver a minha vida o máximo possível, você teria sido um irmão por ela, como sempre foi por mim. Esperamos do fundo do coração que você possa voltar à boa saúde e que possa retomar seu trabalho em breve. (vggallery, carta 749).

E acrescenta para atenuar o sofrimento de Vincent: *Signac*³⁴⁷ *irá para o sul em breve.* (vggallery, carta 749). No entanto, para Vincent a ocasião parecia mais grave do que uma angústia ante uma eterna solidão, pois: *“Em nome da segurança pública”, pediam que Vincent fosse “devolvido à sua família o mais breve possível “ou internado num asilo de doentes mentais, “para prevenir qualquer infortúnio que por certo ocorrerá um dia, caso não sejam tomadas providências enérgicas”.* (NAIFEH, idem, p. 846). Então já soava fim de tarde para qualquer salvação que pudesse ter na cidade de Arles. Os protestos haviam se avolumando e as crianças que outrora lhe atacavam nacos de pão, estavam agora atacando pedras pontiagudas. Além disso, ao caminhar nas ruas, Vincent ouvia as vozes (pessoas) sussurrarem ser ele um homem louco. Foi por isso que: *A ridicularização logo se transformou em suspeita e medo numa comunidade que ainda acreditava na possessão demoníaca.* Além do mais, a tensão aumentava quando ele recobrava esses insultos muitas vezes, enlouquecido em seus

³⁴⁶ “Naturalmente, eu que realmente fiz o meu melhor para ser amigo do povo e não suspeitava disso, foi um duro golpe para mim” (vggallery, carta 750).

³⁴⁷ Paul Signac (Paris, 11 de novembro de 1863 — 15 de agosto de 1935) foi um pintor francês neoimpressionista e figura importante no pontilhismo. Signac, de espírito libertário, era simpatizante da filosofia anarquista. PAUL SIGNAC. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2020. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Paul_Signac&oldid=57457327>. Acesso em: 19/11/2020.

nervos, até que no fim de fevereiro: (...) *Vincent não se arriscava mais a sair à rua (...)*.³⁴⁸ Contudo, e mais uma vez já era tarde, e o delegado local já havia considerado que ele não passava de um desordeiro com precedentes, e ordenou aos: (...) *policiais irem de porta em porta colher depoimentos para fundamentar as alegações expostas na petição (...)* (NAIFEH, idem, p. 847). O resultado não poderia ter sido o pior, e todo o disparate do falatório facilmente testemunhou um homem absolutamente insano a vida em sociedade. Segundo os interrogados, Vincent apalpava as mulheres e corria atrás das crianças, bebia demais e falava sozinho, expondo comportamentos absolutamente estranhos ante a cultura local, os quais, para Roger Blin nas palavras de Antonin Artaud,³⁴⁹ não passava de uma atitude lógica ante uma necessidade artística e humana, e diz: (...) *não é indicativo de delírio passear de noite com um chapéu enfeitado com doze lamparinas para pintar uma paisagem ao natural, “afinal, de que outro modo poderia o pobre Van Gogh iluminar-se?”* (ROGER BLIN apud ARTAUD, 1947, p. 05).

Isso pois, diz Artaud: (...) *um homem prefere enlouquecer – no sentido social da palavra – antes de trair um ideal superior do orgulho humano*. E, ademais, diz Artaud: (...) *a sociedade amordaça nos asilos todos aqueles dos quais quer se desembaraçar ou se proteger, por haver recusado converter-se em cúmplice de algumas gigantescas porcarias*. E acrescenta: *Pois um alienado é na realidade um homem a quem a sociedade se nega a escutar, e ao qual quer impedir de expressar determinadas verdades, insuportáveis*. (ARTAUD, 1947, p. 04). Assim, em vista da inevitável tragédia existencial que Vincent vivenciava naquela ocasião, a sobrevivência parecia depender, da mesma forma, de uma força proporcional à onda de protestos que assentavam sobre sua cabeça, de modo que, em frente ao delegado, Vincent:³⁵⁰ (...) *alegou que fora provocado pelos acusadores*. (NAIFEH, idem, p. 848), e que a polícia não havia protegido sua liberdade, salientando que, se fosse um homem louco, já teria atirado, com um revólver, nas crianças que subiam em sua janela para lhe insultar.³⁵¹ Por fim, desferindo um

³⁴⁸ “De qualquer forma, aqui estou eu, trancado por longos dias trancado a sete chaves e com guardas na cela de isolamento, sem que minha culpa seja provada ou mesmo provada” (vgallery, carta 750).

³⁴⁹ “Antonin Artaud – um dos principais homens de teatro do século XX, além de poeta e ensaísta – procurou, no estudo provocativo e instigante *Van Gogh: O suicidado da sociedade*, libertar van Gogh da condenação de louco. Artaud aparentemente inverte a posição em geral atribuída ao pintor holandês. De um indivíduo descontrolado, incapaz de manter relações com o mundo real, passa-se à condição de ‘gênio incompreendido’, ‘iluminado’, ‘consciência sobrenatural’. Invertem-se os sinais, mas, romanticamente, os artistas permanecem sendo espíritos distintamente elevados.” (NAVES, 2021, p. 08).

³⁵⁰ “Nem é preciso dizer que não devo ficar zangado, e que pedir desculpas me parece estar me acusando nesse caso” (vgallery, carta 750).

³⁵¹ “Só digo a você, você teria dificuldade para me libertar. Se não contivesse minha indignação, seria imediatamente considerado um louco perigoso” (vgallery, carta 750).

contra-ataque, exigiu indenização pelos danos que tinham lhe causado,³⁵² e demonstrando resignação e fidelidade a sua arte e ao seu destino trágico, aconselhou ao irmão que: *Aceite como um homem e caminhe direto em direção ao seu objetivo. Nós, artistas, na sociedade atual, não passamos de um jarro quebrado.* (vggallery, carta 750).

A esta altura, no dia 19 de março de 1889, Vincent escreve a Theo anunciando que já estava novamente internado no hospital de Arles, e o que, para ele, significava estar também onerando o irmão enquanto se protegia do linchamento social,³⁵³ e, não obstante, encontrava-se silencioso e recolhido.³⁵⁴ Ademais, segundo o próprio Vincent, sua casa havia sido interditada pela polícia,³⁵⁵ com todos os seus trabalhos ali dentro, móveis e roupas, e tampouco ele poderia trabalhar para fins de se aliviar, ou até mesmo se superar através da atividade pictural.³⁵⁶ E sentindo tal necessidade,³⁵⁷ ele escreveu a Theo no dia 22 de março assegurando que já estava procurando outra casa, graças, também, aos esforços do reverendo Salles.³⁵⁸

Para Vincent, de qualquer forma: *É preciso apreender a realidade de seu destino e pronto.* (vggallery, carta 751), o que o favoreceu aceitar só ter pintado três quadros entre o início de fevereiro e o final de março de 1889. Não obstante, evocando o velho heroísmo de sempre, ao refletir sobre o universo artístico daquela época, na Europa, pareceu reconhecer o destino trágico como algo frutífero à realização da arte, de modo geral, tendo em vista a percepção de que: *Toda essa confusão vai naturalmente fazer bem ao 'impressionismo', mas você e eu, pessoalmente, vamos sofrer por um bando de bastardos e covardes.* (vggallery, carta 751). Nesse sentido, oprimido socialmente, culpado ante o peso que causava a Theo, Vincent acrescentou na mesma carta: *O melhor para mim certamente seria não ficar sozinho, mas preferiria permanecer eternamente em um hospício a sacrificar outra existência para a minha. Pois o ofício de pintor é triste e ruim atualmente.* (vggallery, carta 751).

³⁵² “Se esses sujeitos aqui protestam contra mim, eu protesto contra eles, e eles apenas têm que me fornecer indenizações e juros de forma amigável, em suma, eles apenas têm que me devolver o que eu perderia por sua culpa e ignorância” (vggallery, carta 750).

³⁵³ “Tudo o que eu gostaria de pedir é que pessoas que eu nem conheço pelo nome (pois elas tomaram muito cuidado e agem para que eu não saiba quem enviou o documento em questão) não se intrometam comigo quando estou no meio da pintura, comendo ou dormindo ou transando no bordel (não tendo esposa). No entanto, eles se intrometem com tudo isso” (vggallery, carta 751).

³⁵⁴ “Passava longos períodos imerso num silêncio aterrorizado, à espera do próximo ataque. Era um ciclo angustiante (...)” (NAIFEH, idem, p. 849).

³⁵⁵ “Minha casa foi fechada pela polícia” (vggallery, carta 750).

³⁵⁶ “Pelo que posso julgar, não estou louco, estritamente falando. Você verá que as telas que fiz nos intervalos são calmas e não inferiores às outras. Sinto falta do trabalho ao invés de me cansar” (vggallery, carta 751).

³⁵⁷ “Mas, apesar de tudo isso, eu não dou a mínima - não fosse pela dor que estou involuntariamente causando isso, ou melhor, que eles estão causando - e pelo atraso no trabalho etc” (vggallery, carta 751).

³⁵⁸ “A novidade é que acho que o Sr. Salles está tentando encontrar um apartamento para mim em outra parte da cidade” (vggallery, carta 751).

Assim, sendo forçosamente levado a autorreclusão, a observação de Antonin Artaud, sobre o papel da medicina e da psiquiatria no contexto histórico do pintor, lança sugestivas reflexões sobre a qualidade da loucura e da lucidez no que toca a vida trágica de Vincent van Gogh. Para ele:

A medicina nasceu dos males, e se não nasceu exclusivamente das enfermidades, ao menos provocou e criou o surgimento e o completo desenvolvimento da doença para ter uma razão de ser; mas a psiquiatria surgiu da turba plebeia dos seres que quiseram conservar os males, oriundos diretamente da fonte de enfermidades, que foi destarte arrancado de seu próprio vazio, como uma espécie de policial para liquidar em sua base o impulso de rebelião reivindicativa que está na origem de todo gênio. (ARTAUD, 1947, p. 10).

Mas isso, portanto, ninguém notava, e nem mesmo Theo, que entusiasmado ainda com as prévias de seu casamento, não poderia pressentir o sofrimento do irmão tão claramente, e não estava sequer a perceber as perguntas que o reverendo Salles o enviava, sobre o futuro de Vincent, cada vez mais expulso e sem ter para onde ir. Assim, tenha sido pela absoluta certeza da sanidade do pintor, ou por não se ver disposto a arcar com os valores de uma internação especializada, ou até mesmo porque estava se sentido livre uma vez alheio aos problemas de Vincent, que: *Por dois meses, Theo tinha conseguido contornar os constantes apelos para a transferência de Vincent para um hospício (...) (NAIFEH, idem, p. 852), mesmo a contragosto do pintor enfermo,*³⁵⁹ *que desejava se excluir para evitar, justamente, qualquer infortúnio ao irmão. No entanto, Jo Bongers, de forma inocente, sem conhecer Vincent pessoalmente, e sua personalidade sóbria, mas explosiva e inflexível, questionava Theo sobre o porquê ele não trazia Vincent para morar com eles em Paris, ao que Theo era obrigado a contornar ainda mais o movimento dos acontecimentos em questão.*³⁶⁰

Mas diante de tantas perguntas e de uma preocupação genuína com o irmão, Theo tinha de dar alguma resposta rapidamente, e logo acertou definitivamente com Paul Signac uma visita a Vincent em Arles, sem alteração de seu percurso, posto que o pintor francês: (...) *estava prestes a ir passar suas férias anuais de verão em Cassis, um pitoresco vilarejo litorâneo a 120 quilômetros de Arles.* (NAIFEH, idem, p. 854), e, para agradar o marchand vanguardista, não negaria o favor em questão. E então Theo foi finalmente para a Holanda na data marcada, e tendo arrumado um substituto para ter com o irmão, coincidentemente: *Pegou o trem noturno que saiu em 30 de março – dia do 36º aniversário de Vincent.* (NAIFEH, idem, p. 855), que

³⁵⁹ (...) eu preferiria permanecer eternamente em um hospício do que sacrificar outra existência à minha. (vggallery, carta 751)

³⁶⁰ “Theo arrolou freneticamente uma lista de razões pelas quais, nesse caso, o óbvio era inviável.” (NAIFEH, idem, p. 853).

passou intimamente isolado e, certamente, resignado e entristecido com o abandono momentâneo, aprisionado entre os muros sombrios de um hospital³⁶¹.

Paul Signac veio ao encontro de Vincent e mediou uma saída rápida do hospital, para ver seus quadros na Casa Amarela, mas, consta que ao chegarem lá se depararam com a casa praticamente lacrada pelas autoridades, obrigando-os a arrombarem a porta³⁶². Para Vincent, se por um lado a presença do pintor francês reafirmava a ausência do irmão, por outro, representava mais uma esperança de amizade e fraternidade artística.³⁶³ Ambos já se conheciam dos tempos de Paris, quando pintaram à beira do Rio Sena, mas agora, ante a provação daquele momento, Vincent certamente confiara nele todas as suas lamúrias atrasadas. E dentre tanto, o casamento de Theo e Jo parecia no topo de suas lamentações e desconfianças.³⁶⁴ Para ele o casamento de Theo representava a expressão da tragédia inevitável da própria vida, uma vez inapto até mesmo à convivência familiar ou entre amigos, já não enxergava qualquer possibilidade de um casamento em vida, enquanto via o irmão a sumir no horizonte.

Portanto: *Quando a realidade do casamento de Theo se assentou em seu cérebro, o mundo frágil de Vincent se esgarçou.* (NAIFEH, idem, p. 855), levando-o até mesmo a propor um casamento entre os três, que viveriam em uma casa de campo, e onde, disse ele, Jo Bonger: (...) *se juntará a nós trabalhando com os artistas* (VAN GOGH apud NAIFEH, op. cit., p. 856). Era o velho desejo de unicidade, em um momento no qual ele havia atingido um limite inédito de explosão emocional, a automutilação, e sua reclusão no hospital, o limite mais profundo de sua solidão trágica, e agravada, ao certo, por semanas sem pintar, Vincent encontrava na arte até mesmo uma panaceia para a própria superação.³⁶⁵

Fazendo um balanço dos últimos meses, Vincent parecia ver a vida como uma espécie de condenação trágica irrevogável, onde a esperança, para além de uma utopia, se realizaria verdadeiramente através da atividade da pintura, para qual ele manifesta ansiedade em vencer até mesmo o tempo perdido. E, nesse sentido, ele diz:

³⁶¹ “Quando Signac chegou – derradeira abdicação do dever fraterno –, Vincent estava mergulhado no desespero” (NAIFEH, idem, p. 857).

³⁶² “Estou escrevendo para dizer que vi o Signac, o que me fez muito bem. Ele era muito gentil, sincero e muito simples quando surgia a dificuldade de abrir ou não a porta fechada pela polícia, que demolira a fechadura” (vggallery, carta 752).

³⁶³ “Mas, a visita de Signac também mostrou um novo caminho a Vincent. A companhia de um colega artista, as discussões elevadas, os rituais de ateliê lhe deram outro vislumbre da vida de pintar com que sempre sonhara, mas raramente conhecera.” (NAIFEH, idem, p. 857).

³⁶⁴ “Ao se casar, você está descansando a mente de mamãe e fazendo-a feliz e, de qualquer forma, o que sua posição na vida e nos negócios exige. Isso será apreciado pela sociedade à qual você pertence?” (vggallery, carta 741).

³⁶⁵ “Esta é a primeira vez em vários meses que eu pego um livro. Isso me diz muito e me cura bastante.” (vggallery, carta 752).

Que estranho esses últimos três meses me parecem, às vezes, angústia moral sem nome, momentos em que o véu do tempo e a inevitabilidade das circunstâncias pareciam abrir um pouco o espaço de um piscar de olhos.

Certamente, você está certo, afinal, certo mesmo - mesmo admitindo a esperança, provavelmente é preciso aceitar a realidade bastante angustiante.

Espero me lançar de volta ao trabalho, que ficou para trás. (vgallery, carta 753).

No mês de abril de 1889, portanto, Vincent pintou aproximadamente 14 quadros, entre os quais, o pátio do hospital de Arles, um detalhe da beleza expressiva que podia sentir em todos os lugares. Vincent parece ter se voltado ao que julgaria ser o coração do lugar, o eixo unificador, dentro do qual uma profusão de flores distintas revelava um: (...) *centro secreto de vida e abundância entre os muros da prisão e a lúgubre rotina da morte*. (NAIFEH, idem, p. 858), que de alguma forma parecia o ressuscitar através da arte.³⁶⁶ E nesse sentido pintou:³⁶⁷



Figura 187: Vincent van Gogh, *Pátio do Hospital de Arles*, abril de 1889. Óleo sobre tela, 73x92cm, Oskar Reinhart Collection, Suíça.

Vincent encantou o hospital com amarelos, verdes e azuis, e detalhando o vermelho dos vasos, certamente tentou expressar pelas cores os próprios sentimentos daquela experiência e ocasião. A imagem remete também a um refúgio (consolo) dentro de um claustro. Ele queria sair do hospital, mas estava a temer que um novo assédio certamente viria da polícia e da população local, obrigando-lhe a outra reclusão. Chegou até mesmo a tomar brometo de potássio, para controlar seus acessos de desespero, mas alegou que isso o atrapalhava a memória e até mesmo a: (...) *clareza suficiente para escrever com coerência*. (VAN GOGH apud

³⁶⁶ “Hoje estou bem, com exceção de uma vaga tristeza de fundo que é difícil de definir - mas de qualquer maneira - ganhei poderes físicos em vez de perdê-los, e estou trabalhando.” (vgallery, carta 754).

³⁶⁷ “É uma galeria com arcadas como nos edifícios árabes, caiada de branco. Em frente a essas galerias, um jardim antigo com um lago no meio e 8 canteiros de flores, miosótis, rosas de Natal, anêmonas, botões de ouro, flores de parede, margaridas, etc. E abaixo da galeria, laranjeiras e oleandros. Portanto, é uma pintura repleta de flores e folhagens primaveris. No entanto, três troncos de árvore pretos e tristes cruzam-no como cobras e, em primeiro plano, quatro grandes arbustos tristes e escuros.” (vgallery, carta 764).

NAIFEH, op. cit., p. 860). Assim, tomado de culpa e de certa tendência a paranoia,³⁶⁸ Vincent pediu a Theo que o internasse em um hospício,³⁶⁹ pois estava a considerar a loucura³⁷⁰ uma doença absolutamente tratável e curável.³⁷¹ De outra forma, Vincent estava a se resignar³⁷² ao inevitável que lhe impunha tanto o casamento de Theo como a opressão da sociedade, e o provável aprofundamento da própria solidão, qual, ao certo, sabia não lhe dar escolha ou qualquer tipo de fácil salvação.

Nesse contexto, ele passou até a ver o hospício como um lugar no qual poderia se relacionar socialmente,³⁷³ ou se distrair das sombras que lhe desesperavam, de cujo destino, ele sentia não poder desviar,³⁷⁴ e, sentindo-se um estorvo, parecia ver a si próprio como uma estrada que estava a atravessar outros caminhos, ou o caminho de outros, e o que talvez, nesse sentido, tenha o levado a pintar mais uma planície do Crau (figura 188), em cuja memória o remetia ao sonho no Midi, mas em cuja estrada ele parece estacionado de modo perpendicular, ao passo que, no quadro (figura 189), parece avistar, metaforicamente ou não, uma curva acentuada num futuro bem próximo onde acabam os salgueiros.³⁷⁵ E nesse sentido, enquanto as pinceladas do céu na planície do Crau parecem remetê-lo ao pontilhismo da capital francesa, e à luz tão amada do mediterrâneo, a pintura dos salgueiros parece expressar o inverso, isto é, uma natureza coberta de um céu pesado em uma sombra cor roxa de sangue pisado, que para o artista, considerando ambos os trabalhos, deveria compreender alguma relação entre estética, posicionamentos filosóficos e principalmente sua vida.

³⁶⁸ “Então aí está, esses dias têm sido tristes, mudando de casa, transportando todos os meus móveis, guardando as telas que eu lhe enviarei, mas acima de tudo me pareceu triste que tudo o que me foi dado por você com tanta afeição fraterna, e que, por tantos anos, foi você quem me apoiou e, em seguida, ser obrigado a voltar para contar toda essa triste história (...), mas é difícil para mim expressar isso como me senti isto.” (vggallery, carta 760)

³⁶⁹ “(...) peço a você, e aos senhores Salles e Rey, que ajam para que, no final do mês ou no início do mês de maio, eu possa ir para lá como internato confinado.” (vggallery, carta 760).

³⁷⁰ “(...) perdi absolutamente a memória daqueles dias e não consigo reconstruir nada.” (vggallery, carta 763).

³⁷¹ “O que me consola um pouco é que estou começando a considerar a loucura como uma doença como qualquer outra e a aceitar a coisa como ela é, enquanto durante as crises reais parecia-me que tudo o que estava imaginando era realidade.” (vggallery, carta 760).

³⁷² “Quero continuar internado tanto para minha própria paz de espírito quanto para a de outras pessoas”, informou ao irmão. (VAN GOGH apud NAIFEH, op. cit., p. 862).

³⁷³ “A companhia das outras pessoas doentes, você entende, não é nada desagradável para mim, pelo contrário, me distrai.” (vggallery, carta 760).

³⁷⁴ “De qualquer forma, meu caro amigo, devemos aceitá-lo, as doenças de nosso tempo, apesar de tudo, é justo que, tendo vivido por anos em relativamente boa saúde, mais cedo ou mais tarde tenhamos nossa parcela deles. Quanto a mim, você sentirá um pouco que eu não teria escolhido loucura exatamente se houvesse uma escolha, mas uma vez que alguém tenha algo assim, não poderá mais pegá-la.” (vggallery, carta 760).

³⁷⁵ “É muito provável que eu tenha muito mais a sofrer.” (vggallery, carta 764).



Figura 188: Vincent van Gogh, *La Crau com pessegueiros em flor*, abril de 1889.
Óleo sobre tela, 65,5x81,5cm, Courtauld Institute Galleries, Londres

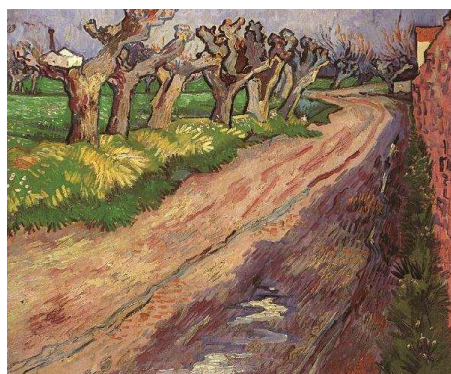


Figura 189: Vincent van Gogh, *Pollard Willows*, abril de 1889.
Óleo sobre tela, 55x65cm, Coleção Niarchos

Se para Vincent uma mudança para um asilo de loucos seria um acontecimento essencial, para Theo, tal fato seria uma ameaça enquanto notícia de ter um irmão em um manicômio, em um período no qual a loucura era considerada um fator genético, o jovem marchand temia afugentar a futura esposa ainda apaixonada. Contudo, ante a tragédia da ocasião, Vincent se entregava cada vez mais a essa possibilidade, ao ponto mesmo de julgar-se incapaz de prosseguir com a vida.³⁷⁶ Theo, no centro da tensão, comovido, logo se viu levado a consentir,³⁷⁷ sobretudo ao notar, finalmente, o quão sofrido o irmão estava naquela situação, ao ponto de até mesmo render-se ao que, outrora, havia lutado contra, quando Dorus, o julgando de maneira, queria justamente interná-lo em um asilo para loucos, Theo parecia ter ouvido, de alguma forma, o grito estridente que Vincent estava, desesperado, a proferir.

³⁷⁶ “Estou distraído e, no momento, não seria capaz de controlar minha vida. (...) é para o melhor que eu entre em um asilo agora mesmo.” (vggallery, carta 761).

³⁷⁷ “Ao ficar lá por um tempo, você poderá recuperar a confiança em suas próprias forças, e nada o impedirá de voltar a Arles depois de um tempo, se o coração lhe pedir.” (vggallery, carta 762).

À irmã Wil Vincent escreveu, entre os dias 28 de abril e 02 de maio, anunciando que iria se mudar para um asilo de loucos na cidade de Saint Rémy,³⁷⁸ próximo de Arles. *Quanto a mim, vou passar pelo menos três meses em um asilo em St-Rémy, não muito longe daqui* (vggallery, carta 764). Ademais, e a negar por impotência algum heroísmo naquela ocasião,³⁷⁹ sentimento que sempre admirou em personagens literários e bíblicos, voltando-se a um novo herói Vincent atribuiu à uma sacerdotisa de Osíris a virtude heroica de viver uma vida sem reclamar,³⁸⁰ mensagem que ele mesmo havia replicando, certamente visando se convencer, de Cristo ao apóstolo Paulo, desde os tempos de juventude.

De modo que, ao que parece, era a religião aquilo que estava a lhe fazer temer naqueles dias,³⁸¹ não necessariamente o conhecimento sobre Cristo, ou seja, em outras palavras, que era o idealismo cristão na figura do mártir, o que para Vincent era um conceito ilusório uma vez partir do pressuposto de uma maximização do homem ante a natureza, considerando que Vincent julgava limitados suas ações e escolhas, e que assim o mártir ambicionava para além do que ele era verdadeiramente³⁸², isto é, uma partícula do todo em uma realidade de ininteligível multiplicidade de forças, à semelhança da concepção de monadologia nietzscheana.³⁸³

Nesse sentido, corrobora a ideia de que Vincent negava o heroísmo somente da boca para fora, tendo em vista a resignação que ele observa no espírito e destino trágico do próprio irmão Theo, para quem se direciona com certa admiração e orgulho quando diz: *Certamente você se juntou muito mais cedo do que eu, se chegarmos a isso, na casa dos Goupils, onde você passou momentos muito ruins com bastante frequência, pelos quais nem sempre foi agradecido. E, de fato, você fez isso com zelo e devoção (...)* (vggallery, carta 768).

No começo de maio, outra surpresa, a Casa Amarela tinha sofrido com uma enchente, e além da escuridão fria e úmida expressa por todas as paredes, muitos desenhos e pinturas

³⁷⁸ “Por recomendação de Salles, Vincent já havia escolhido um pequeno asilo ligado à igreja, em Saint-Rémy, um povoadinho a cerca de 24 quilômetros a nordeste de Arles, no sopé dos Alpilles, as faldas rochosas dos Alpes que se viam no horizonte do Crau.” (NAIFEH, idem, p. 862).

³⁷⁹ “Porque eu sempre procurei algo diferente do que o heroísmo que não tenho, o que eu certamente admiro nos outros, mas que, repito, eu não acredito ser meu dever ou o meu ideal.” (vggallery, carta 764).

³⁸⁰ “Bendita seja a filha de Telhui - sacerdotisa de Osíris - que nunca se queixou de ninguém.” (vggallery, carta 764).

³⁸¹ “A religião me assusta tanto há tantos anos.” (vggallery, carta 764).

³⁸² “Certamente eu respeitaria de bom grado, admiraria os mártires etc., mas você deve saber que em Bouvard et Pécuchet, por exemplo, simplesmente existe algo que se adapta mais às nossas pequenas existências.” (vggallery, carta 768).

³⁸³ “Em suma, segundo a feliz fórmula de Heidegger, o nietzschanismo é uma *monadologia sem Deus*.” (FERRY, 1990, p. 58).

havam sido arruinados, o que desferiu um golpe doloroso ao já sofrido pintor holandês, que avesso a permanência na cidade, encontrava agora mais um sinal de que já era hora de partir.

Este estudo, assim como alguns outros, foi estragado pela umidade durante a minha doença. A água de uma inundação subiu a alguns metros da casa e, mais importante, quando voltei água e salitre estavam escorrendo das paredes porque a casa estava sem fogo durante a minha ausência. (vggallery, carta 765).

Assim, temendo a rejeição e o abandono, disse ele: (...) *começar a morar sozinho novamente me horroriza totalmente*. (vggallery, carta 767), se mudar a um asilo de loucos tinha sobretudo o interesse por companhia, ante a trágica solidão que o próprio Vincent parece expressar quando diz: (...) *o que eu temo aqui é - meu acidente sendo conhecido aqui na cidade - que serei rejeitado - mas o que eu temo, ou melhor, o que me deixa tímido é a possibilidade, a probabilidade aqui de uma rejeição*. (vggallery, carta 767). E nesse momento, sequer a própria arte, enquanto profissão, parecia o poder libertar de uma visão trágica sobre o próprio futuro³⁸⁴, enquanto a culpa e o remorso lhe pesavam conscientemente:

Enquanto isso, estou fazendo o que posso e tenho uma boa vontade de trabalhar em qualquer coisa, incluindo a pintura. Mas o dinheiro que a pintura custa, que me esmaga sob um sentimento de dívida e covardia, e seria bom que isso parasse, se possível. (vggallery, carta 767).

Portanto, e antes de ingressar na Legião Estrangeira, como havia mencionado ante a demora de Theo em lhe assegurar um refúgio³⁸⁵ em um asilo de loucos: (...) *a solidão e os pesadelos o levaram de volta ao hospital, para seus dias finais em Arles*. (NAIFEH, idem, p. 864). E, lá, ele pintou o último trabalho na cidade, cuja temática poderia sintetizar grande parte da trajetória trágica da vida e obra de Vincent van Gogh.

³⁸⁴ “(...) você está suficientemente ciente de que a chance de sucesso é abominável.” (vggallery, carta 767).

³⁸⁵ “Se eu conseguisse me alistar por 5 anos na Legião Estrangeira, acho que preferiria isso.” (vggallery, carta 765).



Figura 190: Vincent van Gogh, *Enfermaria no hospital em Arles*, abril de 1889. Óleo sobre tela, 74x92cm, Coleção Oskar Reinhart, Suíça

E sobre a respectiva pintura, Vincent escreveu:

Estou trabalhando, porém, e acabei de fazer duas pinturas do hospital. Uma é uma enfermaria, uma enfermaria muito longa com fileiras de leitos com cortinas brancas, onde algumas figuras de pacientes se movem.

As paredes, o teto com as grandes vigas, tudo é branco em um branco lilás ou branco verde. Aqui e ali uma janela com uma cortina rosa ou verde brilhante.

O chão é revestido de tijolos vermelhos. No final, uma porta encimada por um crucifixo. (...)

As pessoas daqui provavelmente não veem muito nele, mas, no entanto, sempre foi meu desejo pintar para quem não conhece o lado artístico de uma pintura. (vvgallery, carta 764).

A escolha do tema certamente não passou despercebido, e fitando uma cruz dentro de um hospital, ele parecia confrontar a ciência e a religião, até pois, na ocasião as ideias do doutor Rey, que tentavam explicar fenômenos como o amor e a loucura sob a perspectiva da ciência, estavam a lhe entusiasmar verdadeiramente,³⁸⁶ o que justificaria a cruz erguida no fundo da tela, minúscula em sua afirmação, frente as novas descobertas que, querendo ou não, expressavam ao mesmo tempo a modernidade daquela época e o distanciamento, de Vincent, das igrejas e da religião. De outro modo, Vincent pintou seus colegas como que para superar a própria solidão.

Por fim, na segunda semana de maio, para alívio pessoal, Vincent se mudou para o asilo em Saint Rémy e finalizou mais um ciclo de sua vida e produção artística.

³⁸⁶ “(...) não fico exatamente com vergonha de dizer que remorso e culpa são possivelmente micróbios também, assim como o amor.” (vvgallery, carta 764).

CAPÍTULO 6 – DE SAINT RÉMY A AUVERS-SUR-OISE – UMA HISTÓRIA DE SUPERAÇÃO ARTÍSTICA ANTE A DEGRADAÇÃO DA VIDA

O hospital psiquiátrico fora escolhido a dedo, e Vincent ficaria ali por um ano, intercalando surtos de psicose, solidão e produção artística. Suas pinturas ganharam uma nova intensidade nessa época, suas cores e contrastes tornaram-se mais vivos, ofuscantes. A pintura de memória, motivo pelo qual ele havia tanto protestado contra Gauguin, teve de ser levado a cabo quando, durante a noite, ele estava proibido de sair de seu quarto, e também na ocasião de não poder sair de dentro do hospital psiquiátrico. Por isso, tenha sido pela ausência de modelos, ou motivos de caráter artísticos, Vincent se voltou à pintura de paisagens. Desta vez com contornos definidos e intensidade da luz, assim como sob uma sinfonia de cores em tons verde, azuis e amarelos, ele parecia estar emancipando a própria linguagem.

As imagens em suas pinturas passaram a expressar uma vibração constante enquanto a natureza ganhava novas cores e variações. No mês de julho de 1889, as misturas da paleta chegaram até mesmo a tornar turva o figurativo da paisagem, antecipando o futuro movimento da pintura abstrata. Enquanto isso, os autorretratos, os camponeses, a pintura de cópias dos próprios trabalhos, e por todas as formas, Vincent trabalhou sob uma pincelada que vibrava o movimento das coisas, como se as estivesse vendo a realidade em sua dimensão cósmica e ontológica. Foram 142 pinturas no total, e após um ano de reclusão, Vincent voltou à Paris para visitar o seu irmão e a nova família.

Por fim, e como já havia conversado com Theo desde Saint Rémy, Vincent mudou-se para o vilarejo de Auvers-sur-oise - quarenta minutos de trem de Paris – depois de uma rápida visita à capital francesa. Lá, ele se hospedou em um albergue e conheceu, por intermédio de Pissaro e Théo, o Dr. Gachet, um médico psiquiatra, apreciador da arte. Ambos ficaram amigos e Vincent passou a frequentar a sua casa. Foram três meses de grandes experiências e sua pintura prosseguiu, intensificando a tendência que havia iniciado no asilo de Saint Rémy. Com as paixões se tornando intensas à medida do tempo, acentuada a solidão e a miséria, por razões diversas, pintando pelos campos de trigo, Vincent acabou baleado acidentalmente ou se suicidou no final de julho de 1890.

Em suma, será possível afirmar que a trajetória heroica de uma natureza atormentada logrou, em tão pouco tempo, transformar, interiormente, o terror comiserado da própria vida em pinturas tão tocantes que mesmo um século depois parece não ter perdido o seu pedestal?

6.1 Saint Rémy – isolamento, arte e solidão

Vincent chegou na cidade de Saint Rémy, e no asilo de Saint Paul, no dia 08 de maio de 1890. O asilo de Saint-Paul-de-Mausole tinha uma história que remontava aos romanos da antiguidade, que outrora já haviam construído, nas proximidades, uma estância dedicada aos cuidados com a saúde e à restauração espiritual. Geograficamente situado entre um vale de montanhas na região sul da França, o respectivo asilo havia nascido do mosteiro de Saint-Paul-de-Mausole que, historicamente, havia acolhido milhares de peregrinos que procuravam auxílio para perturbações mentais e males espirituais.

No começo do século XIX, as lendas e histórias do poder terapêutico da região já haviam o transformado em um hospício para os insanos. Contudo, e dentre tanto, certamente foi a ideia de: (...) *cura pagã proporcionada pelos bosques e arvoredos* (...) (NAIFEH, idem, p. 867) aquilo que havia atraído o excêntrico pintor holandês para aquela respectiva localidade. Assim, logo que chegou, já atacou, com a pintura, o motivo, dando vida e intensidade a um pequeno detalhe do jardim do asilo, não livre de um profundo sentimento de nostalgia.

Quanto mais seus olhos refletiam sobre essas cenas da “natureza em roupas íntimas”, mais a imaginação voltava às suas primeiras raízes. Relembrou *Viagem à roda do meu jardim*, de Alphonse Karr, o guia de sua infância para os mistérios das flores e jardins, e especialmente os mestres de Barbizon, que tinham sido os primeiros a lhe mostrar a magia que se encontrava no mais humilde arbusto. (Idem, idem, p. 878).

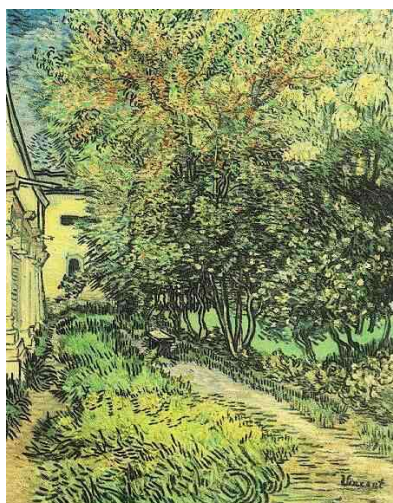


Figura 191: Vincent van Gogh, *Jardim do hospital Saint-Paul*, maio de 1889.
Óleo sobre tela, 95x75,5cm, Museu Kröller-Müller, Otterlo

Quando te mando as 4 telas do jardim que tenho em movimento, verão que, considerando que a vida se passa sobretudo no jardim, não é tão triste. (vggallery, carta 776).

A construção do hospital remontava a arquitetura românica oriundas de antigas ordens religiosas, como as beneditinas, franciscanas e agostinianas, o que certamente não era bom ao pintor assombrado com imagens religiosas. No entanto, Saint Paul atraía pessoas mais abastadas justamente por oferecer um tratamento melhor que aos dos hospícios das grandes cidades. As acomodações variavam, e mesmo que Vincent tenha estranhado um pouco,³⁸⁷ a alimentação era oferecida em abundância, e os pacientes que quisessem tocar música, escrever ou desenhar, eram permitidos. Ademais, os internos eram incentivados a passar o máximo de tempo ao ar livre, o que Vincent certamente via, naquele momento, com olhos bem positivos. Por fim, ali ele não estaria nas mãos de uma instituição religiosa, apesar da construção monástica, pois as leis exigiam que ela fosse dirigida por um médico, e neste caso, Dr. Téophile Peyron, que, mesmo sendo oftalmologista, possuía ciência para realizar um diagnóstico considerável sobre a saúde do pintor holandês.

Logo que chegou Vincent escreveu a Theo: *Queria dizer a vocês que acho que fiz bem em vir aqui, primeiro, para ver a realidade da vida dos diversos loucos ou malucos deste zoológico, estou perdendo o vago pavor, o medo da coisa.* (vggallery, carta 772). E acrescentou aludindo a visão una e das conexões que sempre buscava na vida, na arte,³⁸⁸ e em sociedade, dizendo: *E embora se ouça continuamente gritos e uivos terríveis como os dos animais de um zoológico, apesar disso as pessoas aqui se conhecem muito bem e ajudam-se mutuamente nas crises.* (vggallery, carta 772). De alguma forma: *Na reclusão tranquila do hospício, sem polícia, credores, senhorios, meninada da rua e vizinhos desconfiados a perturbá-lo, Vincent encontrou a serenidade com a qual sempre sonhara.* (NAIFEH, idem, p. 870).

Era mesmo uma segurança para trabalhar que Vincent estava a buscar depois de tantos episódios trágicos/ sociais ocorridos em Arles. Nesse sentido, o asilo em Saint Rémy parecia proporcionar uma boa estadia ao pintor holandês, que via nos colegas de infortúnio um comportamento mais civilizado do que em qualquer outra cidade que havia morado,³⁸⁹ de modo a julgar até mesmo admirável a: (...) *amizade verdadeira que eles têm um pelo outro.* (vggallery,

³⁸⁷ “A comida é mais ou menos. Cheira naturalmente um pouco de mofo, como em um restaurante cheio de baratas em Paris ou em um colégio interno.” (vggallery, carta 776).

³⁸⁸ “Você também deve saber que, se os colocar nesta ordem: isto é, o Berceuse no meio e as duas telas dos girassóis à direita e à esquerda, isso forma uma espécie de tríptico. E então os tons de amarelo e laranja da cabeça ganham mais brilho pela proximidade das persianas amarelas. E então você entenderá que o que eu estava lhe escrevendo sobre isso, que minha ideia tinha sido fazer uma decoração como a do outro lado da cabine de um navio, por exemplo.” (vggallery, carta 776).

³⁸⁹ “(...) Vincent comentou a respeito de seus colegas de internação: *eles têm a discrição e a educação de me deixar em paz.*” (VAN GOGH apud NAIFEH, op.cit., p. 871).

carta 776). Foi nesse contexto e momento que: (...) *Vincent encontrou a paz de que precisava para trabalhar e se recuperar.* (NAIFEH, idem, p. 870).

Nesse sentido assegurou a Theo, que: *Agora tomo banho duas vezes por semana e fico 2 horas nele, então meu estômago está infinitamente melhor do que há um ano (...)* (vggallery, carta 776), e, no que diz respeito ao trabalho artístico e as finanças, acrescentou: *Acho que vou gastar menos aqui do que em outros lugares, já que aqui ainda tenho trabalho no meu prato, pois a natureza é linda.* (vggallery, carta 776). Foi com esse espírito que ele e pintou a seguinte obra, certamente com imaginação e observação, como escreve a Theo:



Figura 192: Vincent van Gogh, *Grande Mariposa Pavão*, maio de 1889.
Óleo sobre tela, 33,5x24,5cm, Museu Van Gogh, Amsterdã

Ontem desenhei ali uma mariposa noturna muito grande, bastante rara, que é chamada de cabeça da morte, sua coloração surpreendentemente distinta: preta, cinza, branca, sombreada e com reflexos de carmim ou vagamente tendendo para o verde oliva; É muito grande.

Para pintá-lo, eu teria que matá-lo, o que seria uma pena, já que o animal era tão bonito. (vggallery, carta 776).

No dia 06 de junho Vincent expressou estar genuinamente feliz, principalmente por poder voltar a trabalhar, naquele trágico ambiente no qual as pessoas pareciam esquecidas, alienadas, e sofrendo de problemas mentais e espirituais muito variados. *Estive aqui quase um mês inteiro, nem uma única vez tive o menor desejo de estar em outro lugar; apenas a vontade de trabalhar novamente está se tornando um pouco mais firme.* (vggallery, carta 777). Assim, sentindo-se em casa, Vincent pôde conversar com o Dr. Peyron sobre os próprios sentimentos e as próprias dores das quais era, com certa constância, acometido. Sobre isso ele escreveu a Theo, reconhecendo a própria doença,³⁹⁰ mas com uma especificidade curiosa à análise de um

³⁹⁰ “Há uma pessoa aqui que está gritando e *sempre* conversando, como eu, por quinze dias, ele acha que ouve vozes e palavras no eco dos corredores, provavelmente porque o nervo auditivo está doente e sensível demais, e comigo foram tanto a visão quanto a audição ao mesmo tempo, de acordo com o que Rey disse um dia, é comum no início da epilepsia.” (vggallery, carta 776).

artista, que seria o tipo de epilepsia fruto de um colapso dos sentimentos, pensamentos e trabalho:

Não a epilepsia, conhecida desde a antiguidade, em que braços e pernas se convulsionavam e o corpo caía (...), e sim uma epilepsia mental que acometia a mente: um colapso do pensamento, da percepção da razão e da emoção que se manifestava inteiramente no cérebro e muitas vezes desencadeava um comportamento estranho e dramático. (NAIFEH, idem, p. 872).

Esse tipo peculiar de epilepsia, era discutido por médicos europeus há mais de cinquenta anos, e possuía até outros nomes e identificações, como, por exemplo, “epilepsia latente” ou: “*doença intelectual*”. E, segundo o Dr. Rey, que havia atendido Vincent em Arles: (...) *os ataques mentais da epilepsia latente, às vezes, provocavam alucinações – auditivas, visuais e olfativas – que levavam suas vítimas a gestos desesperados de automutilação* (...) (Idem, p. 873). De modo que, após Vincent ter compartilhado dessas conversas com o Dr. Peyron,³⁹¹ tão logo este atestou o diagnóstico do pintor,³⁹² e constatou que o álcool e as fortes emoções, somados ao perturbador: (...) *sentimento de culpa*. (Idem, p. 874), estariam entre as causas principais desse tipo de doença.

Ademais, e no que diz respeito, historicamente, aos mistérios e fenômenos que envolviam os efeitos e sintomas dessa doença, consta que: *Quando vinham os ataques, muitas vezes eram acompanhados por sensações de estar fora do corpo, como se a psique da vítima se dividisse ou se projetasse em outras entidades* (...), daí, o mistério contido nesse diagnóstico, reforçado ainda pelas palavras do Dr. Peyron no prontuário de Vincent naquela ocasião, a saber, que: (...) *O que aconteceu a este paciente seria apenas a continuação do que aconteceu a várias pessoas de sua família*. (NAIFEH, idem, p. 874-875), reforça a perspectiva ontológica do fenômeno em questão. Portanto, na eureka do Dr. Peyron, em outras palavras, seu diagnóstico atestava uma tragédia em sua concepção de inevitável, de genealógico, de processo cíclico de séculos e até milênios de degeneração (transformação) histórica e humana.

Por esse ponto de vista, as doenças mentais estavam a se arrastar por gerações em destinos de famílias inteiras, sendo praticamente uma tragédia no sentido literal da palavra. Essa visão ontológica sobre certas doenças advinha do desdobramento da obra do naturalista inglês

³⁹¹ “Os relatos de Vincent forneceram uma autêntica árvore genealógica de distúrbios mentais.” (NAIFEH, idem, p. 874 e 875).

³⁹² “Eu creio, à luz de todos os fatos, que M. Van Gogh é sujeito a alguns acessos epiléticos vez por outra, de tempos em tempos”. (NAIFEH, idem, p. 873)

Charles Darwin,³⁹³ que defendia justamente a existência de processos evolutivos entre gerações, tal como poderia ser o fenômeno da doença de van Gogh, segundo o Dr. Peyron, que: (...) *sustentava que não só a epilepsia, mas todas as deficiências mentais, da neurose ao cretinismo (...) resultavam de uma deterioração genética (...)*. Isso pois, o Dr. Peyron era um homem de seu tempo, e na França: (...) *do fim de século (...)* via nos doentes mentais um fator degenerativo, ideia que, a Vincent, poderia ser de fato consolador naquele momento de sua vida, e naquele local onde se encontrava, uma vez servir de fuga à eterna culpa que sentia pelos fracassos que havia vivenciado. Agora, sendo ele vítima de uma doença hereditária da qual não foi responsável por adquirir, seguro estaria de que não haveria culpa moral ante o padecimento naquela desgraça,³⁹⁴ tal como lhe impunha, de alguma forma, a velha parábola do semeador. Portanto, se houvesse culpa pessoal agora, essa não recairia em seus ombros, mas seria diluída em incontáveis gerações. Desse modo: *Uma vez removido o peso da culpa, Vincent pôde abraçar a nova vida.* (NAIFEH, idem, p. 875-876), e se a arte fazia parte dela, diria ele: *Em face da natureza, é o sentimento de trabalho que me faz continuar.* (vvgallery, carta 779).

Pensando de outra forma, a visão trágica de Vincent não apenas o fazia extrair os benefícios das situações difíceis, mas o atraíam aos locais específicos nos quais podia vislumbrar o embate entre o homem e o mundo no espetáculo da tragédia existencial da vida. Talvez isso explique por que ele: (...) *sempre sentira atração por instituições de custódia (...)*, ou por qual razão: *Colecionava estampas de cenas de hospital e descrevia com afeto suas próprias idas a hospitais (...)* (NAIFEH, idem, p. 876), outrossim, porque lograva ver na doença um fator de superação, ao ponto de dizer que: *Talvez seja com os doentes que se aprende a viver* (VAN GOGH apud NAIFEH, op. cit., p. 877), e algo mais deste tom, quando, por alguma razão, especula até mesmo sobre o que haveria depois da morte, e diz:

É precisamente em aprender a sofrer sem reclamar, aprender a considerar a dor sem repugnância, que se arrisca um pouco à vertigem; e, no entanto, é possível, ainda que vislumbre até uma vaga probabilidade de que, do outro lado da vida, vislumbremos justificativas para a dor, que vista daqui às vezes ocupa tanto o horizonte inteiro que leva as proporções desesperadoras de uma pessoa. (vvgallery, carta 784).

Assim, e de alguma forma: *Como os heróis e heroínas de alguns de seus romances favoritos, [Vincent] encontrou no claustro do hospício uma serenidade que jamais conhecera*

³⁹³ “Em 1859, o naturalista inglês Charles Darwin publicou a obra ‘A Origem das Espécies’, a qual ‘causou uma verdadeira revolução na biologia e no próprio pensamento humano’.” (BRANCO, 2004, p. 41, apud MEDEIROS e MAIA, 2013, p. 03).

³⁹⁴ “(...) para Vincent, foi uma libertação. Dando as suas tormentas mentais uma explicação médica, Peyron lhe removeu o peso do passado.” (NAIFEH, idem, p. 876).

no mundo exterior e, como eles, passou a ver esse outro mundo como, ele sim, o verdadeiro manicômio. (NAIFEH, idem, p. 877).

Portanto, resignado ao asilo em Saint Rémy, era pela arte o caminho da própria superação, um sentido heroico de vencer o próprio desânimo, ou a própria visão pessimista da vida, que, por questões ontológicas, o levava a perseguir na natureza a sua intimidade dionisiaca, tal como lembrou a Theo: (...) *como Daubigny e Rousseau tinham “expressado toda a intimidade da natureza, bem como toda a sua vasta paz e majestade”, e ao mesmo tempo “acrescentaram um sentimento tão individual, tão comovente”.* (NAIFEH, idem, p. 878).

Na prática, foi desses dias que ele pintou o seguinte trabalho, como quem parecia invadir a intimidade de uma flor:



Figura 193: Vincent van Gogh, *As Íris*, maio de 1889.
Óleo sobre papel sobre tela, 62,2x48,3cm, Galeria Nacional do Canada, Ottawa

Mas este trabalho vai além em suas mensagens e representações. O protagonismo do uso do verde para cobrir toda a tela, sobrepõe o amarelo das pinturas de Arles, onde sua vida parecia mesmo mais ardente e causticante do que no retiro em Saint Paul do Mausoleu. O verde e o violeta³⁹⁵, bem como o lilás, sugerem mais calma em seus contrastes do que os sóis radiantes de outrora, e o tema no detalhe, revela os contornos do cloisonismo e o desejo de síntese que ele sabia conter nas discussões desse estilo. E, é nesse sentido de busca ontológica através da arte, que Vincent escreveu a Theo no dia 09 de junho de 1889, refletindo sobre como os egípcios, pela arte, podiam sintetizar a realidade a partir dos sentimentos e desenhos de contorno simples (primitivo). Aqui Vincent faz uma clara revelação de como ele próprio expressava os sentimentos e virtudes em uma linguagem do traço, da cor e da forma. E diz:

³⁹⁵ “*As Íris* também anunciaram a cor da nova serenidade de Vincent: o violeta.” (NAIFEH, idem, p. 879).

Mas aí está, voltando ao ponto, já que os artistas egípcios têm *fê*, trabalhando a partir do sentimento e do instinto, eles expressam todas essas coisas intangíveis: bondade, paciência infinita, sabedoria, serenidade, com algumas curvas magistrais e maravilhosas proporções. (vgallery, carta 779).

Nos primeiros dias de junho, Vincent pintou a mesma natureza (figura 194), desta vez, uma visão de alguma janela do próprio asilo onde morava. Aqui, assim como na pintura da flor íris, o verde toma o todo e o céu não aparece. A tonalidade expressa frieza e calma, enquanto as pinceladas parecem fazer o todo vibrar simultaneamente³⁹⁶. E nesse sentido caberia avaliar as palavras de Theo sobre a arte de Vincent nos idos do mês de junho de 1890. Ele diz:

(..) muitas vezes pensamos em você e que suas pinturas mais recentes me deram muito em que pensar em relação ao seu estado de espírito quando você as fez. Todos eles têm um poder de cor que você nunca havia alcançado antes, o que por si só é uma qualidade rara, mas você foi além (...) (vgallery, carta 781).

E, revelando o caráter trágico Apolo/dionisíaco de sua arte, Theo acrescenta espantado: *Mas quão duro sua mente deve ter trabalhado e como você se arriscou ao ponto extremo onde a vertigem é inevitável.* (vgallery, carta 781), e aconselha especificando: (...) *antes de sua recuperação completa você não deve se arriscar nessas regiões misteriosas, nas quais parece que se pode tocar levemente, mas não entrar impunemente.* (vgallery, carta 781), como que parece até mesmo estar falando do interior de um vulcão ou de uma visão da realidade dionisíaca, da qual Vincent parece não ver qualquer saída, como atenta ao irmão na carta seguinte. *Não tenha medo de que eu jamais me aventurasse a alturas vertiginosas por minha própria vontade, infelizmente, gostemos ou não, estamos sujeitos às circunstâncias e as doenças de nosso tempo.* (vgallery, carta 782).



Figura 194: Vincent van Gogh, *Campo com papoulas*, junho de 1889. Óleo sobre tela, 71x91cm, Kunsthalle, Bremen

³⁹⁶ “Ele próprio disse a Theo que as vistas amplas e as harmonias frias da pintura formavam um complemento perfeito do retrato introspectivo e intensamente colorido de seu lar anterior, *O quarto de dormir em Arles*” (NAIFEH, idem, p. 879).

Através das cartas, outra luta, a dificuldade de se traduzir a ontologia do que via e sentia na natureza por meio das cores,³⁹⁷ assim, ele era cômico de que todas as cores eram variações da mescla das primárias que alterava com a inserção comedida do preto e do branco, assim como havia feito nos tempos de Nuenen. Portanto, ao descrever seus quadros, Vincent se esforçava para encontrar os nomes que derivavam, querendo o não, das primárias: azul, amarelo e vermelho, tal como descreveu sua pintura de ciprestes no mês de junho, da seguinte forma:

Acho que das duas telas de ciprestes, a que estou fazendo os croquis será a melhor. As árvores nele são muito altas e enormes. O primeiro plano é muito baixo, amoreiras e vegetação rasteira. Atrás, colinas violetas, um céu verde e rosa com uma lua crescente. O primeiro plano, acima de tudo, é densamente marcado, tufo de amora com reflexos amarelos, violetas e verdes. Vou mandar desenhos deles com dois outros desenhos que eu também fiz. (vvgallery, carta 783).

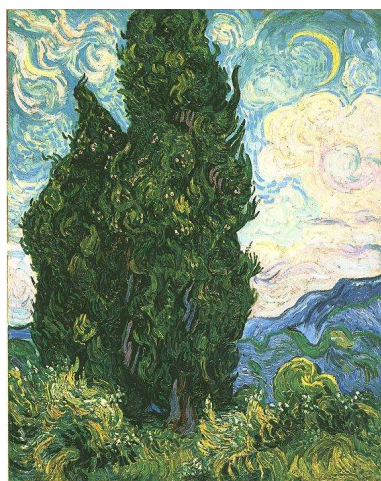


Figura 195: Vincent van Gogh, *Cipreste*, junho de 1889.
Óleo sobre tela, 93,3x74cm, Museu Metropolitano de Arte, Nova Iorque

Do ponto de vista geral da obra, a respectiva árvore parece revelar o êxtase do pintor através da forma de uma labareda incandescente, que como o fogo coaduna e vibra com todo o movimento universal, expresso pelas nuvens, pela lua e pela vegetação ao redor. O cipreste enquanto partícula pode ser identificado no movimento da unidade do todo, como a síntese de uma obra egípcia,³⁹⁸ e sem qualquer espectro de separação ou divergência ontológica, nessa tela tudo flui constantemente e sem qualquer direção que proponha dualidade ou desconexão, em outras palavras, como multiplicidade de forças incontroláveis.

³⁹⁷ “Nesse vale encantado, tudo tem vida própria. Mesmo o muro de pedras que cercava o campo adiante da janela de Vincent parece fundir-se na paisagem viva”. (NAIFEH, idem, p. 882).

³⁹⁸ “Em *beleza das linhas e proporções*, comparou-os a obeliscos egípcios.” (Idem, idem, p. 883).

Além disso, o violeta se destaca novamente, assim como na obra dos olivais pintada dias depois, qual Vincent diz: *Acabo de terminar a paisagem de um olival com folhagem cinzenta mais ou menos parecida com a dos salgueiros, as suas sombras lançadas em violeta na areia banhada pelo sol.* (vggallery, carta 780). A obra abaixo (figura 196) expressa não apenas as mesmas cores frias mais o movimento universal e vibrante que podem representar as árvores em seu contexto, tal como na obra do cipreste (figura 195).

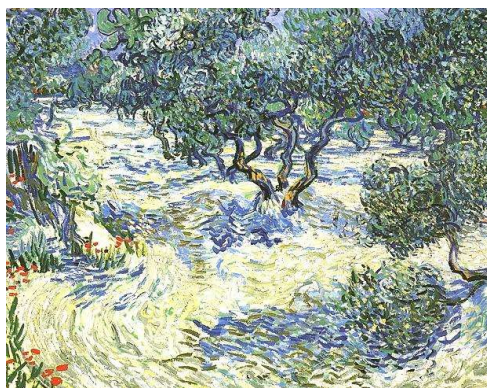


Figura 196: Vincent van Gogh, *Olival*, junho de 1889.
Óleo sobre tela, 73x93cm, The Nelson Atkins Museum of Fine Art, Kansas

Em um momento no qual Vincent já havia ganhado permissão para pintar para além dos portões da instituição, ele parecia tocado por ideias do passado, especificamente de seu tempo em Nuenen e Antuérpia, e ao escrever à irmã Willemien sobre esses sentimentos, curiosamente ele proclamou, ao ler uma frase de um jornal, que a pintura era um fenômeno de unidade contínua e a natureza, em sua unidade, era imbuída de realidades diversas e fragmentadas,³⁹⁹ e acrescenta: *Talvez seja por isso que meus pensamentos muitas vezes ainda se desviam involuntariamente para essas partes, e me parece então que estou continuando o mesmo trabalho que ficou inacabado ali, quando tantas coisas na natureza permanecem paralelas.* (vggallery, carta 780).

A visão do além muro proporcionada pela pintura, certamente garantiu ao pintor uma visão mais cósmica e universal da arte na realidade, ao mesmo tempo em que libertava a própria pintura. A saber, Vincent libertou-se naquelas labaredas de ciprestes que valorizavam não apenas as cores, mas os contornos e especialmente os movimentos mais livres da forma, que aqui revelam um grande salto na visão artística do pintor holandês, uma nova representação do

³⁹⁹ “(...) você que ama a natureza, eu que amo tudo o que a mão do homem fez, essa diferença em nossos gostos no fundo cria a unidade nele. E eu achei isso melhor do que meu raciocínio.” (vggallery, carta 784).

desenho nas cores, o que pode revelar justamente o caráter renovadamente apolíneo de sua produção artística⁴⁰⁰ em Saint Rémy.

Portanto, foi nesse momento que, finalmente: (...) *Vincent pôde abandonar a inútil grade de perspectiva* (...) (NAIFEH, idem, p. 881) e se arriscar mais profundamente nas ondas cósmicas que já ganhavam vida nos céus e árvores (ciprestes) que ele estava a pintar, ao ar livre, naquela ocasião. De outra forma, Vincent parecia procurar alguma realidade essencial na tragédia oriunda da batalha pela vida e pela arte,⁴⁰¹ busca esta que ele contava com a obra de outras centenas de autores que sentia e estudava, e que parecia evoluir com eles, de modo que se Delacroix lhe servia principalmente pela cor, agora veria nele as formas e contornos que se proporia a artisticamente realizar. Em suma, sobre suas ideias de arte, ele escreveu ao irmão:

(...) talvez eu possa dar a você, melhor do que em palavras, uma ideia das coisas que Gauguin, Bernard e eu conversávamos, às vezes, e que nos preocupavam. Não é um retorno as ideias românticas ou religiosas, não. No entanto, seguindo o caminho de Delacroix, mais do que parece, pela cor e um desenho mais determinado do que a precisão do *trompe-l'oeil*, pode-se expressar uma natureza campestre mais pura que os subúrbios, os bares de Paris. Pode-se tentar pintar seres humanos que também são mais serenos e mais puros do que Daumier tinha antes dele. (vggallery, carta 782).

Uma vez convicto sobre o idealismo contido no pensamento romântico e na religião, Vincent parece revelar que sua arte objetiva encontrar algum tipo de essencialidade semelhante à observada no dionisíaco da tragédia nietzscheana, na qual o êxtase revela a unidade, que se dá por uma conexão do homem com o universal, isto é, o micro e o macro, o ser e o estar absolutamente conectados e sem direção predeterminada, daí a resignação⁴⁰² ser uma afirmação e superação trágica da realidade. Tal essência, de outra forma, Vincent insinua estar no campo e não nas grandes cidades, mas principalmente, quer dizer, dentro de si, e que pela arte, o pintor estaria a encontrar através da própria expressão. Daí os ciprestes ganharem ainda mais

⁴⁰⁰ “Quando a coisa representada está estilisticamente (...) de acordo com o modo de representação, não é isso que cria a qualidade de uma obra de arte?” (vggallery, carta 780).

⁴⁰¹ “Então, se você quiser fazer como os artistas, olhe para as papoulas brancas e vermelhas com as folhas azuladas, com aqueles botões se erguendo em caules com curvas graciosas. As horas de angústia e batalha certamente virão e nos encontrarão sem que tenhamos que procurar por elas.” (vggallery, carta 785).

⁴⁰² “Infelizmente, muitas vezes não temos fôlego e fé, certamente erroneamente, mas - e aqui voltamos ao ponto - se, no entanto, queremos trabalhar, devemos nos submeter à dureza obstinada da época e ao nosso isolamento, que às vezes é tão difícil de suportar como exílio. Agora diante de nós, depois de nossos anos que foram perdidos, relativamente falando, pobreza, doença, velhice, loucura e sempre exílio. É de fato o momento de dizer 'abençoado seja Thebe, filha de Telhui, sacerdotisa de Osiris, que nunca reclamou de ninguém.’” (vggallery, carta 785).

importância na relação vida e obra do pintor,⁴⁰³ uma vez terem sido feitos repetidas vezes,⁴⁰⁴ teria intrinsecamente um valor ao seu criador.

As pinturas dos ciprestes revelarão seu significado no final de junho de 1890, quando Vincent pintar a obra “A noite estrelada”, cujo tema, para ele, parecia tão essencial como os girassóis e os ciprestes.

Até este ponto, poderíamos afirmar que Van Gogh representa o mundo dos fenômenos, aquilo que conhecemos por meio dos sentidos. (...) O historiador sueco Sven Loevgren aponta no quadro “*A noite estrelada*” uma dimensão que superaria essa relação: “explorando o conflito latente entre o mundo fenomênico e o numênico, ele alcança uma visão da arte nova e única”. (NAVES, 2021, p. 18).

Em Saint Paul, apesar de ter ganho certa liberdade, Vincent não podia sair para pintar durante a noite, e quando queria ver as estrelas, só lhe restava olhar através das grades de sua janela, um pequeno espaço no qual, tão pouco era possível enxergar o horizonte celestial. É fato que Vincent já havia saído para andar pelas montanhas da pequena cidade de Saint Rémy, mas não durante a noite, de modo que se quisesse pintar essa imagem teria de extrair, na prática, grande parte de suas memórias de outros céus e outras noites estreladas. De outro modo, o uso da imaginação para a criação artística já não era algo tão incomum ao pintor holandês, não apenas Gauguin havia lhe apresentado esse caminho, mas as próprias condições de isolamento de outrora o haviam forçado a escolher se aventurar de alguma forma. E foi assim que, ao pintar o quadro da “Noite estrelada”:

(...) Vincent reduziu a cidade agitada de 6 mil habitantes a uma aldeia modorrenta com algumas centenas de almas – não maior do que Zundert ou Helvoirt. A igreja de São Martinho, do século XII, a qual dominava a vila com seu intimidante campanário de pedra, erigido feito uma lança, se tornou uma capela rural simples com um pináculo fino que mal tocava o horizonte. Por fim, transferiu a cidade que ficava a norte do asilo para o leste, diretamente entre a janela de seu quarto e a linha serrilhada do Alpillen – um local de onde a vila também poderia presenciar o espetáculo celeste prestes a se iniciar. (NAIFEH, idem, p. 885).

⁴⁰³ “Gostaria de fazer com eles algo como as telas dos girassóis, pois me espanta que ainda não tenham sido feitos como eu os vejo.” (VAN GOGH apud NAIFEH, op. cit., p. 883).

⁴⁰⁴ “No final do mês, Vincent estava trabalhando numa dúzia de telas ao mesmo tempo – quase todas com ciprestes” (NAIFEH, idem, p. 884).



Figura 197: Vincent van Gogh, *Noite Estrelada*, junho de 1889. Óleo sobre tela, 73x92cm, Museu de Arte Moderna, Nova Iorque

Assim, e do ponto de vista da estética e da tecnicidade:

Com todos esses elementos – cipreste, vila, montes, horizonte – guardados na imaginação, o pincel de Vincent se lançou ao céu. Sem ser tolhido por esboços, sem ser dirigido por um tema diante de si, sem ser limitado pela grade de perspectiva, sem ser guiado pelo ardor, seu olhar estava livre para refletir sobre a luz – a luz insondável e perpetuamente reconfortante que sempre via no firmamento noturno. Viu aquela luz refratada – encurvada, ampliada, dispersada – por todos os prismas de seu passado: dos contos de Andersen às viagens de Verne, dos poemas simbolistas às descobertas astronômicas. O herói de sua mocidade, Dickens, escrevera sobre “um mundo inteiro com todas as suas grandezas e misérias” visível “numa estrela faiscante”. (NAIFEH, idem, p. 885 e 886).

Em resumo, movido por sentimentos ontológicos pelos quais tentava a conexão com a unidade do mundo, ante o infinito céu da noite que podia espiar pela pequena janela de seu quarto e que nutria em sua memória, isolado tragicamente em um quarto de um manicômio da cidade, ele se colocou a pintar, liberto de regras e ismos⁴⁰⁵ que não fossem as próprias, atingindo, ao certo, um pico elevado de expressão e cosmovisão artística,⁴⁰⁶ ele desferiu pinceladas⁴⁰⁷ no sentido de unir realidade e sonho, o essencial e o superficial, o caos e o cosmo, natureza e cultura, a semelhança da linguagem artística e trágica do apolíneo e dionisíaco,⁴⁰⁸ Pensando dessa forma, não há ali um elemento criado unicamente através da imaginação, mas há releituras e deslocamentos de objetos que Vincent havia visto naquela região, e que

⁴⁰⁵ “Van Gogh, que tinha uma abordagem intuitiva da cor, das perspectivas e da composição, com certeza não calculou a posição exata das estrelas no céu para pintar *Noite estrelada*.” (VEEN, 2018, p. XVIII)

⁴⁰⁶ “(...) a tensão entre matéria e figuração transpõe-se para um nível cósmico. Tudo se passa como se o pintor testemunhasse o desdobramento de forças e energias que a muito custo logra representar.” (NAVES, 2021, p. 19).

⁴⁰⁷ “(...) foi revelado a pancadas, realmente pancadas que Van Gogh aplicava sem cessar em todas as formas da natureza e dos objetos.” (ARTAUD, 1947, p. 07).

⁴⁰⁸ “(...) para mostrar ao público de que mísera simplicidade de objetos, pessoas, materiais, elementos, ele pôde extrair tais qualidades sonoras de órgão, tais flamas artificiais, tais epifanias atmosféricas, tal *Grande Obra*, afinal, de uma permanente e intempestiva transmutação.” (Idem, idem, p. 07).

conservava na memória de outros céus. Aqui ele parece operar justamente o espírito apolíneo da recriação do mundo real através do sonho artístico, motivado pelo entusiasmo dionisíaco.

Desse modo, a igreja, a vila, os montes, a lua, o céu e as estrelas, são transformados por uma paixão radiante que não apenas intensifica a força expressiva dos objetos,⁴⁰⁹ como os desloca no espaço geográfico poderosamente, a fim de transpor alguma barreira de caráter artístico e do mundo interior do artista. De qualquer forma, a mudança que se opera no espaço geográfico⁴¹⁰ e cultural da obra (cidade, capela, montanhas), não altera a realidade essencial expressa no plano de fundo, que, à semelhança do cenário do teatro trágico na Grécia antiga, parece revelar o “ser” em sua dimensão indelével, absoluta, que tem sua linguagem, e que também corresponde aos sentimentos dos artistas, no brilho protagonista de seus astros.

Em suma, é bem possível que Vincent, ao pintar essa obra sob a pressão das circunstâncias, tenha buscado e logrado um equilíbrio trágico entre o céu que ele sentia e o céu que ele sonhava, entre a paixão que o movia, e as possibilidades técnicas que se apresentavam, no bojo da liberdade que lhe saltava dos pincéis. Visto dessa forma, a obra parece até revelar o êxtase do artista, nas estrelas fulgurantes e na lua implacável, que surge em uma dimensão que parece expressar o limite trágico entre a lua que se pode ver e a lua que se pode sentir, o mundo sensível e o mundo onírico.

Ademais, a luminosidade em espiral que está suspensa no plano de fundo, entre o céu e a terra, parece expressar, por símbolo, a visão ontológica da organização do caos pelo cosmo, ou, em outras palavras, a vitória dos gregos olímpicos sobre a Titanomaquia, outrossim, o equilíbrio entre o Deus Apolo e o ser dionisíaco, isto é, da capacidade humana de absorver a sabedoria da natureza sem se deixar sucumbir por ela, o pico máximo da sabedoria trágica segundo o filósofo Friedrich Nietzsche em sua obra “O nascimento da tragédia”. Por fim, todo o cenário parece estar se movimentando intensamente⁴¹¹ e sem uma direção definida, mas conectada, em uma atmosfera unificada na qual todos os caminhos parecem conduzir o olhar do espectador para o mesmo local, a realidade.

Cabe recordar que, em Arles, o tema da “Noite estrelada” tinha surgido de uma necessidade de religião do próprio Vincent, e que agora parecia se configurar como uma outra

⁴⁰⁹ “até aquele momento [1886], ele havia feito uma pintura ideológica, áspera em sua polêmica social; uma pintura escura, na qual a realidade era pouco mais que uma hipótese amarga, que incitava a alma à piedade e à revolta. Mas quando a realidade se dá na violência das sensações, quando se vê como a paixão interna pode exacerbar e deformar as sensações, qual poderá ser o destino do homem, o sentido de sua existência? A resposta é trágica.” (ARGAN, p. 53, apud NAVES, 2021, p. 34).

⁴¹⁰ “Vazadas pela punção de Van Gogh as paisagens exibem sua carne hostil, o estofado de suas entranhas arrebatadas, e que não sabemos, ao certo, que força insólita está metamorfoseando.” (ARTAUD, 1947, p. 07).

⁴¹¹ “(...) fui apaixonado pela pintura linear pura, até descobrir Van Gogh, que pintava, em lugar de linhas e formas, coisas da natureza inerte como se estivessem agitadas por convulsões.” (ARTAUD, 1947, p. 07).

metafísica, a da arte trágica, na qual a pintura se mostrava resultado da luta entre o *pathos* e o *logos* do artista, onde, enquanto representação, as cores e as linhas pareciam protagonizar uma batalha teatral⁴¹² que ao atingir harmonia expressava a essência.⁴¹³ De qualquer forma, foi neste momento que Vincent deu um grande salto na descoberta do poder do traço (linhas, contornos), e como, a partir dele, seguiria seus caminhos de busca ontológica, sedento por revelar a natureza para além do que os sentidos poderiam captar.⁴¹⁴

Por fim, cabe mencionar, que a importância da respectiva pintura para van Gogh se dá também pelo fato de que o movimento musical⁴¹⁵ que ele consegue através dos objetos na obra, não difere das pinceladas em que ele já parecia estar buscando quando pintou a obra dos girassóis e dos ciprestes, que, como já foi visto, Vincent insistiu árdua e trabalhosamente a produzir e reproduzir. Portanto, em vista da trajetória que envolve a pintura da noite estrelada, é provável que tenha sido para registrar uma visão ontológica sobre a realidade, que Vincent:

(...) arregimentou sua nova paleta de violeta e ocre, as curvas espontâneas de seus cumes montanhosos, as espirais rodopiantes de seus ciprestes e o singular toque de seu pincel maravilhado, com o qual podia “acrescentar toda serenidade e felicidade” que sentia. Guiado apenas pelo “instinto e sentimento”, como os egípcios da Antiguidade, ele pintou um céu noturno como jamais vira o mundo com seus olhos habituais: um caleidoscópio de luzes pulsantes, redemoinhos de estrelas, nuvens irradiantes, uma lua que brilhava como um sol – um fogo de artifício de luz e energia cósmica que se fazia visível apenas à mente de Vincent. (NAIFEH, idem, p. 886).

Ratificando a assertiva de que a obra da “Noite Estrelada” representa um ponto elevado da produção artística de van Gogh, cabe a menção de que no século XX ela foi até mesmo objeto de análise para o estudo sobre patologia no campo acadêmico da medicina, no que: (...) *os cientistas descobriram que os acessos de epilepsia “latente” se assemelhavam a fogos de artifício de impulsos elétricos no cérebro.* (NAIFEH, idem, p. 886). Assim, ao especificarem o fenômeno da epilepsia como decorrentes de descargas neuronais anormais, atribuíram a causa a uma relação entre a condição peculiar do cérebro do paciente e o condicionamento de sua vida social, cujas atividades desencadeadoras estariam justamente entre as práticas que van Gogh

⁴¹² “(...) as cores sempre se rebelam contra seus contornos, sendo fundamentais à agitação que domina todas as paisagens.” (NAVES, 2021, p. 21).

⁴¹³ “Propunha o terrível embate desse poder inerte e que todos se referiam com meias palavras, e que nunca havia sido tão obscuro desde que a totalidade da Terra e da vida presente se uniram para tentar esclarecê-lo.” (ARTAUD, 1947, p. 07).

⁴¹⁴ “E, por outra, o único, absolutamente o único, que teria ultrapassado a pintura, o ato inerte de representar a natureza, para o surgimento, proveniente dessa representação natural exclusiva, de uma força giratória, de um elemento arrancado diretamente ao coração. Reproduziu, sob a representação, um aspecto que brota e que encerra um estado nervoso que não está na natureza, que é de uma natureza e de um aspecto mais real que o aspecto e o estado nervoso da natureza verdadeira.” (ARTAUD, 1947, p. 17)

⁴¹⁵ “(...) Van Gogh concebeu suas telas como pintor, unicamente como pintor, mas que seria por essa mesma razão um formidável músico.” (Idem, ibidem.).

tanto se permitiu como foi vítima, tal como a manutenção de ideias fixas, exacerbações, rejeição e violência moral. Ademais:

Os surtos podiam ser desencadeados por estímulos visuais variados, desde a luz do sol se filtrando pelas folhas de uma árvore, um tremor das pálpebras e mesmo imagens despertadas pelo trecho de um livro. Sonhos vívidos, acontecimentos inesperados, a rejeição expressa por seres amados, a depreciação expressa por estranhos, ciladas da memória, irrupções de “intensas cargas de significado” (fosse por reflexões religiosas ou elucubrações metafísicas) (...) (NAIFEH, idem, p. 888).

Contudo, e apesar de tudo, para os médicos estudiosos na ocasião, as consequências dessa doença pareciam remeter, tal qual sua origem, ao campo de estudos, não somente da medicina psiquiátrica, mas da ontologia humana. Segundo eles: *O “bombardeamento” de uma rajada epilética podia abalar qualquer um desses alicerces da consciência e da identidade.* Desse modo, e partindo do diagnóstico da medicina científicista em questão, se considerarmos especificamente o caso de van Gogh e da obra “A Noite Estrelada”, pareceria plausível crer, como eles, que com o tempo a epilepsia latente provocava no paciente: (...) *um estado de realidade intensificada – que o álcool com facilidade exacerbava – levava as visões cósmicas e êxtases religiosos.* (NAIFEH, idem, p. 887).

No entanto, para Antonin Artaud: (...) *em todo o psiquiatra vivente há um sórdido e repulsivo atavismo que o faz ver em cada artista, em cada gênio, um inimigo*, pois, uma vez julgando o pintor através de um pensamento puramente científico e autoritariamente provável, não poderia reconhecer, de um ponto de vista superracional, que a pintura da noite estrelada poderia revelar que: (...) *Van Gogh havia alcançado esse estado de iluminação no qual o pensamento em desordem reflui ante as descargas invasoras da matéria* (...) (ARTAUD, 1947, p. 11), dando a obra de arte uma característica do próprio ser do pintor visto por uma ótica atemporal e essencial da realidade. E nesse sentido, acrescenta Artaud: (...) *a sociedade deteriorada inventou a psiquiatria para defender-se das investigações de alguns seres superiores e iluminados, cujas faculdades de antecipação a molestavam.* (ARTAUD, 1947, p. 02). Portanto, e, de qualquer forma, as discussões acerca da saúde mental de van Gogh permanecem improváveis e repletas de teses nas quais não se identificam conclusões absolutas.

Ainda no tocante à nova fase pictural de Vincent van Gogh, cabe a observação sobre duas outras telas nas quais, não somente o uso das cores, mas os traços e pinceladas parecem harmonizar quando protagonizam um duelo trágico teatral. O primeiro trabalho trata-se de um campo de trigo com cipreste (figura 198), no qual a nuvem do plano superior esquerdo diverge do restante, mas coaduna com as pinceladas mais arredondadas do cipreste, enquanto as nuvens

horizontalizadas do canto direito superior da tela, parecem cortar e atravessar o céu como que em um embate com o cipreste vertical. No fundo uma pequena cabana faz surgir a cultura e o trabalho humano, bem como o lar, a família, e tudo que poderia sugerir ao pintor solitário e isolado da família. Sobre essa pintura supostamente, Vincent escreve ao irmão no dia 09 de junho:

Uma é a paisagem que vislumbro da janela do meu quarto. Em primeiro plano, um campo de trigo, devastado e derrubado no chão após uma tempestade. Uma parede limite e além, folhagem cinza de algumas oliveiras, cabanas e colinas. Finalmente, no topo da pintura, uma grande nuvem branca e cinza inundada pelo azul. É uma paisagem de extrema simplicidade - também em termos de coloração. Seria adequado como um pingente para o estudo do quarto que está danificado. (vggallery, carta 779).

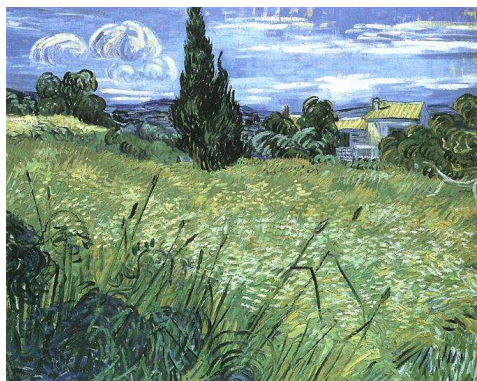


Figura 198: Vincent van Gogh, *Campo de trigo com ciprestes em Haute Galline perto de Eygalieres*, junho de 1889. Óleo sobre tela, 73x93,5cm, Museu Metropolitano de Arte, Nova Iorque

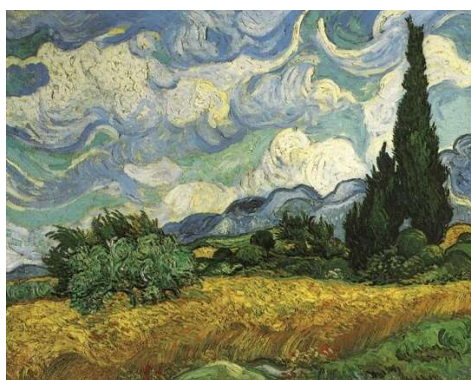


Figura 199: Vincent van Gogh, *Campo de trigo verde com cipreste*, junho de 1889. Óleo sobre tela, 73,5x92,5cm, Galeria Narodni, Praga

Em outra carta Vincent, supostamente, analisou a segunda pintura (figura 199) quando escreveu à irmã Will,⁴¹⁶ e apesar de ele só descrever com propriedade as cores da respectiva obra, é notável, de qualquer forma, que os traços que ele usou para dar ao céu esse movimento

⁴¹⁶ “Em seguida, ainda outro que representa um campo de trigo amarelado cercado por amoreiras e arbustos verdes. No final do campo, uma casinha rosa com um cipreste alto e escuro que se destaca contra as colinas distantes arroxeadas e azuladas e contra um céu azul não-me-esqueças com listras rosa cujos tons puros contrastam com as orelhas já pesadas e chamuscadas, cujos tons são quentes como a crosta de um pão.” (vggallery, carta 780)

contínuo, parece expressar uma emoção ao ponto de até mesmo apontar para um tipo de personalidade dessa atmosfera cósmica da natureza. Ademais, os ciprestes surgem novamente apontados para o céu como se fosse uma flama pessoal do artista na batalha da vida, em cujas emoções parecem ter também seu espelho naquele céu convulsionado. Novamente, parece que a harmonia das duas obras é resultado de uma espécie de uso metafísico das cores e formas, extraídas de uma dialética pictórica na qual não apenas as razões lógicas são determinantes ao pintor, mas também as próprias paixões e intuições do processo criativo, alteram as formas pelo instrumento da força e da velocidade no exercício pictórico, promovendo assim um embate épico entre as linhas e as cores, respectivamente, Apolo e Dioniso,⁴¹⁷ garantindo à obra um tom de espetáculo trágico universal e pessoal.⁴¹⁸

No final de junho, Vincent havia recebido tanto cartas da irmã Will quanto da cunhada Jo Bonger, e se a primeira: (...) *inundava o irmão com questões irrefletidas*, Jo Bonger e suas: (...) *insinuações pueris sobre as intimidades conjugais (...) abalavam os fundamentos da irmandade e virilidade de Vincent* (...). É possível que ante o tormento da situação Vincent tenha procurado refúgio no mundo poético de Shakespeare, mas foi principalmente na história dos reis ingleses que ele parece ter encontrado um: (...) *corajoso consolo contra a adversidade* (...) (NAIFEH, idem, p. 889-890) daquela ocasião, enquanto buscava compreender a relação das ideias humanas no espaço e no tempo.⁴¹⁹ Suas cartas ficaram irônicas ante a aproximação de Jo e as críticas de Theo as suas pinturas.

Para piorar, a mãe Anna Carbentus lhe escreveu uma carta expressando seu profundo orgulho e satisfação pelo casamento de Theo e Jo Bonger, para agravar o seu tormento,⁴²⁰ deixando-o vulnerável aos velhos: (...) *fantasmas do presbitério de Zundert*. (Idem, p. 891), de cujos sentimentos embalaram uma pintura que o remeteria certamente aos velhos desenhos que

⁴¹⁷ Segundo Michel Haar, em análise da obra de Vincent van Gogh, a textura expressa pelas cores representaria as forças dionisíacas da natureza oriundas do ser do artista, enquanto força e pressão sob o contorno apolíneo oriundo de sua razão e tecnicidade, enquanto instrumento pelo qual da essência emanaria sua arte trágica. (Ver mais em capítulo 1).

⁴¹⁸ “Enquanto isso, continuava sempre morno em relação às obras de Vincent em Arles. (...). Quando começaram a chegar as paisagens estranhas e exageradas de Saint Rémy, em junho, Theo não se conteve e perguntou abertamente por que *torturavam a forma* daquela maneira, enxergando na resposta a perturbação mental do irmão.” (NAIFEH, idem, p. 888).

⁴¹⁹ “Comecei a ler a série que menos conheço bem, que antes, por me distrair com outra coisa ou não ter tempo, era impossível para mim ler, a série dos reis. Já li Ricardo II, Henrique IV e metade de Henrique V. Li sem refletir sobre se as ideias das pessoas daquela época são as mesmas que as nossas, ou o que acontece com elas quando as colocamos frente a frente com crenças republicanas ou socialistas etc. Mas o que me toca nele, como na obra de certos romancistas de nosso tempo, é que as vozes dessas pessoas, que no caso de Shakespeare nos alcançam de vários séculos de distância, não nos parecem desconhecidas. É tão vivo que se pensa que os conhece e vê.” (vggallery, carta 784).

⁴²⁰ “O que também tem vida é o fato de mamãe ficar feliz por vocês casados, e acho que isso não pode ser desagradável para vocês, você e Jo.” (vggallery, carta 784).

havia feito na Holanda quando deu início à sua trajetória de artista, isto é, o camponês em seu espaço, tempo e destino. Assim, as cores frias deram lugar, novamente às cores quentes, mas a luminosidade intensificada pelos contornos parecia advir de uma concepção trágica sobre a vida dos camponeses e de toda a humanidade,⁴²¹ um profundo questionamento sobre o destino inevitável, mas não triste,⁴²² que como o do trigo, teria a humanidade.⁴²³



Figura 200: Vincent van Gogh, *Campo de trigo com ceifeiro e sol*, junho de 1889. Óleo sobre tela, 72x92cm, Museu Kröller-Müller, Otterlo

Ademais, disse ele sobre a pintura: *O último iniciado é o campo de trigo onde há uma pequena ceifeira e um grande sol. A tela é toda amarela com exceção da parede e do fundo das colinas arroxeadas.* (vggallery, carta 784).

No começo do mês de julho, Vincent parece ter demonstrado que suas capacidades cognitivas e psicológicas estavam funcionando vigorosamente bem. Ele já havia ganhado permissão para pintar para fora dos muros do asilo, mas foi além, e conquistou uma autorização para passear pela pequena cidade de Saint Rémy, de onde retornou transtornado e psicologicamente abalado, mas, sozinho e sem dizer uma palavra. Contudo, atestado de suas boas condições psíquicas realizada pelo Dr. Peyron há poucos dias, Vincent escondeu o fato de que neste passeio, ele havia sentido algo tão estranho que sequer poderia explicar,⁴²⁴ e foi por esse silêncio que ele ganhou autorização para viajar a Arles sob alegação de enviar à Paris as

⁴²¹ “Então vi neste ceifador - uma figura vaga lutando como um demônio em todo o calor do dia para chegar ao fim de sua labuta - e então vi a imagem da morte nela, neste sentido que a humanidade seria o trigo sendo colhido.” (vggallery, carta 800).

⁴²² “Mas nesta morte nada triste, ela acontece em plena luz do dia com um sol que inunda tudo com uma luz de ouro fino.” (vggallery, carta 800).

⁴²³ “(...) pensando em todas as coisas cuja razão não se entende, mas olhar para os campos de trigo. A história deles é nossa, pois nós que vivemos de pão, não somos nós mesmos trigo em uma extensão considerável, pelo menos não devemos nos submeter a crescer, impotentes para nos mover, como uma planta, em relação ao que nossa imaginação às vezes deseja e ser colhidos quando estivermos maduros, como é?” (vggallery, carta 785).

⁴²⁴ “A mera vista de coisas e pessoas teve tal efeito sobre mim que achei que iria desmaiar e passei muito mal”, relatou a Theo depois do passeio. ‘Devia haver dentro de mim alguma emoção forte demais para me transtornar daquela maneira, e não faço ideia do que pode tê-la causado’.” (VAN GOGH apud NAIFEH, op.cit., p. 893).

pinturas que ainda se encontravam lá. Contudo, um dia antes de partir, uma notícia estarrecedora chegou, de repente, de Paris, Theo seria pai.⁴²⁵ Assim:

Com a notícia de Jo, não só se alteraram seus planos de ficar pouco tempo no hospício – concordando com Peyron em continuar pelo menos mais um ano –, como sua viagem a Arles deixou de ser mera tarefa doméstica (recuperar algumas pinturas para enviar a Theo) e se tornou uma arremetida desesperada em busca de uma nova vida – uma tentativa de anular o abandono que agora parecia selado. (NAIFEH, idem, p. 893).

Vincent foi transtornado para Arles, e se porventura queria apenas rever os amigos e enviar suas telas à Paris, depois da notícia de que o terceiro Vincent estaria em breve entre eles, nada poderia lhe proteger dos augúrios que criariam seus pensamentos (traumas de abandono), e de que sua vida estaria realmente em jogo a partir dali. Para piorar, Vincent não encontrou alguns de seus amigos em Arles,⁴²⁶ com quem desejava se distrair, mas os rumos daquela viagem certamente colocaram em risco não apenas a saúde do pintor, mas toda a liberdade que ele havia adquirido no asilo até então.

É bem provável que Vincent tenha passado o dia nos bordeis e no Café la Gare, com alguém que ele se referiu como ex-vizinhos, mas que podem ter sido prostitutas e colegas de bar. Quando retornou ao asilo, o Dr. Peyron percebeu facilmente que ele estava, não apenas embriagado, mas totalmente alterado, emocionado, protagonizando uma terrível luta interior, que certamente atravessava toda a sua história de luta e fracasso, que irromperam em dor existencial quando a notícia de Jo chegou finalmente no asilo de Saint Rémy.⁴²⁷

No dia 08 de julho, ele escreveu uma comovente carta à sua mãe, mas também: (...) *uma carta fremente de nostalgia por um lar e uma infância da imaginação, não da realidade*. (NAIFEH, idem, p. 894), que certamente a deixou receosa sobre o filho primogênito. Contudo, e no que toca a reflexão sobre uma visão idealista ou trágica da realidade, cabe observar que Vincent parece até ter aventado a possibilidade de uma vida após a morte,⁴²⁸ quando aludiu sobre a história trágica da morte do pai, para confortar sua mãe com a possibilidade de um

⁴²⁵ “Vou começar contando uma ótima notícia que tem nos ocupado muito ultimamente - é que neste inverno, provavelmente em torno de fevereiro, esperamos ter um bebê, um garotinho bonito - a quem chamaremos de Vincent se você consentir em ser seu padrinho.” (vvgallery, carta 786).

⁴²⁶ “Como você pode ver, estive em Arles para buscar essas telas. O ordenado daqui me acompanhou. Fomos a casa do Sr. Salles, que havia saído de férias por dois meses, depois ao hospital para ver o Sr. Rey, que também não encontrei. Por isso, passamos o dia com meus ex-vizinhos, e minha faxineira daqueles dias e alguns outros.” (vvgallery, carta 789).

⁴²⁷ “(...) ondas de saudades, de arrependimento e recriminação pessoa que verteram da pena de Vincent nos dias subsequentes à viagem malograda a Arles. O anúncio de Jo, o fizera mergulhar ainda mais fundo no desvanecimento da emoção materna.” (NAIFEH, idem, p. 894).

⁴²⁸ “As coisas simplesmente não podem ficar em um só lugar. E, no entanto, as maçãs nunca caem longe da árvore e urtigas ainda não brotam de suas sementes.” (vvgallery, carta 788).

reencontro com Dorus. Ou estava a dizer que o tal reencontro se daria entre ele e a mãe. De toda forma, disse ele:

(...) no que diz respeito à tristeza que temos e retemos por despedida e perda, parece-me que é instintivo, que sem ela não seríamos capazes de aceitar despedidas e provavelmente nos servirá em ocasiões posteriores, reconhecer e encontrar um ao outro novamente. (vggallery, carta 788).

Mas, considerando todo o processo histórico, é fato que Vincent buscava, ao máximo, ver no sofrimento das despedidas, fenômenos de superação da tragédia existencial, e meditando paralelamente, parecia ver as doenças físicas enquanto fenômenos essenciais para a própria recuperação do corpo, aludindo inevitavelmente a uma esfera que parecia transcender uma ideia de uma simples cura sintomática.⁴²⁹ Nesse sentido afirmou que estava vendo com naturalidade o fenômeno do trágico enquanto um impulso de recuperação,⁴³⁰ e enalteceu o soar da música no momento da queda e do declínio das coisas, lembrando o heroísmo da Grécia antiga em filósofos daquele tempo.⁴³¹

Contudo, e se, em partes, ele estava a repetir tais frases com o objetivo de se convencer ante aos fatos que lhe sufocavam os pensamentos, tampouco poderia evitá-los uma vez serem suas emoções a origem de muitos de seus pensamentos e nostalgias, como ele mesmo parecia reconhecer.⁴³² Nesse contexto Vincent parecia temer e se ver exatamente entre o limite da arte e da loucura, da tragédia e da vida, tal como havia entendido com admiração e fé o pintor de Marselha, sobre o qual escreveu a Theo:

O médico estava me falando sobre Monticelli, que ele sempre o considerara excêntrico, mas, quanto a loucura, ele havia sido apenas um pouco assim no final. Considerando todas as misérias dos últimos anos de M, é de se surpreender que ele tenha se curvado sob um peso que era muito pesado e está certo ao tentar deduzir que falhou em seu trabalho, artisticamente falando? Atrevo-me a acreditar que não. (vggallery, carta 790).

A essa altura, em meados do mês de julho, o prenúncio do terceiro Vincent já havia levado o pintor até mesmo a se despedir de Theo, por julgar-se um peso financeiro para o novo pai que teria agora uma família por completo para sustentar. Na carta a Theo do dia 14 de julho,

⁴²⁹ “Eu gosto muito de acreditar que as doenças, às vezes, nos curam, ou seja, que quando a doença entra em crise é algo necessário para a recuperação de um estado normal do corpo.” (vggallery, carta 787).

⁴³⁰ “(...) em mim predomina a esperança de que, neste caso, uma condição mais ou menos doentia seja apenas o resultado dos esforços da natureza para se corrigir.” (vggallery, carta 787).

⁴³¹ “Enquanto na queda e no declínio das coisas, as cigarras queridas pelo bom e velho Sócrates permaneceram. E aqui, certamente, eles ainda estão cantando grego antigo.” (vggallery, carta 787).

⁴³² “(...) não vamos esquecer que as pequenas emoções são os grandes capitães de nossas vidas, e que essas obedecemos sem saber.” (vggallery, carta 790).

onde Vincent discorre profusamente sobre temas diversos quais embala aleatoriamente, ele relembrou as charnecas da infância e o trágico destino inevitável:

(...) e que se você também se encontrar enfrentando duras responsabilidades para se aventurar, se não tomar, minha palavra não o seremos também preocupados uns com os outros, enquanto acontece que as circunstâncias da vida em situações tão distantes de nossas concepções juvenis da vida do artista nos tornariam irmãos, afinal, como companheiros no destino em muitos aspectos. (vggallery, carta 790).

Depois disso Vincent foi derrubado por outra ataque (crises). Ele ficou mais de um mês sem escrever,⁴³³ e tendo ao certo enfrentado uma temível solidão,⁴³⁴ pintou a obra a seguir com uma aparente força emocional (velocidade e força) qual estava perseguindo em suas pinceladas, sobre um tema que sugere, de antemão, uma intenção de adentrar o âmago da terra, onde, possivelmente, ele resgataria as memórias do Borinage e até mesmo o irmão natimorto. De qualquer forma:

A indiferença esmagadora da natureza se ergueu sobre ele; o abismo bíblico da pedreira se abriu a seus pés. A natureza consoladora que “nos faz sentir mais facilmente os laços que unem todos nós”, se tornou de repente gélida e cruel, enquanto “uma sensação horrível de solidão me dominou”, lembrou ele. Então veio uma tontura. E então a escuridão. (NAIFEH, idem, p. 897).



Figura 201: Vincent van Gogh, *Entrada para uma pedreira*, julho de 1889. Óleo sobre tela, 60x73,5cm, Museu Van Gogh, Amsterdã

Ao ar livre, exposto ao vento, ao sol, a curiosidade das pessoas, trabalha-se como pode, enche-se de qualquer maneira. No entanto, é possível captar o verdadeiro e o essencial - isso é a coisa mais difícil. (vggallery, carta 801).

⁴³³ “Dessa vez, a escuridão se prolongou por mais de um mês. De meados de julho até o fim de agosto, os ataques voltaram várias vezes (...)” (NAIFEH, idem, p. 898).

⁴³⁴ “Achei tão estranho não ter recebido nenhuma carta sua que telegrafei para descobrir se você estava bem. O Dr. Peyron me respondeu em uma carta que você está doente há alguns dias, mas que já está um pouco melhor.” (vggallery, carta 794).

Mas todas essas tentativas de libertação através da arte encontravam barreiras arrebataadoras como alucinações, desmaios e vertigens, seguidas de amnésia ensopada de angústia e outros medos, quais Vincent parecia destilar em pinceladas de movimento e embate quase absoluto, como é possível notar na pintura sobre a entrada para a pedreira.⁴³⁵ Essa nova crise havia sido desencadeada por causa dos sentimentos e pensamentos que emanaram tanto da notícia da gravidez de Jo, como da recente visita que havia feito a Arles,⁴³⁶ quando, tendo se frustrado por não ter encontrado quem procurava, consumido pelo álcool, Vincent havia perdido suas defesas contra as pujantes nostalgias e pensamentos incontrolláveis.

Nesse ponto é salutar refletir sobre o papel das forças emocionais e do universo sensível no processo de produção artística em van Gogh, pois, a experiência da visita em Arles descobre mais uma vez o humano sensível e consciente, mas incapaz de se proteger de sentimentos e pensamentos do passado e da religião,⁴³⁷ que tragicamente pareciam também servir à execução de suas pinturas.

Portanto, se sugerido que as obras de Vincent em Saint Rémy, até aqui, revelam uma tentativa mais efetiva de captação do essencial, e do próprio emocional na natureza, por meio de um desprendimento e liberalização do traço, que por sua vez não deixa de ser racional, mas em um equilíbrio favorável a expressão do dionisíaco na arte, é possível sugerir, no bojo da reflexão sobre o trágico nietzscheano, que com isso haveria uma ação decisiva do fenômeno do *pathos* para a realização da arte de Vincent van Gogh, uma vez que essa força, expressa sem reprimendas, relegaria à uma função moderadora as proposições filosóficas do *logos* (arte, religião e ciência), para fins de criar uma forma peculiar de equilíbrio ontológico e trágico de sua natureza através da arte. Em outras palavras, essa força do *pathos* é o que Vincent saberia expressar para fins de permitir uma própria renovação, uma vez que ela estilhaça as ilusões da cultura abrindo caminho para um processo de superação através da arte.

Nas crises do mês de agosto, Vincent foi flagrado, pelos guardas, ingerindo querosene e tintas na ocasião em que pintava para fora dos jardins do asilo, e se, porventura, havia tentado o suicídio, tal extremo só revela o sofrimento insuportável que ele estaria a viver na ocasião,

⁴³⁵ “Eu mesmo gosto bastante da entrada de uma pedreira que fiz quando senti o início deste ataque, porque ao meu gosto os verdes escuros combinam bem com os tons de ocre, tem algo de triste neles que é saudável, e por isso não me incomoda.” (vggallery, carta 805).

⁴³⁶ “Eu também sinto isso, e mesmo que meu coração não seja tão sensível quanto o seu, às vezes, posso imaginar a angústia que você sente por causa de tantos pensamentos que não foram resolvidos.” (vggallery, carta 794).

⁴³⁷ “(...) tenho crises como uma pessoa supersticiosa teria, e essas ideias religiosas atrozes e confusas vêm a mim como eu nunca tive em minha cabeça no Norte.” (vggallery, carta 805).

um sofrimento de caráter trágico existencial (Tragédia do *Logos* e do *Pathos*),⁴³⁸ que, por conseguinte, lhe ocasionou a proibição de exercer o trabalho artístico temporariamente, forçando ele recorrer a Theo para que intercedesse ao seu favor sob a alegação de que a pintura, para ele, era um fator insubstituível para a própria recuperação.⁴³⁹

No início de setembro, Vincent escreveu uma carta a Theo para acalmar a relativa preocupação e ansiedade do irmão.⁴⁴⁰ Nela, entretanto, Vincent se mostrou absolutamente consciente da relação entre a sua arte e a sua vida, e admitiu a pintura enquanto um remédio no qual ele afirmava crer com toda a sua energia,⁴⁴¹ e, admitindo toda a responsabilidade sobre a vida, afirmou que: (...) *a falha deve estar dentro de mim e não nas circunstâncias ou em outras pessoas*. (vggallery, carta 798), pois, consciente ele parecia estar de que se a pintura lhe permitia uma superação de respectivos sentimentos e pensamentos, era o trabalho que lhe curava dos problemas mentais e espirituais.⁴⁴² Assim, se era mesmo verdade de sua melhora na ocasião, conforme carta a Theo,⁴⁴³ este, ocultando que já havia conversado com o Dr. Peyron, consentiu dizendo: *Já é ruim o suficiente que você tenha passado por uma crise, mas felizmente vejo na sua carta que agora você está melhor*. (vggallery, carta 799).

No dia seguinte a essa carta, ao escrever a Theo Vincent pareceu admitir que essa arte que o ajudava era também trágica, no sentido de ser exaustiva e tocar o ser,⁴⁴⁴ e que trabalhando furiosamente na ocasião,⁴⁴⁵ Vincent se projetava a escalar em autores de sua enciclopédia

⁴³⁸ “Os ataques mergulharam Vincent nos subterrâneos da memória. *Minha mente anda inteiramente dispersa*, escreveu ele.

(...) Suas visões eram povoadas sobretudo por figuras religiosas. *Os ataques tendem a assumir um teor absurdamente religioso*, informou em setembro.” (VAN GOGH apud NAIFEH, op.cit., p. 899).

⁴³⁹ “Talvez você faça bem ao escrever uma linha para o Dr. Peyron dizendo que trabalhar nas minhas pinturas é absolutamente necessário para minha recuperação.” (vggallery, carta 797).

⁴⁴⁰ “Quando alguém está preocupado, imagina que as coisas sejam diferentes e piores do que são, então escreva para mim assim que você puder, e mesmo que sejam apenas algumas palavras.” (vggallery, carta 794).

⁴⁴¹ “O trabalho me distrai infinitamente melhor do que qualquer outra coisa, e se eu pudesse realmente me jogar nele com toda a minha energia, poderia ser o melhor remédio.” (vggallery, carta 798).

⁴⁴² “(...) se eu me recuperar mais cedo ou mais tarde, até certo ponto, porque eu me curei trabalhando, o que fortalece a vontade e, conseqüentemente, permite que essas fraquezas mentais se mantenham menos.” (vggallery, carta 798).

⁴⁴³ “Essa inevitabilidade do sofrimento e do desespero - de qualquer maneira, aqui estou novamente, recuperado por um período -, sou grato por isso.” (vggallery, carta 800).

⁴⁴⁴ “Essa vida sangrenta nas artes plásticas é cansativa, ao que parece.” (vggallery, carta 800).

⁴⁴⁵ “Meu querido irmão - ainda estou escrevendo para você entre os períodos de trabalho -, estou trabalhando como um homem possuído, mais do que nunca tenho uma fúria reprimida pelo trabalho, e acho que isso contribuirá para me curar.” (vggallery, carta 800).

mental, atestando sua consciência trágica de superação através da arte,⁴⁴⁶ ele se inclinava a trabalhar como um raio⁴⁴⁷ em substituição a um remédio inexistente até então.⁴⁴⁸

No auge dessa luta interior na qual a solidão, necessária para a arte, era também trágica no sentido de o tornar vulnerável a lembranças da infância religiosa no Brabante, foi ante a inexistência de um consolo metafísico que Vincent se deteve (à): (...) *a estampa da Pietá de Delacroix* (...) (NAIFEH, idem, p. 899), ressuscitando o ícone materno que tantas vezes havia procurado nas canções de ninar quando necessitava de um consolo redentor. A essa imagem, o: (...) *quadro de Rembrandt com o arcanjo Rafael* (...) (Idem, idem, p. 900) que Theo havia enviado ao irmão, enquanto estampa, segundo Naifeh e Smith, desencadeou tormentos e esperanças concomitantes no pintor tão afetado por imagens religiosas. Em meados de setembro, portanto, Vincent se deteve a pintura de Delacroix para expressar o seu espírito dionisiaco a respeito do tema, em um sentido quase evidente de tentativa de superação.⁴⁴⁹



Figura 202: Vincent van Gogh, *Pietà*, setembro de 1889. Óleo sobre tela, 73x60,5cm. Museu Van Gogh, Amsterdã

⁴⁴⁶ “Talvez algo me aconteça como o que E. Delacroix fala - *encontrei a pintura quando não tinha dentes nem fôlego*, nesse sentido que minha triste doença me faz trabalhar com uma fúria reprimida - muito lentamente - mas da manhã até a noite sem descanso - e - *esse* é provavelmente o segredo - trabalhe por um longo tempo e devagar.” (vggallery, carta 800).

⁴⁴⁷ “Estou lutando com toda a minha energia para dominar meu trabalho, dizendo a mim mesma que, se eu ganhar, será o melhor para-raios da doença.” (vggallery, carta 800).

⁴⁴⁸ “E o que se pode fazer, não há remédio ou, se houver, deve trabalhar apaixonadamente.” (vggallery, carta 800).

⁴⁴⁹ “(...) entre as primeiras imagens que saíram dos destroços de sua mente e de seu ateliê estavam a *Pietà* de Delacroix e o anjo de Rembrandt.” (NAIFEH, idem, p. 900).



Figura 202: Eugene Delacroix, *Pietà*, 1850. Óleo sobre tela, 35x27cm.
Galeria Nacional da Noruega, Noruega

Novamente, visando uma superação através da arte,⁴⁵⁰ Vincent recorreu ao exercício da cópia (releitura) em vista também do enclausuramento voluntário a que se submetia uma vez atormentado de paranoia na ocasião.⁴⁵¹ O cenário que ele descreve na obra, parece novamente fazer parte de uma realidade interior em sua dupla representação, tragédia e superação. Assim, Vincent parece ver na figura da mãe que consola um alívio as próprias tragédias existenciais (solidão), e no Cristo resignado ao destino uma superação pela virtude, sob um sol poente, que por trás da cena revela a unidade na duplicidade à semelhança do que representam a sombra e a luz, e os dois corpos, esses que curvilíneos parecem e sugerem uma continuidade tanto das pinceladas de paisagens pintadas no mês de julho,⁴⁵² como as da obra da “Noite Estrelada” e especialmente a pintura dos ciprestes daquela ocasião. Em suma, o tema é trágico, os rostos são dramatizados e há uma simbologia implícita nos rostos e corpos dos retratados, que Vincent sempre perseguiu, isto é, o mistério existente entre o terror que adviria das trevas e a esperança da luz.⁴⁵³

⁴⁵⁰ “Eu falava com ela de vez em quando, quando eu trabalhava com oliveiras atrás da pequena casa da fazenda, e ela me disse que não achava que eu estava doente - de qualquer maneira, você diria isso também no momento se me visse trabalhando, com meus pensamentos claros e meus dedos tão certos de que desenhei Delacroix *Pietà* sem fazer uma única medição (...)” (vgallery, carta 801).

⁴⁵¹ “Agora os outros pacientes lhe causavam terror. Meses de alucinações e fantasias paranoicas (...)” (NAIFEH, idem, p. 901).

⁴⁵² “Montanhas em Saint-Rémy com Dark Cottage (New York: The Solomon R. Guggenheim Museum, Justin K. Thannhauser Collection)” (vgallery).

⁴⁵³ Eu também pintei alguns para mim nas últimas semanas - não gosto muito de ver minhas próprias pinturas no meu quarto, então copieei uma de Delacroix e algumas de Millet. O Delacroix é uma *Pietà*, ou seja, um Cristo morto com a Mater Dolorosa. O cadáver exausto está curvado para a frente sobre o lado esquerdo na entrada de uma caverna, as mãos estendidas, e a mulher fica atrás. É uma noite após a tempestade, e esta figura desolada vestida de azul se destaca - suas roupas esvoaçantes sopradas pelo vento - contra um céu no qual nuvens violetas com franjas douradas estão flutuando. Num grande gesto de desespero, ela também estende os braços vazios e se vê em suas mãos, mãos boas e sólidas de trabalhadora. Com suas roupas esvoaçantes, essa figura é quase tão larga

Retomada a consciência da vida e da arte, a sua maneira, em meados de setembro, ele já queria ir embora do asilo em Saint Rémy.⁴⁵⁴ Vincent parecia atormentado até mesmo com a arquitetura de estilo religioso do asilo e principalmente com a imagem espectral das freiras⁴⁵⁵ que, perambulando continuamente, ressuscitavam nele a velha afronta moral dos olhos juizes das velhas sociedades.⁴⁵⁶ Contudo, se: (...) *a saída também o aterrorizava*. (NAIFEH, idem, p. 902), era a pintura que parecia lhe fazer superar o medo da loucura, e se retratando no velho contraste entre luz e sombra, ele parecia querer emergir através da arte, a semelhança da recente *matter dolorosa* de sua versão de Delacroix, neste autorretrato o rosto iluminado aflora sobre a profunda escuridão existencial.

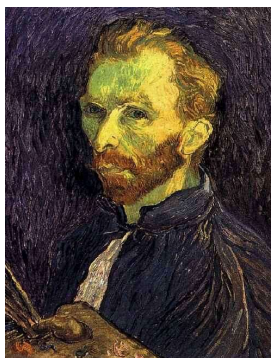


Figura 203: Vincent van Gogh, *Autorretrato*, agosto de 1889. Óleo sobre tela, 57x43,4cm. Galeria Nacional de Washington

Em suma, no auge de sua solidão, o autorretrato parece digno em revelar a alma esganiçada do pintor naquele mês de crise entre agosto e setembro de 1889,⁴⁵⁷ e que, apesar do tormento evidente no olhar, na languidez do rosto e na atmosfera tenebrosa e movimentada do plano de fundo, revela também o pintor em prontidão ao seu trabalho, qual sempre chamava de

quanto alta. E como o rosto do homem morto está na sombra, a cabeça pálida da mulher se destaca brilhantemente contra uma nuvem - uma oposição que faz essas duas cabeças parecerem uma flor escura com uma flor clara, arranjadas expressamente para destacá-las melhor.” (vvgallery, carta 804).

⁴⁵⁴ “De qualquer forma eu não deveria viver em um ambiente como esse, a rua seria melhor então.” (vvgallery, carta 801).

⁴⁵⁵ “Partindo do pressuposto de que, muito sensível ao entorno, a já prolongada permanência nestes antigos claustros que são o hospital de Arles e aqui a casa já bastaria para explicar estas crises - então - mesmo como paliativo - poderia ser necessário ir em um asilo leigo no momento. (...) pois sabias então que eu teria um motivo sério, ou mesmo vários, para ir para uma casa que não fosse administrada como esta pelas freiras, por mais excelentes que fossem.” (vvgallery, carta 805).

⁴⁵⁶ “Mas o que me perturba é ver constantemente aquelas boas mulheres que acreditam na Virgem de Lourdes a inventar coisas assim, e dizer a si mesmo que alguém é prisioneiro em uma administração como essa, que muito voluntariamente cultiva essas aberrações religiosas doentias quando deveria ser uma questão de curá-las.” (vvgallery, carta 801).

⁴⁵⁷ “Hoje te envio o meu retrato de mim mesmo, tens de o olhar um pouco - verás, espero, que a minha fisionomia está muito mais calma, embora o olhar possa ser mais vago do que antes, assim me parece. Tenho outro que é uma tentativa de quando estive doente, mas acho que este vai te agradar mais, e tentei criar algo simples.” (vvgallery, carta 805).

dever,⁴⁵⁸ e que também lhe enlevava de maneira. Mas enquanto isso, Theo se preocupava em Paris, e Vincent não queria o atormentar. Portanto, ao saber que: (...) *Peyron*⁴⁵⁹ ia visitar Theo em Paris, iniciou uma campanha frenética para desacreditar o médico e qualquer notícia inquietante que pudesse transmitir. (NAIFEH, idem, p. 903) ao seu irmão, e assim, recorrendo a pintura retratou-se mais uma vez, a expressar igualmente os próprios tormentos, mas sob o aspecto de um homem introspectivo e firme como uma rocha, que está bem-vestido e tem uma certa serenidade no rosto. O plano de fundo expressa a natureza dionisíaca que pulsava no íntimo (coração) do pintor, enquanto sua aparência remete ao espírito apolíneo do homem que sobrevive a tempestades em alto mar.

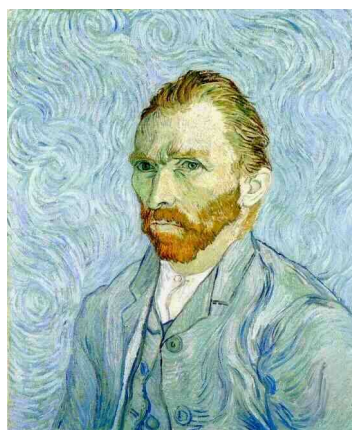


Figura 204: Vincent van Gogh, *Autorretrato*, setembro de 1889. Óleo sobre tela, 65x54cm. Museu de Orsay, Paris

Que seja outro o significado dessas obras, o fato é que Vincent queria sair do asilo na ocasião,⁴⁶⁰ mas não sabia para onde ir. Tal sentimento de partir havia acentuado os sentimentos causados pelo afastamento de Theo⁴⁶¹ que, depois do casamento, diminuiu o fluxo de sua comunicação fragilizando o pacto de fraternidade que sempre os havia unido, através de uma comunicação epistolar absolutamente recíproca, rompida agora uma vez que Theo estava ocupado na preservação e constituição da nova família. Desse modo, limitado ao cumprimento de seus deveres mais básicos com Vincent na ocasião, justamente no momento em que, desesperado, Vincent estava a se amparar na possibilidade de ficar um tempo com a nova

⁴⁵⁸ “No entanto, eu sei muito bem que a recuperação ocorre, se alguém é corajoso, por dentro, através da grande resignação ao sofrimento e a morte, através do abandono da própria vontade e do amor-próprio.” (vggallery, carta 801).

⁴⁵⁹ “O bom Sr. Peyron vai lhe contar um monte de coisas sobre probabilidades e possibilidades de ações involuntárias.” (vggallery, carta 801).

⁴⁶⁰ “A ociosidade em que vegetam esses pobres infelizes é uma praga (...)” (vggallery, carta 801).

⁴⁶¹ “Mesmo antes de se iniciarem os ataques em julho, Theo já começa a se afastar.” (NAIFEH, idem, p. 903).

família em Paris,⁴⁶² Theo parece ter sido frio em sequer oferecer tal opção,⁴⁶³ uma vez reconhecer que, para Vincent, a boa alimentação e a pintura é o que não poderia lhe faltar. *Quando você fala em superar sua doença por meio do trabalho, meu velho, você nunca fez outra coisa, então não precisa se mexer para isso. Pelo contrário, acho que a única coisa que pode curá-lo é que você não tente fazer nada além de fortalecer seu corpo (...)* (vggallery, carta 802). Assim, ante a insistência do pintor em sair definitivamente do asilo de Saint Rémy: *Theo pôs fim à conversa com uma instrução rigorosa: “Não faça nada imprudente... Fique sob a supervisão de um médico”*. (THEO apud NAIFEH, op. cit., p. 904).

Para Vincent, a sensação de afastamento de Theo deve ter reverberado em cada nervo de seu corpo e de sua mente. A mãe e a irmã já haviam ido embora do Brabante, o irmão Cor debandado para a África, Theo estava casado, o pai estava morto, e, em tese, estando a família desagregada, para alguém que buscava, toda a vida, pela unidade familiar, para Vincent o cenário deve ter sido, no mínimo, desolador, mas um ingrediente impulsionador para a continuidade de sua produção artística. Assim, no mês de setembro de 1889, Vincent pintou diversas vezes a imagem de camponeses dos quais, certamente, o remetia à infância e ao Brabante na Holanda,⁴⁶⁴ e se também produziu cópias de imagens religiosas, certamente não foram por razões de concordância com a Igreja,⁴⁶⁵ mas provavelmente para afirmar a própria discordância da religião e a concordância com as ações de Cristo, que por sua vez o levaram a querer pintar retratos com destaque aos mistérios no olhar,⁴⁶⁶ motivado pela estranha e ontológica necessidade de um retorno à Holanda,⁴⁶⁷ uma vez as opções não parecerem favoráveis na ocasião, de qualquer modo, ele pintou o casal de funcionários que, a mando do senhor Peyron, o acompanhavam em suas saídas para pintar.

Através do retrato de ambos, possivelmente, Vincent quis expressar o claustro que sentia dentro do asilo em Saint Rémy, e a profunda insignificância da figura humana. Sobre eles escreveu:

⁴⁶² “Ontem perguntei ao senhor Peyron à queima-roupa: já que você vai para Paris, o que diria se eu sugerisse que você fosse bom o suficiente para me levar com você? Ele respondeu de forma evasiva - que era muito rápido, que ele deveria escrever para você com antecedência.” (vggallery, carta 801).

⁴⁶³ “Queres vir para um asilo aqui até ao fim do inverno e depois queres ir para o campo pintar?” (vggallery, carta 802),

⁴⁶⁴ “Ele saíra daquele verão, como sempre ocorria após as crises, esmagado pelas lembranças como uma avalanche”. Assombrado pelas alucinações e, em igual medida, pela realidade da desintegração familiar, Vincent caiu num devaneio de regressão ao passado.” (NAIFEH, idem, p. 905 e 906).

⁴⁶⁵ “Posso estar enganado, mas seja qual for o caso, acho que você considerará correto que estou um pouco horrorizado com todo o exagero religioso.” (vggallery, carta 801).

⁴⁶⁶ “É o estudo da figura que ensina a apreender o essencial e a simplificar.” (vggallery, carta 805).

⁴⁶⁷ “(...) enquanto o retrato pintado permanece por muitas gerações. Além disso, um retrato pintado é um sentimento feito com amor ou respeito pelo ser representado. O que nos resta dos velhos holandeses? Os retratos.” (vggallery, carta 804).

Fiz o retrato do ordenança e tenho uma repetição para você. Faz um contraste bastante curioso com o retrato que fiz de mim mesmo, em que o olhar é vago e velado, enquanto ele tem algo de militar e olhos escuros pequenos e vivos. Dei para ele de presente, e também farei sua esposa se ela quiser posar. Ela é uma mulher desbotada, infeliz, bastante resignada, e realmente não muito, e tão insignificante que eu mesmo tenho um grande desejo de fazer aquela folha empoeirada de grama. (vggallery, carta 801).

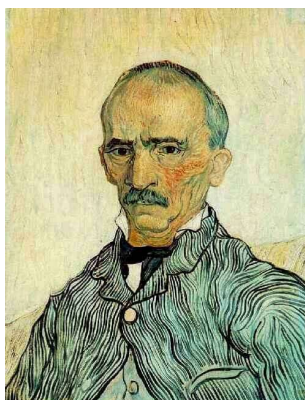


Figura 205: Vincent van Gogh, *Retrato de Trabuç, atendente do hospital Saint-Paul*, setembro de 1889. Óleo sobre tela, 61x46cm. Kunstmuseum Solothurn, Solothurn



Figura 206: Vincent van Gogh, *Retrato de Madame Trabuç*, setembro de 1889. Óleo sobre tela no painel, 64x49cm, Hermitage, São Petersburgo

Ademais, descrevendo especificamente o retrato da Madame Trabuç, Vincent parece ter reforçado a ideia de expressar, através deles, sua visão sobre uma vida superficial e estupidamente religiosa das pessoas simples do campo.⁴⁶⁸ Vincent escreveu:

Acabei de terminar o retrato de uma mulher de quarenta anos ou mais,

⁴⁶⁸ “Partindo do pressuposto de que, muito sensível ao entorno, a já prolongada permanência nestes antigos claustros que são o hospital de Arles e aqui a casa já bastaria para explicar estas crises - então - mesmo como paliativo - poderia ser necessário ir em um asilo leigo no momento. (...) pois sabias então que eu teria um motivo sério, ou mesmo vários, para ir para uma casa que não fosse administrada como esta pelas freiras, por mais excelentes que fossem.” (vggallery, carta 805).

insignificante. O rosto desbotado e cansado, com marcas de varíola, tez bronzeada e bronzeada, cabelos pretos.

Um vestido preto desbotado adornado com um gerânio rosa suave, e o fundo em um tom neutro entre rosa e verde.

Porque, às vezes, pinto coisas assim - com tão pouco e tanto drama quanto uma folha empoeirada de grama à beira da estrada (...) (vggallery, carta 804).

Mas, nem a pintura de retratos poderia livrá-lo dos sentimentos que o haviam lançado novamente ao trágico passado na Holanda e com a velha família. Assim, enclausurado em seu quarto por meses na ocasião, ele persistiu na reprodução de obras de seus principais mestre, Delacroix e Millet. Entretanto, o próprio Vincent tinha consciência de que o que estava a fazer não eram simples cópias de obras de seus mestres, mas interpretações, que, entendidas à luz de composições musicais, fazia daquelas experiências uma verdadeira continuidade de sua busca pictórica.⁴⁶⁹

Em meados de setembro, informou que estava se “sentindo completamente normal” e “devorando a comida feito um cavalo”. (VAN GOGH apud NAIFEH, op. cit., p. 909), ele parecia se reerguer das trevas através da atividade da pintura,⁴⁷⁰ e neste ínterim: *Pedia a Theo quantidades enormes de novas materiais e enviava rolos e rolos de pinturas, para mostrar com a saúde estava ressurgindo.* (NAIFEH, idem, p. 909). Desse modo, retomando a pintura ao ar livre, retratou uma amoreira e um choupo usando cores extremamente contrastantes e particularmente escuras, enquanto as pinceladas persistiam em dar movimento ondulados e com contornos fortes. De outro modo, era uma forma de, através do empastamento, seguir os passos de outro grande mestre, Monticelli. E sobre a obra abaixo, ele escreveu:

Dito isso, direi que estamos tendo dias de outono magníficos e que estou aproveitando-os. Tenho alguns estudos, entre outros uma amoreira, toda amarela em terreno pedregoso destacando-se contra o azul do céu, estudo em que acho que você verá que encontrei a trilha de Monticelli . (vggallery, carta 808)

⁴⁶⁹ “O que estou buscando nele, e por que me parece bom copiá-los, vou tentar lhe dizer. Nós, pintores, somos sempre convidados a nos compor e a ser apenas compositores. Muito bem - mas na música não é assim - e se tal pessoa tocar um pouco de Beethoven, ele adicionará sua interpretação pessoal - na música, e acima de tudo para cantar - a interpretação de um compositor é algo, e não é uma regra dura e rápida de que apenas o compositor toca suas próprias composições.” (vggallery, carta 805).

⁴⁷⁰ “Você verá que estou ganhando um pouco de paciência e que a perseverança será resultado da minha doença. Sinto-me mais afastado de muitas preocupações.” (vggallery, carta 806).

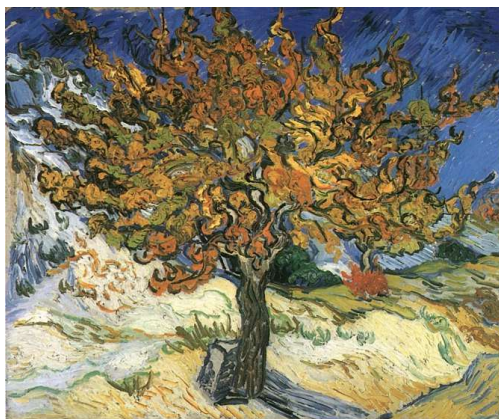


Figura 207: Vincent van Gogh, *A Amoreira*, outubro de 1889.
Óleo sobre tela, 54x65cm. Museu de Arte Norton Simon, Califórnia

E sobre o Choupo ele escreveu: *Eu tenho um estudo de dois choupos amarelados em um fundo de montanhas, e uma vista do parque aqui, efeito outonal, alguns dos desenhos que são mais ingênuos e mais - em casa.* (vggallery, carta 808).



Figura 208: Vincent van Gogh, *Dois choupos em uma estrada pelas colinas*, outubro de 1889.
Óleo sobre tela, 61,6x45,7cm. Museu de Arte de Cleveland, Cleveland

A pujança notável das obras em questão, o choupo e a amoreira, parece evidenciar o momento de tensão que o pintor vivia naquela ocasião. Ele queria ir embora do asilo, mas não tinha para onde ir, sofria a culpa pela desagregação familiar, mas não podia os unir, restando apenas a expressão artística através de dramáticas ondulações da forma e contrastes aplicados nas cores. Em outras palavras, aquilo que ele procurava entre a sombra e a luz, agora investigava no uso das cores. Nesse momento, o bosque do asilo de Saint Rémy deveria ser, para ele, o jardim do Getsêmani, a ponto de Vincent parecer até mesmo querer encontrar a essência de

Deus através da criação artística,⁴⁷¹ e principalmente a autossuperação.⁴⁷² Assim, no final da primeira semana de outubro de 1889, Vincent escreveu a Theo:

Quanto a mim, minha saúde tem estado bem ultimamente – eu realmente acho que o Sr. Peyron está certo quando diz que falando estritamente, eu não estou louco, pois meus pensamentos são absolutamente normais e claros entre os tempos, e ainda mais do que antes, mas durante as crises são terríveis, porém, e então perco a consciência de tudo. Mas, me leva ao trabalho e à seriedade, como um mineiro que está sempre em perigo se apressa no que faz. (vggallery, carta 810).

Em contrapartida a recuperação de Vincent: (...) *Theo multiplicou os elogios às últimas pinturas vindas de Saint-Rémy* (...) (NAIFEH, idem, p. 910), em especial ao do tema do campo de trigo com ceifeiro que Vincent havia pintado mais uma vez. Por carta, Theo parece até mesmo apontar o equilíbrio trágico no que concerne ao conceito nietzscheano, tendo em vista o desenho como o moderador apolíneo e as cores enquanto natureza dionisíaca: *Gosto muito do campo de trigo e das montanhas, que são desenhados com grande expressão. Existe no campo de trigo aquele lado inabalável que a natureza possui, mesmo em sua forma mais selvagem de seus aspectos.* (vggallery, carta 807).

Em meados de outubro, Vincent parecia totalmente recuperado, e tal como queria tranquilizar a Theo, parece ter se retratado junto ao irmão, saudáveis e dispostos, à semelhança de camponeses do Brabante, sob uma tonalidade que remete notavelmente as suas pinturas da Holanda. Ademais, sob um céu em movimento onde ambos estariam a abrir uma fenda na terra de tal maneira, que não seria exagero lembrar do espectro do irmão natimorto que, segundo Viviane Forrester, Vincent parecia estar sempre a ressuscitar em pensamentos.

⁴⁷¹ “Querido Deus, esta é uma pequena parte horrível do mundo, *tudo* difícil de fazer aqui, para desvendar seu caráter íntimo, e para que não seja algo vagamente verdadeiro, mas o verdadeiro solo da Provença. Então, para conseguir isso, você tem que trabalhar duro. E assim fica naturalmente um pouco abstrato. Porque se tratará de dar força e brilho ao sol e ao azul do céu, e aos campos chamuscados e muitas vezes melancólicos o seu delicado perfume de tomilho.” (vggallery, carta 809).

⁴⁷² “Quanto a mim, minha saúde tem estado bem ultimamente - eu realmente acho que o Sr. Peyron está certo quando diz que falando estritamente eu não estou louco, pois meus pensamentos são absolutamente normais e claros entre os tempos, e ainda mais do que antes, mas durante as crises são terríveis, porém, e então perco a consciência de tudo. Mas me leva ao trabalho e à seriedade, como um mineiro que está sempre em perigo se apressa no que faz.” (vggallery, carta 810).



Figura 209: Vincent van Gogh, *Cavando dois camponeses*, outubro de 1889. Óleo sobre tela, 72x92cm. Museu Stedelijk, Amsterdã

Recuperado em partes, Vincent pensou até mesmo em retomar o plano de pintar quadros comerciais, mas foi advertido por Theo de que qualquer mudança do tipo prejudicaria a extração dos sentimentos das coisas que ele bem sabia realizar através da arte.

Eu considero que você é mais forte quando você está fazendo coisas reais, como aquela, ou como a diligência Tarascon, ou acabeçada criança, ou a vegetação rasteira com a hera. A forma é tão bem definida e o todo é colorido. Percebo claramente o que o preocupa nas novas telas, como a aldeia ao luar ou as montanhas, mas sinto que a procura do estilo tira o verdadeiro sentimento das coisas. (vggallery, carta 813).

Mas, por seu espírito de contradição, e: *Para mostrar a Theo que estava decidido a fazer coisas melhores, logo deu sequência às cenas outonais com um projeto de ambições comerciais muito mais grandiosas.* (NAIFEH, idem, p. 912). O resultado foram imagens de auroras e crepúsculos, com oliveiras e figueiras, vinhedos e ciprestes, que expressariam a essência⁴⁷³ primitiva e o solo verdadeiro da região da Provença,⁴⁷⁴ em detrimento de uma simbologia vaga, na arte, qual ele negava, desde Arles, em longas discussões com o colega Paul Gauguin.

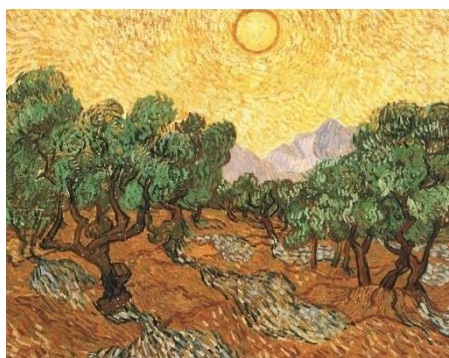


Figura 210: Vincent van Gogh, *Oliveiras com céu e sol amarelos*, novembro de 1889.

⁴⁷³ “(...) sentir a totalidade da região (...)” (VAN GOGH apud NAIFEH, op. cit., p. 912).

⁴⁷⁴ “Com imagens assim, pensava ele, poderia “fazer aflorar o caráter interior” do lugar, usando não a abstração, e sim a simplicidade, não símbolos ‘vagamente apreendidos’, e sim ‘sentimento e amor’. “(Idem, ibidem).

Óleo sobre tela, 73,7x92,7cm. Instituto de Arte de Mineápolis, Mineápolis

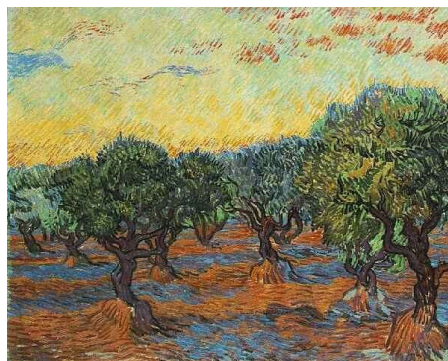


Figura 211: Vincent van Gogh, *Olival em céu alaranjado*, novembro de 1889.
Óleo sobre tela, 74x93cm. Konstmusem, Gotemburgo

Portanto, e tal como ele havia pintado os girassóis e o café noturno, os olivais haviam sido feitos com o mesmo propósito de expressão pessoal,⁴⁷⁵ portanto, as árvores contorcidas em plena vibração e movimento, ganham grande expressão através da luz atmosférica da aurora e do crepúsculo,⁴⁷⁶ instante onde fica claro o final de um ciclo e o começo de outro, o que garante, ao todo da obra, um aspecto de drama natural (existencial), oriundo, também, tanto de suas marcas da infância e da juventude na Holanda, quanto de seus estudos em Londres quando ainda era um negociante de artes, tal como esclarece o historiador do assunto Felipe Sevilhano Martinez:

Durante o período de sua convalescença mental em Saint Rémy, Vincent esteve especialmente receptivo ao sentimento de transcendência trazido pelo crepúsculo e pelos temas noturnos. As afinidades do momento religioso de van Gogh com seu período de interno ajudam a explicar algumas de suas opções temáticas. A associação do crepúsculo com a religiosidade já é destacada por Vincent anos antes de iniciar seus estudos para pastor, quando ainda era um jovem negociante de arte em Londres. (MARTINEZ, 2015, p. 140).

Assim, se for possível afirmar que a pintura dos olivais tem a referência dos próprios sentimentos do artista, não seria leviano apontar que o espírito de transcendência que, supostamente, Vincent buscava, na vida, tinha na arte um fator de considerável relevância. A questão que se coloca era se essa transcendência não estaria ligada a ideia de uma superação

⁴⁷⁵ “(...) Ele deu início ao grandioso projeto com mais um ciclo de pinturas dos olivais. (..) e no fim de setembro Vincent anunciara a intenção de *fazer uma impressão pessoal deles, como foi no caso dos girassóis*.” (NAIFEH, idem, p. 912).

⁴⁷⁶ “Uma após a outra, Vincent pintou quatro grandes telas nas primeiras semanas de novembro, cada uma mostrando os bosques antigos de um ângulo diferente, em horas diferentes do dia, com uma atmosfera diferente: ao sol nascente e ao sol poente, sob um céu amarelo, um céu verde e um céu azul-claro. Pintou as oliveiras num solo vermelho e verde (...)” (Idem, idem, p. 913).

humana em sua ontologia, ou seja, na superação da visão dual da existência, o que aparece muitas vezes em suas palavras e em mudanças bruscas ocasionadas em suas pinturas.

Nesta ocasião, as palavras de Isaacson⁴⁷⁷ sobre Vincent e sua obra, em um momento de relativo sucesso ocasionado pela exposição coletiva de que o pintor havia participado em Paris, corroboram para uma compreensão mais profunda do significado das obras de Vincent aos contemporâneos de Paris, e ele diz ao irmão Theo:

Isaacson escreveu: ‘Quem interpreta para nós em formas e cores a vida formidável, a grande vida do século XIX recuperando sua consciência? Onde está o homem que novamente torna nosso reino, nossa terra, nossa herança; que novamente nos faz feliz, demonstrando o divino na matéria; quem de novo nos faz olhar para a vida, a vida tangível, efusiva, inspirada pelo sangue, caçadora selvagem, e também aquela outra vida que é realmente uma com a nossa, a da madeira, da pedra, do mármore, do ouro, do estanho, do zinco, estanho, ferro e também de água, de fogo onde está o inspirador que nos mostra isso? Eu conheço um, um único pioneiro; ele luta sozinho na grande noite; seu nome, Vincent, é para a posteridade’. A nota que acompanha diz: ‘Sobre este herói notável - é um holandês - espero poder lhe dizer algo mais tarde’. (vggallery, carta 815).

A visão de Isaacson sobre o humano e o pintor é demasiada sugestiva aos propósitos de uma investigação ontológica sobre a vida e obra de Vincent van Gogh. A saber, e de alguma forma, ele diz enquanto testemunha temporal que através da arte Vincent estava a interpretar a vida em sua essencialidade cultural e fenomenal do século XIX,⁴⁷⁸ revelando também uma consciência coletiva.

Então, diz que, por meio de sua arte, ele descobre ao mundo o divino na matéria pictórica, esse divino que seria uma expressão amor al da realidade, e que, segundo o autor, seria extraído tanto do sangue quanto do instinto, bem como do ar e do fogo, mas também através de elementos tangíveis como a madeira, o estanho e o zinco, isto é, em outras palavras, no mundo em sua essência e visão da totalidade,⁴⁷⁹ em uma perspectiva atemporal,⁴⁸⁰ material e espiritual da realidade. Por fim, Isaacson atribui um caráter heroico a pessoa do pintor, e uma característica póstuma à sua produção artística. Em suma, muitos elementos dessa análise

⁴⁷⁷ Joseph Jacob Isaacson foi um pintor, desenhista e fotógrafo holandês. (...) Joseph tornou-se amigo de Theo van Gogh, irmão do pintor Vincent van Gogh, e assim também conheceu o então praticamente desconhecido Vincent van Gogh. Theo van Gogh regularmente mencionava Isaacson em suas cartas a seu irmão Vincent. Disponível: <https://www.jewishvirtualmuseum.com/artist/joseph-jacob-isaacson/> Acesso: 29/04/2021.

⁴⁷⁸ “Porque adoro o verdadeiro, o possível, se alguma vez fui capaz de fervor espiritual; então eu me curvo diante daquele estudo, tão poderoso que te faz tremer, do père Millet - camponeses levando para a casa um bezerro nascido no campo. (...) você sabe que é preciso procurar o possível, o lógico, o verdadeiro (...). (...) planos de cores puras e contrastantes - esse é o espírito!” (vggallery, carta 822).

⁴⁷⁹ “Pois sim, é preciso sentir a totalidade de um país - não é isso que distingue um Cézanne de qualquer outra coisa.” (vggallery, carta 816).

⁴⁸⁰ “Suas ambições corriam de um lado a outro, ao mesmo tempo para o futuro e para o passado.” (NAIFEH e SMITH, 2012, p. 915).

contemporânea e contrerrânea a obra de Vincent van Gogh compreendem características da visão trágica nietzscheana que se está a investigar aqui na vida e obra do pintor holandês.

Sentindo se recuperar paulatinamente já em meados de novembro,⁴⁸¹ Vincent já estava a fazer novos planos para sua vida e carreira artística. De qualquer forma, ele parecia reviver os planos que sempre criava quando otimista não estava sob a pressão de determinadas crises que o esterilizavam momentaneamente.

Salvo essas ocasiões, era pela arte que ele parecia, ante a tragédia existencial, se desenvolver humana e artisticamente, e visando se reconciliar com o destino, desde novembro estava a pintar oliveiras consciente de que revelar a natureza através de uma expressão pessoal dos sentimentos, sob a linguagem das cores e formas, corroborava a uma busca de unicidade entre homem e natureza, mas sobretudo uma busca ontológica da realidade,⁴⁸² que neste caso responderia mais aos próprios anseios do que poderia lhe assegurar, por exemplo, o estilo de pintura abstrata e simbólica de seu colega Paul Gauguin.⁴⁸³

Isso, pois, era a essência e o êxtase o que o pintor holandês procurava atingir na vida através da arte. As cores e as formas, bem como os retratos da figura humana, ou a natureza, eram para ele a expressão máxima da realidade, que poderia ser descoberto sobretudo pela atividade artística, tal como parecia compreender na obra atemporal de Giotto di Bondone,⁴⁸⁴ cujas narrativas pictóricas, oriundas do *trecento* italiano (século XIV), mesmo não retratando a natureza em seu estado bruto, o que é inteligível do ponto de vista histórico, possuía justamente aquilo que Vincent perseguia em sua arte quinhentos anos depois, ou seja, a expressão estética da tragédia da vida no êxtase da criação artística, resultado de um equilíbrio entre a arte da

⁴⁸¹ “Se minha saúde se mantiver estável, então se enquanto estou trabalhando eu voltar a tentar vender, exhibir, fazer trocas, talvez haja algum progresso para ser menos um fardo para você por um lado e para recuperar um pouco mais de entusiasmo do outro.” (vggallery, carta 820).

⁴⁸² “Por mais odiosa e incômoda que a pintura possa ser na época em que vivemos, a pessoa que escolheu este ofício, se ainda assim o pratica com zelo, é um homem de dever, são e leal. A sociedade, às vezes, torna a existência muito difícil para nós, e daí também vem nossa impotência e a imperfeição de nossas obras.” (vggallery, carta 822).

⁴⁸³ “Portanto, no momento estou trabalhando nas oliveiras, buscando os diferentes efeitos de um céu cinza contra a terra amarela, com o tom verde escuro da folhagem; outra vez, a terra e a folhagem todas arroxeadas contra o céu amarelo, depois a terra ocre vermelha e o céu rosa e verde. Veja, isso me interessa mais do que as chamadas abstrações.” (vggallery, carta 822).

⁴⁸⁴ Giotto di Bondone, mais conhecido por Giotto (Colle Vespignano, atual Vicchio, 1267 — Florença, 8 de janeiro de 1337), foi um pintor e arquiteto italiano. Foi discípulo de Cinni di Pepo (conhecido por Cimabue). Devido ao alto grau de inovação de seu trabalho (ele é considerado o introdutor da perspectiva na pintura da época), Giotto é considerado por Giovanni Boccaccio o precursor da pintura renascentista. Ele é considerado o elo entre o renascimento e a pintura medieval e a bizantina. GIOTTO DI BONDONE. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2020. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Giotto_di_Bondone&oldid=58187762>. Acesso em: 25/11/2020.

paixão e a arte da razão,⁴⁸⁵ entre o *pathos* e o *logos*, tal como o próprio Vincent havia enxergado no pintor italiano. E nesse sentido escreve a Theo:

Você que ama os primitivos, que os estuda, eu pergunto por que você parece não saber de Giotto. Gauguin e eu vimos um minúsculo painel dele em Montpellier, a morte de uma ou outra mulher santificada. As expressões nele de dor e êxtase são humanas a tal ponto que, embora estejamos no século 19, você sente que está nele - e acredita que estava lá, presente, tanto que você compartilha da emoção. Se eu vi suas telas reais, acredito que a cor poderia me excitar. (vggallery, carta 822).

E como sempre que seus pensamentos adentravam o seu coração, Vincent necessitava se expressar através da arte, fosse para descansar da *via crucis* que era a sua vida, ou também para insinuar-se para além do sofrimento em reconciliação com o destino,⁴⁸⁶ naquele momento ele se entregou à natureza em busca de um sentimento de serenidade qual não seria exagero caracterizar como algo semelhante a um êxtase criativo⁴⁸⁷

Na obra abaixo (figura 212), portanto, o sol apolíneo ilumina com êxtase, a superfície do campo dando glória à existência absolutamente radiante da natureza em sua visão de totalidade. O jogo de cores, entre azuis, verdes e amarelos, se expressam através de pinceladas racionalizadas que, a semelhança de mónadas ao estilo pontilhista, tem um propósito estético de transmitir um movimento contínuo que está na ontologia da natureza e na essência do pintor.

Em outras palavras, os raios do sol apolíneo abarcam e unem céu e terra na mesma imagem e representação, graças as pinceladas de luz que se espalham na parte inferior e superior, visando a expressão de unicidade. Isso, pois ele estava convencido de que, assim como o sol é intocável, mas não insensível ou invisível, a arte poderia se guiar pelos afetos e sentimentos humanos para a expressão daquilo que, mesmo não podendo tocar, o artista sabia com certeza existir, ou seja, o profundo dionisíaco da natureza em si, algo que, esteticamente, pode servir de ponto de vista para a leitura da seguinte pintura de van Gogh (figura 212), enquanto metáfora da visão da partícula no todo. Vivenciar a vida para além da dualidade, para Vincent, certamente era o mesmo que se reconciliar com o destino.

⁴⁸⁵ “Se nos colocarmos do ponto de vista de um pensamento tradicional, não subjetivista da arte, é claro, portanto, que há muito mais acordo do que oposição entre a estética clássica e a do sentimento: esta última, deslocando o princípio do juízo de gosto da razão para o sentimento, não faz no fundo mais que consumir esse movimento de subjetivação do Belo já inaugurado pelos clássicos na esteira do cartesianismo – o que faz com que só a estética do sentimento mereça, falando com propriedade ser chamada *estética*.” (FERRY, 2012, p. 77)

⁴⁸⁶ “(...) É preciso trabalhar duro e com tão poucas pretensões quanto um camponês, se quisermos durar.” (vggallery, carta 823).

⁴⁸⁷ “Outra tela mostra um sol nascendo sobre um campo de trigo novo. As linhas de recuo dos sulcos estendem-se no alto da tela, em direção a uma parede e uma série de colinas lilases. O campo é violeta e verde-amarelo. O sol branco está rodeado por uma grande auréola amarela. Nela, ao contrário da outra tela, procurei expressar uma calma, uma grande paz.” (vggallery, carta 822).

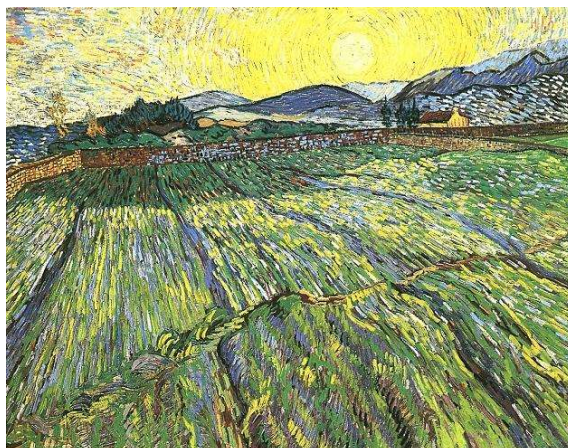


Figura 212: Vincent van Gogh, *Campo fechado com sol nascente*, dezembro de 1889. Óleo sobre tela, 71x90,5cm. Coleção privada

A essa altura, em meados de novembro, Vincent já estava tão lúcido que até mesmo conseguiu uma permissão com o Dr. Peyron para ir novamente a Arles. Desta vez encontrou o reverendo Salles e a Madame Ginoux, para a qual tinha uma leve tentação pictórica e carnal, posto que, para o trágico artista⁴⁸⁸: (...) *um rosto feminino amigável ganhava exagero devido à solidão e aos anseios maternos e se transformava numa fantasia de ternura e até intimidade – fantasia que só podia levar a excessos na conduta e à desilusão*. (NAIFEH, idem, p. 915).

Logo em seguida, o velho sentimento de unidade ganhou expressões políticas e sociais. Vincent viu na obra de Millet a autoridade máxima da representação da visão trágica da totalidade indivíduo/ sociedade. Para ele: (...) *em vez de fazer exposições grandiosas, teria sido melhor dirigir-se ao povo e trabalhar para que todos tivessem em casa pinturas ou reproduções, que são lições como a obra de Millet*. (vvgallery, carta 823). Aqui, para além de uma busca na ontologia da natureza, Vincent destaca o papel da arte no mundo prático e concreto, do ponto de vista fortemente apolíneo, sob a perspectiva de um tipo de socialismo adaptado, dentro do qual ele pontua a necessidade de lealdade e elevação entre os artistas, para uma busca pessoal no seio íntimo da natureza, em contrapartida à busca dos simbolistas quais ele qualifica, lembrando de Gauguin, como falsos profetas e visionários perdidos em um mundo de ilusões.⁴⁸⁹

Nesse contexto, Vincent deixava subentendido sua crítica à moralidade dos artistas simbolistas, a mesma que ao certo enxergava nas instituições religiosas e, em grande parte, nas

⁴⁸⁸ “Tenho muito a fazer em meu coração, como uma luz na escuridão.” (vvgallery, carta 823).

⁴⁸⁹ “Os artistas deveriam trabalhar ‘sem preocupações artísticas’, reiterou ele, tomando com firmeza o lado do irmão nas guerras partidárias que grassavam nas revistas e cafês de Paris. Juntos, defenderiam a arte do passado contra as audácias e sofismas dos simbolistas e sua laia, que fingiam ver o que não podiam ver e conhecer o que não podiam conhecer.” (NAIFEH, idem, p. 917).

instituições científicas, e que agora almejava desvendar com sua busca ontológica através da arte. Foi no tocante a isso que, navegando opostamente a Vincent, no final de outubro Gauguin e Bernard enviaram cartas efusivas a ele vangloriando-se das pinturas de temáticas bíblicas que haviam realizado. Logo que as cartas chegaram o pintor holandês estremeceu, e respondendo furiosamente a Bernard, implorando que acordasse daquele sonho,⁴⁹⁰ Vincent: (...) *exigiu que Bernard abandonasse suas “tapeçarias medievais” e “tremesse” diante do único Deus verdadeiro: o Deus do “que é possível”*. Ademais: (...) *exprobrou Bernard a se afastar do “perigo naquelas abstrações” e a se “imersar” outra vez na realidade – como ele mesmo havia feito*. Por fim, e tragicamente, essa carta: (...) *pôs fim à amizade*. (NAIFEH, idem, p. 916).

Contudo, para Vincent o embate nas discussões era algo quase certo, e menos por suas intenções do que pela consequência gerada por suas ideias, as relações eram geralmente rompidas por determinação do outro, como já havia acontecido com Rappard, Gauguin e agora Bernard. Em síntese, o que Vincent acusava neles não era o simbolismo propriamente dito, pois uma visão simbólica da realidade, o próprio Vincent nutria como sempre havia nutrido na vida e na arte, porém, o ponto de discórdia, como já foi visto nos tempos de Arles, encontrava-se no fato de seus amigos terem se afastado demais da observação da natureza, sob pena de estarem divagando artisticamente em um reino de fantasia (ilusão) qual não poderiam estar a ver ou reconhecer. Em suma, em sua busca do essencial através da arte, Vincent sabia que a simplificação e a releitura do objeto, necessariamente, suscitaria um filtro simbólico a partir do artista,⁴⁹¹ e é nesse sentido que ele, ao certo, via na pintura um instrumento apolíneo para a expressão de seu próprio espírito dionisiaco, que era o mesmo da natureza retratada, no qual as forças caóticas se revelavam esteticamente através da linguagem das cores e formas, que, tendo por trás uma metafísica artística, possuía um papel essencial (opostos e complementares) à revelar a natureza da vida por meio de símbolos e novas interpretações.⁴⁹²

⁴⁹⁰ “E quando eu comparo isso com aquele pesadelo de um Cristo no Jardim das Oliveiras, bem, isso me deixa triste, e peço novamente a você, clamando em voz alta e dando a você um pedaço da minha mente com todo o poder do meu pulmão, para se tornar um pouco mais você mesmo novamente.” (vggallery, carta 822).

⁴⁹¹ “(...) Vincent esteve experimentando a liberdade simbolista de invenção. Ao deixar as linhas do horizonte vaguearem, os topos de montanha se encrespam, as luas incham, as nuvens se arredondam, Vincent e se aproximava cada vez mais da linha entre o real e o inventado. Na busca do ‘verdadeiro e essencial’, o exagero e a simplificação logo se transformaram em algo totalmente diferente.” (NAIFEH, idem, p. 917).

⁴⁹² “Não quero começar nesse capítulo novamente. Se eu ficar aqui não tentaria pintar um Cristo no Horto das Oliveiras, mas na verdade a apanha da azeitona como ainda se vê hoje, e depois dando as proporções corretas da figura humana nela, que talvez fizesse pensar mesmo assim. Antes de fazer estudos mais sérios do que tenho até agora, não tenho o direito de me envolver nisso.” (vggallery, carta 820)



Figura 213: Vincent van Gogh, *Colheita da azeitona*, dezembro de 1889. Óleo sobre tela, 72,4x89,9cm. Museu Metropolitano de Arte, Nova Iorque

E, Vincent insistiu sua visão simbólica e uso das cores no seguinte trecho de carta enviada no dia 19 de dezembro de 1889,⁴⁹³ às vésperas do Natal, qual ele não sabia, o último Natal. E disse:

Portanto, estou trabalhando em uma pintura no momento, mulheres colhendo azeitonas, o que seria útil, eu acho. Estas são as cores: o campo é violeta e mais longe ocre amarelo, as oliveiras com troncos de bronze têm folhagem verde-acinzentada, o céu é inteiramente rosa e 3 pequenas figuras também rosa. O conjunto numa gama muito discreta. É uma tela na qual estou trabalhando de memória após o estudo do mesmo tamanho feito no local, porque quero uma coisa longínqua como uma vaga memória amenizada pelo tempo. Existem apenas duas notas, rosa e verde, que se harmonizam, se neutralizam, se opõem. Provavelmente farei 2 ou três repetições, pois na verdade é o resultado de meia dúzia de estudos com oliveiras. (vggallery, carta 829).

Aqui, como é possível notar, a tendência ao empasto das pinturas do mês de outubro (Amoeira, Choupas) não reaparecem definitivamente,⁴⁹⁴ por uma tendência que ele havia criando através das pinturas dos olivais, e que ao certo se configurou no início de dezembro em vista de seu sentimento de calma e tranquilidade. Em suma: *O que Vincent fizera pela cor em Arles – libertando-a das exigências da realidade e infundindo-lhe um significado pessoal -, fez pela forma em Saint-Rémy.*⁴⁹⁵ (NAIFEH, idem, p. 917), assim, e como os ciprestes, os olivais parecem natureza animada a se movimentar no ritmo dos céus.

Com as festas do Natal se aproximando, Vincent parecia perder suas barreiras de proteção contra a nostalgia, a solidão e a desagregação familiar. Para Wil, ele escreveu sobre o

⁴⁹³ “Pintou tantas vezes olivais retorcidos que eles assumiram uma simplicidade quase estenográfica (...)” (NAIFEH, idem, p. 917).

⁴⁹⁴ “Acho provável que dificilmente farei mais coisas no empasto, é o resultado da vida tranquila de reclusão que estou levando, e me sinto melhor por isso. Fundamentalmente não sou tão violento assim, de qualquer maneira me sinto mais *eu mesmo* na calma.” (vggallery, carta 829).

⁴⁹⁵ “Por enquanto o trabalho está indo bem, mas é claro que meu pensamento, sempre focado nas cores e no desenho, continua girando em um círculo bem pequeno.” (vggallery, carta 831).

trágico episódio da decepção da própria orelha, e mesmo reconhecendo que as coisas haviam melhorado, expressou temeridade ao dizer que: (...) *faz exatamente um ano que tive aquele ataque, certamente não tenho motivos para reclamar muito, pois as coisas estão indo melhor no momento. Mas, de vez em quando, porém, é de se temer que volte. E isso deixa a mente em um estado latente de sensibilidade.* (vggallery, carta 832).

Para a mãe, ele falou em outros termos e sobre episódios diversos. Primeiro ratificou o sentimento de culpa pelos acontecimentos do passado, e pela impossibilidade trágica de não poder reparar os seus erros.⁴⁹⁶ Falou também de sua relação com Theo, e de como havia sido trágico, para o irmão, a morte de seu pai.⁴⁹⁷ Destarte, afirmou que estava consciente, mas incapaz de abandonar o asilo naquela ocasião, afetado que ainda se sentia com a crise do passado.⁴⁹⁸ Em suma, talvez tenha sido o efeito da véspera do Natal sobre ele, vítima de tanta culpa e nostalgias. Por fim, e após tantos olivais, pinheiros, cópias de Millet, jardins, campos de trigo e outros temas mais, ele explodiu nesta tela de dezembro de 1889, a “Estrada em Saint-Rémy com Figura Feminina”.

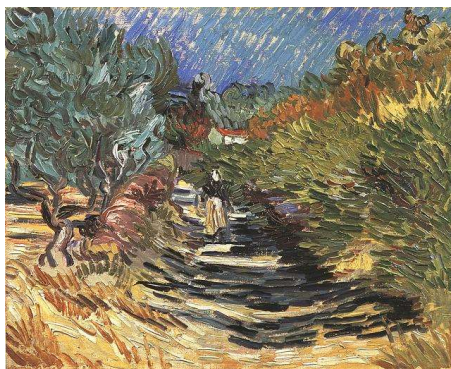


Figura 214: Vincent van Gogh, *Estrada em Saint-Remy com figura feminina*, dezembro de 1889. Óleo sobre tela, 32,2x40,5cm. Museu de Arte Kasama Nichido, Japão

Nessa obra, Vincent sacraliza o empasto sem rodaminhos ou pinceladas aleatórias. Tudo nesta paisagem converge, ainda que em direções diversas, ao centro da tela. As sombras

⁴⁹⁶ “Frequentemente, tenho uma terrível autocensura sobre coisas do passado, sendo minha doença praticamente minha própria culpa e, de qualquer forma, é duvidoso que eu consiga reparar as falhas de alguma forma. Mas raciocinar ou pensar sobre isso, às vezes, é tão difícil, e, às vezes, meus sentimentos me oprimem mais do que no passado. E então posso pensar muito em você e no passado.” (vggallery, carta 831).

⁴⁹⁷ “E quando papai não estava mais entre nós e fui ter com ele em Paris, o pobre rapaz se apegou tanto a mim que comecei a entender o quanto ele amava o papai.” (vggallery, carta 831).

⁴⁹⁸ “Como eu disse a você, muitas vezes lamento que, às vezes, fico tão alienado; Eu resisto, mas me torna tão incapaz de fazer muitas coisas que eram realmente minhas obrigações. Não há literalmente nada de errado com minha saúde, mas o choque do ano passado significa que eu ainda temeria sair de um asilo.” (vggallery, carta 831).

são feitas da cor preta e do cinza que deriva.⁴⁹⁹ As pinceladas podem ser discernidas e vistas particularmente, formando uma imagem em sua totalidade, diminuindo a figura do homem ante o destino que se projeta na pequena casinha branca com telhado vermelho num ponto de fuga acima. A figura humana quase desaparece em meio a uma natureza expressamente voraz. O uso contrastante das cores é somado à violência lógica das pinceladas dando a obra uma impressão extremamente viva dos sentimentos do seu autor, ontologicamente trágicos, sensíveis por conta das vésperas do Natal, qual Vincent passou solitário enquanto: (...) *ninguém fez planos de ir ao Sul. Em vez disso, festejaram* (...) (NAIFEH, idem, p. 922) todos juntos em Paris.⁵⁰⁰

Outro ponto a sugerir a solidão de Vincent ainda em setembro de 1889,⁵⁰¹ foi a realização, pela segunda vez em Saint Rémy, de uma cópia do quarto da Casa Amarela de Arles, símbolo da esperança extasiada de um ateliê no Midi (mediterrâneo) no qual a fraternidade entre os artistas teria tido o seu ponto existencial.⁵⁰² O exercício de encaixar as partes no todo, visando o fim do isolamento das partes, pode também estar por trás da execução desta cópia,⁵⁰³ pois, na ocasião, no asilo, Vincent se encontrava praticamente enclausurado em seu quarto,⁵⁰⁴ e no mês de setembro ele se referiu a Gauguin mais de uma vez.⁵⁰⁵



Figura 215: Vincent van Gogh, *Quarto de Vincent em Arles*, setembro de 1889.
Óleo sobre tela, 56,5x74cm, Museu de Orsay, Paris

⁴⁹⁹ “Basta isso para afirmar que o branco e o preto também são cores, pois em muitos casos podem ser encarados como cores, pois seu contraste simultâneo é tão perturbador como a justaposição de verde e vermelho, por exemplo.” (BONGER, 2004 p. 238).

⁵⁰⁰ “Desejo a todos os meus melhores votos no final do ano.” (vggallery, carta 831).

⁵⁰¹ “Posso assegurar-lhe que me interessa enormemente fazer cópias, e que, por não ter nenhum modelo no momento, isso fará com que eu não perca de vista a figura.” (vggallery, carta 805).

⁵⁰² “Mas eu faria o possível para tentar fazer algo de bom neste outono. Estou trabalhando sem parar no meu quarto, o que está me fazendo bem e afastando, imagino, essas ideias anormais.” (vggallery, carta 800).

⁵⁰³ “Vou fazer reduções das melhores telas a pensar nelas (...)” (vggallery, carta 806).

⁵⁰⁴ “O tempo lá fora está ótimo há muito tempo, mas não saio do quarto há dois meses, não sei por quê.

Eu precisaria de coragem, e muitas vezes não tenho.

E é também que desde a minha doença o sentimento de solidão toma conta de mim nos campos de uma forma tão terrível que hesito em sair. Com o tempo, porém, isso mudará novamente. É só em frente ao cavalete enquanto pinto que sinto um pouco da vida.” (vggallery, carta 804).

⁵⁰⁵ “A vontade que tenho de fazer retratos hoje em dia é terrivelmente forte, de qualquer maneira Gauguin e eu costumávamos conversar sobre isso e sobre questões semelhantes de modo a esticar nossos nervos à extinção de todo o calor vital.” (vggallery, carta 800).

Observando a percepção de Theo sobre a obra, fica evidente sua percepção do uso da cor para transmitir a intensidade emocional e sensível do pintor, que ao realizar trabalhos de cópia deixava de lado, por ocasião, as pinceladas espirais das oliveiras através das quais parecia também revelar a mesma expressão de intensidade.⁵⁰⁶ Em suma, no final de dezembro: (...) *cheio de lembranças assustadoras, amores frustrados e anseios confusos, Vincent retornou aos olivais*. (NAIFEH, idem, p. 923).

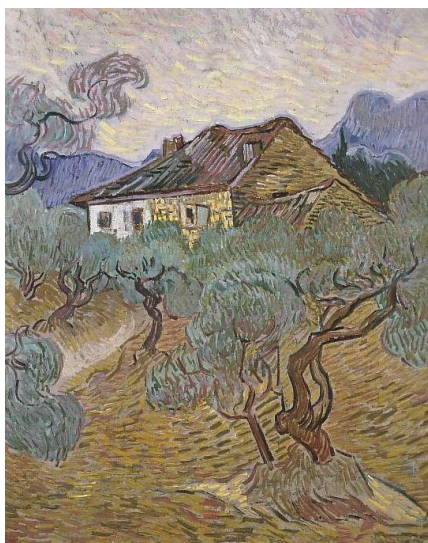


Figura 216: Vincent van Gogh, *A cabana branca entre três oliveiras*, dezembro de 1889. Óleo sobre tela, 70x60cm. Coleção privada, Japão

Nesta obra, ao invés de atacar com o empasto a maneira Monticelli, foi em busca de certa expressão de serenidade ante a tragicidade que Vincent evitou:

(...) todas as afetações e exageros do passado, pintando cada imagem em toques curtos e atentos de um pincel pouco carregado. (...). Convocou os contrastes cromáticos mais brandos que conseguiu – folhas verdes-prata sobre um céu rosa ou cidra – convencido de que apenas esses matizes “suaves”, acariciantes, poderiam conquistar o coração de uma mulher ou as graças de uma família. (NAIFEH, idem, p. 923).

De qualquer forma: (...) *essa imagem consoladora pintada tantas vezes mostrou a Vincent o caminho para sair da escuridão*⁵⁰⁷ (...) (NAIFEH, idem, p. 924). Nesse sentido, seria possível afirmar que Vincent pintou as últimas obras em Saint Rémy motivado por um

⁵⁰⁶ “Recebi com segurança sua remessa do campo de trigo e dos dois quartos. Gosto sobretudo do último, que em termos de cor é como um ramo de flores. Possui uma intensidade de cor muito grande.” (vggallery, carta 830).

⁵⁰⁷ “E se um dia eu pudesse provar que não empobreceria a família, isso me aliviaria. Por enquanto, sempre sinto muito remorso em gastar dinheiro que não volta. Mas, como você disse, paciência e trabalho são as únicas chances de sair dessa.” (vggallery, carta 829).

sentimento de saudade e solidão da família, se considerar que parte da produção dessa época ter sido feita de presente aos próprios familiares?⁵⁰⁸ Enfim, o fato é que a lacuna de uma semana entre o dia 23 de dezembro e 01 de janeiro, véspera do Natal, Vincent não escreveu nenhuma carta para nenhum dos familiares, revelando mais uma crise entre esses dias de fim de ano,⁵⁰⁹ tão nostalgicamente trágicos ao sensível pintor holandês. Por conseguinte, e delirando com a ideia mais improvável que poderia suscitar nessa ocasião de profundo desalento, ou seja, morar novamente com Gauguin,⁵¹⁰ Vincent ainda tinha consciência que seria através da arte⁵¹¹ e do contato com a natureza⁵¹² que ele encontraria um verdadeiro equilíbrio interior ante a tragédia existencial, uma chance de se reconciliar com o destino.⁵¹³

Mas, Vincent voltou dessa crise relativamente delirante e desorientado, o que fez ressurgir um novo e semelhante ciclo de paranoias, medos, opressão e desânimo. Ele chegou a afirmar que sequer sentia-se capaz de cuidar de si mesmo,⁵¹⁴ e recordando seu passado de crises⁵¹⁵: (...) *entregou-se de novo ao trabalho* (...) (NAIFEH, idem, p. 925), qual enxergava lhe salvar nos momentos de maior tragicidade existencial⁵¹⁶. É nesse sentido que corrobora a ideia de que Vincent tinha consciência da possibilidade de salvação pela arte, o fato de ter enxergado na apatia dos colegas de manicômio, justamente a inatividade como um fator prejudicial à evolução pessoal e à recuperação dos internos,⁵¹⁷ mantendo, por sua vez, a consciência sobre a necessidade de sacrifício e resignação durante vida.⁵¹⁸

⁵⁰⁸ “Espero que Theo tenha lhe enviado meus estudos, mas já estou trabalhando em outra pintura bastante grande para você, de mulheres colhendo azeitonas.” (vggallery, carta 831).

⁵⁰⁹ “(...) lamento por talvez tê-los deixado ansiosos, embora involuntariamente, pois o sr. Peyron deve ter escrito a você que minha mente ficou mais uma vez muito perturbada.” (vggallery, carta 833).

⁵¹⁰ “Se Gauguin estivesse em apuros demais, acho que sugeriria novamente que ele fosse morar junto onde está hospedado, pois poderíamos alimentar nós dois com o que custa aqui só para mim.” (vggallery, carta 833).

⁵¹¹ “Acima de tudo, não devo perder meu tempo, vou voltar a trabalhar assim que o Sr. Peyron permitir, e se ele não permitir, então romperei tudo por aqui. É isso que me mantém ainda relativamente equilibrado e, novamente, tenho muitas ideias para novas pinturas.” (vggallery, carta 833).

⁵¹² “Ah, enquanto estava doente, úmido, caía neve derretida, levantei-me de noite para olhar a paisagem - nunca, nunca a natureza me pareceu tão tocante e tão sensível.” (vggallery, carta 833).

⁵¹³ “Nos próximos dias, você terá muitas ansiedades com Jo, às vezes, e um momento ruim para passar. Mas essas são coisas sem as quais a vida não seria vida, e isso torna a pessoa solene.” (vggallery, carta 833).

⁵¹⁴ “(...) como um homem, o pintor está muito absorvido pelo que seus olhos veem e não tem domínio suficiente sobre o resto de sua vida.” (vggallery, carta 833).

⁵¹⁵ “É bem verdade que no ano passado a crise se repetiu em vários momentos - mas também foi precisamente pelo trabalho que o estado normal voltou aos poucos. (...) O trabalho me faz reter um pouco de presença de espírito e possibilita que eu possa sair um dia.” (vggallery, carta 836).

⁵¹⁶ “O fato é que nunca trabalhei com mais calma do que em minhas últimas telas - espero que receba algumas ao mesmo tempo que esta carta. Por enquanto, fui pego de surpresa por um grande desânimo. Mas como esse ataque terminou em uma semana, de que adianta dizer a si mesmo que ele pode de fato se repetir? Em primeiro lugar, não sabemos, nem podemos prever como e de que forma.” (vggallery, carta 836).

⁵¹⁷ “E o que seria infinitamente pior é me deixar deslizar para o estado de meus companheiros de infortúnio que não fazem nada o dia, semana, mês, ano, como eu já disse a vocês muitas vezes e repeti novamente ao Sr. Salles (...)” (vggallery, carta 836).

⁵¹⁸ “(...) que aos poucos o tempo faça tudo isso passar.” (vggallery, carta 836).

O fato é que já no final da primeira semana de janeiro o Dr. Peyron já havia sinalizado a Theo que Vincent havia melhorado, de repente, e surpreendentemente bem,⁵¹⁹ assim, tendo sido privado de pintar naqueles dias em que estava em crise (muito excessiva), por ter ingerido novamente tintas a óleo, tão logo, ele se metamorfoseou para reconquistar o seu direito de pintar, pois já era plenamente consciente de que era pela arte que ele poderia de alguma forma se superar, provocado que era pela atração do belo que sabia imprimir em obras que se faziam parte substancial da própria história. Daí pintar o espectro do sobrinho, o terceiro Vincent, que o remetia ao irmão natimorto, e lhe assombrava por ocupar naturalmente parte no coração de Theo, ter sido pintado com tonalidades pouco contrastantes em uma imagem de expressão notavelmente feliz, em que um filho parece ir a caminho do abraço do pai, ou do tio, mas, em outras palavras, a aproximar de um coração.



Figura 217: Vincent van Gogh, *Primeiros passos (depois de Millet)*, janeiro de 1890. Óleo sobre tela, 72,4x91,2cm. Museu Metropolitano de Arte, Nova Iorque



Figura 218: Vincent van Gogh, *Manhã: casal de camponeses indo trabalhar*, janeiro de 1890. Óleo sobre tela, 73x92cm. Hermitage, São Petersburgo

⁵¹⁹ “Estou muito, muito contente de que não seja tão ruim quanto aquela carta me fez supor, e ele mesmo me escreveu de novo para dizer que tinha tomado uma direção bem diferente do que ele pensara a princípio. Em sua primeira carta, ele me deu a entender que era perigoso para você continuar a pintar, pois as tintas eram um veneno, mas ele se empolgou um pouco, talvez por simplesmente confiar em boatos, estando ele próprio doente.” (vggallery, carta 838 – Theo a Vincent).

Nesse mês de poucos trabalhos, janeiro de 1890, Vincent também pintou uma reprodução litográfica de Millet. A obra em questão parece o remeter profundamente aos anos vividos na Holanda e ao próprio universo de Millet.⁵²⁰ A figura do camponês lançava Vincent a um universo de símbolos que atravessavam seus tempos de marchand, as experiências como missionário protestante, e assim, a toda a sabedoria trágica que ele reconhecia na resignação a vida e ao sacrifício voluntário por uma causa interior, algo diante a qual se faria necessário a auto fidelidade, em tudo isso a figura do camponês lhe fazia parte. A ressurreição do passado para realização da obra/ cópia de Millet não apenas se justifica pela crise do final do ano, mas principalmente pelas tonalidades pardacentas com as quais ele interpreta a litografia (preta e branca) daquele entre os quais mais admirava enquanto ser humano e artista, Jean-François Millet.⁵²¹

Essa obra, portanto, resulta de uma conexão histórica atemporal e racional⁵²² que se apresenta tanto esteticamente, em vista da tonalidade da fase holandesa e das pinceladas da obra, como através da temática da pintura na história do artista, por remetê-lo a imagens do Brabante e dos primeiros desenhos. Assim: *Confinado no ateliê pelo clima, agora frio demais até para ele, Vincent começou a trabalhar em outra cópia de Millet.* (NAIFEH, idem, p. 926)

A essa altura Vincent havia se arriscado a uma nova viagem a Arles, frustrada mais uma vez pois: (...) *Madame Ginoux tinha adoecido* (...) (Idem ibidem) e a Vincent, esse talvez fosse um dos principais objetivos (instinto da paixão) dessa viagem. Mas de qualquer forma, em carta do dia 20 de janeiro ao casal Ginoux, Vincent revela compreender que os aborrecimentos (ou frustrações) constituíam-se de uma substância tal da realidade, que a partir deles seria absolutamente favorável um impulso de superação,⁵²³ o que ele parecia constatar no tocante à própria doença e no trabalho artístico enquanto autossuperação. E disse também:

Muitas vezes disse a mim mesmo que preferia que não houvesse mais nada e que tudo estivesse acabado. Bem, sim - não somos donos disso - de nossa existência, e é uma questão, aparentemente, de aprender a querer viver, mesmo sofrendo. (...) Quanto a mim, a doença me fez bem - seria ingrato não reconhecer isso (...). (...) As doenças existem para nos fazer lembrar novamente que não somos feitos de madeira. É isso que me parece o lado bom de tudo isso. Depois, volta-se ao trabalho cotidiano com

⁵²⁰ “(...) acho que há justificativa para tentar reproduzir coisas de Millet que ele não teve tempo de pintar a óleo. Portanto, trabalhar em seus desenhos ou nas gravuras em madeira não é copiar pura e simplesmente o que se estaria fazendo. É antes traduzir para outra língua, a das cores, as impressões do claro-escuro e do branco e do preto. Assim, acabo de terminar as outras três 'horas do dia' após as gravuras em madeira de Lavieille.” (vgallery, carta 839).

⁵²¹ “(...) você verá claramente que foram feitos por meio de uma admiração mais profunda e sincera por Millet.” (vgallery, carta 839).

⁵²² “(...) pensando muito no cálculo da cor.” (vgallery, carta 839).

⁵²³ “Eu mesmo acredito que os aborrecimentos que alguém experimenta na rotina normal da vida nos fazem pelo menos tanto bem quanto mal. O que faz adoecer, vencido pelo desânimo, hoje, essa mesma coisa dá-nos a energia, depois de passada a doença, para nos levantarmos e querermos recuperar no dia seguinte.” (vgallery, carta 842).

menos medo dos incômodos, com um novo estoque de serenidade. (vggallery, carta 842).

Se Vincent não foi sincero ao afirmar que estava a se superar através da tragédia dos últimos acontecimentos, e que ao afirmar uma superação pessoal estava apenas a proteger Theo do inferno em que ele se encontrava naquele hospício, Theo acreditou, ou fingiu ter acreditado. *Fico muito feliz em saber que você está melhor e que a viagem a Arles transcorreu sem consequências ruins.* (vggallery, carta 843).

Algo difícil de saber exatamente, mas que, ante as constatações históricas dos conflitos interpessoais, por causa de seu excesso de sinceridade, postos nesta pesquisa até então, é possível crer que com o irmão Theo, Vincent não fosse diferente, mesmo intencionado a protegê-lo, graças as fortes emoções, é possível que não se contivesse tão facilmente. Nesse sentido, vale lembrar de sua relação com Rappard, de cuja sinceridade crescente, de ambos, elevou a relação a um conflito irremediável. Portanto, é possível que Vincent tenha mesmo se superado mais fácil e rapidamente desta última viagem frustrante que havia feito à Arles, até pois Theo o havia animado intimamente uma vez ter garantido a ele, o sucesso de suas obras na exposição de Les Vingt, de Bruxelas,⁵²⁴ ao que Jo Bongor acrescentou, por uma carta enviada uma semana depois, que finalmente ele havia sido descoberto enquanto artista,⁵²⁵ e que a revista *Mercure de France*: (...) *continha um artigo sobre Vincent.* (NAIFEH, idem, p. 928).⁵²⁶

O jovem crítico de arte Albert Aurier⁵²⁷ havia tido contato com a arte de Vincent através da exposição em Bruxelas e na vitrine do pere Tanguy.⁵²⁸ Assim, e tal como Vincent: *Aurier era um furacão de produtividade em todos os campos, exceto em seus estudos jurídicos – poeta, crítico, romancista, dramaturgo, pintor (...).* Aurier teve uma ascensão meteórica e tão jovem se tornou o crítico com a: (...) *voz mais poderosa no mundo da arte.* No contexto histórico

⁵²⁴ “Lauzet voltou primeiro para ver suas novas telas e sua exclamação depois de ver algumas telas foi 'Isto realmente é Provença'. (...) Parece que a exposição de Les Vingt em Bruxelas está aberta; Li em um jornal que as telas que mais despertam curiosidade são os estudos ao ar livre de Cézanne, as paisagens de Sisley, as sinfonias de Van Gogh e as obras de Renoir.” (vggallery, De Theo a Vincent, carta 843).

⁵²⁵ “Esta manhã, Theo trouxe o artigo no *Mercure* (...)” (vggallery, De Jo Bongor a Vincent, carta 845).

⁵²⁶ “(...) Aurier não era o primeiro a se dar conta da qualidade dos quadros de Vincent. A Montmartre artística, coração pulsante da vanguarda, estava consciente de ter acolhido em seu seio um grande pintor que ainda daria o que falar.” (VEEN, 2018, p. 109)

⁵²⁷ Gabriel-Albert Aurier (Châteauroux, 5 de maio de 1865 – Paris, 5 de outubro de 1892) foi um crítico de arte e poeta francês. Aurier era filho de um notário, indo para Paris em 1883 afim de estudar direito, porém acabou descobrindo uma paixão por arte e literatura. Ele fundou o jornal *Mercure de France* junto com Alfred Vallette e Julien Leclercq, publicando vários artigos sobre pintores então pouco conhecidos como Gauguin, van Gogh, Pierre Puvis de Chavannes, Moreau, Renoir, Monet e outros. Por meio do jornal, Aurier foi um dos promotores do simbolismo. ALBERT AURIER. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2019. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Albert_Aurier&oldid=55351882>. Acesso em: 29/11/2020.

⁵²⁸ “Ultimamente o Tanguy tem exposto muitas das suas telas, ele me disse que ele espera vender o banco com a hera.” (vggallery, Theo a Vincent, carta 825).

européu, e especialmente em Paris: (...) *os novos críticos se aliaram aos negociantes de arte para promover artistas e até movimentos inteiros* (...) (Idem, p. 930) e Aurier deve ter notado algo grandioso, ao nível de um novo movimento (ismo), na obra do holandês Vincent van Gogh, que no bojo de uma cultura capitalista em formação: (...) *embriagada pelas palavras e pela moda, a arte precisava de defensores para persuadir e mobilizar; os artistas precisavam de movimentos para ter sucesso*. (Idem, p. 931), e certamente os críticos e comerciantes ganhariam com ele.

Então a impressão de Aurier, sobre Vincent, teria advindo não apenas das pinturas e da exposição que visitara, mas da história sobre a crise com Gauguin em Arles, relatada, certamente, por Émile Bernard, com quem o crítico já havia conversado sobre Vincent quando chegou à Paris.⁵²⁹ O que Bernard contou deve ter sido uma réplica subjetivada da narrativa que Gauguin, subjetivamente, já havia lhe contado sobre o trágico episódio de dezembro de 1888 em Arles, isto é, uma narrativa repleta de: (...) *significados simbolistas, ressonâncias religiosas e frêmitos góticos*. (NAIFEH, idem, p. 932), pelos quais, certamente, Aurier desenhara Vincent como uma espécie de Cristo e artista que através da arte havia se deixado levar por um poder criativo e um sentimento de extrema humanidade.

Contudo, e se a certa altura da narrativa Gauguin se posicionava enquanto vítima de um pintor radical, enlouquecido e furioso: *Para Aurier, a fúria desarrazoada de Vincent – dirigida contra Gauguin (como este alegou mais tarde) ou contra si mesmo – representava exatamente o tipo de experiência radical, a rendição suprema à sensação, que Huysmans enaltecia em *Às avessas**.

Em outras palavras: *A reclusão de Vincent no hospital de Arles e, depois, no hospício de Saint-Paul-de-Mausole apenas reforçava a imagem do gênio torturado que Aurier, a exemplo de Huysmans, valorizava acima de todas as coisas*.

E em um momento histórico em que a ciência se empenhava em comprovar a relação da epilepsia com a insanidade e a criminalidade, era na tentativa de compreender a realidade do ser no artista, que Aurier e outros pensadores refletiam sobre: *O que era o “gênio criador” senão um estado alterado, aberrante – um ataque – de sensações e percepções intensificadas? E não era esse o mesmo êxtase espiritual que os grandes místicos e profetas sentiam ao ter visões e falar as palavras de Deus?* (NAIFEH, idem, p. 933)

Assim, dando as costas a arte de Gauguin e Bernard na ocasião de janeiro de 1890, o crítico de arte Albert Aurier: (...) *escrevendo sob o pseudônimo de Luc le Flâneur, (...) foi o*

⁵²⁹ “Nem surpreende que, ao chegar a Paris, contatasse imediatamente Bernard, nem que a primeira pessoa a quem Bernard contou a história medonha tenha sido Albert Aurier (...)” (NAIFEH, idem, p. 932).

primeiro a anunciar o milagre que estava se passando sob o sol meridional. (Idem, 933). Nesse sentido: *Num texto longo, denso, delirante, que fundia prosa e poesia, tentou captar em palavras a sensação de ver as imagens que descrevia – a obra desse mestre recém-descoberto.* Ademais, apropriou-se de metáforas, juízos categóricos e sintaxe, exclamações de surpresa e prazer, tudo para revelar aquilo que via e sentia ante as pinturas de van Gogh, isto é, o: (...) *artista “empolgante e poderoso”, “profundo e complexo” – um “colorista intenso e fantástico, moedor de ouros e pedras preciosas” – “vigoroso, exaltado, brutal, intenso” – “mestre e conquistador” – “incrivelmente deslumbrante.* (NAIFEH, idem, p. 934 e 935)

E, para uma análise mais aprofundada e livre, segue em anexo, na íntegra, a crítica de Albert Aurier sobre Vincent e sua obra no *Jornal Mercure de France*:⁵³⁰

Analizando o texto de Albert Aurier, seria sugestivo compreender até que ponto, consciente ou não, ele aponta aspectos que possam remeter, a Tragédia Grega, e ao heroísmo trágico nietzscheano enquanto analogia de uma vida de superação trágica e conflito com a natureza. Assim, de início, ele já localiza o artista trágico no pintor holandês, uma vez afirmar estar ele sob céus de atmosferas infernais, que, sob um fluxo, exhibe através da arte sua realidade inquietadora de uma natureza de exceção e sacrifício,⁵³¹ trágica, todavia, por fluir ao encontro do equilíbrio entre aquilo que se vê e aquilo que se sente, entre o sentimento dionisiaco e a reflexão apolínea, e entre ser devorado pela natureza ou se deixar iludir por ideias ou imaginações,⁵³² Vincent se expressa a maneira furiosa e trágica de uma canção essencial de gigantes de batalha,⁵³³ na qual o próprio artista conserva na arte⁵³⁴ sua: (...) *seiva quente como sangue, seu eterno desafio ao furacão, raios e natureza malévola; (...)* (AURIER, 1890).

Assim, Vincent contorceria as formas para exultar a tragédia da própria vida em obra de arte, observando por sua natureza animista os seres: (...) *que sofrem, que pensam; pedras, terrenos, arbustos, campos gramados, jardins e rios (...)* (AURIER, 1890), isto é, o todo sensível dentro de si,⁵³⁵ o fundido diabólico (dionisiaco) que só um sábio alquimista poderia

⁵³⁰ AURIER, G. Albert. Os Isolados: Vincent van Gogh. *Mercure de France*, França, jan. de 1890. Disponível em: <http://www.vggallery.com/misc/archives/aurier.htm>. Acesso em: 07/12/2020

⁵³¹ “O que caracteriza suas obras como um todo é o excesso... de força, de nervosismo, sua violência de expressão. Em sua afirmação categórica do caráter das coisas, em sua simplificação muitas vezes ousada de formas, em sua insolência em enfrentar o sol de frente, na veemente paixão de seu desenho e cor, mesmo nos mínimos detalhes de sua técnica, uma figura poderosa é revelado (...)” (AURIER, 1890).

⁵³² “No entanto, no caso de Vincent van Gogh, na minha opinião, apesar da estranheza, às vezes, enganosa de suas obras, é difícil para um espectador sem preconceitos e conhecedor negar ou questionar a veracidade ingênua de sua arte, a engenhosidade de sua visão.” (Idem, idem).

⁵³³ “(...) sinfonias brilhantes e radiantes de cor e linha (...), são simplesmente meios expressivos, simplesmente métodos de simbolização.” (Idem, idem).

⁵³⁴ “(...) suas pinturas exalam, a escolha de assuntos, a constante harmonia entre as notas de cores mais excessivas, o estudo consciente do caráter, a busca contínua do sinal essencial de cada coisa (...)” (Idem, idem).

⁵³⁵ “(...) seu grande amor pela natureza e pela verdade – sua própria verdade pessoal.” (Idem, idem).

reproduzir da tragédia existencial, uma criação imagética da: (...) *natureza freneticamente contorcida... elevado às alturas da exacerbação; é forma, tornando-se pesadelo; cor, tornando-se chama, lava e pedra preciosa; luz se transformando em conflagração; vida, em febre ardente*. (AURIER, 1890), dionisiaca, transfigurada pelo apolíneo através da ação heroica encarnada artisticamente, por um holandês atávico cuja linhagem o remeteria ao pintor Frans Hals de cuja admiração Vincent sempre mantivera. Assim, encarnando o sonho apolíneo da arte na tragédia da realidade⁵³⁶, suas pinturas expressariam um: (...) *exterior mórfico, sob essa carne que é muita carne, sob esse assunto que é muito matéria* (...) (AURIER, 1890), alheio, provavelmente, ao protagonismo das ideias na criação artística, e a qualquer tendência idealista em si, ao contrário do que pensou o crítico em questão.⁵³⁷

De qualquer maneira, a visão que Aurier tem da expressão universal da arte de Vincent van Gogh advém do fato de que ele próprio foi também um artista sensível, trágico e complexo, cuja breve vida, morto por febre tifóide aos 27 anos de idade, pode justificar e legitimar algumas de suas percepções sobre Vincent, ou, ao menos, revela certa empatia que pode sugerir um tipo pessoal e superracional (sensível, intuitivo) de compreensão. Assim, de modo geral Aurier se atenta ao universo do *pathos* dionisiaco de Vincent, e sua capacidade apolínea (*logos*) de extrair dela uma expressão ontológica e artística da realidade, em imagens quais o próprio Aurier descreve à luz da própria visão onírica do mundo, dando objeto às cores, derretendo metais com a fértil imaginação, descreve a incandescente alma do artista em metáforas de calor, brilho e uma profunda intensidade criativa. Para Naifeh e Smith, em suma Aurier afirmou que, através de sua arte, Vincent revelara:

(...) a realidade como a “feiticeira” que era – uma feiticeira que mantinha os mortais sob seus sortilégios usando “uma espécie de linguagem maravilhosa” que só artistas sábios como Vincent eram capazes de decifrar. E ele comunicava essa linguagem ao mundo pelo único meio possível: os símbolos. (NAIFEH, idem, p. 935).

Essa visão ontológica qual os autores concordaram que Aurier havia aferido a obra de Vincent van Gogh, parece conter também um elemento trágico na metáfora de uma feiticeira que dominaria os mortais por magia e fascinação, cuja expressão adviria de uma linguagem simbólica da realidade, à semelhança do que Nietzsche havia afirmado expressar o coro dionisiaco quando este protagonizava o culto trágico no teatro na Grécia Antiga. E é nesse

⁵³⁶ “E como explicar a paixão obsessiva pelo disco solar que ele adora fazer brilhar de seus céus estampados e, ao mesmo tempo, por outro sol, aquela estrela vegetal, o suntuoso girassol, que ele repete incansavelmente, monomaniacamente, se nos recusarmos a aceitar sua preocupação persistente com alguma alegoria heliomítica vaga e gloriosa?” (AURIER, 1890).

⁵³⁷ “(...) e essa ideia, o substrato essencial do trabalho (...)” (Idem, 1890).

sentido que questionam os autores: *O que, senão a ambição simbolista, poderia explicar os excessos exuberantes dessas pinturas, suas “extravagâncias quase orgiásticas?* Para eles, Vincent poderia ser entendido como uma: (...) *espécie de gigante embriagado* (...) (Idem, p. 936), ou seja, um Dioniso, marcado pelos excessos, pela expressão de unicidade e pela violência da natureza. Outrossim, um cérebro efervescente em:⁵³⁸ (...) *um gênio terrível e demente, amiúde sublime, por vezes grotesco* (...) como um sátiro da mitologia grega. Assim, e depois de atribuir a Vincent o título de semeador da verdade, tendo em vista a própria obra do pintor: (...) *Aurier reivindicou para Vincent o prêmio mais alto: a coroa de L’oeuvre*. (NAIFEH, idem, p. 936-937).

Mas o efeito também foi positivo ao próprio crítico Albert Aurier, que não só ficou em evidência naquele momento, como contribuiu para que a arte de Vincent também se tornasse conhecida e relativamente famosa, naquele momento, na Paris do final de século. Conforme Theo escreveu a Vincent:

“Suas pinturas na exposição fazem muito sucesso. Outro dia Duez me parou na rua e disse, dê meus cumprimentos ao seu irmão e diga a ele que suas pinturas são notáveis. Monet disse que suas pinturas foram as melhores da exposição. Muitos outros artistas falaram comigo sobre eles. Serret entrou em casa para ver as outras telas e ficou encantado. Ele diz que se não tivesse um gênero em que ainda tivesse coisas a dizer, ele mudaria e buscaria no caminho que você está procurando. (vgallery, carta 862).

Nesse momento, suas obras: (...) *ocuparam pela primeira vez um lugar ao lado de obras de Cézanne, Renoir, Toulouse-Lautrec, Signac e Puvis de Chavannes*, e nesse contexto as obras de Vincent causaram tanto espanto como grande admiração, tendo sido atribuído a ele o caráter de pintor: *Instintivo* (...). E uma vez ausente no jantar oficial que comemorava o sucesso da exposição em Bruxelas, consta que um dos presentes acusou o pintor holandês de charlatanismo na produção de suas obras, provocando reações que fizeram: (...) *Toulouse-Lautrec se pôr de pé num salto, em suas perninhas curtas, gritando “Absurdo! Calúnia!” e exigindo uma retratação. Para defender a honra do “grande artista” Vincent, Lautrec desafiou o detrator para um duelo*. (NAIFEH, idem, p. 938).

Mas nesse entrevero de novas emoções e relativo sucesso, Vincent estava mesmo é sentindo o vazio oriundo de suas memórias da Holanda e principalmente de Paris, posto que enquanto ele estava sendo reconhecido, também estava preso em um asilo de loucos a assistir

⁵³⁸ “Qualquer um podia invocar ideias ou imagens simbolistas, escreveu Aurier, lançando um desafio a todos os artistas que aspirassem ao exemplo de Vincent. Mas apenas alguns privilegiados podiam invocar um verdadeiro temperamento simbolista. E esses eleitos eram escolhidos pela natureza (...)” (NAIFEH, idem, p. 936).

o casal (Theo e Jo) se multiplicar e se organizar, paulatinamente, em uma nova vida dentro da qual, nem no mais ilusório sentimento fraternal, ele poderia fazer parte. Assim, e como já era esperado, no dia 31 de janeiro de 1890, o pintor recebeu o seguinte anúncio impresso:

Vincent

O Sr. E a Sra. Theo van Gogh-Bonger têm a honra de informá-lo do nascimento de seu filho, Vincent Willem. Paris, 31 de Janeiro de 1890, 8, cité Pigalle. (vggallery, carta 848).

Agora o irmão Theo teria definitivamente de atender às demandas de seu filho verdadeiro, e não de um irmão solitário, que deve ter sentido de fato o golpe mais profundo do destino naquela ocasião, sobretudo por causa do nome que já haviam escolhido para o recém-nascido, Vincent, o terceiro naquele espaço temporal familiar, depois do natimorto e do trágico pintor holandês.⁵³⁹

Por conseguinte, na mesma carta em que Vincent respondeu à preferência do nome Theo para o recém-nascido, ele respondeu ao irmão sobre o artigo de Aurier fazendo crer que suas pinturas seriam menos valiosas do que as palavras daquele crítico de arte.⁵⁴⁰ Com essa atitude, Vincent se recolhia abatido ante a trágica percepção de que sua vida não respondia a realidade extasiante que ele vislumbrava naquelas palavras.⁵⁴¹

Para Aurier, ele respondeu o mesmo, defendendo que as palavras do crítico, sobre sua obra, eram mais ricas do que a suas pinturas, e que se alguém merecia aqueles elogios estes seriam Monticelli⁵⁴² e Paul Gauguin.⁵⁴³ Isso foi, provavelmente, uma crítica velada ao artigo que atribuía ao simbolismo de Vincent.⁵⁴⁴ talvez um tipo de simbolismo que beirava o idealismo ilusório sobre a vida, motivo dos velhos conflitos com Gauguin.⁵⁴⁵ De qualquer forma, e sem

⁵³⁹ “Agora quanto ao pequenino, por que então você não o chama de Theo em memória de nosso pai, isso certamente me daria muito prazer.” (vggallery, carta 850).

⁵⁴⁰ “Só é preciso entender que não tenho costas fortes o suficiente para realizar um trabalho como esse e, ao concentrar o artigo em mim, não preciso dizer como me sinto atolado em lisonjas, e na minha opinião é tão exagerado.” (vggallery, carta 850.)

⁵⁴¹ “Achei o artigo do Sr. Aurier - deixando de lado se eu mereço o que ele diz de mim - em si mesmo muito artístico, muito curioso - mas é mais assim que eu deveria ser do que a triste realidade do que me sinto ser (...) Mas quando li o artigo fiquei quase triste ao pensar: deveria ser assim e me sinto tão inferior.” (vggallery, carta 856).

⁵⁴² “(...) redescobri minhas telas em seu artigo, mas melhores do que realmente são - mais ricas, mais significativas. No entanto, fico pouco à vontade quando penso que o que você diz deve ser aplicado a outras pessoas, e não a mim. Por exemplo, para Monticelli acima de tudo. (...) seria melhor você dizer de Monticelli, a quem devo muito.” (vggallery, carta 853).

⁵⁴³ “Você pode talvez perceber que seu artigo teria sido mais preciso e - me parece - portanto mais poderoso - se ao lidar com a questão da futura 'pintura dos trópicos' e a questão da cor, você tivesse feito justiça a Gauguin e Monticelli antes de falar sobre mim.” (vggallery, carta 853).

⁵⁴⁴ “(...) apoderou-se de mim o desejo de me refazer e tentar me perdoar pelo fato de minhas pinturas serem, porém, quase um grito de angústia enquanto simbolizam a gratidão no girassol rústico.” (vggallery carta 856).

⁵⁴⁵ “Vincent não entrou na densa argumentação de Aurier e não contestou a estranha e intolerável declaração de que era *quase sempre um simbolista*.” (NAIFEH, idem, p. 940).

qualquer pretensão de interpretar absolutamente, nesta carta a Theo de 01 de fevereiro de 1890, Vincent sugere também que a crítica de Aurier fosse direcionada não apenas a ele, mas a outros pintores, como se a pintura fosse, como a música para Nietzsche, um fenômeno do universal no substrato dionisíaco,⁵⁴⁶ onde os tons e as cores seriam análogas as notas e melodias musicais,⁵⁴⁷ e através da realização pictural, à semelhança do que diz Nietzsche, seria possível não apenas uma reconciliação com o destino, mas a superação trágica através da arte. De qualquer forma, o artigo de Aurier parece ter afetado Vincent intimamente, tendo em vista o que escreveu a Theo no final do mês de abril de 1890:

Por favor, pergunte Sr. Aurier para não escrever mais artigos sobre minha pintura, diga-lhe encarecidamente que primeiro, ele está errado sobre mim, então isso realmente me faz sentir muito danificado pela dor de ser capaz de enfrentar a publicidade. Fazer pinturas me distrai - mas se ouço falar delas isso me dói mais do que ele imagina. (vggallery, carta 863).

Antes disso, contudo, Vincent se ateu à realidade dos sentidos e observou nessa experiência, do artigo de Aurier, a oportunidade de alavancar os negócios na empresa do “entresol”. Seu entusiasmo desses dias levou até mesmo ao reavivamento das possibilidades de Gauguin voltar para o ateliê do Midi, como haviam chamado a casa Amarela, um delírio de reconciliação tragicamente irrealizável. Por esse motivo, logo que escreveu a carta a Aurier, Vincent enviou uma cópia animadora, e vã, ao colega Paul Gauguin.

O fato é que, ao mesmo tempo em que a solidão e a nostalgia lhe favoreciam a atividade artística, pesava-lhe no dia a dia, um peso que, ao torturá-lo, o fazia ver companhias onde não havia, fosse em Gauguin ou em qualquer outro das proximidades.

Esse contexto se agravava quando Vincent lembrava que era um pária na família mesmo que desejasse estar com ela com todo o seu coração, pois, o tempo havia, mais do que nunca, afastando-lhe de qualquer possibilidade do tipo, e mesmo ante aos últimos e bons acontecimentos quais acreditava que encheriam até mesmo sua mãe de orgulho do filho mais velho,⁵⁴⁸ nada disso aconteceu, forçando-o um retorno à Arles em busca de um consolo (ou superação) na arte, especificamente em um retrato qual ele só encontraria na figura da Madame

⁵⁴⁶ “Então ele propõe um eu coletivo, tão ideal para os outros quanto para mim. Ele me diz simplesmente que há algo de bom aqui e ali, se você quiser, em meu trabalho muito imperfeito também, e há o lado consolador que aprecio e pelo qual espero ser grato.” (vggallery, carta 850).

⁵⁴⁷ “O artigo de Aurier me encorajaria, se eu ousasse me deixar ir, a arriscar sair mais da realidade e fazer uma espécie de música tonal com cor, como fazem alguns Monticelli.” (vggallery, carta 854).

⁵⁴⁸ “Bravo - e como mamãe vai ficar feliz.” (vggallery, carta 850).

Ginoux,⁵⁴⁹ uma necessidade pessoal e intrínseca de compartilhar do afeto, do amor e de qualquer parcela de compreensão por parte da sociedade de seu tempo.⁵⁵⁰

No mês de fevereiro, Vincent fez quatro versões da modelo em questão. Sendo três delas com as mesmas cores calmas do verde e do rosa, que ganham intensidade a cada obra, enquanto o último, ele alterou para o branco e o verde. No caso abaixo, trata-se da segunda versão da pintura de acordo com o site da vggallery.

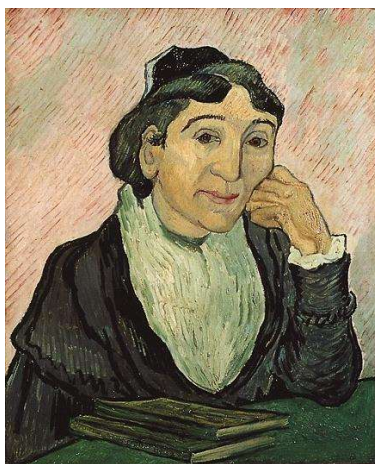


Figura 219: Vincent van Gogh, *L'Arlesienne (Madame Ginoux)*, fevereiro de 1890. Óleo sobre tela, 60x50cm. Galeria Nacional de Arte Moderna, Roma

As quatro pinturas se justificam tanto por causa de uma nova viagem que Vincent havia feito à Arles no mês de fevereiro, como por causa do delírio que estava a nutrir de um retorno de Gauguin ao ateliê da antiga Casa Amarela, isso pois, todas as pinturas da arlesiana deste momento, tinham por esboço o próprio desenho que Gauguin havia feito nos primeiros dias em que chegou a Arles. A partir dessa obra Vincent ensaiava uma dupla fantasia, ou seja, conquistar a arlesiana (Madame Ginoux) e reconquistar o Bel Ami do Midi, tal como via Gauguin por seus olhos literários. O fato é que uma outra obra desta fase pode revelar uma outra faceta dos sentimentos de Vincent nestes dias no sanatório, e dando vazão à arte, ele pintou um grupo de prisioneiros que, oprimidos, giram em círculo continuamente, e entre os quais, o próprio Vincent parece se encontrar.⁵⁵¹

⁵⁴⁹ “Tenho um retrato de uma Arlésienne em movimento, no qual procuro uma expressão diferente da das mulheres parisienses.” (vggallery, carta 856).

⁵⁵⁰ “(...) uma necessidade premente de afeto e autoafirmação que se estendeu com especial cuidado na expressão do rosto de Madame Ginoux (...)” (NAIFEH, idem, p. 942).

⁵⁵¹ “Quase no mesmo instante em que leu o artigo de Aurier pela primeira vez, Vincent sentira preso numa mentira.” (NAIFEH e SMITH, 2012, p. 943).

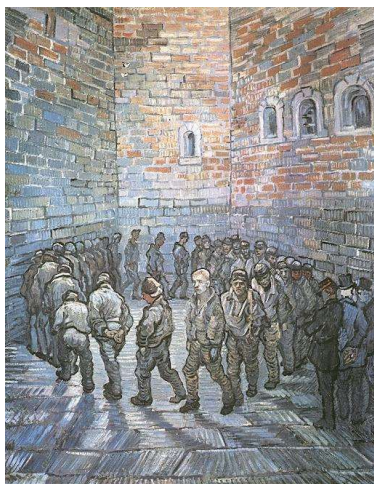


Figura 220: Vincent van Gogh, *Exercício de prisioneiros (depois de Doré)*, fevereiro de 1890. Óleo sobre tela, 80x64cm. Museu Pushkin, Moscou

Sem contrastes muitos fortes, a tela aprisiona até mesmo o olhar do espectador. Não há saída senão andar em círculos, posto também que os vigias estão mantidos em alerta. O personagem que olha frontalmente parece ser ruivo e, provavelmente, o próprio pintor. De qualquer forma, faz parte de um exercício de releitura que ele estava a fazer ante o isolamento daquela ocasião,⁵⁵² e a necessidade de se expressar através da arte. Neste caso, e mais uma vez, a imagem parece retratar a realidade em sua expressão de tragédia, dentre tanto, por não haver saída que não fosse ser levado pelo destino em um processo análogo ao de um devir heraclítico.

Enfim, aproximadamente na segunda quinzena de fevereiro, sofrendo ainda os efeitos de uma crise ocasionada por mais uma viagem à Arles,⁵⁵³ Vincent foi tomado por um pujante acesso de culpa pelos atos do passado⁵⁵⁴, e como já foi visto, até mesmo se indispunha que o nome do bebê fosse o mesmo que o seu, supersticioso que o bebê herdasse, desse modo, não apenas a degeneração que suspeitava haver em sua corrente genealógica, mas o destino trágico que ele tinha certeza ser parte da trajetória de muitos van Goghs.

Nesse momento até mesmo o artigo de Aurier havia criado nele: (...) *um novo terror: o constrangimento*, e uma vez culpado e com dor existencial: (...) *Vincent recorreu à única pessoa que poderia aplacá-la. Escreveu a mãe e começou uma nova pintura: “um céu azul com ramos cheios de fores se destacando na frente”*. Nesse momento de tragédia do ser, ao que parece: *A pena e o pincel imploravam perdão*. (NAIFEH, idem, p. 944 e 945).

⁵⁵² “Então, o que estou pensando em fazer na pintura são os bebedores de Daumier e a Penitenciária de Régamey.” (vggallery, carta 839)

⁵⁵³ “Dessa vez os demônios não o largaram. Dia após dia, semana após semana, ele se sentava no quarto tomado de um medo paralisante e de alucinações febris. Era invadido por ondas e mais ondas de desespero. Não conseguia ler nem escrever.” (NAIFEH, idem, p. 947).

⁵⁵⁴ “Em fevereiro de 1890, suas cartas regurgitavam com os mesmos presságios receando o preço que teria de pagar por bençãos imerecidas.” (Idem, idem, p. 944).



Figura 221: Vincent van Gogh, *Amendoieira em flor*, fevereiro de 1890.
Óleo sobre tela, 73,5x92cm, Museu Van Gogh, Amsterdã

Foi em um passeio ao ar livre que Vincent encontrou a afirmação plena de sua existência trágica na imagem fiel de: (...) *um galho nodoso, retorcido, semimorto que se estendia tortuosamente ao céu. Desse destroço ferido brotava uma floração exuberante*, essa pela qual, ele intencionava representar o próprio destino trágico, uma imagem redentora que só poderia ser realizada através de uma representação simbólica (metafísica da arte), mas extremamente viva da própria natureza. Em outras palavras, seria o próprio pintor: (...) *o galho mais velho, mais humilde, mais alquebrado, estéril e adoentado* (...) que seria: (...) *capaz de ter o mais glorioso florescimento no pomar*. (NAIFEH, idem, p. 945 e 946).

Assim, o plano de fundo sem horizonte remeteria ao infinito abstrato dos céus, essa extremidade que não parecia uma nova sensação, mas que Vincent estava a buscar há muito e agora, quando: (...) *contornou com o pincel cada um dos ramos torturados e das belas flores, preenchendo todos os vazios irregulares, todas as fendas deformadas, num êxtase de pinceladas numa cor que chamou de “bleu céleste”, azul-celeste*. (Idem, p. 946)

Depois dessa experiência, ele sucumbiu profundamente. Ficou um mês sem escrever e, para piorar, o doutor: *Peyron proibiu que entrasse em seu ateliê* (...) (NAIFEH, idem, p. 946 e 947). Com algum sacrifício, no mês de abril,⁵⁵⁵ ele conseguiu papel e lápis, e então seus desenhos de cavadores e camponeses indicavam que seu coração estava de volta a Holanda.⁵⁵⁶ Quando recuperou o direito de pintar, materializou seus sentimentos através de uma imagem extraída, ousadamente, da memória e da imaginação do Brabante, em: (...) *novas ondas perigosamente nostálgicas*. Nesse contexto, ativada sua mente criativa, Vincent: *Pintou cenas*

⁵⁵⁵ “(...) nos últimos dias de abril, na véspera do aniversário de Theo, ele emergiu das trevas tempo suficiente para escrever outra carta – apenas duas em dois meses.” (NAIFEH, idem, p. 948).

⁵⁵⁶ “Lamento muito ter adoecido no dia em que vim para Arles para me despedir de vocês - depois disso, fiquei doente por 2 meses e incapaz para trabalhar.” (vggallery, carta 871).

*de sua meninice brabantina, idealizada, como contos de Andersen: cheia de cabanas cobertas de musgo, vilarejos tranquilos, poentes pitorescos, todas elas pintadas na paleta “sabão escuro” de os Comedores de Batatas.*⁵⁵⁷ (NAIFEH, idem, p. 948). E sobre uma dessas imagens (abaixo) ele escreveu:⁵⁵⁸

E enquanto minha doença estava pior, eu ainda pintei, entre outras coisas, uma reminiscência de Brabante, chalés com telhados musgosos e sebes de faia em uma noite de outono com um céu tempestuoso, o sol se pondo vermelho em nuvens avermelhadas. (vgallery, carta 864).

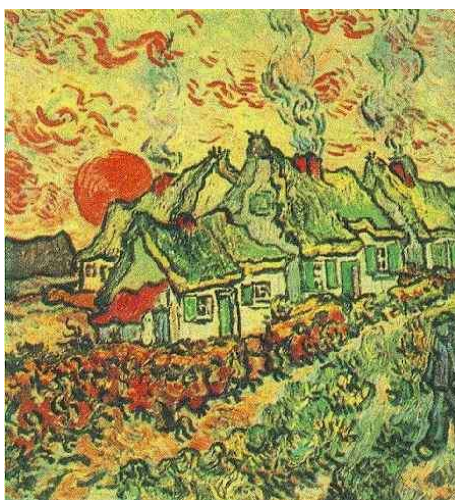


Figura 222: Vincent van Gogh, *Casas: Reminiscência do Norte*, março-abril de 1890. Óleo sobre tela, 45,5x43cm. Coleção privada

A pincelada não poderia estar mais extasiada até então, totalmente diferente da obra “Exercícios de prisioneiros” que havia pintado dois meses atrás.⁵⁵⁹ Esse tempo silencioso resultante de seu retorno de Arles, inclinado a nova crise, revela um universo mais sensível do pintor na arte. A memória, a saudade quente em tonalidade escura. O desenho ondulante dos, agora, velhos ciprestes. Uma tentativa clara de propor uma nova visão da realidade, cujo evangelho seria o evangelho da arte, de Millet, Delacroix, Monticelli, Hals, Rembrandt, e todas as referências que fervilhavam naquela cabeça holandesa, e naquele coração de herói trágico. A devoção expressa pelos traços, cores e luzes da respectiva pintura, podem bem revelar uma

⁵⁵⁷ “Por favor, mande-me o que encontrar de figuras entre meus desenhos antigos, estou pensando em refazer a pintura dos camponeses jantando, efeito luz de lâmpada. Essa tela deve estar completamente escura agora, talvez eu pudesse refazê-la inteiramente de memória. Acima de tudo, você deve enviar-me as mulheres respigadoras e escavadoras, se sobrar alguma. Então, se quiser, vou refazer a velha torre em Nuenen e o chalé. Acho que se você ainda os tem, agora posso fazer algo melhor com eles de memória.” (vgallery, carta 863).

⁵⁵⁸ “Enquanto estava doente, ainda fiz algumas pequenas telas de memória que você verá mais tarde, reminiscências do Norte (...)” (vgallery, carta 863).

⁵⁵⁹ “O resto das telas são escassas, estou muito atrasado, há dois meses que não trabalho.” (vgallery, carta 863).

espécie de metafísica da arte pela qual o pintor parece se apropriar para agir, movido pela intuição, no sentido de superar os próprios limites, quando mescla tonalidades de seus tempos na Holanda, com suas pinceladas, luzes e cores dos tempos em Saint Rémy, por exemplo, ele se aventura em um universo que transcende o tempo na memória, por meio de uma capacidade artística de sentir o mundo ao seu redor.⁵⁶⁰

Mas no fim de abril nem, ao certo, a arte poderia desviar-lhe do caminho trágico que se desdobrava no asilo de Saint Paul. (...) *quanto a mim, não sei o que fazer ou pensar. Mas tenho muita vontade de deixar este lugar. Isso não vai te surpreender, não preciso dizer mais nada sobre isso.* (vggallery, carta 863). O artigo de Aurier, apesar de tê-lo afligido de alguma forma⁵⁶¹, também havia provocado nele esperanças de um retorno à vida em sociedade, impulsionado também pelo isolamento e solidão no hospício,⁵⁶² agravada também pela dificuldade de exercer a atividade pictural naquela ocasião. (...) *basta que eu sinta que o que me resta de razão e capacidade para o trabalho está absolutamente em perigo.* (vggallery, carta 866).

Em resumo, nada favorecia sequer ao sacrifício da resignação, e consciente disso Vincent insistiu a Theo,⁵⁶³ que embora tenha, inicialmente, colocado pedras no caminho,⁵⁶⁴ logo cedeu⁵⁶⁵ aos rogos desesperados do pintor⁵⁶⁶ e lhe enviou 150 francos para que pudesse

⁵⁶⁰ “Julius Meier-Graefe diz que Van Gogh procura ‘dar substância corpórea a sua alma artística’. O aspecto fortemente material da fatura de Van Gogh se esforçaria desesperadamente para obter uma fusão entre a corporeidade de seu sentimento do mundo e a poderosa espiritualidade do pintor.” (NAVES, 2021, p. 22)

⁵⁶¹ “Quando soube que meu trabalho estava tendo algum sucesso e li aquele artigo, fiquei imediatamente com medo de me arrepender - quase sempre o sucesso é a pior coisa que pode acontecer na vida de um pintor.” (vggallery, carta 864).

⁵⁶² “O infeliz é que as pessoas aqui são muito curiosas, preguiçosas e ignorantes sobre pintura para que eu possa exercer minha profissão. Isso é o que sempre se pode observar, que você e eu nos esforçamos aqui na mesma direção que alguns outros que também não foram compreendidos e ficamos muito tristes pelas circunstâncias.” (vggallery, carta 865).

⁵⁶³ “Além disso, digo a mim mesmo que o prazer de passar alguns dias com você me fará muito bem. E a partir desse momento podemos realmente contar com um período de relativa saúde. Portanto, não demore em dar os passos necessários para que isso não se arraste.” (vggallery, carta 866).

⁵⁶⁴ “E agora o mais importante em sua segunda carta, são seus planos de vir aqui. Estou muito feliz que você sinta força para empreender uma mudança e concordo plenamente que você deve vir o mais rápido possível, mas você diz que eu mesmo devo marcar a hora em que você virá. (...) O cansaço da viagem e a sensação de redescobrir locais que conheceu podem influenciar a sua doença. (...) Você diz que as pessoas lá embaixo não entendem nada de pintura, mas aqui é absolutamente igual, e não deve pensar que vai encontrar de outra forma em qualquer lugar (...). (vggallery, de Theo a Vincent, carta 867).

⁵⁶⁵ “Agora, se você for embora, mande-me sem falta um telegrama para que eu saiba a que horas você chegará na Gare de Lyon para que eu possa ir buscá-lo. É claro que você deve vir a nossa casa, se não se importa de se contentar com o quatinho onde alojamos Wil e vários outros. Eu escrevi para o Dr. Gachet ontem para perguntar-lhe quando vem a Paris, pois então dá consultas. E, ao mesmo tempo, pedi a ele que descobrisse sobre hospedagem para você.” (vggallery, de Theo a Vincent, carta 869.).

⁵⁶⁶ “O ambiente aqui está começando a pesar em mim mais do que eu poderia expressar - minha palavra, esperei pacientemente por mais de um ano - eu preciso de ar, me sinto prejudicado pelo tédio e pela dor. (...) Quanto a mim, a minha paciência acabou, acabou, meu caro irmão, não posso continuar, tenho de me mover, ainda que seja como paliativo.” (vggallery, carta 868).

viajar a Paris, depois de já ter negociado a saída de Vincent do asilo com o bondoso Dr. Peyron. Os sentimentos extasiantes relativos a esses dias se materializaram na pintura de quatro quadros de flores no final de sua estadia no asilo,⁵⁶⁷ e revela a expressão de lucidez e de aprendizado árduo que justificaria toda a sua experiência no manicômio de Saint Paul.⁵⁶⁸ Uma delas segue abaixo:



Figura 223: Vincent van Gogh, *Natureza morta: rosas em um vaso*, maio de 1890. Óleo sobre tela, 92,6x73,7 cm. Museu Metropolitano de Arte, Nova Iorque

Em suma, a experiência de Vincent em Saint Rémy pode expressar uma relação mais direta entre a tragédia da vida e a produção artística do pintor⁵⁶⁹. O fato de ele estar no asilo já pressupõe uma condição trágica do ponto de vista de sua existência e sociabilidade, mas, também as crises de ordem psicológica, ou patológica, efeitos da crise em Arles quando decepou a própria orelha, caracterizam o cenário em questão. Em Saint Rémy, Vincent largou definitivamente o instrumento que usava para medir a perspectiva e enquadrar a cena, sem renunciar à sua racionalidade apolínea. Desde Arles, ele já havia se soltado nesse sentido, mas foi no asilo de Saint Paul que suas pinceladas de ardor parecem ter realmente ganhado uma

⁵⁶⁷ “Também acabei de terminar uma tela de rosas rosa contra um fundo verde-amarelo em um vaso verde.” (vggallery, carta 872).

⁵⁶⁸ “Digo-vos, no que diz respeito ao trabalho, a minha mente está absolutamente serena e as pinceladas vêm a mim e seguem-se umas as outras com muita lógica.” (vggallery, carta 872).

⁵⁶⁹ “O próprio Van Gogh deixou a cidade das moças bonitas e se instalou numa casa de saúde em Saint-Rémy-de-Provence, em maio de 1889, ou seja, quinze meses antes de morrer. Ali, trabalhou o máximo que pôde, dependendo do tempo e dos sobressaltos de sua condição. Não era um período de repouso, mas uma difícil provação. A companhia dos outros doentes o exasperava. Não por suas excentricidades, que o pintor perdoava de boa vontade, como digno companheiro de infortúnio, mas por sua ociosidade. A seus olhos, a inação não era um tratamento, mas uma doença. Vincent passou um ano protegido das preocupações do cotidiano. Entre as crises, que podiam imobilizá-lo por várias semanas, ele saía para pintar os campos circundantes. Ele retomou algumas obras de Arles e reinterpretou-as. (...) Tinha dolorosamente tomado consciência de ter ido longe demais, tanto em Paris quanto em Arles, e pagava caro pelos excessos que se permitira. Seu primeiro combate era, portanto, não perder a mão e manter o nível técnico que havia alcançado.” (VEEN, 2018, p. 108).

forma muito particular, capaz de expressar, junto as cores, uma intensidade ainda mais íntima de uma natureza dionisiaca própria e universal. Portanto, é nesta fase também que as reminiscências da Holanda são recriadas pelo pintor, que sucumbe a novas crises ao retornar à Arles com sua memória, presença e intensa sensibilidade.

Nesta visita à Arles, Vincent retornou até mesmo aos tempos de Nuenen e dos “Comedores de Batatas”, à medida que acentuava sua solidão e isolamento, memórias, paranoias e medos conviviam com a esperança de um reconhecimento de sua arte, que só serviria para, momentaneamente, aliviar sua dor. Aqui Vincent chega a um determinado limite de sua dor e de sua arte, e sob a tensão e o medo de ser acometido por mais uma de suas terríveis crises, necessariamente embarcou para Paris abandonando, definitivamente, o sol do midi e o asilo de Saint Rémy. E em resumo desse período histórico e artístico de Vincent van Gogh, Meyer Schapiro resume da seguinte maneira:

Durante os anos em Saint- Rémy, ele era atraído especialmente por temas que envolviam tensão: paisagens instáveis, bloqueadas e convulsas; um mundo cataclísmico de movimentos tempestuosos e transtornados; uma natureza sofrida e perturbada; grandes montanhas em declive, colinas e rochas tumultuosas e campos que despencam velozmente como um curso de água; nuvens gigantescas, tortuosas, expandindo-se incansavelmente; espaços selvagens de espessa vegetação rasteira, ravinas e pedreiras; chuva e árvores agitadas, ciprestes contorcidos e flamejantes, com as silhetas projetadas contra o céu; árvores torcidas, inclinadas, atormentadas, com massas de folhagem agitadas e galhos partidos (...) (MEYER SCHAPIRO, p.23, apud NAVES, 2021, p. 21).

6.2 As últimas batalhas, os últimos gritos e o augúrio nas pinturas em Auvers-sur-Oise. A representação máxima da tragicidade nietzscheana na vida e obra de Vincent van Gogh

No dia 16 de maio de 1890, Vincent deixou o asilo em Saint Rémy e embarcou para Paris. Theo o esperava ansiosamente na estação Gare de Lyon. No percurso para casa, eles puderam conversar sozinhos por algum momento, e ao chegarem avistaram Jo Bongers acenando da janela. Quando entraram a casa de Theo era um museu do irmão: (...) *na sala, os comedores de batatas de Nuenen, na sala de estar, uma vista do Crau e a Noite estrelada de Arles; no quarto de casal, um pomar florido do Midi sobre a cama de Theo e Jo.* (NAIFEH, idem, p. 954), e no berço de lençóis, o pequeno Vincent, o terceiro homônimo, quem ambos os irmãos contemplaram com lágrimas nos olhos.

Nos dois dias seguintes, Vincent visitou galerias de arte, onde apreciou um mural de Puvis de Chavannes e as próprias pinturas na loja do Pere Tanguy. Foram dias como esses que Vincent havia sonhado em seu exílio voluntário,⁵⁷⁰ agora ele estava ali com sua nova família, e certamente desejava passar um bom tempo com eles depois dos últimos anos de reclusão: *Mas, em 20 de maio – três dias apenas depois de chegar -, Vincent arrumou abruptamente suas coisas e voltou para a estação.* (Idem, idem, p. 956) rumo ao pequeno vilarejo ao norte chamado Auvers-Su-Oise.

Não se sabe ao certo, mas o agito de Paris transtornava suas vias sensíveis,⁵⁷¹ e o que não era compensado por uma companhia uma vez que Theo ficava fora o dia inteiro e ele não tinha amigos com quem realmente conversar,⁵⁷² motivo que ainda agravava sua doença existencial,⁵⁷³ contribuíram, ao certo, para a súbita decisão do pintor em rumar para o pequeno vilarejo as margens de Paris, onde retomaria a pintura. Além disso, deve ter lhe pesado a culpa pelo fato de ter visto que: (...) *os anos de sacrifício e doença secreta haviam cobrado um preço terrível* (...) ao irmão Theo, estampada na palidez e tosse rascante indisfarçável. Em suma: (...) *tudo na nova vida de Theo em Paris parecia censurá-lo ou excluí-lo* (Idem, idem, p. 957). Segundo Jo Bongers, em resumo:

⁵⁷⁰ “Paris passara como um sonho ou uma orgia de embriaguez: meses de anseios consumidos num clarão de horas.” (NAIFEH, idem, p. 956 e 957).

⁵⁷¹ “Senti muito claramente que todo o alvoroço de lá não será para mim” (VAN GOGH, apud NAIFEH, op. cit., p. 957).

⁵⁷² “(...) se desesperou quando nem Gauguin, nem Bernard se deram ao trabalho de vir vê-lo, embora ambos estivessem em Paris naquele momento.” (NAIFEH, idem, p. 957).

⁵⁷³ “Não posso fazer nada a respeito da minha doença - estou sofrendo um pouco esses dias - só que, depois dessa longa reclusão, os dias parecem semanas para mim. Eu tive isso em Paris e aqui também.” (vggallery, carta 874).

Ele permaneceu três dias conosco, alegre e vivaz durante todo o tempo. St.- Rémy não foi mencionado. Saía sozinho para comprar azeitonas, que ele comia todos os dias e insistia que nós também deveríamos comer. Na primeira manhã, acordou-se muito cedo e ficou andando pela casa em mangas de camisa, olhando para seus quadros pendurados na parede, os quais enchiam nosso apartamento. (...) Tínhamos também muitos visitantes, mas Vincent logo percebeu que a agitação de Paris não lhe fazia bem e, além disso, estava ansioso para recomeçar a trabalhar. (BONGER, 2004, p. 96 e 97).

A escolha de Auvers certamente estava ligada também ao fato de que nesse vilarejo já haviam pintado: *Artistas como Corot, Cezanne e Pissarro (...) Daubigny (...)* (NAIFEH, idem, p. 960), e até Daumier,⁵⁷⁴ e que por isso ele deve ter imaginado o lugar por meio de uma visão pitoresca da realidade.⁵⁷⁵ Historicamente:

Estabelecida no rico solo de aluvião entre o rio e o planalto circundante, alimentada durante séculos pelas águas piscosas do Oise, a vila crescera ao longo do rio como uma trepadeira, em vez de avançar para o planalto. Com muitos quilômetros de comprimento, mas poucas ruas de largura, onde aos grupos de casa cobertas de colmo e lavouras cercadas se misturavam vinhedos e plantio de hortaliças para a venda no mercado, Auvers se tornou o modelo das utopias campestres típicas de cartão-postal, incansavelmente reproduzidas na mania nostálgica que acompanhava as depredações do avanço industrial. Com o advento das ferrovias, a mesma mania atraía bandos de parisienses, todos procurando vestígios do passado perdido. (NAIFEH, idem, p. 961).

Como era de costume, logo que chegou a Auvers, Vincent descreveu a cidade cobrindo-a de elogios até mesmo nos pequenos detalhes,⁵⁷⁶ e seguindo os próprios conselhos foi buscar a pousada mais barata para se hospedar, temeroso ao certo de onerar o irmão naquele momento tão delicado em que Theo tinha uma família para sustentar.⁵⁷⁷ Vincent ficou hospedado na região central da cidade, no conhecido Café Ravoux, uma hospedaria que também funcionava como restaurante e bar,⁵⁷⁸ e como, apesar de tudo, já havia voltado os olhos ao caráter pictórico

⁵⁷⁴ “Pelo que as pessoas dizem, a Sra. Daubigny e a Sra. Daumier ainda moram aqui, pelo menos tenho certeza de que a primeira ainda mora aqui.” (vgallery, carta 874).

⁵⁷⁵ “Auvers é realmente linda - entre outras coisas, muitos telhados de palha antigos, que estão se tornando raros. (...) porque é realmente gravemente bonito, é o coração do campo, distinto e pitoresco.” (vgallery, carta 873).

⁵⁷⁶ “Aqui, estamos longe o suficiente de Paris para que seja o verdadeiro campo, mas mesmo assim, como mudou desde Daubigny. Mas não mudou de forma desagradável, são muitas vilas e várias moradias modernas e de classe média, muito alegres, ensolaradas e cobertas de flores. Que em um campo quase exuberante, justamente neste momento de desenvolvimento de uma nova sociedade na antiga, não há nada de desagradável nisso; há muito bem-estar no ar. Vejo ou acho que vejo uma calma lá à la Puvis de Chavannes, sem fábricas, mas com uma bela vegetação em abundância e em boa ordem.” (vgallery, carta 875).

⁵⁷⁷ “Ele me indicou uma pousada onde pediam 6 francos por dia. De minha parte, encontrei um em que pago 3,50 por dia. E até que haja uma mudança nas circunstâncias, acho que devo ficar lá. Quando eu tiver feito alguns estudos, verei se haveria alguma vantagem em me mudar. Mas me parece injusto, quando se quer e pode pagar e trabalhar como qualquer outro operário, ter que pagar quase o dobro do mesmo jeito porque se trabalha na pintura. De qualquer forma, estou começando com a pousada 3,50.” (vgallery, carta 873).

⁵⁷⁸ “Na outra carta, antes de mais nada, esqueci de lhe dar o endereço aqui, que por enquanto é: place de la Mairie, a / c Ravoux.” (vgallery, carta 874).

do lugar, escreveu ao irmão que: *Auvers é decididamente muito bonita. Tanto que acho que será mais vantajoso trabalhar do que não trabalhar, apesar de todo o azar que se prevê com as pinturas.* (vggallery, carta 874).

Ademais, e tendo refletido sobre sua relação com a arte e seus problemas sociais (relações interpessoais), afirmou a solidão e se posicionou corajosamente quando disse a Theo que: (...) *pensando bem, não digo que meu trabalho seja bom, mas é o menos ruim que posso fazer. Todo o resto, relações com as pessoas, é muito secundário, porque não tenho talento para isso.* (vggallery, carta 874). O fato era que, em sua fé, Vincent seguia as próprias emoções/intuições e acreditava que: *à medida que o trabalho avança um pouco, a serenidade virá.* (vggallery, carta 874), por meio de um processo de superação através da arte.

Outro fator que certamente contribuiu para que Vincent se mudasse para Auvers-sur-Oise foi o fato de que lá teria um médico a sua disposição, o Dr. Gachet,⁵⁷⁹ qual Theo já havia contatado e acordado de alguma forma. Em seu currículo profissional: (...) *Manet, Renoir e Cezanne, além de colegas de Van Gogh como Pissaro e Guilaumin.* (NAIFEH, idem, p. 958) já haviam se tratado com ele, e, portanto, Vincent julgava estar safo em suas proximidades. Contudo, em sua primeira impressão do doutor ele disse:

Já vi o Dr. Gachet, que me deu a impressão de ser um tanto excêntrico, mas a experiência de ser médico deve mantê-lo equilibrado enquanto luta contra a doença nervosa de que parece que está sofrendo pelo menos tão seriamente quanto eu. (...) Apesar de ser um sujeito estranho, a impressão que ele causou em mim não é desfavorável. (vggallery, carta 873).

Em outra carta, Vincent diz buscando uma identidade ontológica com o doutor: *Ele certamente me parece tão doente e confuso quanto você ou eu, e é mais velho e, há alguns anos, perdeu a esposa, mas ele é um médico, e sua profissão e sua fé o mantém ativo.* (vggallery, carta 877). Além disso, a semelhança do que havia enxergado nos irmãos pintados por Delacroix no museu em Montpellier, em seus últimos dias com Gauguin, Vincent considerou que: *De qualquer forma, o Dr. Gachet é muito, sim, muito parecido com você e eu.* (vggallery, carta 877), depositando suas pesadas esperanças em uma nova e frágil irmandade fraternal, de

⁵⁷⁹ Paul-Ferdinand Gachet (Lille, 30 de julho de 1828 – Auvers-sur-Oise, 9 de janeiro de 1909) foi um médico francês mais conhecido por seu tratamento do pintor Vincent van Gogh durante suas últimas semanas de vida. Gachet era um grande apoiador de artistas do movimento impressionista, sendo também um pintor amador sob o pseudônimo de Paul van Ryssel. PAUL GACHET. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2020. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Paul_Gachet&oldid=59907536>. Acesso em: 15/12/2020.

cujo senhor ele mesmo já havia julgado tão doente quanto ele,⁵⁸⁰ mas que parecia apreciar suas pinturas,⁵⁸¹ e que como possuía uma natureza trágica e amava a arte, via como esperança de um bom amigo na solidão de Auvers,⁵⁸² alguém que também acreditaria na superação da doença da vida através da arte,⁵⁸³ como acreditava van Gogh. Ademais, que ante a necessidade imposta por qualquer doença, acidente ou crise existencial, ele poderia pagar as consultas e tratamentos com suas pinturas.⁵⁸⁴ Para Antonin Artaud, contudo, suicidado pela sociedade, Vincent não pôde ver até então que:

(...) o Dr. Gachet, ao improvisar-se psiquiatra converte-se na encarnação e no símbolo da psiquiatria. O importante não é o personagem incriminado (no caso, o Dr. Gachet), e sim a exposição de uma situação patética, onde o psiquiatra se transforma (por assumir uma posição falsa) em perseguidor consciente ou inconsciente do alienado. (ARTAUD, 1947, p. 10),

Mas, na solidão angustiante das circunstâncias não seria possível raciocinar como Antonin Artaud, sobretudo se a companhia do Dr. Gachet estivesse a representar uma nova possibilidade de irmandade fraterna depois de um ano de reclusão. Foi confiante nesta nova amizade que Vincent se colocou a pintar com a mesma obsessão de busca ontológica na pintura da figura humana⁵⁸⁵. Para Theo, ele escreveu no dia 03 de junho de 1890:

Estou trabalhando no retrato dele, a cabeça com gorro branco, muito claro, muito leve, os ponteiros também em cravo claro, sobrecasaca azul e fundo azul cobalto, apoiada sobre uma mesa vermelha sobre a qual estão um livro amarelo e uma planta de

⁵⁸⁰ “Então, eu encontrei no Dr. Gachet um amigo pronto e algo como um novo irmão seria - nós nos parecemos fisicamente, e moralmente também. Ele próprio está muito nervoso e muito bizarro, e prestou muita amizade e muitos serviços aos artistas da nova escola, tanto quanto estava em seu poder.” (vggallery, carta 879).

⁵⁸¹ “Gachet também me disse que se eu quisesse lhe dar muito prazer, ele gostaria que eu refizesse para ele a cópia da Pietà, de Delacroix, que ele olhou por um longo tempo. Mais tarde, ele provavelmente vai me dar uma mão com as modelos, eu sinto que ele vai nos entender completamente, e que vai trabalhar comigo e com você sem reservas, com toda a sua inteligência, pelo amor à arte pela arte.” (vggallery, carta 877).

⁵⁸² “Melhor ainda, talvez, buscar um pouco de amizade e viver o dia a dia.” (vggallery 877).

⁵⁸³ “O médico aqui foi muito gentil comigo; posso ir a sua casa quantas vezes quiser e ele está muito bem-informado sobre o que está acontecendo entre os pintores atualmente. (...) Ele me diz que, no meu caso, trabalhar ainda é a melhor maneira de manter o controle.” (vggallery, carta 878).

⁵⁸⁴ “E para começar, preciso ficar perto de um médico que conheço. E posso pagá-lo com pinturas, e não seria capaz de fazer isso com outra pessoa, se algo acontecesse de forma que eu precisasse da ajuda dele.” (vggallery, carta 878).

⁵⁸⁵ “O que mais me apaixona, muito mais do que todo o resto na minha profissão, é o retrato, o retrato moderno. Eu o procuro por meio da cor, e certamente não sou o único a buscá-lo dessa forma. (...) eu *gostaria* de fazer retratos que pareceriam aparições para as pessoas um século depois. Portanto, não procuro fazê-los por semelhança fotográfica, mas por nossas expressões apaixonadas, usando como meio de expressão e intensificação do caráter de nossa ciência e o gosto moderno pela cor. Assim, o retrato do Dr. Gachet mostra um rosto da cor de um tijolo superaquecido e queimado pelo sol, com uma cabeça de cabelos avermelhados, um boné branco, em arredores de paisagem, fundo de colinas azul, seu terno é azul ultramar, isso traz o rosto e o torna mais pálido, apesar de ser cor de tijolo. As mãos, as mãos de um obstetra, são mais pálidas que o rosto.” (vggallery, carta 879).

dedaleira com flores roxas. É o mesmo sentimento que o retrato de mim mesma que tirei quando saí para cá. (vgallery, carta 877).

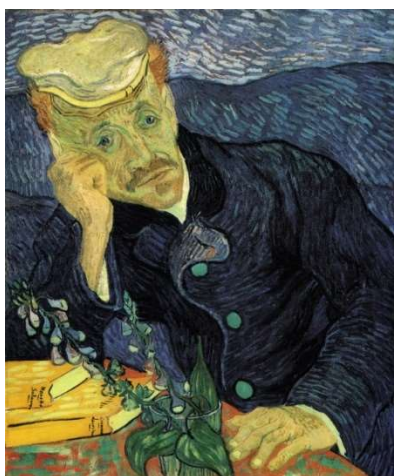


Figura 224: Vincent van Gogh, *Retrato do doutor Gachet*, junho de 1890. Óleo sobre tela, 67x56cm, Coleção privada

Segundo Naifeh e Smith, Vincent:

Pintou o médico numa pose pensativa: sentado a uma mesa com a cabeça virada, apoiando comodamente uma das faces na mão, como se estivesse ouvindo o conviva a seu lado durante um jantar. A atitude de interesse, o rosto franco, os grandes olhos azuis franzidos de atenção atraem confidências do corpo e da alma.

Na mesa diante dele, Vincent colocou um copo com ramos de digitális, emblema da predileção de Gachet por remédios homeopáticos e promessa mais profunda dos poderes terapêuticos da natureza. Ao lado do copo, Vincent pintou dois livros, com títulos cuidadosamente redigidos como mensagem para Theo – *Germinie Lacerteux e Manette Salomon*, ambos de Edmond e Jules de Goncourt, o grande modelo de todas as irmandades artísticas: o primeiro, uma história de advertência sobre doença e morte na cidade; o segundo, uma história de salvação por meio da arte. (NAIFEH, idem, p. 961 e 962).

Do ponto de vista da estética, na pintura do “Dr Gachet” as pinceladas não estão tão distantes das da fase de Saint Rémy, ainda, enquanto a predominância do azul, e de modo geral, das cores primárias, parece ter sido, neste caso, a ordem da vez. Cheio de simbolismo, na representação artística, o novo amigo aparece como um paciente e companheiro do pintor, posto que estaria dando-lhe atenção quando foi flagrado, e teria em sua expressão, tal como o próprio Vincent revelou pelas cartas, características semelhantes ao dos irmãos. Ao que parece, ao enxergar tal irmandade no Dr. Paul Gachet, Vincent estava, como em outras vezes, não apenas a agregar fisicamente as pessoas e coisas em seu entorno vazio e solitário, mas estava a tentar superar a tragédia oriunda das relações interpessoais de uma vida inteira, que nunca haviam sobrevivido para justificar suas crenças de irmandade quais ele ainda nutria e confiava verdadeiramente. De qualquer forma, é bem provável que tal identificação e empatia pelo

médico tenha se dado, dentre tanto, por questões ligadas a visão que ambos nutriam sobre a natureza e a arte, e a profunda solidão trágica que sentiam. Essa solidão se expressou desde a primeira semana na nova cidade, quando Vincent começou uma nova cruzada para conquistar a lealdade e a fraternidade de sua nova família⁵⁸⁶ e do Dr. Gachet, com quem forçava sempre uma profunda conexão de vida.⁵⁸⁷ Enquanto isso, e, do ponto de vista estético e artístico, era através da arte que ele conjugava os sentimentos e acontecimentos daquela ocasião, em uma mesma imagem, isto é, equacionava ação, acaso, crença, ideia, percepção e paixão na mesma imagem, sob o crivo trágico de uma visão una (essencial) e amor al do espaço e do tempo, daí a pintura ser uma busca oriunda do ser e voltada à ontologia da tragédia.

Ainda nos poucos dias que restavam do mês de maio, Vincent pintou mais de uma dezena de obras, nas quais, através de um delírio artístico,⁵⁸⁸ ele demonstrou um poder furioso de renovação estética e pessoal ante a doença que nunca o abandonava e que ele havia aprendido a fazer dela um instrumento de criação e superação pela arte. A isso corrobora observar a visão de Gauguin sobre o artista van Gogh, um testemunho de lucidez e elevação espiritual através da arte, na qual o espírito apolíneo (*logos*) e o dionisíaco (*pathos*), do artista, revelam um processo de luta interior e emersão do caos, em um absoluto equilíbrio (beleza) trágico pelo qual o artista afirma suas potencialidades criativas que, por sabedoria, transformariam as dificuldades da vida em cores ensolaradas, em meio a um processo de renovação que atingiria as profundezas do próprio artista, tal como pode ser entendido das palavras do pintor francês: *Apesar de seu estado de enfermidade, você nunca trabalhou com tanto equilíbrio ao conservar a sensação e o calor interior necessários para uma obra de arte, precisamente em uma época em que a arte é um negócio regulado de antemão por cálculos frios.* (vggallery, carta 884).

Portanto, em vista de uma liberdade criativa possivelmente espelhada no ser, Vincent soltou as cores e os contornos sem qualquer fidelidade ou opressão de qualquer outro ismo que não fosse o seu, e a tendência a contornos fortes em texturas incendiadas em movimento, ganham um dinamismo excepcional já nos primeiros dias nos quais ele havia chegado ao pitoresco vilarejo, como nos revelam as pinturas abaixo. Então as variações nos sentimentos do pintor aparecem na vontade da cor, luz, e claridade, ou na tendência mais escura à moda

⁵⁸⁶ “Como eu gostaria que você, Jo e o pequeno tivessem um descanso no campo em vez da tradicional viagem à Holanda. Sim, estou bem ciente de que mamãe vai querer muito ver o filho, e certamente é um motivo para ir lá. No entanto, ela certamente entenderia se fosse realmente no melhor interesse do pequeno.” (vggallery, carta 875).

⁵⁸⁷ “Hoje eu vi o Dr. Gachet de novo, e vou pintar na casa dele na terça de manhã, depois vou almoçar com ele e depois ele vem ver o meu quadro. Ele me parece muito razoável, mas está tão desencorajado em sua profissão de médico rural quanto eu em minha pintura.” (vggallery, carta 875).

⁵⁸⁸ “(...) só pode encontrar no delírio uma válvula de escape para as opressões que a vida lhe apresenta.” (ARTAUD, 1947, p. 10)

holandesa⁵⁸⁹ como nos mostra a figura 225, mas também nos movimentos de curvas fechadas, na qual a tinta parece empastada para além de Monticelli.

As pinturas (figuras 225 e 226) revelam duas formas distintas de luz, tons e pinceladas, que marcam as bruscas variações neste último período da vida e arte de Vincent van Gogh.

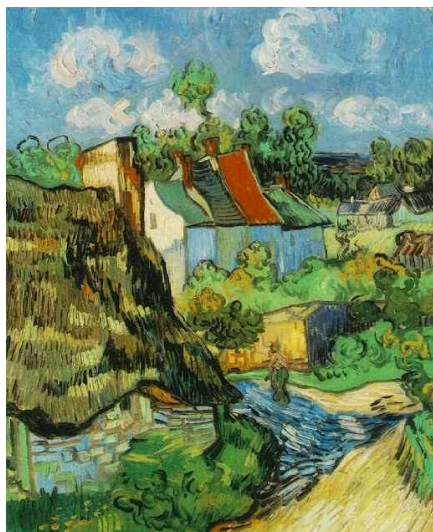


Figura 225: Vincent van Gogh, *Casa em Auvers*, maio de 1890.
Óleo sobre telam 72x65cm. Museu de Belas Artes, Boston

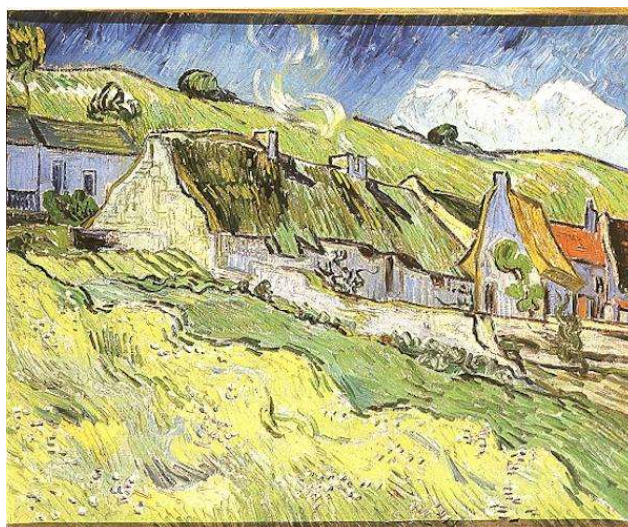


Figura 226: Vincent van Gogh, *Casas de palha*, maio de 1890.
Óleo sobre tela, 60x73cm. Hermitage, São Petersburgo

Para Vincent, na ocasião até o mal-acabado tornar-se-ia arte, como neste céu da figura 227. As cores são fundidas junto com a forma, que parecem carregar a expressão do ser para além daquilo que os sentidos compreendem aparentemente, isto é, a unidade sentimento e razão

⁵⁸⁹ “Pode ser notado na obra: Rua da vila e degraus em Auvers com duas figuras.” (vggallery).

na formação consciente do artista, que aparece em toda obra e, dentre tanto, nos telhados emocionados por curvas e cores harmonicamente contrastantes. Na pintura da direita, abaixo, há uma tendência ao abstracionismo, ou a uma simplificação profunda, na composição da natureza ao redor das figuras que caminham. Aqui Vincent parece estar buscando uma síntese para encontrar o limite entre a arte e a natureza, e respectivamente, a técnica e o sentimento, de outro modo, entre o apolíneo e o dionisíaco.

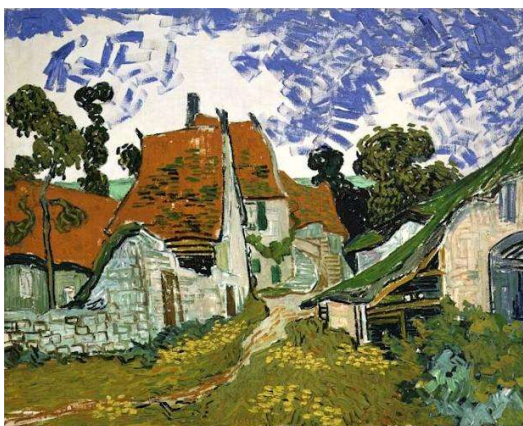


Figura 227: Vincent van Gogh, *Rua da Aldeia em Auvers*, maio de 1890. Óleo sobre tela, 73x92cm. Museu de Arte Ateneum, Hensinque.

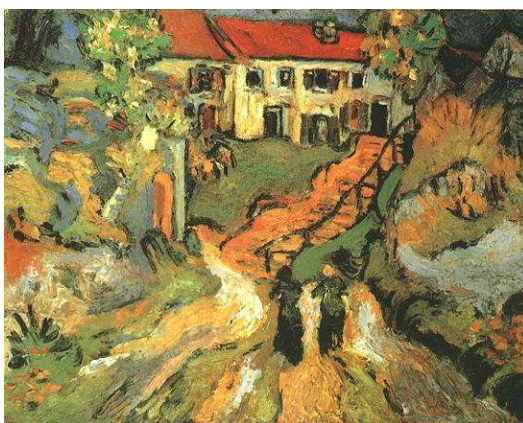


Figura 228: Vincent van Gogh, *Rua da vila e degraus em Auvers com duas figuras*, maio-junho de 1890. Óleo sobre tela, 20,5x26cm. Coleção particular, Japão

Uma demonstração dessa tentativa de transcendência artística pode também ser vista na espessura dos contornos quais Vincent parece criar para movimentar as formas, arredondando-as, como nos revela na figura 229. Aqui a intensidade emocional expressa pelas cores só pode ser figurada graças a contornos racionais criados pelo espírito apolíneo do artista, que impedem que a própria potência emocional e sensível da cena captada emergja a figura (paisagem que pode ser vista) em um caos de luz e abstração na imagem pictural. Aqui, o contorno apolíneo é como um dique que suporta o caos dionisíaco criado pelas cores, tons e pinceladas que são levadas ao limite de sua expressão, à medida que o próprio criador se expressa entre o *pathos* e

o *logos* da própria criação. A unicidade na dualidade do período holandês, o velho chiaroscuro, inexoravelmente permanece vivo na linguagem das cores e dos contornos desta nova fase da pintura de van Gogh.

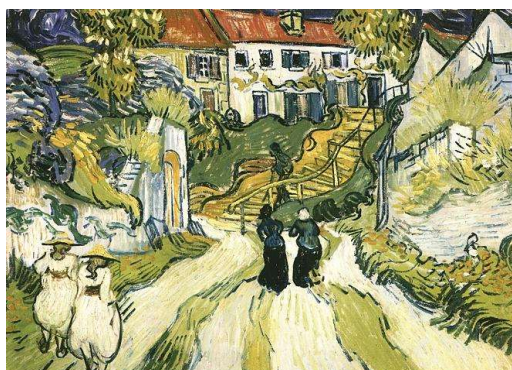


Figura 229: Vincent van Gogh, *Rua da vila e degraus em Auvers com figuras*, maio de 1890. Óleo sobre tela, 49,8x70,1cm. Museu de Arte de Saint Louis, St. Louis

Portanto, partindo do pressuposto nietzscheano no que concerne a relação do homem com a moral apolínea de seu tempo, cabe observar, como também defende Antonin Artaud, que a moralidade vigente naquele tempo histórico determinou, aparentemente, o afastamento de Vincent da experiência da vida em sociedade, acarretando-lhe constantes crises e perturbações.

Assim, esse fenômeno do trágico foi também o responsável pelo histórico de isolamento e solidão na vida do pintor, tendo em vista toda a sua luta por se casar, ter amigos e irmãos ao longo dos anos, é possível supor, nesse sentido, que, ao pintar o vilarejo e os passantes (dois/duplicidade) como se fossem uma natureza só a vibrar através das chamas de uma mesma frequência, como se sujeito e espaço não possuíssem distinção por hora, Vincent estivesse a expressar sua necessidade humana de socialização na unicidade, com obsessão, insistindo para que Theo e sua nova família o visitassem em Auvers-sur-Oise, onde ele vivenciava o período mais intenso de sua solidão.

Primeiramente, Vincent os convidou a uma visita rápida, mas, de repente, já queria que Theo passasse uma semana ou mais em Auvers,⁵⁹⁰ ao que, conhecendo o irmão, Theo respondia na contingência, afirmando que gostaria, mas que não seria o certo.⁵⁹¹

⁵⁹⁰ “Sim, acho que seria bom, por muitos motivos, que estivéssemos todos juntos novamente aqui por uma semana de suas férias, se mais não for possível. Muitas vezes penso em você, Jo e no pequeno, e vejo que as crianças aqui parecem bem ao ar fresco e saudável.” (vvgallery, carta 877).

⁵⁹¹ “Devo vir uma vez, e estou muito receptivo à sua proposta de que eu vá com Jo e o pequeno, pois me sinto muito vazio, e o campo me faria bem. Mas devemos também ver os pais da mãe e de Jo. Se eu pudesse ter umas férias de cerca de 3 semanas, primeiro iríamos para você e depois para a Holanda. Isso seria no início de agosto, provavelmente. Seria muito bom para todos nós passarmos um tempinho no campo.” (vvgallery, carta 876 – De Theo a Vincent).

Mas, apesar de perceber a distância e a indisposição de Theo, o desejo do pintor em materializar sentimentos não parecia lhe poupar as tentativas mais ilusórias de realizações, que embora lhe acarretassem frustrações homéricas, tinham no usufruto da experiência o espaço pelo qual a arte operaria milagrosamente como um recurso, ou um instrumento, uma voz, ou melhor, um membro entre o coração e a mente do artista, ou uma lente à transformar o sofrimento de uma vida trágica em uma criação artística,⁵⁹² independentemente de questões do belo ou da subjetividade humana. Portanto, se o sentimento era a solidão, e o desejo era a visita da nova família, muitas das paisagens intensificadas (fantásticas) pintadas em Auvers eram também um convite a Theo de: (...) *que ele poderia partilhar tudo isso*. (NAIFEH, idem, p. 963) visitando-o pessoalmente, a desfrutar das paisagens verdadeiramente, e que ele já havia expressamente realizado através da pintura.

Foi nesse momento que as forças do passado devem ter ressurgido fortemente em sua forma de nostalgia e solitude.⁵⁹³ No mês de junho Vincent pintou uma média de mais de um quadro por dia, com uma fúria serena expressa por vasos com flores, paisagens, casas e retratos, dentre as quais as técnicas da fase holandesa pareciam se fundir com a de Arles, Saint Rémy e Auvers-sur-Oise, como nos revela a pintura (figura 230).

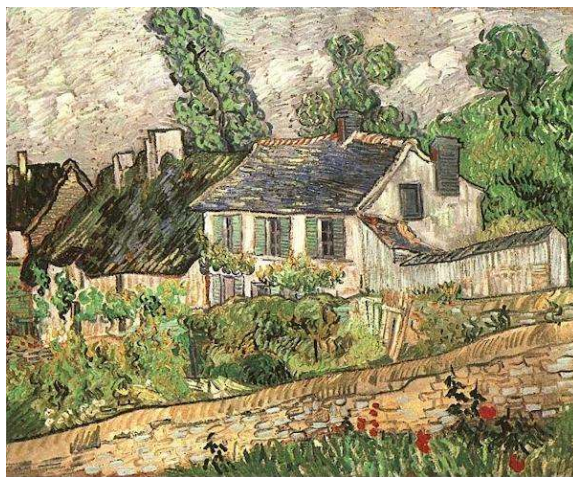


Figura 230: Vincent van Gogh, *Casa em Auvers*, junho de 1890. Óleo sobre tela, 60,6x73cm. The Toledo Museum of Art, Ohio

Aqui a tonalidade escura parece estar em luta com os tons mais claros, e os contornos parecem protagonizar a mesma batalha entre os traços retilíneos e os traços curvilíneos da obra,

⁵⁹² “Portanto, estou ansioso para fazer os retratos de todos vocês ao ar livre, seus, de Jo e dos mais pequenos. (...) Tenho esperança de que não seja desagradável estarmos juntos novamente após uma longa ausência.” (vggallery, carta 877).

⁵⁹³ “Em Auvers, retomou esse projeto da redenção pessoal por meio da renovação artística. Encheu telas e telas com cenas familiares da vida no campo – evocando tanto o Brabante quanto Auvers – nas cores e formas da nova arte (...)” (NAIFEH, idem, p. 964).

e por outro ponto de vista, entre a retidão na vida e sua arte trágica. O resultado foi uma vibração intensa, enquanto o tema parece não apenas retratar a natureza (vegetação) e a cultura (casa) como uma coisa só, mas o passado, a família, e tudo o que poderia caber na representação do uno no objeto, que ganha no ritmo dos tons e cores, uma expressão mais íntima e pessoal do universal na forma, que parece expressar alegria e sombra na mesma intensidade. E no que toca a esse aspecto do sombrio, na pintura da figura 231, Vincent reviveu o amarelo dos tempos de Arles, mas já escurecido pela fusão com o sonho do crepúsculo e dos ciclos que regiam sua vida, sob a tonalidade holandesa da fusão com seu interior. Tratava-se da missão trágica de desvendar o mistério da velha passagem da luz para a sombra ou da sombra para a luz, que havia fustigado o pintor desde os tempos de sua juventude, e que ainda permanece em Auvers.

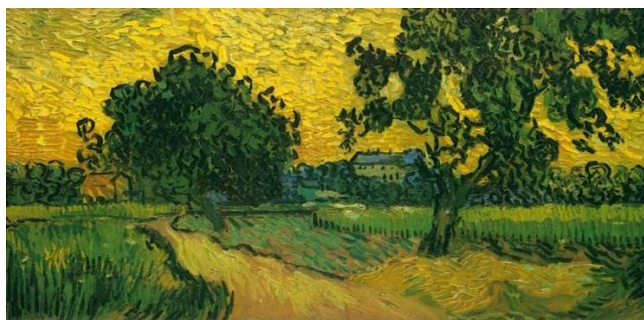


Figura 231: Vincent van Gogh, *Paisagem com o Castelo de Auvers ao pôr do sol*, junho de 1890. Óleo sobre tela, 50x101cm. Museu Van Gogh, Amsterdã

Este fenômeno da fusão de tons e fases pode ser também identificado no retrato da Arlesiana realizado também no mês de junho de 1890. Aqui há também uma fusão de temas e técnicas de tons e cores distintas, ora antagônicas, e que Vincent unifica milagrosamente através da arte. Cabe considerar, por isso, que não seria enganoso pensar a nostalgia e a solidão enquanto forças dionisíacas que moviam van Gogh a pintar, por exemplo, paisagens de um vilarejo semelhante ao do Brabante, ademais retratos, pessoas em tons e olhares enigmáticos como ele. Portanto, a temática do retrato, a tonalidade escura, o tema da mulher e do olhar perdido, pode retratar, para além da pessoa retratada, a vida do pintor por ele mesmo.



Figura 232: Vincent van Gogh, *A pequena Arlesiana*, junho de 1890.
Óleo sobre tela, 51x49cm. Kröller-Müller Museum, Otterlo

É provável que o que Vincent estivesse a sentir era uma continuidade de suas crises existenciais vivenciadas há poucas semanas em Saint Rémy, tendo em vista que, por ter ficado tão isolado, desde lá, estava a retratar reminiscências do Norte, da Holanda, da família e especialmente do pai. Corrobora a isso a pintura da Igreja em Auvers (figura 233), a qual Vincent parece querer vencer a temporalidade fundindo mais uma vez um tema do passado a uma técnica e objeto do presente, o que denotaria um aspecto de busca atemporal na pintura abaixo. A igreja do pai ante um céu dramático, semelhante ao do campo de trigo com corvos que ele ainda pintará, revela um sentimento, que é intensificado pelas curvas que movimentam a igreja no ritmo musical das pinceladas do chão, que vibram a tal ponto que a única personagem escolhe o acostamento para caminhar segura. Ademais, o relógio da igreja quer superar o tempo histórico, ou apontar sua expressão do atemporal, uma vez representado sem o eixo dos ponteiros. Por fim, pela lente das cores e tons o objeto da pintura ganha dimensões ontológicas que parecem transcender o entendimento meramente lógico da obra em questão.

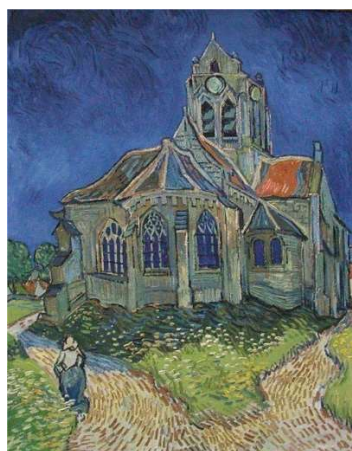


Figura 233: Vincent van Gogh, *A igreja em Auvers*, junho de 1890.
Óleo sobre tela, 94x74cm. Museu de Orsay, Paris

Sobre a respectiva pintura, Vincent escreve na primeira semana de junho de 1890:

Com isso tenho uma pintura maior da igreja da aldeia - um efeito em que o edifício parece arroxeadado contra um céu de um azul profundo e simples de puro cobalto, os vitrais parecem manchas de azul ultramarino, o telhado é violeta e em parte laranja. Em primeiro plano, um pouco de vegetação florida e um pouco de areia rosa ensolarada. Mais uma vez, é quase a mesma coisa que os estudos que fiz em Nuenen sobre a velha torre e o cemitério. Só que agora a cor é provavelmente mais expressiva, mais suntuosa. (vggallery, carta 879).

Assim, remoendo memórias e culpas relativas ao passado na Holanda, sem esperanças e sentindo-se abandonado, no dia 05 de junho, Theo escreveu a Vincent que havia recebido uma visita do Dr. Gachet e que este havia os convidado a passar um domingo no vilarejo de Auvers⁵⁹⁴. Mas, apesar da boa surpresa, Vincent deve tê-lo notado arisco uma vez Theo ter se protegido de qualquer promessa ou garantia da presença dele e da nova família⁵⁹⁵ em visita a Auvers. Não obstante, a notícia do Dr. Gachet de que Vincent se mostrava curado e consciente na presente ocasião,⁵⁹⁶ deve ter influenciado Theo na decisão final de ir ao encontro do irmão e do doutor. Assim:

No domingo, 08 de junho, o dia esteve lindo, e Vincent passou uma tarde maravilhosa com o irmão e sua pequena família no paraíso de Auvers. Foi recebê-los na estação ferroviária com um ninhozinho de presente para seu pequeno xará de quatro meses. Almoçaram na varanda da casa de Gachet, que dava para o Oise. (...) Levou a família a um passeio pelo paraíso que lhes havia mostrado tantas vezes em sonhos e nas telas. Então puseram o carrinho do bebê no trem e foram embora. (NAIFEH, idem, p. 965).

Compreendendo que os sentimentos e pensamentos de Vincent se mostravam insaciáveis em seu embate com a realidade trágica de sua existência, entende-se porquê dois dias após a visita de Theo, ele voltou a insinuar, por carta, uma próxima visita sob a argumentação de que a localidade seria algo favorável.⁵⁹⁷ E na mesma carta foi mais longe dizendo que Auvers seria o refúgio dele e da nova família para um descanso peremptório da vida na cidade grande.⁵⁹⁸ Para facilitar que isso se realizasse, atestou com surpresa até mesmo

⁵⁹⁴ “Ele nos convidou para ir a sua casa no próximo domingo, onde você também estaria. Gostaríamos muito de fazer isso, mas, mesmo assim, não é possível que Jo prometa isso de uma vez.” (vggallery, Theo a Vincent, carta 880).

⁵⁹⁵ “Quer ir ver o Dr. Gachet e dizer-lhe que se o tempo estiver bom aceitamos com grande prazer, mas isso não ousamos prometer abertamente, e se viermos, gostaríamos de estar em casa novamente antes do anoitecer. Há um trem às 5:58 que pegaremos. Pela manhã partiríamos com o comboio das 10h25, que chega a Chaponval às 11h26. O Dr. disse para descer daí, que queria vir ao nosso encontro.” (vggallery, Theo a Vincent, carta 880).

⁵⁹⁶ “Ontem o Dr. Gachet veio me ver, e infelizmente tinha gente lá que me impediu de falar muito com ele, mas o que ele me disse era que ele pensava que você estava curado (...)”. (vggallery, Theo a Vincent, carta 880).

⁵⁹⁷ “O domingo me deixou uma lembrança muito agradável. Desta forma, sentimos realmente que não estamos tão longe um do outro e espero que nos voltemos a ver com frequência.” (vggallery, carta 881).

⁵⁹⁸ “(...) e então eu gostaria muito que você tivesse um pied-à-terre no campo ao mesmo tempo que eu.” (vggallery, carta 881):.

as palavras do Dr. Gachet de que estava quase curado e em processo de trabalho e produção artística.⁵⁹⁹

Em suma, esse conflito com a nova família não destoava do conflito com a velha família, dentro da qual Vincent já era um pária assumido, ou um assassino na pior das conotações. No dia 13 de junho, ele escreveu à mãe uma carta resposta que ressuscitava o passado e, ao mesmo tempo, propunha exorcizá-lo contra qualquer idealismo religioso sobre a realidade, a alegrar-se que a mãe já havia superado o infortúnio dos tempos do Brabante do qual ele sabia ter tido um papel protagonista. Assim, no trecho seguinte, qual invoca a passagem de Coríntios I, Vincent confirma que sua trágica convivência familiar o havia causado um desequilíbrio na vida, e acusa as forças incontroláveis da natureza, na metáfora de uma parede de vidro, por ter lhe obscurecido a verdade, qual, no entanto, ele parece agora encontrar na harmonia de uma pintura, na superação pela arte enquanto processo de organização do próprio caos interior. E responde a mãe como uma sentença de solidão:⁶⁰⁰

Ocorreu-me em sua carta que você disse que vendo as coisas novamente em Nuenen, você 'estava grata por ter sido seu' - e agora estava satisfeito em deixar tudo para os outros.

Através de um vidro, obscuramente - assim permaneceu; a vida e o porquê da separação e da morte e a persistência da turbulência, não se entende mais do que isso. Para mim, a vida pode muito bem permanecer solitária. Não percebi aqueles a quem estive mais ligado a não ser através de um vidro, sombriamente.

No entanto, há uma razão pela qual, às vezes, há mais harmonia em meu trabalho hoje em dia. A pintura é algo em si. (...)

É por isso que, às vezes, faço o melhor que posso, mesmo que seja justamente *esse* trabalho o menos compreendido e seja o único laço que une o passado e o presente para mim. (vggallery, carta 885).

Sobre essa tragédia atemporal da qual Vincent parece afirmar a mãe saber expressar através da arte, que se trata, dentre tanto, da ação de buscar motivos e sentimentos do passado e trazê-los a dialética de seus dias, no mesmo sentido Vincent pintava também a tragédia vigente naqueles idos de fim de século, como revela por carta a irmã Willemien quando diz: *Ultimamente tenho trabalhado muito e rápido; ao fazer isso, estou tentando expressar a passagem desesperadamente rápida das coisas na vida moderna.* (vggallery, carta 886), isto é, a essência trágica e ontológica daquele tempo histórico,⁶⁰¹ a nova relação entre os homens, o

⁵⁹⁹ “É estranho, no entanto, que o pesadelo tenha cessado tanto aqui.” (vggallery, carta 881).

⁶⁰⁰ “Ela acabava de voltar de Nuenen, onde marcou o quinto aniversário da morte do marido com uma visita ao túmulo. Contou sua peregrinação a Vincent num relato devastador (...) que o deixou engastado de culpa e remorso.” (NAIFEH, *idem*, p. 975).

⁶⁰¹ “Como se combinavam todos esses elementos contraditórios para permitir o nascimento de obras incríveis, entre as mais poderosas e marcantes da humanidade? É possível reinventar a arte avançando, obstinadamente em paralelo à realidade?” (VEEN, 2018, p. 62).

tempo e o espaço, diante do qual ele era consciente dos próprios limites e impossibilidades, e por isso era cômico de que nada poderia ser mais real do que se resignar à criação e à realização artística.⁶⁰²

A visita de Theo pode ter aproximado Vincent e o Dr. Gachet, mas o fato é que Vincent foi autorizado, ou tomou iniciativa, de pintar dois quadros da filha do amigo médico, por quem pode ter se apaixonado naturalmente naquela ocasião.⁶⁰³ De qualquer forma, a insaciabilidade artística de Vincent e sua disposição produtiva em Auvers revela o limite extasiante ao qual ele estava a se deixar levar naquela ocasião,⁶⁰⁴ em sua busca de retratar a natureza sob facetas diversas de uma mesma moeda (realidade), conectando as partes através do uso da cor e da visão unitária das obras expostas em um conjunto de telas, como revela ter pensado sobre o retrato da senhorita Gachet.⁶⁰⁵

De qualquer modo, esta tentativa auspiciosa não estava livre de todo o tipo de conflito que Vincent convivia por toda a sua vida, de modo que: (...) *Marguerite Gachet recusou durante um mês o pedido de Vincent para posar, e por fim consentiu apenas que ele a observasse enquanto tocava piano. Ademais: O pedido para posar outra vez nem recebeu resposta, e por fim, tendo cedido às custas de muita insistência, Marguerite chegou afirmar ter ficado decepcionada, por não ter julgado o seu retrato: (...) fiel à realidade*". (NAIFEH, idem, p. 976) verossimilhante.

De qualquer forma, todos esses acontecimentos eram fatos repetidos em uma trágica realidade histórica na qual a solidão e o sofrimento o ligavam à existência mais profunda da própria realidade, o ser. No último mês de julho ficou evidente as consequências paranoicas de

⁶⁰² "(...) ele se inspirava conscienciosamente nas biografias dos artistas que admirava. Jean-François Millet ensinou-o a viver em contato direto com seus temas para melhor apreender suas nuances; se quisesse pintar camponeses, ele devia frequentar camponeses, entrar em suas casas, na intimidade de seus cotidianos – e, às vezes, de suas noites. Eugène Delacroix ensinou-o a sofrer por um longo período de tempo e a sacrificar sua saúde se quisesse alcançar a mínima expressividade. Zola mostrou-lhe a via do trabalho árduo e disciplinado de uma produção quase industrial, programática, com fórmulas, receitas e estruturas firmes. Rembrandt revelava que ele devia armar-se de audácia, perseverança e profunda convicção de estar no caminho certo, contra tudo e contra todos. Todos lhe mostravam que não havia marcha ré. Ele devia viver uma vida sem saída, inteiramente dedicada a seu empreendimento: a arte." (VEEN, 2018, p. 45).

⁶⁰³ "No fim de junho, Vincent pareceu aventar a possibilidade de uma ligação familiar ainda mais direta, ao anunciar que havia feito um retrato de Marguerite, a filha de Gachet." (NAIFEH, idem, p. 967).

⁶⁰⁴ "E você, você é insaciável; Vejo que você não tem perdido tempo em Auvers. É bom, porém, descansar a mente e o corpo, às vezes." (vgallery, Paul Gauguin a Vincent, carta 892).

⁶⁰⁵ "Ontem e anteontem pintei o retrato da Srta. Gachet, que você verá em breve, espero. O vestido é rosa. A parede ao fundo é verde com manchas laranja, o tapete vermelho com manchas verdes, o piano violeta escuro. Tem 1 metro de altura e 50 de largura. É uma figura que eu gostava de pintar - mas é difícil. Ele prometeu fazer com que ela posasse para mim outra vez com um pequeno órgão. Vou fazer um para você - notei que essa tela fica muito bem com outra horizontal de campos de trigo, portanto - uma tela sendo vertical e rosa, a outra verde pálido e verde-amarelo, complementando o rosa." (vgallery, carta 893).

sua relação com um entorno que mais o estranhava do que o tentava compreender,⁶⁰⁶ o que justificaria, contudo, as atitudes excêntricas e coléricas do artista naquelas ocasiões, contra qualquer tese de que ele era um homem louco que agia fora de si. Pensando assim, o retrato da senhorita Gachet não deixou de custar o seu preço, e parece ter sido feita com lógica e demasiada paixão.

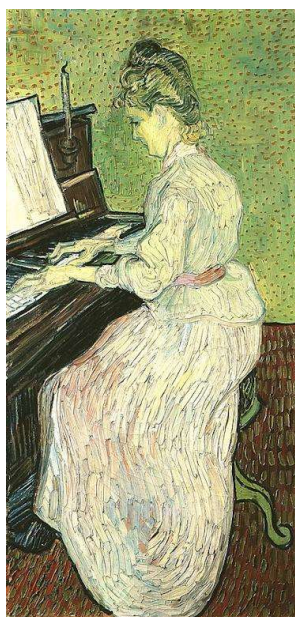


Figura 234: Vincent van Gogh, *Marguerite Gachet no piano*, junho de 1890. Óleo sobre tela, 102,6x50cm. Kunstmuseum Basel, Basel

Nesse sentido, se por um lado Vincent se aventurou independentemente sobre o pontilhismo de Seurat, por outro ele contrastou a luz reluzente do vestido com a tonalidade escura do chão e seu pontilhado na parede esverdeada, aludindo novamente à velha batalha trágica, entre cores luminosas e escuras, em contrastes quais vivenciava analogamente naquele momento de sua vida. Cabe observar também a palidez nas tonalidades da obra. Mas se Vincent estava apaixonado por ela, não dá para saber, o fato é que pode tê-la visto, e talvez a retratado: (...) *como uma irmã: uma pianista séria, cultivada, como a cunhada Jo* (...) (NAIFEH, idem, p. 967), a parceira de seu irmão.

Foi de meados de junho também um outro retrato do Dr. Gachet, sobre o qual Vincent escreveu à irmã, apontando ter tido consciência de ter captado a melancolia na expressão do retratado, não ao certo para expressar o doutor em seu aspecto individual, visível e superficial,

⁶⁰⁶ “(...) e aparecia alguém a seu lado, ele não virava apenas os olhos para ver quem era, virava a cabeça toda... Se passasse alguma ave enquanto você estava conversando com ele, em vez de apenas olhar de relance, ele erguia totalmente a cabeça para ver que tipo de ave era. Isso dava aos olhos dele uma espécie de olhar fixo. Mecânico.... como faróis” (NAIFEH, idem, p. 976).

mas, obviamente, enquanto esforço para expressar alguma essência universal do modelo no reflexo da própria realidade (razão e sentimento), conectada ao contexto de ambos, e sobre o qual ele vislumbrou a própria existência em contrastes e convergências, em contraposição à uma visão dual da realidade, isto é, pintou movido tanto por aquilo que ele viu (razão/ apolínea) em matéria física, como por aquilo que ele sentiu (paixão/ dionisíaca) ante o objeto a ser pintado, o que sugere que seria apenas pela realização artística que ele poderia expressar a sabedoria trágica por meio da arte e daquele retratado,⁶⁰⁷ em absoluta conciliação com o seu entorno. Em síntese, quer dizer que é provável que Vincent buscasse uma reconciliação com a natureza exterior através da produção artística.

Nesse mesmo sentido, cabe insistir e lembrar de que a busca de alguma realidade una através da pintura de retratos, paisagens, a humanidade ou a natureza, na obra de van Gogh, revelam notavelmente uma investigação ontológica sobre o respectivo pintor, considerando a multiplicidade temática de suas obras pictóricas, e sobretudo o quão consciente ele se manifestava, nas cartas, sobre tantos assuntos e visões distintas e incomuns daquele período histórico, mesmo que sua expressão dos fatos se apresentasse sob o sonho artístico (apolíneo) daquela aparente realidade.

Na verdade, a expressão pessoal e interior de Vincent parecia encontrar na tragédia comum da vida as imagens de uma realidade mais profunda, resultantes de uma complexa equação no entendimento do artista, que parecia conjugar sentimentos e pensamentos, passado e presente, cores e contornos, paixão e razão, mundo moral e mundo amoral, sob a luz do mesmo sol, por meio de uma figuração cada vez mais própria da natureza dionisíaca do pintor, aquela pincelada marcada pela forte expressão dialética das cores sob os contornos apolíneos, que ali moderam as forças para fins de, atingindo um ponto de equilíbrio trágico, resistirem à fatal imersão no caos enquanto protegem o pintor das ilusões e ficções mundanas da realidade. Em outras palavras, é o sonho apolíneo que é entusiasmado cada vez mais aos extremos da própria paixão do artista, como nos faz notar essa luta de raízes, sem céu, pintadas em julho de 1890, talvez uma semana ou um pouco mais antes da morte do pintor.

⁶⁰⁷ “Fiz o retrato do Sr. Gachet com uma expressão de melancolia que muitas vezes pode parecer uma careta para quem olha a tela. E, no entanto, é isso que deve ser pintado, porque então se pode perceber, em comparação com os calmos retratos antigos, quanta expressão há em nossas cabeças atuais, e paixão e algo como a espera e um grito. Triste, mas gentil, claro e inteligente, é assim que muitos retratos deveriam ser feitos, que ainda teriam um certo efeito nas pessoas, às vezes.” (vggallery, carta 886).



Figura 235: Vincent van Gogh, *Raízes e troncos de árvores*, julho de 1890. Óleo sobre tela, 50x100cm. Museu Van Gogh, Amsterdã

Mas, paralelamente a essa luta interior entre o apolíneo e o dionisíaco, Vincent era consciente de que não era alheio ao mundo exterior e que ele também não passava despercebido neste mundo, de modo a retomar seus projetos comerciais uma vez culpado por onerar o irmão e sua nova família. Vincent pintou retratos e uma série de vasos de flores visando claramente.⁶⁰⁸ (...) *suas ambições comerciais – sem o qual nenhuma visão do paraíso estaria completa.* (NAIFEH, idem, p. 969). Mas, se a luta pela independência financeira suprimia o pintor em culpa e auto mortificação, o desejo (*pathos*) de uma família unida parecia sustentar sonhos pictóricos (*logos*) na intimidade profunda do pintor holandês.⁶⁰⁹

E, como de apenas uma visita Vincent projetou no sonho que a nova família passaria parte das férias em Auvers, àquela altura, ele já havia pensado até mesmo em fazer do vilarejo um retiro campestre para um descanso semanal da turbulenta Paris do final do século XIX. Porém, é trágico pensar que à medida que tais pretensões não insinuavam qualquer possibilidade de realização, era ante a consequência gerada pelo episódio que seu pincel convertia a matéria dos fatos sob as forças passionais, a expressar uma visão artística do trágico acontecimento, que pudesse consolar, ou, o fazer superar. E para alimentar as possibilidades, nessa ocasião a estrutura do albergue Ravoux estava a lhe causar dificuldades na organização e proteção dos trabalhos, e uma casa de campo certamente ofereceria condições melhores no tocante a isso⁶¹⁰. Em suma: *Em alguma altura dessa rota, o velho sonho de um ateliê se fundiu com a perspectiva maior de lar e família.* (NAIFEH, idem, p. 970).

⁶⁰⁸ “(...) nunca deixou de se prender a ilusão que o dominava desde a Antuérpia: que poderia ganhar dinheiro fazendo retratos.” (NAIFEH, idem, p. 969).

⁶⁰⁹ “(...) na visão onírica de Vincent (...)” (Idem, p. 972).

⁶¹⁰ “Precisava ter um ateliê para impedir que elas se estragassem, alegou, e dar retoques nas que precisassem.” (Idem, idem, p. 970).

A esse contexto, Vincent inseriu sua visão sobre o mural de Puvis de Chavannes do Salon de Paris, “Entre a arte e a natureza”,⁶¹¹ e tomando de uma nova visão artística, fundiu sentimento, pensamento e arte na execução de uma série de paisagens de Auvers, ou melhor, paisagens de campo, tal como havia feito em Drente quando de seu desejo de que Theo deixasse a Goupil e se tornasse pintor como ele. O resultado foram telas ao modo de painéis, de cujas medidas fosse possível horizontalidades em grandes dimensões, impactantes, a revelar uma Auvers que existia em suas visões artísticas, ou cosmovisões, e que ele se desesperava para compartilhar. Em suma, foi nesse momento que: (...) *Vincent fez seus derradeiros e mais veementes pleitos em favor de Auvers*. (NAIFEH, idem, p. 971), isto é, em favor de sua trágica vida, que encontrava na arte a única razão e sentido existencial. A obra seguinte revela bem esse momento:

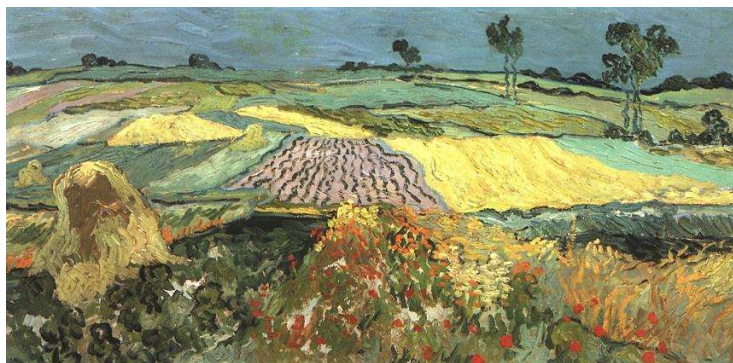


Figura 236: Vincent van Gogh, *Campos de trigo perto de Auvers*, junho de 1890. Óleo sobre tela, 50x101cm. Galerie Belvedere, Viena

Se o céu é aparentemente escuro e sem nuvens, o solo parece combinar as tonalidades e as cores com essa natureza relativamente iluminada que, ao mesmo tempo que quer fazer um convite à uma visita da família, não logra encobrir os sentimentos de seu criador em campos que não poderiam estar livres de memórias e tragédias. As tonalidades de verde e amarelo perdem a intensidade de Arles e, subjetivamente, invocam uma aspecto melancólico da paisagem vivida. O horizonte sombrio expressa o vazio causado pela solidão do artista, em uma vasta planície onde não se vê ninguém, absolutamente.

Outra pintura desta fase pode sugerir também noções diferente do pintor em seu momento histórico, uma vez ele ter evocado um casal a passear apaixonadamente em um bosque repleto de flores rosas, amarelas, verdes, com árvores que revelam apenas seus troncos azulados sob um fundo escurecido que parece querer anular qualquer visão do horizonte, ou

⁶¹¹ “(...) e eu até acho que muitas vezes na natureza existe atualmente toda a graça da pintura de Puvis, Entre a arte e a natureza “. (vggallery, carta 893).

do por vir. Nesse sentido, o achatamento do céu sobre a terra na pintura do painel, com a luminosidade do campo ante a escuridão do horizonte, sugerem alguma antítese no que toca à luta e ao trabalho artístico sobre os opostos e outras forças, que pela mão do artista expressam vida e estética, ao mesmo tempo que as angústias do coração de seu autor. Ademais, sobre a tela “Campos de Trigo perto de Auvers” e a tela “Vegetação rasteira com duas figuras”, Vincent escreve a Theo no dia 02 de julho de 1890:

Em seguida, a paisagem horizontal com os campos, um assunto como um de Michel - mas então a coloração é verde suave, amarelo e azul esverdeado. Em seguida, vegetação rasteira, troncos violetas de choupos que cruzam a paisagem perpendicularmente como colunas. As profundezas da vegetação rasteira são azuis e, sob os grandes troncos, os prados floridos, brancos, rosados, amarelos, verdes, longos gramas e flores castanho-avermelhadas. (vggallery, carta 896).

Na mesma carta, Vincent diz: *Eu também tento fazer o melhor que posso, mas não escondo de você que dificilmente ousa contar com a saúde necessária sempre.* (vggallery, carta 896), aludindo as próprias fraquezas físicas enquanto fenômenos que acompanhavam e talvez determinassem seu fazer artístico de uma maneira geral. Assim sendo, Vincent pintou o quadro da figura 237.



Figura 237: Vincent van Gogh, *Vegetação rasteira com duas figuras*, junho de 1890. Óleo sobre tela, 50x100,5cm. Museu de Arte de Cincinnati, Cincinnati

E foi no entusiasmo da busca artística que:

No começo de julho, Vincent se apropriou dessa visão de família e arte em outro panorama convidativo. Escolheu como tema não uma vista da planície à Michel, nem o mistério dos bosques à Gauguin, nem a magia corotiana de um crepúsculo campestre. Levou o cavalete, as tintas e a tela desajeitada até uma casa a poucos passos da Estalagem Ravoux: a casa de Charles Daubigny. (NAIFEH, idem, p. 972).

Charles Daubigny⁶¹² havia sido um pintor de Barbizon e um dos precursores do movimento artístico do impressionismo, ele já havia morado em Auvers-sur-Oise e era por isso que muitos outros pintores já haviam passado por lá, incluindo Vincent van Gogh. Para eles, Daubigny era também o: (...) *defensor da pintura ao ar livre, libertador do pincel do jugo retilíneo do Salon, padrinho do impressionismo, amigo e mentor de gerações de pintores da natureza* (...) (NAIFEH, idem, p. 972), quase um mito para os pintores que já não mais aceitavam as exigências do academicismo e os ditames artísticos da religião ou da moral burguesa (capitalista) do final do século XIX. Nesse contexto, Vincent fora atraído sobretudo pela forma heroica e autêntica pela qual Daubigny havia vivido a sua vida, como um artista trágico de cuja vida, arte e morte, Vincent logrou compreender algo da velha sabedoria contida na tragédia grega, já nos idos de 1878, quando tinha ainda 24 anos, e pôde ter tido contato com uma noção conceitual, ainda obscura ao certo, da relação entre tragédia, vida e superação através da arte.⁶¹³

Contudo, e, certamente na sequência das paisagens coloridas e graves (tonalidades escuras) que ele estava a pintar naquela ocasião, o jardim de Daubigny não foi diferente, e apesar da aparência iluminada e colorida da cena, o motivo pictórico carregava consigo um aspecto fúnebre uma vez que ali a viúva de Daubigny ainda morava, e aparece no fundo da tela ao lado de cadeiras vazias que podem muito bem sugerir, como na cadeira de Gauguin, o vazio e a solidão na ausência do marido. Portanto, Vincent parece ter buscado (ou expressado) na cena não apenas suas memórias do presbitério, último momento que havia vivido com a família, mas também o próprio retrato de uma família segregada pela morte, fosse então a morte do pai ou sua própria segregação, isto é, uma espécie de morte em vida, uma solidão fatal e pessoal pintada na: (...) *figura espectral de Madame Daubigny* (...) (NAIFEH, idem, p. 973).

Ademais, em outros tempos, Vincent soube que naquele jardim Daumier havia convivido com o casal Daubigny, criando com isso o cenário perfeito para uma expressão de seu mais íntimo desejo familiar, fraternal e artístico.⁶¹⁴ Em sua última carta enviada, datada de 23 de julho de 1890, Vincent descreve a obra “O jardim de Daubigny” da seguinte forma:

⁶¹² Charles-François Daubigny (Paris, 15 de fevereiro de 1817 - idem, 19 de fevereiro de 1878) é um dos alunos da Escola de Barbizon e considerado um importante precursor do impressionismo. CHARLES-FRANÇOIS DAUBIGNY. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2021. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Charles-Fran%C3%A7ois_Daubigny&oldid=60443011>. Acesso em: 16/12/2020.

⁶¹³ “Deve ser bom morrer sabendo que se fez algum trabalho de verdade e, portanto, viverá na lembrança pelo menos de algumas pessoas.” (VAN GOGH apud NAIFEH, op. cit., p. 973).

⁶¹⁴ “Nessa paisagem de sonhos, viveram juntos o fim da vida – marido, mulher e *confrère* enfermo: um modelo de lar e ateliê, de família e irmandade, que Vincent imaginava para si, Theo e Jo no paradisíaco vale do Oise. (NAIFEH, idem, p. 974).

Primeiro plano de grama verde e rosa, à esquerda um arbusto verde e lilás e um caule de plantas com folhagem esbranquiçada. No meio, um mar de rosas. À direita, um obstáculo, uma parede e, acima da parede, uma aveleira com folhagem violeta. Em seguida, uma cerca viva de lilases, uma fileira de limoeiros amarelos arredondados. A própria casa ao fundo, rosa com um telhado de telhas azuladas. Um banco e 3 cadeiras, uma figura escura com um chapéu amarelo e em primeiro plano um gato preto. Céu verde claro. (vggallery, carta 902).

Em análise da obra “O Jardim de Daubigny”, é trágico nietzscheano quando Vincent expressa o poder da unicidade no movimento giratório de suas pinceladas, que no mesmo contexto se movimentam expansivamente a abarcar e unir céu e terra, cultura e natureza, separadas fragilmente por delineações que nada mais são do que metáforas do apolíneo, mas também da impotência humana ante o destino, qual, no fim da vida, Vincent parecia consciente ao conjugar variavelmente, fosse pelo desenho e sobretudo pelo o uso das cores, quando, à exemplo, usa a cor lilás para qualificar de viva a cerca no jardim, ele parece com isso ir para além da realidade captada pela razão e pelos sentidos, que considerariam, portanto, uma cerca apenas como um divisor de terras, o que através da arte ele parece transformar em outra realidade, qual só ante a pintura é possível vivenciar.

Para isso, ele usa claramente um esquema muito complexo para a utilização e correlação entre as cores, ora embatendo e ora harmonizando os tons segundo critérios que beiram um subjetivismo tão complexo e profundo, que resultantes de uma paixão que opera à medida do conflito do pintor com o mundo, fosse de ordem psicológica ou física, é encenado tecnicamente através da atividade da pintura e tem o seu êxtase na obra realizada, da qual ele retoca até se cansar, não obstante a consciência da imperfeição trágica das coisas e de que tudo está sempre em movimento, sem finalidade ou perfeição. Nesse sentido é preciso ter uma outra pesquisa para eventualmente compreender melhor quais cores e contrastes expressam os respectivos sentimentos na obra de van Gogh. De qualquer forma, na obra da figura 238, é possível uma visão estética das reflexões desenvolvidas neste trabalho:



Figura 238: Vincent van Gogh, *Jardim de Daubigny*, julho de 1890. Óleo sobre tela, 50x101,5cm. Collection R. Staechelin, Basel

A resposta de Vincent, aos sentimentos trágicos da respectiva ocasião em que pintou esse trabalho, pode revelar a síntese de vários momentos de sua trajetória estilística. A luminosidade de Arles contrastando com uma certa opacidade dos tons, a moda holandesa, soma-se as pinceladas de Saint Rémy, expressando movimento. O mesmo ocorre no que concerne ao motivo, o jardim que certamente lhe recordava o Brabante, ele recriava ali, talvez, para superar o tempo e a nostalgia ante o vazio de uma solidão que ele nunca venceu, mas com quem sempre lutou através da arte. No dia 10 de julho, ele escreveu a Theo: *Agora, a terceira tela é o jardim de Daubigny, uma pintura em que tenho pensado desde que estou aqui.* (vggallery, carta 898), portanto, algo profundo no que diz respeito aos sentimentos e pensamentos do artista, de modo que, comiserado na ocasião, revelou um sentimento trágico de desilusão e culpa ante um tempo que não poderia ser jamais recuperado, e qual lhe pesava naqueles dias de angústia em Auvers-sur-Oise. E, foi nesse suposto sentido que escreveu a Theo:

Muitas vezes penso no pequenino, acredito que certamente é melhor criar filhos do que gastar toda a energia nervosa fazendo pinturas, mas o que você pode fazer, eu mesmo estou agora, pelo menos sinto que sou, velho demais para refazer meus passos ou desejar outra coisa. Este desejo me deixou, embora a dor moral disso permaneça. (vggallery, carta 898).

Ademais, e nesses dias, Vincent:

Deu vazão a seu desespero numa carta tão desolada que não se atreveu a postá-la: “Estou longe de ter alcançado qualquer espécie de tranquilidade... Sinto-me um fracasso... um destino que aceito e não mudará... A perspectiva se torna mais sombria, não vejo nenhum futuro feliz”. (VAN GOGH apud NAIFEH, op. cit., p. 974).

Portanto, e diante a trágica fatalidade na qual estava a arrastar a própria existência, Vincent tentou tomar um fôlego da solidão escrevendo ao amigo Gauguin, e assim, ante um

desespero que beirava a cegueira dos fatos, ofereceu-se para ir morar novamente com o pintor francês na Bretanha, não podendo evitar outra frustração quando Gauguin, fria e cautelosamente, abandonou a ideia antes mesmo de levantar qualquer esperança suspeita na cabeça sonhada do colega holandês.⁶¹⁵ E para afundar ainda mais em tragédia: *Em julho, as relações com Dr. Gachet tinham entrado na habitual espiral de afastamento e rancor. Assim: As demandas incessantes de Vincent e o distanciamento irritadiço de Gachet puseram os dois numa rota de colisão.* (NAIFEH, idem, p. 975), o que, para Antonin Artaud, foi positivo a Vincent, que, segundo ele, agiu heroicamente em defesa de si e de sua arte.⁶¹⁶

Era somente mais um cenário trágico que espelhava uma história verdadeira de isolamento social, cultural e familiar durante uma vida inteira. Anton Hirschig, um jovem pintor holandês que passara uns dias em Auvers naquele mês de junho de 1890, parece ter retratado um artista trágico quando escreveu sobre o Vincent daqueles dias, dizendo: *Ainda o vejo sentado no banco diante da janela do pequeno café “(...) “com sua orelha decepada e os olhos desvairados com uma expressão ensandecida que eu não atrevia a fitar”.* Ademais, no que toca a sociabilidade: *Vincent não teve melhor sorte com o artista espanhol que fazia suas refeições na Estalagem Ravoux (...), de modo que, para agravar o contexto solitário, sequer Pissaro, que morava a aproximados 10 quilômetros do pintor, foi um dia lhe fazer uma visita, e sua amizade com Walpole Brooke tão logo revelou sua efemeridade. Por fim, e como também diria Antonin Artaud: Os locais mostravam ainda menos tolerância em relação aos modos esquisitos do visitante, e: (...) sentiam repulsa pela aparência molambenta de Vincent, sua barba descuidada, o cabelo que ele mesmo cortava, o sotaque indeterminado (...)* (NAIFEH, idem, p. 976 e 977). Mas o pior eram os moleques aburguesados que passavam as férias da cidade grande no pequeno vilarejo de Auvers.⁶¹⁷ Da relação deles com Vincent, sabe-se que quase comumente:

Fingiam fazer amizade com ele - compravam-lhe bebidas, convidavam-no para passear – apenas para lhe pregar peças. Punham sal no café ou uma cobra na caixa de tintas. (...) Quando notaram seu hábito de ficar chupando a ponta de um pincel limpo,

⁶¹⁵ “Sua ideia de vir para a Bretanha, em Le Pouldu, me parece excelente, se puder ser posta em prática. Pois nós estamos, De Haan e eu, em um pequeno buraco longe da cidade. Sem qualquer comunicação além de um carrinho de aluguel. E para um homem doente que precisa de um médico, às vezes, é arriscado. Em Pont-Aven é diferente, tem médico e gente. Além disso, se eu conseguir resolver as coisas para ir para Madagascar, não estarei mais aqui no início de setembro, como De Haan, que vai voltar para a Holanda. Essa, com toda a honestidade, é a situação. E, no entanto, Deus sabe o quanto me agradaria ver o nosso amigo Vincent perto de nós. (vggallery, carta 892, De Gauguin a Vincent).

⁶¹⁶ “Van Gogh soube se livrar a tempo dessa espécie de vampirismo da família, interessada em que o genial pintor se limitasse a pintar, sem reclamar, ao mesmo tempo, a revolução indispensável para o desenrolar corporal e físico de sua personalidade de iluminado.” (ARTAUD, 1947, p. 12).

⁶¹⁷ “O líder dos rapazes em férias era René Secrétan, de dezesseis anos de idade, filho de um farmacêutico rico de Paris. (...) René usava sua proximidade de amigo de Vincent basicamente como disfarce para maldades e provocações mais elaboradas.” (NAIFEH, idem, p. 977 e 978).

distraíram-no por tempo suficiente para passar pimenta vermelha forte no pincel, então ficaram observando divertidos enquanto a boca queimava com o ardido. (NAIFEH, idem, p. 977).

E, não obstante, a arrogância com que os visitantes e moradores de Auvers viam o pintor holandês e a forma como o tratavam ao que parece: *O que mais importava no mundo a Van Gogh era sua ideia de pintor, seu terrível fanatismo apocalíptico de iluminado.* (ARTAUD, 2012, p. 13). Nesse sentido, é possível atribuir a essa ideia de pintor, qual diz Antonin Artaud, não apenas uma característica ontológica de van Gogh, mas um instrumento pessoal do qual ele se apropriou para superar o próprio idealismo religioso, através da atividade pictórica e de uma metafísica artística, que jogando com a totalidade das forças, os sentimentos, a vida e a arte, estaria a agir no sentido de superar a ideia de natureza em si, uma vez pela arte descobrir nela a multiplicidade de forças e antíteses que ele também reconhecia em sua vida trágica, isto é, a realidade em sua essência, ante a qual sua saga em aceitar a vontade do destino, sugere que o pintor atingiu a consciência e sabedoria trágica da necessidade, em vida, de heroísmo e sacrifício pessoal para uma superação ao nível do *amor fati*.⁶¹⁸ Nesse caso, cabe uma reflexão! Teria sido a arte um instrumento pelo qual Vincent tentava vencer o idealismo ilusório do mundo, sua tragédia irreparável e a visão superficial da realidade?⁶¹⁹ E nesse sentido de superação do idealismo, cabe observar na própria visão de Antonin Artaud, que: *Não há fantasmas nos quadros de Van Gogh, nem visões ou alucinações.* (ARTAUD, 1947, p. 15). E acrescenta adiante, não apenas enfatizando a superação da visão idealista (dual) da natureza, por parte de van Gogh, mas sugerindo indiretamente, na mesma reflexão, uma proximidade do pintor holandês à essência do dionisiaco através da arte, e diz: *Não, não há fantasmas nos quadros de Van Gogh (...). É a natureza pura e desnuda, vista tal como se desvela quando alguém sabe se aproximar ao máximo.* (ARTAUD, 1947, p. 15) desta essência caótica que somente o próprio *pathos* poderia conduzir, ao seio da natureza, graças conjuntamente a força implacável de seu espírito apolíneo, protetor e configurador.

Mas, se a arte corroborava a Vincent superar o niilismo da própria existência, não podia evitar o peso, cada vez maior, de acontecimentos acumulados de anos a fio na memória e no

⁶¹⁸“*Amor fati* (do latim *amor*, nominativo singular de *amor*, *óris*: 'amor a algo' e *fati* genitivo singular de *fatum*, *i*, 'destino') é uma expressão latina que significa 'amor ao destino', 'amor ao fado'. No estoicismo e na filosofia de Friedrich Nietzsche, significa ou trata-se de aceitação integral da vida e do destino humano mesmo em seus aspectos mais cruéis e dolorosos – aceitação que só um espírito superior é capaz. AMOR FATI. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2020. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Amor_fati&oldid=59365345>. Acesso em: 16/12/2020.

⁶¹⁹“Pois Van Gogh havia alcançado esse estado de iluminação no qual o pensamento em desordem reflui ante as descargas invasoras da matéria, onde o ato de pensar não é mais consumir-se (...)” (ARTAUD, 1947, p. 11).

lombo do artista. Então quando Theo lhe escreveu no começo de julho contando ao irmão que o pequeno Vincent estava doente,⁶²⁰ desdobrando sobre problemas financeiros e profissionais na empresa em que trabalhava, na qual sentia-se um escravo em última análise⁶²¹, o pintor holandês certamente mergulhou, ainda mais, em um espiral de angústia sem volta⁶²². Pensou até mesmo que eles deveriam vir a Auvers sob a alegação de que seria melhor para o bebê enfermo, enquanto via nisso uma possibilidade de fazer alguma coisa que compensasse o gasto que, excessivamente, onerava o seu irmão.⁶²³

No dia 10 de julho, após Theo ter lhe escrito que o bebê já estava bem, aliviado Vincent respondeu detalhando os próprios sentimentos, e não somente revelou uma condição existencial frágil daquele momento, mas que sua vida estava sendo atacada pela raiz, ou seja, no campo do ser, ou daquilo que se pode chamar de “dionisíaco”. E nesse sentido ele escreveu:

(...) A carta de Jo foi realmente como um evangelho para mim, uma liberação da angústia que foi causada pelas horas um tanto difíceis e laboriosas para todos nós que compartilhei com vocês. Não é pouca coisa quando todos juntos sentimos o pão de cada dia em perigo, não é pouca coisa quando por outras causas que não a de que também sentimos a nossa existência frágil.

Uma vez aqui eu também ainda me sentia muito triste, e continuava a sentir a tempestade que te ameaça também pesando sobre mim. O que pode ser feito - veja, geralmente tento ser bem-humorado, mas minha vida também é atacada pela raiz, meu passo também vacila. Eu temia - não completamente - mas um pouco mesmo assim - que eu fosse um perigo para você, vivendo às suas custas - mas a carta de Jo prova claramente que você realmente sente que, da minha parte, estou trabalhando e sofrendo como você. (vggallery, carta 898).

Em síntese, das palavras angustiadas de Theo ante a doença do filho: *Vincent ouviu em cada grito de angústia uma acusação a si*. (NAIFEH, idem, p. 979), principalmente quando Theo afirmou que sua saúde estava se deteriorando, e que Vincent deveria se casar algum dia, ocultando assim o seu desejo de que o aliviasse encontrando o próprio caminho;⁶²⁴ Além disso, e com um efeito esmagador a ele: (...) *Theo afirmou que seu amor por Jo era a condição sine*

⁶²⁰“A gente está passando por uma angústia muito grande, o nosso querido tem estado muito doente (...). Aqui em Paris o melhor leite que se consegue é um verdadeiro veneno. (...) mas você nunca ouviu nada tão doloroso como esse choro quase contínuo que durou vários dias e várias noites e conosco sem saber o que fazer e tudo o que fazemos parecendo agravar seu sofrimento.” (vggallery, carta 894).

⁶²¹“Deveria viver sem me preocupar com o amanhã, e quando trabalho o dia todo e ainda não consigo poupar a boa Jo das preocupações com o dinheiro, já que aqueles ratos Boussod & Valadon me tratam como se eu tivesse acabado de começar a trabalhar para eles e mantenha-me na coleira.” (vggallery, carta 894).

⁶²²“Acabo de receber a carta em que você diz que a criança está doente. Gostaria muito de ir vê-lo, e o que me impede é pensar que ficaria ainda mais impotente do que você nesse estado de angústia.” (vggallery, carta 896).

⁶²³“(...) acho que seria bom vir ficar alojado aqui - na casa dele - com o pequenino, pelo menos por um bom mês - acho que o ar do campo tem um efeito enorme. Aqui na rua há crianças nascidas em Paris e muito doentes - mas que estão bem. Vir aqui para a pousada também seria possível, é verdade. Para que você não fique muito sozinho, eu poderia ficar na sua casa por uma semana ou quinze dias.” (vggallery, carta 896).

⁶²⁴“A mensagem era bem clara: se Vincent queria uma família, teria de formar a sua.” (NAIFEH, idem, p. 980).

qua non de sua felicidade e a genuína semente de onde sua família brotava. (NAIFEH, idem, p. 980). Família esta da qual Vincent sentia-se distanciar, desde que nasceu e a cada dia mais, em uma viagem sem volta.

Ainda na primeira semana de julho, Vincent correu à Paris trêmulo ante o próprio mundo que assistia desabar. Quando chegou à casa de Theo a situação ainda estava tensa e generalizadamente desesperadora,⁶²⁵ e ante a desordem momentânea Theo parecia até mesmo decidido em deixar a Goupil e os Boussod Valadon, o que colocaria em risco tanto o sustento de Jo e o bebê, quanto do próprio Vincent, que alarmado atacou Andries Bonger acusando-o de não ter apoiado Theo nos momentos mais decisivos daqueles últimos dias,⁶²⁶ fato este que resultou até mesmo em um conflito entre Vincent e Jo Bonger por motivos banais à ocasião.⁶²⁷ E para agravar, quando Vincent soube que Theo e Jo Bonger iriam morar junto com Andries e sua esposa, ele: *Viu morrer o sonho de uma reunificação na charneca.* (NAIFEH, idem, p. 981), isto é, uma vida compartilhada com a única pessoa que poderia lhe proteger da obscuridade e absoluta solidão existencial.

Vincent saiu do apartamento naquele mesmo dia, e: *Resumiu a rápida – e última – ida a Paris numa só palavra: “agonia”.* (NAIFEH, idem, p. 982), e com outras palavras, ele escreveu depois a Theo: *“Receei que, sendo um fardo para você, você me sentia como algo a ser temido”* (VAN GOGH apud NAIFEH, op. cit., p. 982). A essa altura Vincent já previa o pior, a tragédia, isto é, aquilo que não poderia ser evitado, que o irmão não passaria sequer um dia de suas férias em Auvers,⁶²⁸ naquela ocasião tão frágil de sua existência. E em um estado de profunda lucidez, vendo-se ante o destino como uma pena lançada ao vento, efeito do sopro do processo histórico de uma vida inteira de fracasso social e familiar, perseguido pela tristeza de seus últimos dias em Paris, e pelos eternos temores do abandono e da solidão, foi através da arte que encontrou a força máxima da própria superação, e: *Puxou pela encosta acima duas incômodas telas de largura dupla para registrar essa nova visão ameaçadora da natureza.* (NAIFEH, idem, p. 982), ou seja, a visão da realidade dionisiaca em seu pico mais elevado e extasiante, perigoso e arriscado, presente e visceral, uno, que apenas pela arte, pelo sacrifício e

⁶²⁵ “Da Holanda, Jo me enviou sua carta, que nos acompanhou, e eu a li com alguma surpresa. Onde você viu essas brigas domésticas violentas? Que estávamos muito cansados de preocupações ininterruptas sobre o assunto de todos os nossos futuros, sim; que eu realmente não sabia onde estava meu interesse neste caso no que diz respeito à empresa, sim, mas realmente não vejo as intensas brigas domésticas de que você fala.” (vggallery, Theo a Vincent, carta 901).

⁶²⁶ “Quando Andries Bonger chegou, o rancor se voltou contra ele.” (NAIFEH, idem, p. 981).

⁶²⁷ “Numa troca de palavras especialmente ferinas, irmão e cunhada tiveram uma altercação exaltada sobre o lugar onde estava um quadro.” (Idem, idem, p. 981).

⁶²⁸ “Espero sinceramente que você tenha dias realmente felizes com Theo e Jo e, como eu, você verá como eles cuidam bem do bebê, que parece bem.” (vggallery, Vincent a Anna e Willemien, carta 899).

pela coragem artística de enfrentar a vida, poderia ser revelado sem a incorrência de sua autodestruição, e sem a frágil necessidade de qualquer metafísica.

Então nesse momento de grande relevo trágico e capacidade expressiva, ele: (...) *pintou* “*vastos trigais sob um céu carregado*” (...) (NAIFEH, idem, p. 982) sem destino ou qualquer horizonte, em uma estrada sem caminhos, obstruída pelo trigal de onde até mesmo os corvos estão a debandar, após o ruído de um tiro que ainda não havia sido deflagrado, em uma encruzilhada de onde ele sabia jamais poder vencer, uma vez não ter saída ou sentido que não fosse a pintura e a morte, mas, em outras palavras, o sentido trágico e o poder da criação⁶²⁹.

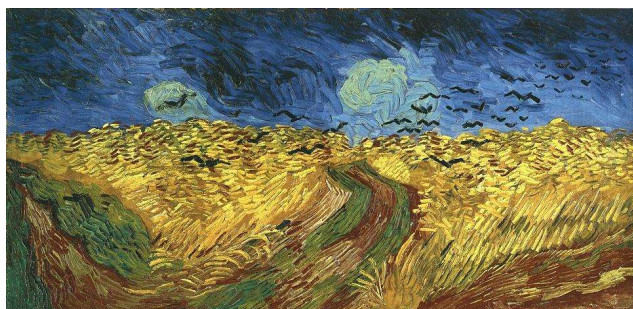


Figura 239: Vincent van Gogh, *Campo de trigo com corvos*, julho de 1890. Óleo sobre tela, 50,5x103cm. Museu Van Gogh, Amsterdã

Nesta cena estética de tragédia existencial, dionisiaca, de caos interior, Vincent está absolutamente encurralado pelo tempo e pelo espaço. Seus planos e projeções de qualquer espécie não haviam se realizado absolutamente: casamento, sucesso, autossuficiência financeira, uma vida plena com o irmão, uma família, em tudo ele havia fracassado, mas todo o caos tem nesta obra uma expressão de sabedoria trágica e heroica de um profundo equilíbrio apolo/ dionisiaco, isto é, que na tragédia e na arte, Vincent superou o conceito intrínseco até mesmo das próprias técnicas naquele momento extasiante, a entregar-se, com tanta presença, enquanto ser à arte, tal qual havia tentado também na ponte de Langlois e no Café Noturno, romper as restrições ilusórias entre ele e o objeto retratado, ou seja, entre o ser interior (Vincent/pintor) e o ser exterior (objeto retratado/ natureza), descobrindo a unidade tanto em si como no universo, velado, outrora, pela moral qual ele agora incendiava totalmente neste sombrio campo de trigo.

⁶²⁹ “O imenso céu dos *Corvos* nos aparece então como uma imagem da totalidade, como que respondendo a um desejo histórico de ser absorvido e de perder o eu na vastidão. [...] Ele é retirado, através dos campos amarelos, do caos das picadas e do temor das aves que se aproximam, e é carregado por um profundo céu azul, a região da mais nuançada sensibilidade, uma essência pura e que tudo absorve, na qual por fim sujeito e objeto, parte e todo, passado e presente, perto e longe, não podem mais se distinguir.” (MEYER SHAPIRO, p.34, apud NAVES, 2021, p. 87).

Portanto, vale frisar que, naquele momento, foi munido apenas de uma tela, pincéis e tintas que ele logrou extrair da pintura a força descomunal que lhe havia imbuído uma vida de luta e aparente sofrimento, em um momento de expressão equilibrada que só no êxtase alcançaria a visão humana do artista trágico nietzscheano.⁶³⁰ Portanto a harmonia desta obra revela a lucidez na natureza trágica do pintor, que em seu momento mais profundo de dor e fraqueza física, logrou heroicamente transformar a própria tristeza e a extrema solidão em obra de arte, tal como extraído no *Pathos* e figurado pelo *Logos*, aquilo para o que ele não tinha palavras para expressar. Sobre esta tela, porém, escreveu:

Lá - uma vez aqui eu comecei a trabalhar novamente - o pincel no entanto quase caindo das minhas mãos e - sabendo claramente o que eu queria, pinteí outras três telas grandes desde então. São trechos imensos de campos de trigo sob céus turbulentos, e fiz questão de tentar expressar tristeza, extrema solidão. Você verá isso em breve, espero - pois espero trazê-los a você em Paris o mais rápido possível, pois quase acredito que essas telas vão lhe dizer o que não posso dizer em palavras, o que considero saudável e fortalecedora do campo. (vgallery, carta 898).

Das seis pinturas de campos de trigo que Vincent realizou nesses últimos dias em Auvers, nenhuma delas foi tão ousada em afirmar a tragédia mais íntima de seu autor como a do “Campo de trigo com corvos”. As bifurcações que interrompem a estrada, o vento fustigante, a desolação na ausência de qualquer ambiente familiar, o céu que insinua despencar na terra e os animais que fogem sabiamente prevendo a tempestade do por vir. Para Antonin Artaud, comentando a obra qual julga soberba:⁶³¹ *Van Gogh soltou os corvos, como se libertasse os germes negros de seus desejos suicidas, seguindo a tarja escura da linha onde o esbater de suas soberbas plumas faz pesar sobre os preparativos da tormenta terrestre a ameaça de sufocação vinda de cima.* (ARTAUD, 1947, p. 08). Ademais, para Antonin Artaud, nesta obra Vincent logrou atingir uma imagem de uma natureza qual os simples sentidos não podiam captar, onde repousaria um quê de enigmático e pavoroso transcendental,⁶³² isto é, em

⁶³⁰ “Por isso o teor da última tela de Van Gogh, o maior pintor de todos os pintores, é que, sem sair do que se denomina e é a pintura, sem apartar-se dos tubos de tinta, dos pincéis, do enquadramento do motivo e da tela, sem recorrer aos recursos anedóticos, ao relato, ao drama, ações com imagens, beleza intrínseca do tema e do objeto, chegou a infundir paixão à naturalidade e aos objetos em tal medida que qualquer conto fabuloso de Poe, Melville, Hawthorne, Nerval, Achim, d’ Arnin ou Hoffmann jamais poderiam superá-lo, dentro do plano dramático, em suas telas de dois centavos, as telas que, por outra, quase toda de moderadas dimensões, como se respondendo a um deliberado propósito.” (ARTAUD, 1947, p. 08).

⁶³¹ “(...) todo o quadro é soberbo.” (Idem, ibidem,).

⁶³² “Os corvos pintados nos dias que antecederam sua morte não lhe abriram, mais que suas outras telas, a porta para sua glória póstuma, mas abrem para a pintura o segredo da natureza não pintada, a porta oculta do mais além possível, de permanente e plausível realidade, através da porta aberta por Van Gogh repousa um enigmático e pavoroso mais além.” (Idem, ibidem,).

outras palavras, a visão de alguma essência, ou dimensão ontológica da realidade dentro e fora de si, que bem pode ser caracterizado por uma estética do lúgubre, do sombrio, do trágico.⁶³³

Para Artaud, dentre tanto, a figura dos corvos é demasiada simbólica e expressiva no tocante aos sentimentos do pintor e sua consciência ante o destino trágico que ele notava estar se aproximando, além disso, ele estabelece uma relação entre o céu rebaixado e um suposto sentimento suicida, anunciado esteticamente pela cor e pela música que soa das asas dos corvos afugentados. Assim, para Antonin Artaud:

(...) o lúgubre do tema reside na suntuosidade com que estão representados os corvos (...). (...) e foi justamente o que quis dizer Van Gogh com essa tela de céu rebaixado, como se pintada no instante mesmo em que se libertava da existência, pois essa tela tem, ademais, uma estranha cor, quase pomposa, de nascimento, de bodas, de partida, e ouço os fortes golpes de címbalo que produzem as asas dos corvos por cima de uma terra cuja torrente Van Gogh não poderia conter. (ARTAUD, 1947, p. 22)

Essa visão trágica de que a pintura do campo de trigo com corvos anunciava o desejo suicida do pintor, também pode ser conferida no livro “Grandes mestres da pintura” da Coleção Folha. Nesse sentido eles dizem:

Ainda que faça parte de um grupo de telas pintadas em Auvers cujo tema era a colheita, deste quadro – um dos últimos pintados por van Gogh – está cercado de um lúgubre misticismo, já que foi interpretado como presságio da morte. O pintor sentia-se pressionado pela tristeza e pela solidão extremas. Temia, que diante das dificuldades econômicas pelas quais Theo atravessava, seu irmão deixasse de o ajudar. Com toda precisão, Van Gogh modelou a angústia que o acometia nesses campos solitários repletos de corvos, com caminhos que não levam a lugar algum, céus sombrios e mares de trigo que parecem uma onda que não se pode atravessar. Enfim, a impotência diante da imensidão. (COLEÇÃO FOLHA, 2007, p. 94 e 95).

E essa impotência ante o destino qual tanto Antonin Artaud quanto o livro dos Grandes mestres falam a respeito, pode ser avaliado também nas próprias palavras de Vincent sobre sua relação com os campos de trigo, por carta à mãe, em meados do mês de julho de 1890⁶³⁴. Naquela ocasião ele já havia solicitado a companhia de Theo e este havia sugerido que ele procurasse o Dr. Gachet.⁶³⁵ Ademais: *Em 15 de julho, Theo levou a família diretamente de Paris para a Holanda.* (NAIFEH, idem, p. 983), e não pararam em Auvers como Theo havia, de alguma forma, se prontificado a fazer. Lá esperavam ansiosos a mãe Anna Carbentus e a

⁶³³ “Pois ser artista é colocar-se em perigo. É desfazer-se das conveniências medíocres que só servem para guiar o rebanho até o cercado. É enfrentar, nu, as profundezas essenciais da criação. Compreende-se o alcoolismo de Gainsbourg ou de Pollock, a toxicomania de Coluche, o fim trágico de Amy Winehouse. Essas almas torturadas se isolaram de tudo e se expuseram ao pior. Foi de suas lutas extremas com a vida que tiraram a matéria-prima para sua arte e, nesse ponto, exigiram o respeito dos Muitos.” (VEEN, 2018, p. 29 e 30).

⁶³⁴ “De minha parte, estou totalmente absorvido na vasta extensão de campos de trigo (...)” (vggallery, carta 899).

⁶³⁵ “Nesse caso, vá ver o Dr. Gachet, ele talvez lhe dê algo que o anima de novo.” (vggallery, carta 901).

irmã Willemien, o que ao certo faziam o pintor sentir com profundidade a própria distância, a destruição do sonho e de qualquer reunificação na charneca⁶³⁶. Em outras palavras, naquele contexto, pensou ele, enquanto: *Theo podia ajudar a mãe no jardim; Vincent estava fadado a vaguear pela charneca solitária*. E guardando para si o lamento escreveu: “*Até logo, por hoje, [e estas] foram as últimas palavras que escreveu à mãe e à irmã. “Tenho que trabalhar”*”.

Outra apunhalada do destino acometeu van Gogh no dia 18 de julho de 1890, Theo havia voltado a Paris por razões de negócios, mas: (...) *não convidou Vincent a ir ficar com ele, como havia oferecido*. (NAIFEH, idem, p. 983), e sequer o escreveu nos dias que se seguiram. Somente no dia 22 de julho, Vincent recebeu duas cartas do irmão apenas disfarçando o clima tenso e distante de ambos naquela ocasião, e para cumprir o seu dever, Theo não apenas enviou-lhe 50 francos⁶³⁷, como também justificou, de alguma forma, a própria ausência⁶³⁸. Assim, no dia seguinte, Vincent escreveu a Theo uma carta cheia de mensagens subliminares que pareciam somente ratificar aquilo que a pintura do campo de trigo revelaria em dimensões ontológicas⁶³⁹.

Logo no início da carta, ele agradeceu friamente os 50 francos enviados por Theo, enquanto revelou sem censuras que estava a calar seus sentimentos uma vez julgá-los inúteis naquelas circunstâncias.⁶⁴⁰ E quando se referiu à nova família de Theo, exprimiu por osmose a sabedoria trágica ao apontar a fragilidade real ante as possibilidades incontroláveis das situações e sensações na vida, aquilo que ele, certamente, reconhecia na própria arte de viver.⁶⁴¹ Ademais, referindo-se a discussão com Jo Bongers, revelou sua consciência amoral ante a vida e a realidade⁶⁴² enquanto está a se dedicar profundamente à arte da pintura.⁶⁴³ Ante a falta de dinheiro, revelou auto sacrifício quando reduziu os gastos com materiais de pinturas quais sabia depender essencialmente.⁶⁴⁴ Por fim, desejou a Theo boa sorte nos negócios, sabe-se lá em qual conotação, e disse: *Cuide de si mesmo e boa sorte nos negócios etc.* (vggallery, carta 902).

Era nesse tipo de contexto e vivacidade trágica e estimuladora que: (...) *ele poderia se perder – se deixar tragar – nos êxtases do pincel e nas eternidades do olhar*, de modo que:

⁶³⁶ “Muitas vezes penso em vocês dois e gostaria muito de vê-los novamente.” (vggallery, carta 899).

⁶³⁷ “Junto com esta carta você receberá 50 francos.” (vggallery, carta 900).

⁶³⁸ “Quanto a mim, a viagem à Holanda me fez muito bem e me fez descansar muito, de que eu precisava muito.” (vggallery, carta 901).

⁶³⁹ “Para Vincent, devia parecer que havia um continente entre eles.” (NAIFEH, idem, p. 984).

⁶⁴⁰ “Eu talvez gostaria de escrever para você sobre muitas coisas, mas primeiro o desejo passou a tal ponto, então eu sinto como isso é inútil.” (vggallery, carta 902).

⁶⁴¹ “Quanto ao estado de paz em sua casa, estou tão convencido da possibilidade de preservá-la quanto das tempestades que a ameaçam.” (vggallery, carta 902).

⁶⁴² “(...) não veria sentido em me aprofundar no que é certo ou errado em qualquer discussão de um lado ou do outro.” (vggallery, carta 902).

⁶⁴³ “Quanto a mim, estou me dedicando às minhas telas com toda a atenção (...)” (vggallery, carta 902).

⁶⁴⁴ “Simplifiquei meu próprio pedido ao mínimo.” (vggallery, carta 902).

Quanto mais as tormentas lhe “pesavam”, mais desenfreado [ele] pintava, na medida em que adentrava, através do instrumento da arte, um mundo mais: (...) *distante, mais profundo, abstrato e absorvente*, ou seja, o universo dionisiaco no qual, de uma: (...) *nova febre de trabalho, renasceu uma velha fantasia*. (NAIFEH, idem, p. 984 e 985), isto é, e talvez, uma visão da essência da realidade no sonho apolíneo da arte, que Vincent estava a ver no conjunto e unidade das próprias pinturas, que embaladas pela música no antro do ser,⁶⁴⁵ pareciam o fazer adentrar a ontologia da natureza para expressar suas realidades mais íntimas, como deve ter tentado em um de seus últimos trabalhos, a obra “Raízes de árvore”, uma visão figurativa desta essência que é mais sensível do que inteligível a natureza da compreensão humana, como naquelas raízes pintadas, que expressavam a multiplicidade de forças incontroláveis e sem direção, por trás do destino, que Vincent sabia jamais poder vencer ou escapar em vida.

Logo a catástrofe era eminente e o pintor holandês era sabiamente cômico do trágico destino que havia abatido muitos dos grandes artistas que ele admirava,⁶⁴⁶ e assim, ante a profunda solidão quais suas palavras não conseguiam expressar, mas que podemos ver na fuga dos corvos (solidão) em um campo de trigo sem saída, revela que Vincent existiu heroicamente até o último grão de areia da ampulheta, e no dia 27 de julho de 1890 só se sabe ao certo que alguém disparou um tiro e que ninguém testemunhou.⁶⁴⁷ Horas depois, já tendo o sol se posto, Vincent: (...) *voltou cambaleando à estalagem, sem sacola, sem tela e sem cavalete*, e entrou sem dizer nada e escondendo uma ferida próxima às costelas. Preocupado e desconfiado, minutos depois Gustave Ravoux pôs se a escutar no pé da escada e ouviu gemidos de dor, e quando entrou no quarto Vincent lhe disse: “*Je me suis blessé*” (NAIFEH, idem, p. 987 e 988), isto é, “Eu me feri”.

A certa altura, e como responsável nominal por Vincent em Auvers, o Dr. Gachet chegou na estalagem Ravoux, e: *Encontrou Vincent surpreendentemente lúcido – fumando seu cachimbo -, mas solicitando que alguém lhe removesse a bala do estômago*. (Idem, idem, p. 993), o que o próprio Gachet atestou ser impossível porque a bala havia perfurado e se alojado no abdômen do pintor. Com muito custo, o Dr Gachet conseguiu que Theo fosse avisado em

⁶⁴⁵ “Para Vincent, cujos olhos sempre eram atraídos para conjuntos de quadros – as “decorações” em série de Seurat e Monet -, esses panoramas contínuos talvez constituíssem justamente um desse coros de imagens.” (NAIFEH, idem, p. 986).

⁶⁴⁶ “Quanto a mim, estou me dedicando às minhas telas com toda a atenção, tento me sair bem como alguns pintores de quem gostei e admirei muito.” (vgallery, carta 902).

⁶⁴⁷ “Ninguém sabe o que aconteceu nas cinco ou seis horas entre o almoço de Vincent na Estalagem Ravoux, no domingo de 27 de julho, e seu retorno à noite com uma bala no estômago.” (NAIFEH, idem, p. 989).

Paris, e este, consternado chegou a Auvers.⁶⁴⁸ Contudo: (...) *em vez da cena de um moribundo no leito que temia encontrar, viu Vincent sentado na cama, fumando.* (Idem, idem, p. 995) A partir dali:

Durante o resto do dia e até o anoitecer, eles falaram: Vincent na cama baixa da armação de ferro, Theo na solitária cadeira de palha que puxou para perto da cama. Ora agitado, ora cansado, com respiração curta e tremores de dor, Vincent agradeceu ao irmão por vir e dar a ambos essa oportunidade de “ficarem juntos constantemente”. (Idem, idem, p. 995 e 996).

Nessas horas que passaram juntos, se Vincent revelou a Theo sobre o acidente do qual havia sido acometido, ou que havia cometido, este não revelou de qualquer maneira, e à esposa Jo apontou a causa do incidente de modo simbólico, afirmando que Vincent havia perdido a fé na vida, e que, naquela situação trágica à beira da morte, era a ele que o: (...) *destino dera essa chance – fosse por sua própria mão ou por mão alheia – e ele estava escolhendo a morte.* (Idem, idem, p. 997).⁶⁴⁹

A vida de Vincent van Gogh havia sido repleta de tragédias, e sem o subterfúgio da religião, a arte se tornou um meio de afirmar a vida e encontrar nela um sentido do sublime, capaz de unir o ser, o estar e o fazer em um sentido propriamente existencial,⁶⁵⁰ enquanto força dentro da multiplicidade. Em outras palavras:

(...) Vincent passava horas e horas construindo suas versões pessoais de um além: visões gloriosas de orbes distantes e “hemisférios invisíveis” – de caminhos até as estrelas e vidas tão incontáveis como os planetas no universo. Como suas pinturas, esses conceitos elaborados se baseavam nas belezas da natureza, nos atrativos da ciência, na “Bíblia profundamente entristecedora” e, sobretudo, no poder, transcendente da arte. “As ilusões podem desaparecer”, escrevera na Antuérpia, “mas o sublime permanece”. (NAIFEH, idem, p. 998).

Era meia-noite e meia de 29 de julho, e lutando para manter a respiração, Vincent murmurou como um herói nos braços do irmão: *É assim que quero morrer* (Idem, idem, p. 998), e o que ocorreu trinta minutos depois, dentro do pequeno quarto de uma estalagem em Auvers, uma cena trágica na qual: (...) *com os olhos abertos, seu coração fanático parou.* (Idem, idem, p. 998). E, logo em seguida: *Uma carta, que é só dúvidas e desespero, é encontrada com ele.*

⁶⁴⁸ “No trem para Auvers, sentiu-se esmagado pelo velho pavor. (...). Que novo horror o aguardava em Auvers? (...). Quando chegou à Estalagem Ravoux, Theo estava com o rosto *distorcido de aflição*, segundo Adeline Ravoux.” (NAIFEH, idem, p. 995).

⁶⁴⁹ “Eu não buscava expressamente a morte”, Vincent escrevera em Nuenen, “mas não tentaria escapar se ela viesse”. (Idem, idem, p. 997).

⁶⁵⁰ “Meu objetivo na vida é fazer pinturas e desenhos, na maior quantidade e qualidade de que eu for capaz”, (VAN GOGH, apud NAIFEH, op.cit., p. 997).

A última carta a Théo, que só lhe chegou às mãos depois da morte de Vincent. (VAN GOGH, 1997, p. 20), e que é bem elucidadora e merece a seguinte reflexão no parágrafo abaixo.

Primeiramente, e depois de agradecer a nota de 50 francos que Theo havia lhe enviado, Vincent se mostrou consciente da solidão enquanto destino, quando entendeu ser inútil até mesmo contar com a irmandade fraternal de Theo naquele momento de sua vida⁶⁵¹. E ao se referir a experiência trágica de quando Vincent esteve em Paris naqueles últimos dias, ele destacou sua consciência amoral e visão *una* da realidade quando afirmou que: *Acredito ter visto o lado bom tanto quanto o outro lado.* (vggallery, carta RM25⁶⁵²). E ao falar de sua arte, ratificou que: *(...) realmente só podemos fazer nossas pinturas falarem.* (vggallery, carta RM25). Ademais, concluiu os últimos parágrafos com um relato revelador qual deixarei abaixo para uma análise mais apurada. E ele disse:

Mas, no entanto, meu querido irmão, há uma coisa que sempre lhe disse, e digo-lhe mais uma vez com toda a gravidade que pode ser transmitida pelos esforços de pensamento assiduamente fixados em tentar fazer o melhor que se pode - eu repito que sempre considerarei que você é outra coisa que um simples negociante de Corot's, que por minha intermediação você tem sua parte na própria produção de certas telas, que mesmo na calamidade mantêm sua calma. Pois é, onde estamos, e isso é tudo, ou pelo menos a principal coisa que posso ter a dizer em um momento de crise relativa. Num momento em que as coisas estão muito tensas entre marchands de pinturas - de artistas mortos - e artistas vivos. Bem, eu arrisco minha vida pelo meu próprio trabalho e nele minha razão arruinou-se em parte - muito bem - mas pelo quanto eu saiba você não é um mercador de homens; tanto quanto eu sei e posso julgar, acho que você realmente age com a humanidade, mas o que você pode fazer? (vggallery, carta RM25).

Assim, e como um artista trágico que encarou uma vida de profundas adversidades, Vincent aprendeu a viver e se alimentar de toda a gravidade de pensamentos determinados em fazer o melhor, da melhor forma possível, referindo-se à vida e a arte como um fenômeno do uno, e arte esta que ele reconhece não ter sido feita apenas por ele, mas por Theo também, como o dionisíaco precisava do apolíneo para se revelar.⁶⁵³ Além do mais, o fenômeno da dualidade na unicidade surge também no equilíbrio trágico que o próprio Vincent reconhece em si mesmo, quando afirma que sua arte é resultado de sua calma ante a calamidade, ou seja, da individualidade apolínea ante as forças da natureza dionisíacas, no bojo de uma crise relativa qual ele associa ao mercado de arte.

⁶⁵¹ “Eu realmente gostaria de escrever para você sobre muitas coisas, mas sinto que isso é inútil.” (vggallery, carta RM25).

⁶⁵² A carta RM25 é a última carta escrita por Van Gogh.

⁶⁵³ “E seria justamente a vida de grandes dificuldades (tanto no Borinage quanto em Arles as crianças costumavam atirar pedras no maluco da aldeia) que lhe teria permitido manter firme os objetivos que, a muito custo, havia estabelecido para a sua existência.” (NAVES, 2021, p.89).

Por fim, e talvez consciente do final de sua trajetória neste mundo,⁶⁵⁴ ou desejoso de partir, resignado à sua maneira, em uma frase que, como quase toda a carta, mescla realidade individual (interna) com realidade cultural e universal (externa), graças a pintura Vincent aceita a própria ruína à semelhança de um herói grego sucumbido no teatro trágico (grego) nietzscheano.⁶⁵⁵

De outra maneira, é no escrutínio de sua vida onde é possível identificar elementos que corroboram a afirmação de que Vincent superou a tragédia existencial da vida uma vez ter superado exatamente o idealismo religioso, a dualidade da moral e cultural de seu tempo, voltando-se para dentro de si a encontrar o significado da existência na própria potência criativa⁶⁵⁶, sem ignorar a natureza e o mundo exterior. Assim, o fenômeno da arte e a própria produção artística, se fizeram meios e finalidade, motivo pelo qual o mestre holandês pôde afirmar a vida em suas facetas diversas,⁶⁵⁷ e sobreviver⁶⁵⁸ com lógica e criatividade⁶⁵⁹ ante o caos oriundo de sua natureza mais íntima, o ser.⁶⁶⁰

Por fim, não tendo podido salvar o irmão, Theo o enterrou com toda a pompa que poderia, para dar a Vincent, na morte, toda a dignidade que ele nunca havia tido em vida. Nos dias que se seguiram, consta que ele passou obcecado e só falava de Vincent. Em Paris convidou conhecidos do irmão para jantarem e conversar sobre ele. Theo também releu as cartas que outrora havia encerrado em gavetas cada vez mais cheias, mas que agora já revelava querer publicar um livro no qual o crítico de arte Albert Aurier seria o escritor. Ademais: (...) *Theo honrou a memória do irmão sonhando alto. (...) ele concebeu um memorial panorâmico para Vincent: uma exposição na galeria do negociante pioneiro dos impressionistas (...)* (NAIFEH,

⁶⁵⁴ “A trajetória de Van Gogh é quase sempre apresentada como uma sequência de três ocupações sucessivas motivadas por três vocações diferentes: marchand, evangelizador e pintor. Trata-se de uma simplificação enganosa. Na verdade, ele se manteve fiel, com total intransigência, a uma única e mesma vocação: ser útil aos outros, fazer alguma coisa em prol da sociedade, necessariamente às custas de si mesmo, passando pelo sucesso.” (VEEN, 2018, p. 25).

⁶⁵⁵ “Van Gogh teve momentos de fúria e desolação. Não me lembro, porém, de fazer-se de vítima. Acredito que muitos de nós estamos fadados a um destino trágico semelhante. Situações nas quais o que deve ser feito não deve ser justificado. Foi assim que viveu, trabalhou e morreu Van Gogh” (NAVES, 2021, p. 96).

⁶⁵⁶ “Ah, meu querido irmão, às vezes, sei claramente o que quero. Tanto na vida como na pintura, posso muito bem ficar sem Deus; mas não posso, sem sofrer, ficar sem algo que é maior do que eu, que significa a minha vida inteira: a força de criar.” (vgallery, carta 673).

⁶⁵⁷ “O mito de Van Gogh, o Miserável, a quem uma sociedade egoísta teria recusado todo direito à glória, contribuiu para alimentar os fantasmas de incontáveis extraviados. No entanto, trata-se de uma absoluta miragem histórica. Esse pintor excepcional não era miserável. Era um rebelde privilegiado, erudito, trabalhador, filho de uma família burguesa, que sabia exatamente o que estava fazendo.” (VEEN, 2018, p. 34).

⁶⁵⁸ “Pintar permitia a Vincent sobreviver.” (GRANDES MESTRES DA PINTURA, 2007, p. 27).

⁶⁵⁹ “Digo-vos, no que diz respeito ao trabalho, a minha mente está absolutamente serena e as pinceladas vêm a mim e seguem-se umas às outras com muita lógica.” (vgallery, carta 872).

⁶⁶⁰ “Ele não foi um talento precoce. Ao contrário, chocou-se contra todos os obstáculos possíveis até descobrir a pintura que o movia incondicionalmente.” (NAVES, 2021, p. 95).

idem, p. 1003), agindo como se fosse o próprio em defesa fervorosa das pinturas e de como deveriam ser expostas em conjuntos escolhidos a dedo.

Mas esse processo de transferência pessoal e espiritual encontrou seu limite nos meses subsequentes, e: *Em 12 de outubro de 1890, Theo deu entrada num hospital em Paris. Dois dias mais tarde, foi transferido para um hospício particular (...), acometido, dentre tanto, por um tipo de paralisia seguido de delírios furiosos que até o haviam levado a agredir Jo Bongers em um momento de insanidade absoluta. Tendo piorado, foi transferido para outro hospital em Utrecht, onde ficou confinado tal como Vincent havia estado em Saint Rémy, mas muito pior, incapacitado e, eventualmente, submetido à uma camisa de força. Por fim, e: Tal como o irmão, Theo morreu envolto numa bruma de mistério.* (NAIFEH, idem, p. 1004 e 1006) no hospital de Utrecht na última semana de janeiro de 1891, tendo sido transladado 25 anos depois, por Jo Bongers, para repousar ao lado de Vincent em Auvers-sur-Oise, encerrando simbolicamente duas vidas em uma só. Vida trágica.

Em última análise, cabe observar que a presente pesquisa não tem o interesse de responder absoluta e historicamente se Vincent se suicidou ou foi vítima de um acidente fatal⁶⁶¹ com a respectiva arma,⁶⁶² como defendem os biógrafos Naifeh e Smith na respectiva obra que baseou este estudo, isso, pois, para a análise da tragédia nietzscheana na vida e obra do pintor holandês, a saber se, através da arte, ele pôde vencer a tragédia da vida e expressar artisticamente alguma essência da realidade que vivenciou, parte-se do pressuposto que a tragicidade factual contida na tipificação da morte não altera a substância ontológica de que, em última análise, ela foi impetrada pelo destino. Assim, e de outro modo, o que se entende como necessário aqui, para fins de investigar a tragicidade da vida do pintor holandês, é trazer à luz algumas observações de Antonin Artaud a respeito da sociabilidade e de sua visão pessoal sobre o mundo interior e a arte de Vincent van Gogh nos últimos meses que passou em Auvers-sur-Oise. Para ele:

Van Gogh buscou seu espaço durante toda a sua vida, com energia e determinação excepcionais. E não se suicidou em um ataque de loucura, e pela angústia de não chegar a encontrá-lo, ao contrário, acabara de encontrar-se, de descobrir que era quem realmente era, quando a consciência geral da sociedade, para castigá-lo por haver se apartado dela, o suicidou. (ARTAUD, 1947, p. 06).

⁶⁶¹ “Sua morte fascina até hoje. Apesar dos testemunhos de época, das cartas de Theo e da evidência dos fatos, alguns afirmaram que não se tratava de suicídio. Sou um deles.” (VEEN, 2018, p. 119).

⁶⁶² “Não se tem certeza se foi suicídio ou um tiro acidental disparado por um de dois irmãos, René e Gaston Secrétan, que costumavam passar as férias em Auvers-sur-Oise na mansão dos pais.” (NAVES, 2021, p. 48).

Assim, depois de afirmar que Vincent havia morrido porque a sociedade o havia suicidado, por meio de uma visão simbólica e ontológica, Antonin Artaud defendeu que esse crime aconteceu porque Vincent havia adquirido e profanado uma consciência sobrenatural naqueles últimos dias em Auvers, tendo isso o levado a morte.⁶⁶³ Nesse sentido, para Artaud, o Dr. Gachet representava o espírito maléfico que havia conduzido o pintor a esse fim trágico⁶⁶⁴. Para Artaud, o Dr Gachet: (...) *na realidade detestava Van Gogh, o pintor, e que o odiava como pintor, pois reconheceu nele um gênio*, este gênio que podia ver o mundo para além da racionalidade, para além da dualidade e da consciência oriunda unicamente da cultura, da razão,⁶⁶⁵ do idealismo e do misticismo,⁶⁶⁶ e que por isso não poderia ser aceito por um: (...) *homem da ciência aprisionado na própria turba em uma espécie de inimigo nato e inato de todo o gênio*. (ARTAUD, 1947, p. 10). Portanto, para Artaud, durante toda a vida Vincent teve de travar uma guerra contra uma sociedade cuja cultura e mentalidade, de modo geral, não aceitava suas ideias por sentirem-se, com elas, ameaçados em seu conformismo moral, hipócrita e absoluto, qual o Dr. Gachet encarnava e representava de alguma forma⁶⁶⁷.

E foi assim que, para o autor, até mesmo Theo havia sido personagem deste espetáculo trágico existencial que marcou o âmago da vida e obra de Vincent van Gogh, uma vez incapaz de lhe prover consolo espiritual, lançava o irmão cada vez mais a um espiral que só lhe afundava dentro de si⁶⁶⁸, mas de onde ele, sabiamente, encontrava todas aquelas imagens e palavras que descreviam sua vida em pinturas e cartas, quais Artaud consente serem admiráveis expressões do aspecto mais natural das coisas.⁶⁶⁹ Em outras palavras, expressões que desvelam a essência

⁶⁶³ “Profanando a consciência sobrenatural que acabara de adquirir, como uma inundação de corvos negros nas fibras de sua alvorado interna, submergindo todo seu ser como uma última ondulação, e tomando o seu lugar, e o matando.” (ARTAUD, 1947, p. 06).

⁶⁶⁴ “Creio que morreu aos 37 anos porque havia, ali, chegado ao término de sua fúnebre e lamentável experiência sendo garrotado por um espírito maléfico. Pois não foi por si mesmo, por efeito de sua própria loucura, que Van Gogh abandonou a vida. Foi pela pressão, nos dias anteriores a sua morte, desse espírito maléfico que se chamava Dr. Gachet, psiquiatra improvisado, causa direta, eficaz e suficiente de sua morte.” (ARTAUD, 1947, p. 10).

⁶⁶⁵ “(...) Van Gogh era uma dessas naturezas dotadas de luz superior, a qual permite, em qualquer circunstância, ver além, infinita e perigosamente além do real imediato e aparente dos atos. Quero dizer, além da consciência que a consciência ordinariamente conserva dos atos.” (ARTAUD, 1947, 11).

⁶⁶⁶ “Pintor unicamente, Van Gogh, e nada mais; nada de filosofia, de misticismo, de ritual, de fisiologia ou liturgia, nada de histórico, literário ou poético; esses girassóis de ouro brônzeo estão pintados; estão pintados como girassóis e nada mais.” (ARTAUD, 1947, p. 17).

⁶⁶⁷ “O Dr. Gachet foi o grotesco Cérbero, o doentio e purulento cão infernal, com seu jaleco azul encobrindo a malícia que trajava, posto diante do mísero Van Gogh para arrebatar suas ideias sãs. Pois se essa maneira de ver, que é sã, fosse universalmente difundida, a sociedade já não poderia viver, e sabemos muito bem quais seriam os heróis da Terra que encontraria sua liberdade.” (ARTAUD, 1947, p. 12).

⁶⁶⁸ “Theo era bom para seu irmão, mas do ponto de vista material; isso não o impedia de considerar Van Gogh um delirante, um iluminado, um alucinado, porém se obstinava, ao invés de acompanhá-lo em seu delírio, em acalmá-lo. Que depois tenha morrido de pesar não muda o fato.” (ARTAUD, 1947, p. 13).

⁶⁶⁹ “(...) Van Gogh é um pintor pois recoletou a natureza, porque a retranspirou e a fez exsudar, porque salpicou suas telas, em rasgos, em monumentais feixes de cor, na secular trituração de elementos, na terrível pressão

dionisiaca nas coisas do mundo, que os sentidos não logram captar facilmente, e que na voluntariedade artística e trágica do pintor holandês, encontrava uma via de expressão e materialização na forma.⁶⁷⁰ Essa forma, que por sua vez, Vincent soube sabiamente não desfigurar ou exceder, preservando nos objetos retratados, tanto a sua superfície quanto sua essência, qual adentrava na própria intimidade.⁶⁷¹ Sobre isso, nas palavras de Artaud:

(...) a maravilha consiste que este pintor, que não foi nada além de um simples pintor, e que foi mais pintor que todos os outros pintores, por ter sido aquele em quem o material, a pintura em si, teve um lugar de primeiro plano, com a cor tomada como saía do tubo de tinta com a marca de cada pêlo do pincel na tinta, com a consistência da pintura, como ressaltada na luz de seu próprio sol interior (...) (ARTAUD, 1947, p. 18).

Então, se por um lado, Vincent foi um mestre em expressar a ontologia da natureza através da pintura, de uma maneira qual ninguém poderia se comparar, na arte de conviver Vincent se mostrou um exímio fracassado, curiosamente, e tampouco por falta de atributos e disposição, mas, como defende Antonin Artaud: (...) *porque o consenso da sociedade já não podia suportá-lo*, sobretudo no final de sua vida, quando nele não parecia haver: (...) *mais espírito, nem alma, nem consciência, nem pensamento, (...) apenas matéria explosiva*. (ARTAUD, 1947, p. 19) a romper todo o tipo de cultura da dualidade, do idealismo e da hipocrisia social, pelo exemplo imanente daquele que já havia vencido a própria individualidade ante uma trágica existência na qual: (...) *considerou seu dever manifestar em caráter de deflagrações*. (Idem, idem, p. 20) no campo da arte, até o momento em que, equivocadamente, lhe disseram de alguma forma: *Agora basta, Van Gogh; para a sepultura; já estamos fartos de seu gênio; enquanto estiver no infinito, este finito pertencerá a nós*. (Idem, idem, p. 23).

E foi assim que, segundo Antonin Artaud, a sociedade matou Vincent van Gogh: (...) *aos 37 anos, antes de [ele] viver, pois todos os macacos se alimentaram antes dele das forças que chegou a reunir* (...) (ARTAUD, 1947, p. 20). Ele, que absorveu e expressou por meio de sua pintura aquilo que Nietzsche percebera em seu primeiro livro de filosofia enquanto

elemental de apóstrofes, estrias, vírgulas e barras que, depois dele, ninguém poderá negar que fazem parte do aspecto natural das coisas.” (ARTAUD, 1947, p. 15).

⁶⁷⁰ “Eu não conheço nenhuma pintura apocalíptica, hieroglífica, fantasmagórica ou patética que me transmita essa sensação de secreta estranheza, de caráter de um hermetismo inútil, que entrega, com a cabeça escancarada sobre o madeiro da execução, o seu segredo mais profundo.” (Idem, p. 16).

⁶⁷¹ “Quero dizer que, para pintar, não foi além de servir-se dos meios que a pintura oferecia. (...) O simples motivo de uma candeia acesa sob uma cadeira de palha com armação violácea comunica muito mais, graças às mãos de Van Gogh, que toda a série de tragédias gregas, ou dos dramas de Cyril Turner, de Webster ou de Ford (...)” (Idem, p. 18).

expressão de um tempo histórico⁶⁷², a exprimir um olhar ontológico que: (...) *despe a alma, liberta o corpo da alma, desnuda o homem do corpo, além dos subterfúgios do espírito*. (Idem, idem, p. 23), que em van Gogh encontraram na arte uma via de revelação, libertação, algo do espírito dionisiaco contido na sabedoria trágica dos gregos antigos, do qual falou, em sua época, o respectivo filósofo alemão.⁶⁷³

Em última análise, foi através da arte que Vincent van Gogh caminhou de mãos dadas à sua vida trágica, afirmando-a como um herói de cujas virtudes permanece por uma certa eternidade.⁶⁷⁴

⁶⁷² “(...) já não é o gênio de um pintor o qual sinto viver dentro dele, e sim o de um filósofo como nunca ouvi falar de outro igual. Não, Sócrates não tinha esse olhar, unicamente o desventurado Nietzsche teve (...)” (ARTAUD, 1947, P. 23).

⁶⁷³ “Considerando seu corpo uma máquina de pintar, tudo o que ele comia, bebia e fumava era destinado a aumentar sua produtividade e a melhorar a qualidade de suas obras. No plano intelectual, ele mergulhou voluntariamente em estados no limite da razão, a fim de exacerbar sua sensibilidade.” (VEEN, 2018, p. 96).

⁶⁷⁴ “O fardo de pintar sem saber por quê nem para quem.” (ARTAUD, 1947, p. 18).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da análise da vida e da obra do pintor holandês Vincent van Gogh foi possível identificar expressões da tragédia nietzscheana, e, sobretudo, como esse fenômeno, através da arte, pôde transformar sua realidade interior (pessoal) à imagem de um processo de superação.

Neste ínterim, tal como Nietzsche identificou na Grécia antiga um contexto histórico favorável ao surgimento de uma arte trágica, também identificou tal contexto em seu tempo, o mesmo de van Gogh, um século marcado pelo avanço das verdades científicas sobre as velhas crenças religiosas, a gerar um vácuo que deve tanto ter favorecido como permitido o surgimento e o ressurgimento de crenças e novas ideias ante o niilismo do abismo temporal.

Além da tragicidade contida no contexto histórico do século XIX, a expressão trágica dionisiaca pode ser também identificada na historicidade, ancestralidade, e genealogia do pintor holandês, enquanto fatores que determinaram, não se sabe o quanto, sua vida em sociedade e muitos de seus conflitos interiores.

Tal fenômeno pode ser visto tanto nas doenças e manias herdadas pelo pintor, como também no espírito de arte e superação, natureza heroica e cosmovisão artística. Em tudo o dionisiaco estava contido, e neste caso, naquela força que van Gogh sabia não poder ser controlada, tal como o mundo em seus fenômenos (ontológicos), dentro do qual incluem-se os próprios sentimentos oriundos do *pathos*, origem também da nostalgia e paixão intensa que o movia através da consciência, isto é, ação de expressão apolínea, de transfiguração heroica e configuração de toda a força universal que emanava de si, e diante da qual somente pela arte lograva afirmar a vida em sua trágica representação. Portanto, sua força do *pathos* se fazia força sobre o *logos*, enquanto a arte lhe servia como linguagem, instrumento de ação e transfiguração da realidade, trágica tanto por ser fatídica quanto por ser impulso de superação. Daí a variedade temática de suas obras representar tanto a temporalidade como a atemporalidade da trajetória de luta do pintor van Gogh com a vida, e sua obsessão pela figura humana ter na origem sua trágica vida em sociedade, e uma necessidade artística de superação.

Não obstante, é preciso considerar que se Vincent logrou, em alguma momento, alcançar algo a que poderíamos chamar de pico máximo de sabedoria trágica, esta da qual Nietzsche teoriza de maneira, a de superar a tragédia existencial através da expressão artística, transpondo conscientemente o sofrimento em beleza, dualidade moral em visão una da realidade, Vincent só tenha alcançado mesmo nos últimos meses de sua vida, mas, o que não quer dizer que não tenha usufruído de tal sabedoria a medida que vivenciava e apreendia nos augúrios do tempo.

E sobre o conceito de sabedoria trágica, cabe a ressalva de que Nietzsche considerava elevados os sentimentos do homem trágico da Grécia antiga, e que ao investigar seus rituais dionisiacos e espetáculos teatrais de um determinado período histórico, ele parece ter entendido nesse fenômeno uma experiência mística e histórica de superação da visão dual da realidade, e, por conseguinte, da própria tragédia existencial enquanto um fenômeno a ser remediado, ou evitado por estratégias e ações pensadas.

Como foi analisado aqui, para o filósofo alemão era a música (arte), no teatro trágico, o que enlevava o público ao êxtase coletivo (embriaguez) e à conexão com o uno, através da catarse que, em síntese, representava o estado de espírito daquele que, no frêmito da embriaguez, havia se reconciliado com as forças universais.

Em outras palavras, a experiência da unicidade do homem trágico na Grécia antiga, compreende, no plano místico, a experiência da reconciliação do ser humano com seu destino, e para Nietzsche, a possibilidade de transformar os episódios e sentimentos da vida em expressão artística e de superação.

De outra forma, tal experiência de unicidade tem sua representação e reflexão nas relações entre o indivíduo e o seu entorno, ou, o homem e a natureza/ sociedade, entre a partícula e o todo, o livre arbítrio e a predestinação, e é nesse sentido que a vida e obra de Vincent van Gogh pôde ser vista na esfera distinta de dois campos de reflexão, o espiritual e o material, o místico e o histórico, o ontológico e o aparente, o que permitiu uma visão complexa sobre a expressão histórica do trágico nietzscheano na vida e obra de Vincent van Gogh.

Cabe salientar que não apenas o ritual trágico e seus fenômenos se fizeram lente para a análise da vida e obra em Vincent van Gogh, mas também os mitos do teatro grego, Apolo e Dioniso, por exemplo, que, tendo representações distintas e complementares, serviram como base conceitual à análise não apenas dos sentimentos, sensações e personalidade do pintor holandês, mas também sobre suas ações, reflexões e relações sociais, escolhas ou possíveis decisões, favorecendo, destarte, uma investigação na ontologia do pintor.

Daí concluir, primeiramente, que tais questões de caráter universal e ontológico sempre estiveram nas interrogações do pintor, e em suas preocupações e motivações de toda ordem, trágicas tanto por não terem respostas absolutas, como pelo fato de que, ao investigá-las, adentrava-se um universo misterioso e fatal, pavoroso e uno de cuja representação é possível vislumbrar o fenômeno do dionisiaco.

Dada a ancestralidade do pintor e todo o histórico genealógico de ambas as famílias (van Gogh e Carpentier) enquanto expressão das forças dionisiacas da existência, é possível afirmar que a tragédia na vida do pintor Vincent van Gogh precedeu seu próprio nascimento, posto

também o irmão natimorto que não apenas tinha o nome do futuro pintor, mas que também tinha em seu certificado de nascimento e falecimento, o dia e mês que também nasceu o artista holandês, com a diferença de um ano exatamente. Neste caso, e por mais que crianças natimortas não fossem raridade nesta época e localidade, para a criança (Vincent) não deve ter sido totalmente irrelevante ajoelhar-se ante uma lápide que tinha o seu nome e quase a data de seu nascimento, sobretudo, por também sentir que seus pais viam nele um invasor substituto do primogênito falecido.

Desde a infância sua natureza se mostrou intensa e apaixonada, tensa e nostálgica, solitária e melancólica, silenciosa e plena, missionária e fatal, vulnerável e em ritmo de rápida transformação. A falta de compreensão da família e a experiência no internato impulsionaram a criança a buscar na natureza o seu bálsamo momentâneo, neste caso, estudar plantas e insetos tendo em vista se superar em seu mundo interior, a desenvolver a mente e o coração, a ciência e o olhar artístico, a razão e a emoção, o sentir e o pensar, sua relação com a natureza e o ser humano, práticas que tinham como base a educação que havia herdado da família e especialmente de seu pai, o exemplo vivo daquele que havia encarnado a tragédia do *Logos* na prática da retidão e no excesso de moralidade religiosa, mas a quem Vincent irá se espelhar e seguir os passos ao limite do próprio despedaçamento trágico (sofrimento que resulta do processo de autossuperação), não antes de uma experiência de profunda devoção ao trabalho religioso, que por algum sentimento ele sabia, naquele momento, que iria o fortalecer.

Em sua primeira experiência profissional, através da qual Vincent teve contato com as capitais efervescentes da arte, ele foi um marchand empregado de uma empresa da família van Gogh. A devoção (pathos) religiosa (logos) empreendida ao trabalho desta fase, revelou outro momento de sua busca ontológica da realidade, ou, de alguma verdade que ele já reconhecia na vida e na obra de Jesus Cristo, sob o manto ainda do idealismo cristão, mas que agora encontrava-se com as artes em suas percepções. Consta que Vincent dominou com excelência o ofício de marchand e que, através dele, por um tempo logrou até se socializar. Aqui as forças dionisiacas ainda eram muito contidas (ou reprimidas) pelas forças apolíneas, intrinsicamente enraizada na cultura e principalmente em sua formação moral/ religiosa calvinista, mas ele já demonstrava zelo, determinação, curiosidade e resignação à trágica busca de alguma perfeição.

A paixão pela moça da pensão em Londres, Ursula Loyer, marcou o primeiro momento de uma grande transformação no mundo interior do jovem Vincent van Gogh. Toda a proteção apolínea encarnada no status do marchand, nos sonhos do futuro, na devoção ao idealismo dos pais, sofreu o primeiro grande impacto, um transtorno emocional e sensível que abalou a ordem que o amparava de maneira. O resultado prático foi, no curto prazo, a sua demissão da empresa,

o retorno à casa dos pais, e a necessidade de um recomeço da estaca zero. Em outras palavras, o que ocorreu foi um processo de desenvolvimento trágico na ontologia do futuro pintor.

A força inerente ao *pathos*, encarnada na paixão instintiva pela moça e em sua necessidade ontológica de autossuperação, evoluiu, naquele momento, ao estilhaçamento do sonho trágico do *logos*, isto é, das ilusões estruturais que o mantinham naquele condicionamento de ser humano ideal, que ele agora assistia arruinar no teatro trágico de sua própria existência.

Acompanhou essa força do *pathos* a manifestação dos instintos nos bordéis, e a experiência da visão humanista das prostitutas e dos mais pobres, tendo em Cristo sua maior influência amoral, filosófica e artística. No entanto, tal conduta libertina esbarrava inevitavelmente na moralidade e nas regras da família, a casca apolínea que os protegiam de seu caos interior, mas qual Vincent não encontrava outra saída senão romper através do *pathos* para, por fim, prosseguir e renascer.

Por parte de Vincent, o fracasso do marchand fortaleceu um processo de desilusão e questionamento profundo sobre a realidade, mas com um efeito, ainda, impotente à uma efetiva autossuperação, diante do potencial sentimento de culpa daquela ocasião. Ele estava se conscientizando, aos poucos, que estava a viver a vida em conformidade a um direcionamento dado pela cultura, sociedade e especialmente pelo seu pai (religião), a quem ele amava e ainda admirava essencialmente, e que era, dentre tanto, sua máxima representação de autoridade moral e dos costumes.

Daí o futuro artista ir procurar a si mesmo nas entranhas de uma instituição religiosa, depois de uma rápida experiência na livraria em Dordrecht onde se reaproximou dos conhecimentos teológicos, científicos e filosóficos, ele decidiu convictamente que iria se tornar um pastor igual ao pai, e por isso decidiu cursar a universidade.

Nesse momento um ciclo semelhante ao do marchand se repetiu tragicamente. Impulsionado pelas forças do *pathos* Vincent não pôde superar as necessidades racionais do *logos* encarnadas no mundo acadêmico excessivamente lógico. Ele se mostrou estudioso, esforçado e disciplinado nos testes preliminares, mas não encontrou naquilo as respostas às suas profundas indagações sobre a vida, falhando nas provas que para ele não provariam quase nada. Em outras palavras, seu novo fracasso tinha, na ontologia, o velho conflito trágico entre o ser e o estar, a paixão e a razão, sua natureza dionisíaca e a moral apolínea, a conduzir a carroça da vida ao inevitável sentido da superação.

Rompendo, naquela ocasião, os grilhões que a academia lhe impunha a realização de seus planos, e aos poucos enxergando a realidade cada vez mais sem planos, Vincent encontrou

na atividade missionária um instrumento viável à própria investigação do mundo e busca de um saber trágico, artístico e ontológico. Tal função não apenas o libertaria do excesso teórico da teologia, como o permitiria criar os próprios meios de expressão religiosa, ou concepção das noções sobre o trágico existencial que já parecia estar em formação em sua educação religiosa.

Acompanha esse momento o caráter visceral da atividade missionária em comparação à formação universitária, que demandava mais tempo e um grande aparato apolíneo à estruturação do saber. Daí entender na atividade missionária o resultado de uma força presencialmente instintiva que operou no mundo interior do pintor holandês, que, não por mera coincidência, o conduziu à experiência trágica necessária ao surgimento do futuro artista, tendo em vista que foi no final de sua trágica passagem em Borinage, que ele, definitivamente, encontrou na arte um profundo sentido existencial.

Considerando, portanto, o instinto enquanto condutor de Vincent à formação do artista em Borinage, é preciso considerar também a experiência ascética e autossacrificial da respectiva ocasião, não apenas enquanto expressão de uma busca ontológica da realidade dentro de si, mas como ações heroicas que já revelavam virtudes quais manteria em sua experiência artística futura. Arriscar a vida nas minas de carvão para consolar o próximo, e abster-se de qualquer luxo ou mesmo necessidades básicas de existência, permitiam a Vincent a imitação de Cristo, o líder máximo (em cuja sombra via o pai) de suas convicções e concepções trágicas.

Para Vincent, Jesus Cristo havia vivido exatamente uma vida heroica e trágica, pois sua força interior havia se reconciliado ao inevitável de seu destino, e que dentre as virtudes havia sofrido sem reclamar, e sem culpas havia logrado perdoar. Para o futuro pintor, Cristo tinha o saber máximo, dentro do qual a sabedoria do trágico apolíneo/ dionisíaco, ainda que Vincent não tenha conhecido, profundamente, o termo trágico ou o fenômeno grego da tragédia, é muito provável que para o artista em formação, nos idos de 1879, já com seus 26 anos de idade, tivesse extraído de seus sentimentos e intuições racionais grande parte de suas interpretações sobre o mundo e a realidade, e certamente sobre Cristo, a saber que a noção do amor de Cristo era semelhante ao êxtase catártico do ritual trágico, capaz de romper com a noção de dualidade moral e afirmar a vida para além do bem e do mal. Assim sendo Vincent quis vivenciar a experiência de Cristo, inclinando-se claramente à uma busca interior e de caráter profundamente existencial.

Portanto, se é possível considerar algo muito próprio e peculiar enquanto origem dessas atitudes aparentemente voluntárias, cabe frisar que tal prática de caráter messiânico não estava distante e desvinculado de ideias que ele encontrava sobretudo nas obras literárias quais lia continuamente, tanto de seus contemporâneos (Ernest Renan) como escritores clássicos/

medievais (Tomás de Kempis). Tais conhecimentos estavam na base de sua própria educação religiosa, e também das experiências religiosas vivenciadas em Londres e Paris há pouco tempo dali.

A diferença é que, a cada dia mais, Vincent via Cristo como um artista. Portanto, é possível considerar que o Vincent missionário não estava condicionado a um estado de alienação ou puro fanatismo simplesmente, e por mais ilusórias que possam ser consideradas suas atitudes dessa ocasião, é preciso observar sua atenção e reflexão com as coisas de seu tempo, e que suas ideias e atitudes se mostravam sóbrias e consequentes de uma imbatível luta contra toda a natureza e a cultura ao seu redor, não alheio ao seu conflito interior, visando um estado consciente de unidade e representação.

Daí observar o envolvimento do missionário com as lutas socialistas da pobre cidade belga, ou com o sofrimento dos mineradores, as ideias de salvação e superação. Há neste ponto que se observar a complexidade da expressão trágica contida no cenário em questão. Primeiramente, a tragédia é vista em sua forma literal, coloquial e apolínea, sobretudo na imagem do condicionamento do trabalho e na miséria da população local propriamente dita, ademais, na interpretação equívoca que nutriam sobre os ensinamentos religiosos, que Vincent havia começado a observar depois de um certo desgaste de suas esperanças e sonhos na região.

Portanto, se Vincent podia observar a expressão da tragédia no universo exterior e interior (mental) daquela gente, e dele próprio, ele parecia também ver nisso, tanto para si como para os outros, um terreno fértil à superação humana. Para ele, especialmente, seria via missão evangelizadora, motivado pelo *pathos*, embora ainda imbuído de esperança religiosa (tragédia do *logos*) no trabalho missionário e no altruísmo, Vincent se revelou, de alguma forma, cômico de que a luta heroica e potencialmente transformadora, na vida, serviria de ponte ou corrente trágica de seu destino.

O resultado foi um novo salto de desenvolvimento interior. O sol apolíneo se estilhaçou novamente graças à fúria do interior dionisíaco do futuro pintor holandês. Em síntese, as paixões venceram as regras e suas convicções estilhaçaram os planos. Vincent não poderia mais exercer sua função de missionário justamente por excesso de zelo por aquilo, e determinação em levar a cabo seu destino representado por suas forças do *pathos* traduzidas em visões e convicções intuitivas. A ordem religiosa, institucionalmente amparada em hierarquia, ordem e idealismo, não poderia sustentar que exemplos como o de Vincent rompessem a própria institucionalidade, a fazer surgir novas ideias e religiosidades no entorno, levando não apenas a um prejuízo econômico das igrejas como a possíveis sublevações violentas, sobretudo em

vista do forte caráter revolucionário dos habitantes de Borinage. Encerrava assim, como um herege expurgado, a primeira etapa de Vincent na pequena cidade belga.

Expulso e sem recursos próprios, vivendo tragicamente de migalhas e um pouco de dinheiro que Dorus lhe enviava, Vincent se entregou a mais uma trágica aventura pelos caminhos obscuros da cidade. Viveu de migalhas e dormiu no chão duro ao relento, por muitas noites estreladas que viria a pintá-las, sob um turbilhão de ideias que ecoavam do autossacrifício e seus efeitos práticos, em forma de ascetismo radical e messiânico que parecia respeitar a lógica de que só se vê superação quando se atinge o fundo do poço. Vincent admitiu sua mendicância como um fator de superação, e depois de reprimir o missivista por quase um ano, na carta 155 (vggallery), não apenas reconheceu seu estado máximo de aparente declínio e tragicidade, como revelou, em contrapartida, que sua nova convicção de vida havia lhe elucidado a figura do artista e seu poder de superação.

A ponte é clara, entre o período final da influência religiosa e o surgimento do artista, que nesta mesma carta, ele afirma achar que os evangelistas e artistas não se distinguiam essencialmente, e que ambos poderiam se voltar mais ao humano do que ao teórico, e observa nos acadêmicos um desequilíbrio evidente, quando o excesso de teorias e idealismos anulam a natureza do *pathos* das ações humanas, configurando-se aquilo que Nietzsche chamou de expressão trágica do *logos*.

Em outras palavras, foi motivado pelo novo fracasso em Borinage que Vincent logrou um grande salto da consciência religiosa para a artística, embora tenha mantido ambas concomitantemente por longos anos de sua trajetória, tinha ali o início de um novo ciclo conduzido inevitavelmente pelo destino e pela natureza trágica, em processo de constituição, do futuro pintor.

De volta a casa dos pais o conflito seria inevitável, mas tinha descoberto o artista e sua vida recomeçava ali. Entendeu logo que o desenho era a base da pintura e o primeiro domínio para a própria construção artística, ao passo que o camponês pobre seria o modelo por excelência daquela primeira fase de artista, eco do arquétipo que ainda nutria da infância no campo e da dura existência dos mineiros pobres de Borinage, a expressão mais viva da tragédia humana, simplicidade e da expressão do sofrimento existencial através da luta com a realidade, ou seja, a luta pela sobrevivência.

Uma nova paixão na vida acompanhou Vincent nesta fase de renascimento humano e artístico, enquanto crescia a distância do pai e ele se aproximava de Theo, apaixonou-se pela prima Kee Vos, que por recente viuvez expressava ainda um aspecto fúnebre e sombrio sobre a vida, uma atração em beleza ao artista em formação, que já parecia ver nas tragédias mais

profundas os caminhos da superação, e na dor a origem da beleza e da própria criação, expressão da vida através da arte.

Nesse novo ciclo histórico, o novo amigo e artista Anton van Rappard parece tê-lo impulsionado por um frontal e involuntário antagonismo humano e artístico perante a vida, uma vez ser ele uma figura dócil e contida que tinha no espírito apolíneo a sua maior representação, preocupação e suposta motivação artística, provocava, por sua vez, a rebelião em Vincent que tinha na força do *pathos* seu poder de criação e desejo de transformação.

Por outro lado, Rappard já desenhava e pintava quando Vincent havia dado início à sua carreira de artista, e este último sabia que teria muito o que aprender com o seu novo amigo e espírito de contradição, pois, se por um lado Rappard lhe provocava a força reflexiva e criativa através de uma dor, pelo simples fato de se opor radicalmente às suas ideias, por outro lado lhe provocava a reflexão, e ensinava os recursos técnicos do desenho que Vincent necessitava para embasar seu próprio trabalho, um episódio que revela um artista consciente de que o sacrifício e o conflito eram parte de sua própria preparação.

A paixão pela prima Kee Vos resultou em mais um fracasso ao futuro pintor, que pela razão de sua heroica insistência foi expulso de casa mais uma vez. Do trágico fundo do poço sua vida artística decolou. Mudou-se para Haia e buscou contato com o primo Anton Mauve, pintor experiente e famoso da Escola de Haia, recebendo seus primeiros ensinamentos. Viveu em subúrbios e conviveu com a gente das classes trabalhadoras, recriando-as prosaicas em desenhos repletos de um tipo de sentimento trágico, ao vê-las inclinadas ao trabalho no campo, parecia consciente de que só poderia captá-las essencialmente em seu cotidiano inevitável e em sua atmosfera dionisíaca, e sobretudo através da arte.

Em outras palavras, queria captá-las em seu ambiente e essência trágica, enquanto representação ontológica da partícula no todo, em cuja essência não haveria qualquer tipo de separação entre o homem e o mundo, mas apenas distintas dimensões da mesma realidade em um só universo, no sentido de que o ser humano, por ser apenas uma partícula do todo, teria sua trajetória inevitavelmente determinada pelas forças da natureza, em um estado de predestinação, que, em outras palavras, se explicaria no fato de que, sem escolhas, a experiência humana seria necessariamente trágica. Tal pressuposto pode ser compreendido a partir do próprio trabalho artístico de van Gogh, sob a lente dos conceitos nietzscheanos.

No que toca aos desenhos dessa fase, a figura humana seria a representação da partícula da realidade, falando no sentido mais amplo do termo, enquanto a natureza seria representada pelo todo (natureza), do qual a partícula faria apenas parte.

Nas criações artísticas dessa época Vincent faz questão de apresentar essas duas perspectivas em sua obra, e nesse contexto revela o homem ante à luta pela sobrevivência, isto é, a imagem dos camponeses curvados pelo peso da tragédia, do labor, à semelhança de Millet, e de alguém que parece carregar o mundo nas costas. As mãos e pés exagerados querem expressar a força do camponês e os calos da sua dor, em rostos trágicos que se expressam ainda dramáticos. Esses exageros são efeitos estéticos resultantes da pressão do mundo sensível, e dos sentimentos, sobre a racionalidade (desenho naturalista) do desenho de van Gogh, ainda idealista, mas em busca de alguma perfeição e superação, ao intuir traços e distorções em cosmovisões artísticas, através da linguagem onírica de que o trabalho excessivo dos camponeses tornaria ásperas suas mãos, mas puro seus corações.

Portanto, e como pode ser visto, essa fase artística ainda carrega fortemente muitas concepções idealistas, espirituais, apreendidas do cristianismo calvinista. Contudo, e tragicamente, Vincent já estava a ver na gente simples uma vida sem muitas escolhas e inclinada a resignação, e via nisso o camponês herói e sua vida como beleza trágica, influenciado também pelas pinturas de Millet e livros de literatura relativos ao tema. A prostituta Sien Hoornik, que ele resgatou da rua e trouxe para morar em sua casa, foi a principal modelo desta fase criativa do artista. Vincent desenvolveu um simbolismo dramático a partir da tragédia existencial dessa mulher. Viu em sua conduta transgressora, um impulso pessoal à sua arte e pensamento. Ele também já havia conflitado com os mesmos valores morais que via agora ela se confrontar. Se ele, portanto, sabia-se trágico e revolucionário, certamente vislumbrava nela uma conduta rebelde à sua maneira, em condições trágicas que no íntimo não se diferenciavam de seus sentimentos.

Os desenhos dessa fase, alguns que fazem crônicas da tragédia social em Haia, e muitos que retratam a pobre Sien, revelam lutas diversas que aconteciam no mundo interior do artista. A começar pelas dificuldades de apreender regras anatômicas do desenho, e sua dita mão furiosa que, ansiosamente, forçava traços quais poderia até não consentir no momento, mas, que para além das aparências, prosseguia confiante de que apesar dos obstáculos ele estava a cumprir a sua tarefa, ou missão de vida. A luta se estendia para a falta de dinheiro, o convívio com a mulher, a reprovação dos pais e depois dos amigos e até mentores, compreendendo assim o dionisíaco trágico de uma situação que, a cada dia, ficava mais clara ao futuro pintor: era um pária, mas também um grande artista.

O personagem de Robinson Crusoe e as pinturas de tipologias humanas de Daumier o conectaram profundamente ao contexto de seu tempo, e se no primeiro ele via o herói trágico que supera a solidão e a luta pela vida, no segundo via o artista que retratava a multiplicidade

tipológica afim de encontrar uma síntese da humanidade através da arte. Em suma, este é apenas um exemplo de como a vida e a arte se conjugavam essencialmente na existência de Vincent van Gogh.

Nesta fase de tragédia do *logos*, ele ainda recorria à religião e a um Deus cristão quando lhe faltava consolo existencial, e embora teoricamente fosse consciente de que aceitar a tragédia da vida, sem fugir ou reclamar, consistia na sabedoria máxima, na prática, provavelmente, ele não podia suportar certas experiências sem uma muleta á que se consolar. Foi nesse período também que Theo começou a assumi-lo financeiramente e os atritos oriundos desse fato o pesaram sobretudo moralmente. Ele tentou comercializar os seus trabalhos, mas não conseguiu nenhum resultado, a não ser outro fracasso e ainda mais conflitos. Por fim dispensou a mulher com quem queria, mas não pôde se casar, por pressão familiar e principalmente do irmão mantenedor, que a sombra do pai via nisso uma deturpação moral que mancharia a imagem da família, e mudou-se de Haia. Foi dentre esses dias que ele finalmente descobriu a pintura, embora tenha mantido o exercício do desenho por um bom tempo doravante.

Curiosamente, Vincent decidiu se mudar para uma terra arrasada e pobre chamada Drente, uma província dos Países Baixos, sem alterar o objeto e temática de suas buscas artísticas. A tragicidade geográfica e sócio/ cultural, expressa na região, era infinitamente mais aguda do que a do subúrbio de Haia, e essa escolha radical de caminho e finalidade pode revelar uma busca, em uma atmosfera e realidade trágica, por alguma essencialidade da vida, por parte de Vincent van Gogh. O próprio desenho, desta fase, é analogamente trágico aos conflitos com os locais, e as transgressões da vida e do pensamento de van Gogh se expressaram em hachuras excessivas de um Robinson Crusoe que já havia sido expulso de casa, perambulado em Borinage, e agora estava recluso em uma nova ilha que não deixava de ser, em síntese, seu destino e sua natureza trágica.

Tal como o inevitável, e vendo-se no fundo do poço, Vincent fugiu e voltou para a casa de seus pais em Nuenen no Brabante. Agora a pintura assumirá as rédeas enquanto o desenho já cumpriu o seu papel. Vincent já criou o alicerce para prosseguir sua busca, e somente os conflitos que, de longe, não cessarão. Em Nuenen, a tragédia da vida evoluirá, ainda mais, a uma tragédia no universo da arte de Vincent van Gogh.

Ele chegou a pequena cidade do Brabante onde morava a família, ressentido e exausto de longa caminhada heroica e autossacrificial. Nessa nova missão de vida, o conflito com o pai seguiu-se paralelamente ao dinâmico exercício da pintura, uma vez as marcas do abandono serem indelévels, mas, sujeitas às transfigurações operadas através da arte. Do ponto de vista técnico e artístico, nessa fase de produção Vincent manteve a velha pesquisa sobre a natureza

humana e acrescentou as temáticas de paisagens quais havia desenvolvido na pequena cidade de Drente, e que agora lhe favorecia ainda mais em suas composições metafóricas. Nesse momento, uma árvore esganiçada poderia claramente representar a figura humana e seus sentimentos em dimensão ontológica, experiências que ele parece ter levado a cabo nos idos de 1885. Ademais, desde Dordrecht, ele já havia intuído a possibilidade da representação da música através das cores na pintura, e, consciente ou não, certamente já estava a fazer experiências ao nível de tais conexões.

O período em Nuenen representa o pico mais elevado de seu amadurecimento criativo e artístico da chamada “Fase holandesa”, e também o final deste ciclo. Nessa pequena cidade Vincent certamente se lembrava de Zundert, vilarejo do Brabante, e que ao cuidar da mãe adoentada deve ter também sido remetido aos tempos de Borinage. Em outras palavras, deve ter sido uma experiência atemporal de Vincent com o sentimento, a memória e a visão temporal da realidade, o que em sua arte não passou despercebido, a exemplo desta fase em que, ademais, pinta o camponês antigo e o artesão moderno, um ponto de encontro histórico entre o passado, presente e futuro, como se no tempo de um e de outro não houvesse qualquer cisão verdadeiramente.

Prosseguindo suas hachuras com o carvão, nesta fase pictórica as tonalidades foram mais valorizadas do que as variações de cores na pintura, e o aspecto escuro mais do que o luminoso. Isso se deu não apenas por essa pintura ser continuidade dos desenhos de outrora, e, portanto, contemplarem uma coerência de evolução propriamente técnica, mas, ao contrário, foi por Vincent nutrir uma estética da melancolia é que tal aspecto de escuridão foi valorizado em detrimento da luminosidade das cores, e ademais, por que, de alguma forma Vincent estava influenciado pela arte holandesa, de Rembrandt, Frans Hals, Jozef Israels e sobretudo Anton Mauve, autores que ele apreciava, justamente, por ver beleza na própria melancolia.

Daí entender como o mundo exterior pode revelar a lucidez e a conexão universal de Vincent em sua produção artística. Neste contexto, os sentimentos do pintor, o mundo e o passado parecem diretamente conectados.

Foi nesse período que ele se envolveu com algumas moças da região e os problemas (tragédia) em casa tornaram-se ainda mais graves. Não obstante, foi também nesse momento que Vincent impôs a si o compromisso de pintar 50 retratos em um curto prazo de tempo, solitário e quase totalmente ignorado, ele revelava com isso, tanto uma busca de salvação pela pintura, como um sintoma da velha obsessão que claramente resultaria em alguma tragédia nos anos ulteriores.

A morte do pai foi generalizadamente inesperada e traumática. Para Vincent significou também os sinais mais evidentes de que teria de se mudar daquela cidade. Todos o olhavam não apenas com desconfiança a partir dos últimos episódios, mas com raiva e certa vontade de vingança. Ele sequer podia entrar em sua casa e estava a morar em seu pequeno ateliê, já requisitado pelo proprietário nos últimos meses de 1885. A mensagem era evidente e profundamente existencial (ligada ao destino), ele teria de se mudar.

Portanto, se foram os episódios trágicos no âmbito social os motivos que o levaram a se mudar de Nuenen, foi seu faro artístico e sua busca ontológica que o fizeram escolher a Antuérpia como refúgio e moradia, não antes da criação de sua primeira grande obra prima: “Os comedores de Batatas”.

Em resumo, a trajetória de Vincent com o pai pode ser considerada trágica tanto por expressarem conflitos ontológicos e de ideias, como a questões relativas a Deus ou à verdade, a religião e a arte, como também por ter sido marcada por confrontos pessoais e diretamente violentos, como no episódio da tentativa de internar van Gogh em um manicômio ou quando o expulsou de casa. Outrossim, é preciso reconhecer que Dorus foi o primeiro veículo de conhecimento humano da criança no mundo, a partir do qual a parábola do semeador representou o conhecimento do trágico a que Vincent teve contato pela primeira vez, e as virtudes heroicas e fortalecedoras que são inequivocadamente decorrentes dela.

O efeito prático de toda a tragédia social e humana em Vincent van Gogh, explodiu em uma obra, no ano de 1885, que pode bem representar sua vida inteira de disciplinado labor e entrega sensível e sentimental ao próprio espírito de criação. Em termos nietzscheanos, nessa ocasião as forças universais do *pathos* haviam estilhaçado novamente as ilusões apolíneas do *logos*, e o resultado estaria na realização de sua obra, fruto da experiência de unicidade homem e mundo, ainda em desenvolvimento, perpetrado pela arte.

Assim, a pintura dos comedores de batatas significaria essa última representação artística e trágica de um determinado período histórico (realidade temporal), pessoal (realidade atemporal) e produtivo daquela fase holandesa.

A expressão da tragédia no desenho é evidente ao visualizarmos as formas estéticas e anatômicas dos personagens na obra, com os pensamentos que Vincent nutria na ocasião, descritas por carta ao irmão.

Profundamente coerente com os tempos de Haia, ele procura expressar artisticamente como haveria beleza nas mãos calejadas que agora se alimentavam das batatas que lhe custaram tão caro na batalha da vida, sob a terra, que é vista aqui enquanto forças da natureza (forças dionisíacas), que, por não permitirem escolhas, impõe ao humano a necessidade de heroísmo

como virtude e sabedoria como vivência, enquanto a escuridão do quadro pode sugerir a potência estéril e limitada dos camponeses em vislumbrar uma nova vida para além daquela.

Nesse sentido, a única luz que os banha se encerra tão logo se afastem dali. Há aqui um apontamento aos limites das capacidades apolíneas do homem ante o mundo exterior. O relógio no canto superior esquerdo corrobora a afirmação de temporalidade. Mas, por alguma razão um dos camponeses aponta o dedo para o chão como quem aponta para a terra.

Trata-se assim da afirmação do dionisiaco em sua atemporalidade. A terra significa aquilo que antecede a existência humana e da qual ele depende para viver. Contra a terra não pode haver dualidades, posto representar a esfera da criação divina, e desta forma do humano e do natural, o personagem aponta para a terra enquanto essência e a origem daquelas batatas plantadas pelo homem, entendidas em um plano da aparência, mas, também, enquanto expressão aparente do essencial, posto o fato de que dos alimentos dependem os homens a sua existência. É neste momento que a figura humana pode ser entendida na condição e unidade trágica, posto estar entre a terra e as batatas, e não poder agir livremente por ser apenas uma ponte entre uma dimensão e outra, um instrumento apolíneo da natureza sobre o qual o papel de transfigurador só permitiria um desenvolvimento criativo em seu mundo interior, transfigurado através da arte.

O tema da família unida na obra dos comedores de batatas, expressa-se na antítese da realidade (presente) social de seu autor, e corrobora ao apontamento de que era também por efeito desta tragédia existencial que Vincent buscou o tema para pintar, como se através da arte pudesse agir ante o sofrimento, por uma vez transfigurá-lo em beleza artística.

Em termos nietzscheanos, a respectiva obra representa a consciência trágica do pintor ante o universo. Nesta ocasião, contudo, a força do idealismo cristão (a família) parece ainda operar tanto na consciência como na obscuridade inconsciente de van Gogh, um processo no qual, através da arte, pouco a pouco, ele parece canalizar seus velhos sonhos e idealismos em imagens de expressão ontológica de sua trágica realidade. Isso não quer dizer que não fosse acometido de culpas passadas ainda pesadas, mas é bem provável que estivesse consciente de que o único caminho na vida seria o de superar esse universo dual criado pela religião e pela ciência, para que através da arte pudesse operar, em si, alguma transformação existencial.

Nesta obra profundamente sintética de uma fase, é possível compreender, do ponto de vista estético, que as forças apolíneas ainda estão a reprimir uma potência criativa na arte de van Gogh, expressa principalmente na sobriedade da forma, no desenho, e na uniformidade dos tons, de cuja intensidade é ainda contida, em vista do que se revelará nos anos seguintes de sua

curta existência e produção, quando já terá superado, e se livrado, de grande parte do entulho da metafísica religiosa.

No entanto, nesse momento, ele se mostra cômico da mensagem da superação trágica, mas não em sua potência estética necessariamente. Há uma linguagem simbólica em plena construção, que será fundamental e servirá de base para configurar suas paixões extasiadas nos anos ulteriores.

A escolha da Antuérpia enquanto moradia desta fase, sugere em van Gogh uma consciência antecipada a respeito do futuro breve, se considerado que a experiência em uma cidade moderna da Holanda o prepararia para uma mudança para Paris, algo que ele ainda não cogitava asseguradamente, mas que, de fato aconteceu. De qualquer forma, novos ciclos podem ser revelados nesta nova aventura de van Gogh. A cidade grande não era exatamente uma novidade para o pintor holandês, contudo, os novos temas artísticos, os prostíbulos e a sensualidade feminina na arte de Rubens, assim como, a nova tentativa acadêmica, os problemas de saúde e os conflitos sociais, podem facilmente justificar a afirmativa de que a rápida passagem pela Antuérpia se revelou tão produtiva quanto trágica na expressão histórica da vida e obra de Vincent van Gogh, e por isso um experimento necessário à passagem de ciclo considerando o fato de sua mudança para Paris no ano de 1886, o fenômeno da tragédia cumpriu aqui sua função de impulso ao poder de superação.

A França era praticamente uma capital da indústria e da moderna arte europeia. Lá confluíam estilos oriundos tanto daquele continente quanto de outros. Os movimentos artísticos do romantismo, do realismo, do neoclassicismo, dialogavam, muitas vezes em guerra, com as vanguardas do impressionismo e dos pós-impressionistas, tal como Cezanne, Gauguin, Signac, Seurat, Lautrec e Anquetin. Paris, especialmente, era um centro fervilhante onde as inovações tecnológicas, filosóficas e artísticas se desdobravam exponencialmente. Montmartre, onde Vincent foi morar novamente, espelhava os ares mais puros das inovações culturais da Belle Époque, um fato que corrobora a afirmação de que Vincent estava em profundo contato com a realidade de seu tempo, a saber que, no fluxo desta dialética, ele estava mais lúcido do que pode pressupor seus desatinos historicamente mal interpretados.

Neste novo ciclo um grande salto artístico se sucedeu. Há uma nova luz, mas principalmente uma nova cor em sua paleta, continuidade de experiências da Antuérpia, e de sua necessidade interior de expressão da vida.

A principal de suas temáticas, a do retrato, foi variada com as pinturas de paisagens e flores, e temas simbólicos como da caveira e dos sapatos gastos. Os autorretratos parecem exprimir certo orgulho pessoal, mas também o Vincent moderno, com novas cores e pinceladas

de movimentos. A vida com o irmão o movimentava essencialmente, tanto quando sofre com as brigas e seu ciúme, como quando experimenta uma fraternidade íntima. É nessa cidade também que ele buscou mais uma vez o universo da teoria na academia e especialmente nos Salons, aproximando-se do contexto histórico e artístico de Paris, ao mesmo tempo que buscava conhecimento técnico para a própria produção. A passagem pela Antuérpia e Paris representou uma única ponte para Arles. Em Paris, ainda, bordéis, conflitos, boemia e a arte japonesa afetaram diretamente a vida e a arte de van Gogh.

As formas sintéticas do estilo japonês influenciaram não apenas Vincent, mas toda uma geração de artistas europeus, e especialmente parisienses. Havia meios de ter acesso a essas imagens através de lojas, e isso certamente facilitou a comunicação entre os próprios artistas que se dispunham desses novos recursos. O gosto do público também favoreceu a democratização de tais obras e é fato que Vincent absorveu, inevitavelmente, grande parte dessas novas experiências universais. Foi neste fluxo de inovações que ele fez também a sua primeira exposição de pinturas, que não obstante o fiasco, o aproximou de Gauguin e o despertou ao futuro projeto do Midi.

Em termos nietzscheanos, Paris expressava a mais íntima realidade dionisiaca, um espaço de muitos ismos que confluíam em multiplicidade de forças sem lógica ou direção absoluta, enquanto Vincent era o artista trágico e amoral que estava a aprender, à semelhança do velho missionário, a absorver do caos contextual o cosmo em sua sensibilidade e expressão artística. As descobertas artísticas lhe favoreceram, nesse contexto, a intuição de uma metafísica da arte que teria tido nas cores a expressão decifrada (linguagem) de sentimentos e sensações, influência de Delacroix, e uma via peculiar de conexão e interpretação do mundo do *pathos* pelas forças do *logos*, corroborada pela música qual já interpretava pelas cores, e que neste momento, por exemplo, era a ópera de Wagner, o mesmo autor que havia inspirado Nietzsche na obra “O Nascimento da Tragédia”.

Em resumo, a experiência do pintor em Paris pode ser considerada mais do que uma simples ponte a caminho de Arles. A capital francesa foi uma grande escola de arte e vida para Vincent van Gogh, um caldeirão de novidades a mais elevada temperatura, a razão de um crescimento febril e suas trágicas descobertas. Vincent decidiu partir quando o calor do tempo e a busca por uma nova luz o haviam forçado através de cosmovisões artísticas ao mediterrâneo de Monticelli e Eugene Delacroix. Mais uma vez o destino havia empurrado o artista sobre as pedras pontiagudas para, calejando o dia, prepará-lo para o vir a ser.

Arles, finalmente. Vincent já não tem mais qualquer família que não seja o irmão que está distante. Enquanto Paris era a capital da modernidade, Arles certamente já havia sido um

dia. A luz do mediterrâneo o cegava tanto quanto iluminava seus olhos. A natureza viva parecia ser aquilo que lhe faltava para um colapso e fusão absoluta, um mergulho no caos para buscar alguma essência de sua vida em sua arte, que técnica e instrumentalmente já se amparavam das mais inovadoras invenções das vanguardas artísticas de seu tempo (Europa).

A paisagem e a natureza morta se tornaram temas categóricos da pintura de van Gogh nesses primeiros meses em Arles. Em Wagner, ele procurou a melodia contida nos jardins poéticos de Zola, graças à uma visão atemporal da realidade, expressa claramente nas famosas pinturas sobre a ponte de Langlois. Portanto, a luz solar e a natureza exuberante já haviam enlevado ao êxtase o pintor expressionista, e Vincent havia sido acometido por uma febre terrível de pintar, criar, motivado certamente pelas dezenas de conflitos sociais que estava a vivenciar na ocasião.

Daí as pinturas dos girassóis esganiçados representarem o pintor em sua vivência trágica, o sol de Arles e o sol do artista, os conflitos sociais e a pintura, o apolíneo e o dionisíaco, ou, o dionisíaco e o apolíneo, por efeito de um processo de fusão quase transcendental, entre arte e vida, que ele já está a operar, nesses tempos, através de seu pincel. Portanto, cabe pontuar o retorno da temática do sementeiro sob um sol apolíneo, novos retratos e o sentimento de solidão. As preocupações com o dinheiro gasto de Theo, e o casamento deste com Jo Bongers, se somaram aos diversos conflitos elevando a tensão que resultou na intensidade de sua produção artística. A pintura dos “Girassóis” e a obra “Café noturno”, expressam claramente essa tensão que Vincent estaria vivendo naqueles idos de 1888.

A obra do café noturno trata-se de um autorretrato de seu mundo interior, em última análise, uma vez que ele e o estabelecimento parecem ter em comum algo do substrato dionisíaco. Em outras palavras, Vincent tenta pintar o bar como o sentia, e não como o via exteriormente, e tinha, na ocasião, não apenas a linguagem da cor enquanto recurso, mas também a luz e o desenho como instrumentos de criação a operar sob a tragédia da natureza qual ele tenta absorver e expressar, a qualquer custo, através do próprio ser, em um momento de crise relativa que sucedia, naturalmente, os momentos de êxtase e poder de criação.

É bem provável que até esse momento Vincent, e o pintor (van Gogh), já tivessem superado, concomitantemente, inúmeros ciclos de estilhaçamento apolíneo e renovação trágica através das forças dionisíacas, e este mesmo espírito apolíneo se reconfigurado por diversas vezes.

Esse seria o fenômeno da tragédia nietzscheana, em metáfora conceitual, que Vincent vivenciava a cada salto de superação que lhe sucedia desde a infância até aqueles dias em Arles. Um exercício da vida e da arte em se equilibrar respectivamente, como Dioniso e Apolo na

corda bamba da existência, o primeiro a essência, e o segundo o artista, de cujo equilíbrio encontrava na pintura a única ação que justificaria a aparente radicalidade de sua maneira de existir, viver e conviver neste mundo.

Portanto, foi em um contexto momentâneo de obscuridade pessoal/ social e luminosidade artística, que Gauguin deu os primeiros sinais de que concordaria em morar com o pintor holandês. A ansiedade de Vincent, neste momento, pode ser revelada por meio das inúmeras cartas de convencimento e negociação que troca, sistematicamente, com o pintor francês. A possibilidade da vinda de Gauguin parece ter acentuado sua solidão ao ponto de ele ter sentido humanamente a necessidade de consolo existencial na religião, voltando-se, porém, a pintura de uma noite estrelada como quem estava a ver Deus nas estrelas e a arte como algo elevado e um caminho heroico de ação e superação. E, é nesse sentido também que o retrato pintado da mãe corrobora a compreensão da relação existente entre a ausência familiar e a solidão do artista, enquanto a pintura do “Quarto” na casa amarela, que foi como um convite para Gauguin, parece contribuir para o mesmo entendimento.

Ademais, a motivação por uma série representativa da família do carteiro Roulin não parecia desvinculado da solidão e da tragédia social de van Gogh. Portanto, parece relativamente inquestionável o fato de que van Gogh vivia mais um momento trágico da vida, no sentido conflituoso e difícil, e que na ontologia da palavra, era trágico nietzscheano porque ele parecia encontrar na arte um fator de expressão humana e superação pessoal, em seu mundo interior, capaz de transformar a dor em obra de arte (beleza).

A chegada de Gauguin deu início a um novo ciclo de tragédia e superação na vida e obra de Vincent van Gogh. O pintor francês era também um pugilista e, tal qual van Gogh, tinha o gênio de uma fera. Do ponto de vista pictórico, prezava mais a imaginação do que a observação da natureza em seu processo criativo/ produtivo, e por isso expressava-se em relativa oposição aos critérios do pintor holandês, que arisco às armadilhas do idealismo, baseava-se a criação artística na observação da natureza para a captação da realidade através do sensível e do sentimental. Observa-se que operava sempre, na vida de van Gogh, muitos ciclos emocionais, racionais e sociais concomitantemente.

Era o cenário trágico por excelência. Outrora van Rappard já havia favorecido Vincent a uma superação através da arte, justamente por seu caráter mais apolíneo, ou, não trágico, que estimava mais ao estudo técnico do que à pincelada emocional que oferecia risco à simetria da composição, e Vincent entendeu ao certo o quanto essa dialética o havia fortalecido. Mas eram outros tempos, e Vincent agora já era um adulto no campo da arte, tal como Gauguin, e o embate parecia muito mais feroz e perigoso. Mas, por mais que Vincent soubesse o risco, em sua

necessidade artística e fantasia fraternal, não deveria ter dúvidas ou qualquer hesitação. Lutar involuntariamente com o amigo lhe permitiria mais um salto artístico e a satisfação de irmandade fraternal.

Se houve, inicialmente, harmonia entre ambos, é bem provável que tenha durado muito pouco, tendo em vista que a diferença entre eles era abismal e ao ponto de uma profunda oposição, e que em hipótese alguma estavam ali para concordarem essencialmente. Além da distinção nos pressupostos artísticos da observação da natureza e da imaginação sobre ela, Vincent era ressentido com as mulheres, enquanto Gauguin era um mulherengo galanteador; Vincent queria pintar a natureza, e Gauguin mais cultura e mitologia; Vincent queria extrair o coração das paisagens que pintava, enquanto Gauguin queria extrair símbolos culturais em ideias sobre a natureza; Vincent parecia mais visceral e emocional, enquanto Gauguin mais meditativo e racional.

Era mais uma vez o cenário trágico de um conflito ontológico e existencial. Vincent enquanto pintor dionisiaco, tinha a consciência de que as emoções (*pathos*) é que determinariam as técnicas que construiriam a pintura, enquanto Gauguin canalizaria suas emoções às conformidades de suas técnicas e pensamentos (*logos*), valorizando mais o simbolismo contido na imagem a mensagem que poderia expressar por empastamentos, pontilhismos ou as técnicas de pintura rápida visando alguma mística revelação.

Para Vincent a tragédia do confronto seria algo inevitável, mas o caminho do aprendizado. Ele desejava a presença do amigo, mas não podia evitar que o convívio fosse algo turbulento e conflituoso, pois era neste condicionamento trágico que Vincent era um bem-aventurado. Durante toda a vida estava agindo como se não houvesse tempo para dissimular. Ele parecia enxergar a realidade de maneira muito convincente, e não conseguia aceitar pontos de vistas desconectados em seu ser. Desde criança estava a sentir e calcular a natureza em seu mundo interior, a expressar uma lealdade consigo mesmo que transcendia o dogma e, algumas vezes, as barreiras ideológicas. Essa convicção era apolo/ dionisiaca por ter também sua potência em seu mundo interior e na consciência a via para um processo de transfiguração. É nesse sentido que é possível identificar, a semelhança da visão nietzscheana, que Vincent valorizava a tragicidade dos fatos em seu impulso de superação.

O duelo com Gauguin compreendia, simbolicamente, o duelo de Vincent com o mundo exterior, e este se revelava tão necessário à sua arte, como fatal à sua vida. Em pouco tempo e a sociabilidade de ambos havia alcançado seus limites. Pintando de imaginação Vincent soube também aprender com o pintor francês, motivado pelos conflitos que, ontologicamente, começavam em seu mundo interior e se estendiam ao mundo exterior, para se voltar ao seu

mundo interior mais uma vez, dialético e insolúvel. Havia no confronto entre ambos uma visível desigualdade. Vincent não possuía a mesma malícia do colega e tampouco a sua força física, de modo que, mesmo tendo feito do pincel sua espada, um profundo conflito pessoal havia extrapolado as possibilidades conscientes de Vincent ao ponto de ele cortar a própria orelha enquanto um grito de expressão.

A tragédia da automutilação expressa o extrapolar dos limites (desequilíbrio) tanto dos conflitos interiores como exteriores da vida e arte de Vincent van Gogh, e certamente o final de mais um ciclo e o começo de outro, a expressão do caos para uma nova reformulação do cosmo. Definitivamente a partida de Gauguin o forçou à uma renovação. Os meses doravante se fizeram sinais. Após o trágico episódio em Arles os locais o hostilizavam. Ele não tinha muito dinheiro e havia sido expulso da casa Amarela. O sonho do Midi e de uma comunidade de artistas já havia descido ladeira abaixo, e ele parecia ter a frente poucos caminhos ou deliberações.

A possibilidade de viver em um sanatório existia desde os tempos em que Dorus havia cogitado sua internação. Tal possibilidade pode até ter sido uma fracassada tentativa de fuga ante o peso da vida, mas era agindo dessa forma que Vincent encontrava em si o herói e a certeza em sua intuição, quando, acuado em Arles, depois de tudo, enxergou no isolamento de um hospício a atmosfera favorável à continuidade de sua vida e produção artística.

Quando se mudou para a cidade de Saint Rémy, ele já havia desenvolvido tanto suas noções mais teóricas de superação trágica, como revela a obra dos comedores de batatas, como também, e do ponto de vista técnico da pintura, as possibilidades de expressão artísticas da tragédia através da linguagem da luz e das cores, do sensível e do sentimental. Não obstante, até findar a sua experiência em Arles, Vincent parecia ainda preso ao quadro de perspectiva e a um desenho rígido que não o permitia liberar, em sua criação artística, todas as suas forças dionisíacas. Foi no sanatório que ele deu mais um passo no sentido de criação e expressão trágica através da arte, voltando-se contra as próprias regras, e tomado de solidão e espírito de renovação, pintou ciprestes ondulantes que poderiam expressar sua visão cósmica da realidade, ontológica, eternizada na famosa obra da “Noite Estrelada”. As paisagens lideram as escolhas temáticas, junto as árvores, vasos, e retratos que, muitas vezes, são cópias de Millet e Delacroix.

Em síntese, Saint Rémy espelhou um momento de grande lucidez criativa por parte de Vincent van Gogh, e o desenho apolíneo que outrora reprimia, em partes, suas forças dionisíacas e passionais, fluía agora a liberar na obra as profundezas da vida em um nível mais elevado de intensidade. Em outras palavras, as pinturas dessa fase representaram um novo êxtase do artista, e, portanto, um aprofundamento na relação vida e obra no pintor, na captação e expressão da realidade dionisíaca que habitava tanto em seu íntimo como em seu mundo

exterior. Logo que chegou, e nos dias ulteriores, julgou tanto a cidade de Saint Rémy como a instituição de Saint Paul, como era de praxe, um lugar ideal para se viver e prosseguir em sua produção artística. Bastou, no entanto, algumas semanas para o seu silêncio apontar os históricos conflitos interpessoais do pintor holandês, desta vez com os internos do hospício.

A diminuição das missivas a Theo, portanto, não estava desvinculada da reclusão do artista em seu estúdio, e de como isso o havia induzido à pintura de cópias de seus autores mais influentes.

Da mesma forma, é possível pensar que tal sacrifício e tragicidade do isolamento, somado as restrições institucionais para que Vincent não pintasse ao ar livre no período noturno, somado aos conflitos com os internos, tenha estado na origem da força que o moveu à criação das obras desse período, e especialmente no que toca a obra “A noite estrelada”, que parece possuir, em seu substrato, uma imagem da ontologia do universal a partir do mundo interior de seu criador, que retratou uma noite estrelada para além do que os sentidos poderiam captar. A visão da noite estrelada em van Gogh, é literalmente dele. O rodaminho é uma imagem ontológica da expressão da tragédia Apolo/Dionisiaca, que representa o trágico processo de ordenação do caos, tendo no céu a representação do infinito, do inefável, do incontrollável e do dionisiaco. O artista, o cipreste, as montanhas e a cidade estariam na dimensão onírica da realidade apolínea. A lua e as estrelas seriam também apolíneas, tanto por poderem ser captadas pelos sentidos, quanto pelo fato de intermediarem as forças universais, e iluminar a noite pelo reflexo da luz.

As vibrações expressas nas primeiras obras em Saint Rémy podem indicar uma intensificação dos sentimentos e das emoções do pintor naquela ocasião, efeito de conflitos diversos que tinham na arte uma via de expressão. Nesse sentido é que os ciprestes estão a vibrar como as estrelas ou o rodaminho do céu, e as folhas das oliveiras. O contorno está finalmente livre do rígido quadro de perspectiva, e vibra agora com as cores e a luz, e o maior exemplo disso está tanto na obra: “A noite estrelada” como na obra: “Campo de trigo com ceifeiro e sol”. Em ambas pode ser verificado a vibração na cor, luz e contorno, não obstante a obra do campo de trigo expressar algo a mais, por resgatar novamente a velha figura do camponês, sob um sol intensificado à maneira de Arles, que se mistura com a palha que compreende seu trabalho, tragédia, e trajetória existencial. A figura do camponês e sua vida trágica lhe interessava por ele reviver nela os tempos de sua infância no Brabante. As cópias de Millet, nesse contexto, não parecem pertencer à outra intenção que não à de se reconectar artisticamente às memórias do passado (nostalgia/ trágica).

Vincent parece consciente de estar criando uma ponte entre o passado e o presente, ao não deixar a figura do camponês escapar de suas obras. Esse camponês que ele procurou em várias profissões nas quais fracassou, uma das representações de afirmação trágica e heroica na linguagem filosófica e artística do pintor. Para ele, o camponês era o arquétipo literal, e social, do homem trágico que sofria, mas era simples, não tinha escolhas e batalhava sua vida superando adversidades.

Nesse momento, o pintor holandês quer se fundir ao personagem do camponês, e para além do idealismo e das concepções filosóficas, adentrar ainda mais o campo da percepção e do sensível para a realização pictórica. As diversas tonalidades de amarelo na obra do campo de trigo com ceifeiro ao sol, revelam as tensões e as intensificações decorrentes desta fusão que Vincent parecia estar operando através da arte, e que assim estaria a expressar neste campo de trigo as próprias forças dionisíacas, e nas costas do camponês a resistência e a moderação apolínea, em uma imagem que representasse a visão una (Apolo/ Dionisíaca) que nutria sobre a ontologia da realidade.

A obra “Entrada da pedreira”, considerada uma das últimas, pode bem representar a fusão vida e arte que Vincent opera nesses tempos de reclusão. A obra suscita fundamentalmente um mistério que só poderia ser desvendado uma vez adentrando o interior da pedreira. Neste caso, a pedreira estaria a sugerir os mistérios do *pathos* em Vincent van Gogh.

Contudo, se a ponte com o passado pode mesmo ser construída através dos instrumentos da arte e especificamente da pintura, isso explicaria o porquê no mês de outubro de 1889 Vincent parece ter retomado sua paleta tonal holandesa e retratado, dentre amoeiras, ele próprio e seu irmão Théo, justamente como camponeses. Seria essa sua forma de superação trágica da distância que sofria do irmão, também por este ter se esquivado de se tornar um dia um artista parceiro como ele? É provável que os muros do asilo não pudessem o prender verdadeiramente, e que através da arte ele poderia tanto suportar como superar as frustrações e nostalgias mais terríveis em seu contexto de reclusão.

É preciso considerar, enquanto fenômenos históricos e sociais envoltos ao processo criativo deste período, as visitas permitidas às cidades de Saint Rémy e Arles, nos primeiros meses de sua estadia no asilo, enquanto experiências que intensificaram as forças do *pathos* na produção artística do pintor holandês. A relação com o passado e as frustrações decorrentes das visitas malfadadas, acionaram o alcoolismo, a solidão e a arte por sua vez.

O resultado pictórico foi intensificado, e se deu no final do ano de 1889, posto que Vincent parecia ainda em conflito com o passado e não apenas pintou uma cópia de sua obra

“O Quarto” dos tempos de Arles, como buscou algum consolo, ou superação, nas tonalidades mais escuras de sua velha e ultrapassada fase holandesa. Curiosamente, ele compôs também obras iluminadas e coloridas no mês de dezembro, como quem estava vivendo claramente uma luta em seu mundo interior, mas no mês de janeiro, outro episódio ocorreu para intensificar o calor deste cenário. Um crítico de arte havia escrito sobre suas obras, entusiasmado pelo relato sobre a automutilação, e extremamente atraído pelos girassóis que, atemporalmente falando, nada mais eram do que um reflexo pictórico do episódio trágico em questão.

Foi no enclausuramento que Vincent recebeu a notícia do artigo sobre ele e suas obras, no “Jornal Mercure de France”, no qual Albert Aurier o reconheceu à semelhança de um artista trágico, ainda que não tenha se apropriado desse conceito especificamente. É bem provável que em seu mundo interior o relativo reconhecimento o tenha entusiasmado de alguma forma, mas isso não explicaria diretamente por qual razão ele não havia concordado com a crítica elogiosa de Aurier, e por qual motivo, semanas depois, retratou a si próprio como um presidiário girando em círculo e fitando o expectador.

Em síntese, Vincent se incomodou com Aurier, pois o artigo o havia tocado profundamente. Era o sofrimento que o movia, não autodestruição, e, portanto, era através da arte que ele se libertava, de modo que, mesmo considerando que a pintura dos prisioneiros era um estudo sobre a obra de outro pintor, e não uma criação totalmente própria pela qual ele estava a se expressar, evocando tal imagem e colocando-se entre os desgraçados, Vincent põe na arte o próprio aprisionamento, bem como seu diálogo artístico com o mundo exterior, através de seu poder de transfiguração trágica. No jogo da vida, Vincent era movido pelos sentimentos, sensibilidades e grandes sofrimentos da alma, transfigurados no sonho artístico de seu mundo interior, pelo qual intentava uma união mística entre o indivíduo e o universal.

Tendo pintado quadros de flores e natureza morta nos últimos meses de sua estadia em Saint Rémy, a obra “Reminiscências do Norte”, do mês de março, parece expressar a profunda intensidade emocional e sentimental do artista naquela ocasião. Nessa obra, os tons são de solidão melancólica, e as cores ardentes de saudade da Holanda, enquanto os contornos aparecem em estado de pressão e tensão, a suportar a textura e as cores que parecem impelir a forma à uma grande erupção e emersão no caos. Vincent pinta o que vê e intensifica a realidade com os sentimentos, a medida do próprio sofrimento, visando a união com o todo, para fazer da natureza real (trágica) um sonho artístico no universo da pintura, dentro do qual se vê protegido da religião e de outras tentações do idealismo.

Em resumo da vida e obra de Vincent em Saint Rémy, é fato que houve muita lucidez artística ante uma notável intensificação da vivência humana, em seu mundo interior, em sua

reclusão. A natureza retratada em convulsões próprias e movimentos tortuosos, revelam alguma tentativa estética de rompimento da realidade meramente visível, para uma unidade mística entre o pintor e a natureza, o mundo exterior e o mundo interior, e até mesmo à uma forma de superação da metafísica artística da qual, provavelmente, ainda se amparava, para evitar uma possível emersão no caos, enlouquecer ou cometer suicídio. Para esse processo de construção pessoal e artística, Vincent parece vencer, tragicamente, tanto as barreiras estéticas e técnicas da arte, como também o tempo em sua memória e nostálgica percepção. Assim, vencido o período no asilo Vincent vai embora e, depois de uma rápida passagem por Paris, muda-se para Auvers-sur-Oise onde terminará tanto sua vida como sua obra.

Um novo ciclo se instaurou a partir daí. A velha realidade apolínea havia sido estilhaçada, mais uma vez, pelas forças dionisíacas, e se Auvers representava a renovação em seu mundo exterior, somente através da arte, ele sabia poder renovar também sua realidade interior, e expressá-la enquanto sabedoria e conhecimento sobre a realidade na ontologia, qual sabia ser una e inevitavelmente trágica. É provável que neste momento ele estivesse a ponto de romper definitivamente com seus amparos metafísicos. Neste caso sua arte alcançaria não apenas a afirmação do estado absoluto de amoralidade, e daí considerar a arte de van Gogh inovadora, mas também o exemplo vivo da afirmação trágica nietzscheana, que via na arte uma saída contra a visão dual da realidade, isto é, o subterfúgio religioso e o idealismo cultural e científico.

O conflito de Vincent com o mundo, nesses últimos meses de vida, tem seus capítulos particulares tanto nas relações com o Dr. Gachet, como com Theo e até com o algoz René Secrétan. No entanto, cabe mencionar que a tragicidade contida na relação entre Vincent e Theo, por si só enseja uma história trágica que demandaria uma análise específica e à parte desta pesquisa, e na qual Jo Bongers seria incluída inquestionavelmente.

Mas quanto à Vincent, é fato que sem a orelha e com um aspecto tão pessoal quanto grotesco, em Auvers-sur-Oise, ele deve ter sofrido muitos preconceitos sociais, e até possíveis diagnósticos equivocados por parte do Dr. Gachet. Os últimos tempos recrudesceram o pária social. Os episódios do casamento de Theo e do nascimento do sobrinho, foram intensificados pelas tendências obsessivas e melancólicas do pintor na ocasião, que ante a falta de dinheiro ou de independência financeira, e temor da solidão, se lançava ao mais profundo abismo dentro de si, o universo caótico do dionisíaco. Deve ter se apaixonado e, logo em seguida, ter sido rejeitado pela filha do Paul Gachet, tendo certamente constrangido, por conseguinte, a relação com o doutor. Mas nesse temperamento trágico Vincent pintou aproximadamente 77 quadros e escreveu 29 cartas entre o mês de maio e final de julho de 1890, revelando a extensa e intensa

produção durante o período de maior solidão e conflito, tanto no mundo exterior quanto em seu mundo interior expresso em pinturas.

As temáticas pictóricas variaram sem grandes distinções e com algumas tendências, em comparação a de outros momentos, entre paisagens (urbanas e naturais), retratos e natureza morta.

Esteticamente, contudo, Vincent intensificou as vibrações de suas pinturas de Saint Rémy e logrou discernir claramente o papel entre as cores (textura) e o desenho (contorno) na pintura. Na obra “Rua da vila e degraus em Auvers com figuras”, essa tendência do trágico nietzschiano se revela propriamente. A luz e as cores parecem querer explodir a paisagem em caos, impelindo grande força aos contornos, mantenedores da forma, que parecem conscientes de manter uma distância tal das forças dionisiacas (cores e luz), que os permitiria, ao mesmo tempo, expressar essas forças, sem se deixar mergulhar em caos e acabar destruído por elas.

Em outras palavras, do ponto de vista estético a tragédia pode ser vista, nesta obra, na tensão criada entre a textura (cores) dionisiaca e os contornos (desenho) apolíneos, e, portanto, no equilíbrio (êxtase) estético resultante desta luta, marcada, particularmente, pela compressão da dor existencial e a simultânea alegria de poder criar. Nesse sentido a tragédia do mundo interior e exterior de van Gogh ganharam, através da arte, uma expressão una e imagética da tensão universal, por meio da consciência que o pintor absorvia, e vivenciava, conectando dimensões daquele período histórico, solitário e produtivo, a revelar, ao mesmo tempo, seu mundo pessoal e o contexto histórico onde vivia. Vida e arte, bem como, indivíduo e universo, caminham juntos nas obras de Vincent van Gogh, graças à uma ponte que é o próprio artista. Assim, a igreja, que pinta em Auvers sob o céu do campo de trigo com corvos, é ao mesmo tempo uma recordação de infância e um augúrio de sua morte, a descobrir relações de ordens profundas entre as dimensões do tempo na vida e obra do pintor, a essência e a aparência, a natureza e a religião, em ciclos trágicos que ele entendia na ontologia do saber.

Portanto, e tal como nos desenhos em Etten, Drente e Haia, Vincent reproduziu nessa obra a velha imagem do indivíduo em seu espaço geográfico e temporalidade histórica. Trata-se, porém, de uma tentativa heroica e trágica de vencer o tempo em sua expressão de realidade fragmentada ou visão moral e superficial da vida. Neste caso, se a pintura estiver a dizer que a camponesa se encontra, de alguma forma, suscetível às forças culturais da Igreja (metáfora da religião), estaria a dizer também que esta mesma igreja e instituição estariam absolutamente suscetíveis aos movimentos do universo, que tem neste céu pesado e sombrio, a eminência de um desabar destrutivo em favor de uma renovação. Vincent faz vibrar nas pinceladas do chão o equilíbrio de todas essas forças.

A intensificação da tragicidade na obra de van Gogh, em Auvers, pode ser vista não apenas nos telhados que ele entorta ao próprio limite do equilíbrio apolo/ dionisíaco, mas também nas telas horizontais pelas quais está a forçar os próprios horizontes, na tentativa clara de captar o universal no particular de sua tela, divide o céu e a terra enquanto expressão consciente do micro (ontológico) sob o macro (ontológico). E em um painel semelhante, evoca o artista pintando o jardim de Daubigny, enquanto flerta com a morte ao retratar a cadeira vazia e a viúva do pintor francês. Novamente ele quer transcender a temporalidade para tentar vencer, talvez, os trágicos pressentimentos que estão a lhe invadir nos campos de trigo. Desse modo, ao pintar as raízes e a pedreira, Vincent se revela cômico dos próprios limites ante os mistérios da natureza, sua condição de partícula e de sua evidente fragilidade e suscetibilidade.

Nas últimas duas semanas de vida, ele pintou 6 quadros nos campos de trigo, além de outras desde que havia chegado a Auvers. Um deles, “O campo de trigo com corvos”, parece expressar o pico mais elevado desta última fase e expressão histórica da vida e arte em Vincent van Gogh, o momento mais provável de que superou até mesmo as próprias regras e possíveis metafísicas artística nas quais havia se amparado até então, mas que, neste quadro, revelou outra superação, ou, um estado tal de concentração e libertação para retratar a vida e a morte na metáfora do campo de trigo, sem idealismo e pensamentos morais, que parece até mesmo ter feito da tinta o seu sangue e da pintura sua carne. Esteticamente trágico, a tensão entre céu e terra, o augúrio da morte, a ausência de fuga, o empastamento, a vibração e os contrastes entre as cores nesta obra, revelam a profunda relação, e o limite, entre o humano e o natural em Vincent van Gogh, e seu poder de transfiguração do próprio sentimento trágico contido no universal, que aqui está representado pelo céu e pela terra.

A sensação da morte em seu aspecto geral, está acompanhada do sentimento de alívio e libertação dos corvos partindo, ou, no heroísmo da missão cumprida e na aceitação de um trágico vir a ser. Vincent transforma a própria dor através da arte.

Portanto, se considerado a obra do “Campo de trigo com corvos” como o pico máximo de expressão trágica nietzscheana na vida e obra de Vincent van Gogh, seria possível afirmar que tal realização se explicaria pelo fenômeno da unicidade, quando a visão de mundo rompe momentaneamente seu estado ilusório, sob a metáfora do estilhaçamento da aparência apolínea de mundo graças as forças renovadoras do dionisíaco operada através da arte.

Nesse sentido, é provável que Vincent tenha conseguido se fundir à natureza para além do idealismo e da moralidade, momentaneamente, enquanto realizava essa obra. Ademais, é provável que tal rito artístico o tenha permitido a superação da dualidade em seu mundo interior,

a fazer jus à vida por meio de uma reconciliação com o destino, que através da arte expressava a essência ao fazer do sofrimento da vida um impulso de superação.

Diante da tragédia enquanto expressão do universal, do ontológico e do inevitável, cabe dizer que importa pouco se Vincent se matou ou foi acidentalmente assassinado. O fato é que sua vida representa um fenômeno complexo e relativamente inteligível, e ao mesmo tempo fértil e suficientemente complexo para o surgimento de muitas visões e novas interpretações.

Assim sendo, que pensar a expressão do trágico nietzscheano na vida e obra de Vincent van Gogh, implica observar não apenas as relações deste último com o mundo exterior, com a cultura, religião e sociedade, mas sobretudo como, em seu mundo interior, ele lograva traduzir os acontecimentos e vivências por meio de uma lente do universal.

Suas centenas de cartas e pinturas abrem o portal para a dimensão em que vivia e pensava Vincent van Gogh. Em tudo que buscava sobre a vida ele vasculhava em sua ontologia, desde criança, e seus sofrimentos parecem ter sido sempre os grandes sofrimentos da alma, oriundos das forças dionisíacas quais era suscetível pelo excesso de *pathos*. A sua natureza, vista enquanto destino, se mostrou fadada a uma sociabilidade trágica em um determinado período histórico e localidade geográfica, no qual ele pareceu viver em estado de conflito e determinação, e que, com o perdão do olhar romântico, a sociedade parecia ainda não o compreender.

O Vincent indivíduo entrou em um conflito proveitoso, mas, insolúvel com o universal, sendo este ponto a ontologia da superação trágica, pois o conflito era um elemento impulsionador em van Gogh, e que tinha na mente, coração e criatividade, a impulsão e o meio de enlevação pessoal e artística. Desde criança, quando colecionava insetos e esculpia animais em argila, ele certamente vislumbrava e sentia na prática uma compensação às frustrações e tragédias do mundo. E, se por um lado, a educação religiosa tornou sua realidade obscura e relativamente distorcida por um certo tempo, foi também o primeiro veículo de acesso, da criança, ao conhecimento do trágico na figura de Cristo, e a escola onde apreendeu o exercício e o hábito da disciplina, resignação e a busca da perfeição, práticas que embasaram, absolutamente, a atividade futura do pintor.

Por fim, em seu conflito com o mundo exterior, Vincent demonstrou ter sempre vivenciado ciclos trágicos de sua existência, e que, naturalmente, se assemelham a processos universais de enlevação a outras dimensões da realidade, se partirmos do pressuposto do futuro reconhecimento de sua arte e da conexão que esta fará com a cultura de outra época e outras sociedades. Em toda a sensação de êxtase relatada por carta, e que também é notável esteticamente em suas cores, traços e formas, ações e relações sociais, principalmente a partir

de Arles, ele parece também relatar evoluções pessoais cíclicas, operada através da arte, a semelhança da metáfora do homem que deixa as sombras da caverna para vencer as ilusões da própria vida, movido por um sentimento de eureka em cosmovisão artística, que o permite captar algo da realidade dionisiaca em seu mundo particular, que, em última análise, é também reflexo do mundo exterior.

Visto dessa forma, a obra o campo de trigo com corvos é uma aventura heroica e consciente, do pintor, ao trágico submundo do dionisiaco, visando uma renovação da aparência apolínea e assim uma autossuperação. De outra forma, a respectiva pintura pode revelar o momento mais elevado de sua visão artística sobre a realidade, a de traduzir algo dos instintos e do sonho através de sua razão, intuição e espírito de criação, para buscar respostas sobre a vida e a morte quais não encontrava na religião ou na ciência (cultura). Nesse momento houve uma fusão entre o pintor e sua obra, e entre o homem e a natureza, e Vincent estava extasiado e em total sentimento de unidade, sem pensamentos ou metafísica, mas com os sentidos plenos a vibrar equilibradamente com a tensão e os movimentos das pinceladas, fruto do encontro com o universo no cerne de seu mundo interior, renovado através da arte.

Do ponto de vista da mentalidade e da espiritualidade do pintor holandês, é possível vislumbrar um ciclo trágico tão dinâmico e mutável como o ciclo de suas relações sociais e materiais. Dessa forma, não seria inverídico propor uma trajetória básica, desta evolução, que lançasse luz sobre a trajetória da mentalidade, e dos sentimentos, do trágico pintor holandês. Assim, e com base na biografia do autor, nas cartas e obras estudadas nesta pesquisa, é possível afirmar que Vincent van Gogh conheceu o mundo a partir de uma metafísica cristã, evoluindo à uma metafísica da arte, para, a seguir, superar a própria metafísica através da pintura, fundindo, finalmente, o homem com o mundo no íntimo de seu ser, onde a realidade é una e dionisiaca, e a tragédia um caminho e um vir a ser.

Assim sendo, cabe concluir que a mentalidade cristã foi a responsável pela formação educacional, psicológica e mental de van Gogh. Esta fase é marcada por uma crença muito forte na metafísica idealista cristã, que, ontologicamente, atribuía grande importância aos dogmas e as crenças na eternidade da alma, e, em outras palavras, negava as forças do *pathos* em favor das forças do *logos*. Para Vincent, muito das verdades impostas pela religião, nesta fase da vida, já deveriam destoar em seu mundo interior, uma vez que suas fortes paixões impediam o cegar de algumas regras.

Portanto, deve ter sido o atrito da relação de Vincent com o mundo ideal, ou cultural, o que o fez despertar para a arte enquanto via de fuga, primeiramente, e depois superação, tanto das noções de dualidade contidas no idealismo religioso, quanto da ciência, através dos truques

que desvendava em suas pesquisas e observações do racional sobre a natureza das coisas humanas.

Mas o fato é que, tendo se frustrado na tentativa de se encaixar formalmente ao mundo social de seu tempo, Vincent não podia, como todo o ser humano em sua experiência de vida, suportar, facilmente, uma vida sem os amparos e subterfúgios garantidos por uma forma metafísica de ver o mundo, depois que passou a desafiar a verdade religiosa, de modo que isso justificaria o porquê buscou na arte um novo instrumento para se reconstruir, renascer, e depositar nela aquela velha carga que havia depositado por anos na velha religião dos pais, qual agora, e aos poucos, descartava em favor de uma nova forma de sonho apolíneo da realidade (metafísica da arte), em construção dentro de seu interior enquanto ponte entre o particular e o universal.

Portanto, sobre se Vincent manteve ou não a religião ou a religiosidade em seus últimos anos ou meses de vida, parte-se do pressuposto de que esta é uma pergunta sem resposta, por pertencer à esfera do intangível espiritual e íntimo do pintor, mas que não pode impedir a observação de que depois de sua tragédia em Arles o respectivo assunto perdeu qualquer protagonismo e quase desapareceu completamente de suas cartas, justamente em um momento em que sua atividade pictórica, realizada em um hospício, se revelava intensa, lúcida e consciente. Depois de Saint Rémy, o mesmo processo de desenvolvimento humano e artístico, em van Gogh, se desenrolou em Auvers-sur-oise, como em um fluxo de cuja origem era o destino, e a finalidade era a morte, depois de uma vida de grande produção artística.

Portanto, desde muito, foram sucessivos acontecimentos trágicos que impulsionaram Vincent a Auvers, onde não apenas a morte física o encontraria no campo de trigo, mas também o êxtase no final de um velho ciclo em seu ontológico processo de renovação.

E sem querer afirmar absolutamente que tal fenômeno não tenha sido alcançado em outras obras do pintor, é na pintura do campo de trigo com corvos que é possível reconhecer a profunda conexão de Vincent com o universal, e de sua vida com a sua arte, em um espetáculo que é trágico tanto em sua estética como em sua historicidade.

Esteticamente é trágica, pois em sua ontologia a essência se expressa do caos através do espírito apolíneo contido no artista trágico, por meio de uma linguagem pictórica no qual o movimento de pinceladas e o uso das cores, violentas e conflituosas, revelam a abstração da realidade na imagem pictural, sem prejuízo da figuração. Tais pinceladas pintam um cenário trágico no qual as forças fluem no limite da lógica e das sensações, do sentido e da direção, à semelhança do que se entende por visão estética nietzscheana, na qual a realidade é regida por uma multiplicidade de forças que interagem e tensionam sem regras absolutas e idealizações.

O conflito universal do trágico também pode ser notado no contraste entre as cores do céu e da terra, neste caso, os campos de trigo. Nesse sentido, enquanto o céu aparece na eminência de desabar em tempestade, e o campo de trigo parece incendiado e a ponto de explodir, notamos o fenômeno da tragédia nietzscheana em seu pico mais elevado, quando os fenômenos se aproximam sem se dilacerarem, o dionisiaco e o apolíneo, logram a expressão trágica de um equilíbrio ontológico. Nesse sentido, o êxtase do artista heroico estaria implícito nessa forma uma vez que ela representaria a realidade no universal. A impressão que se tem, é que se a tempestade latente se potencializar um pouco, apenas, se fundirá nesta obra com o terreno expresso no campo de trigo, provocando um caos ao unir céu e terra (realidade dionisiaca), enquanto prelúdio para uma profunda renovação, que ocorreria no interior do artista.

Aqui Vincent pareceu ter vencido até mesmo a metafísica da arte e sobretudo as formas de consolo ou idealização da natureza. Nesse quadro, ele se fundiu heroica e inteiramente com a natureza, e estava dentro e fora da realidade que através da arte logrou transfigurar. A beira de um abismo pessoal e histórico que nada mais pode ter sido senão seu contato com a realidade dionisiaca, e sem qualquer proteção de fato, Vincent pode ter atingido o limite máximo do heroísmo apolíneo e da auto entrega sacrificial, à beira inevitável da morte que lhe liberava o conhecimento sobre a vida. Era a sabedoria dionisiaca que, de alguma forma, sempre o havia guiado em ciclos, por anos e décadas, e que revelava pela arte seu fator instrumental, e no coração a energia do essencial, para um vivenciar trágico e artístico da realidade.

Em suma, foi através dos conhecimentos sobre a vida e a arte, que Vincent logrou viver os obstáculos, tanto do mundo exterior como interior, enquanto degraus de uma profunda e terrível evolução pessoal de artista, expressa em seu universo onírico da arte, transcendental em sua amoralidade e acidental em sua forma. É trágico justamente porque, ao afirmar a tragédia enquanto destino, buscava-se uma superação por meio de uma reconciliação.

Por fim, é trágico pensar também que Vincent, e sua arte, serviram de ponte a expressar a continuidade fenomenológica entre o passado, presente e futuro, sob uma visão do histórico e do universal, da partícula e do todo, e nesse sentido, uma expressão temporal e atemporal da realidade.

Portanto, a pesquisa revelou o quanto Vincent procurou construir essas pontes, quando buscava o Rembrandt seiscentista (XVII) no século XIX, e como o encontrou em Millet e Delacroix, mas também nos mais pobres e nos camponeses, em Cristo. Além disso, criou essa ponte para reviver a Idade de Ouro holandesa, e assim, se fundir com o irmão, com o sol, com o sementeiro, e com os poetas da antiguidade (Boccaccio e Petrarca) e daqueles tempos.

Quando se mudou de país, com esta ponte, ele arrastou a Holanda para Arles, Saint Rémy e Auvers-sur-Oise. Para tal realização, Vincent fez uso inevitável da nostalgia e da eficiência da memória. Tais mecanismos tinham relação com heranças genéticas, e por isso, possivelmente, pertenciam à esfera do inevitável, do trágico e do dionisíaco. Portanto, é possível que através da arte Vincent tenha se aproveitado, antropofagicamente, dos próprios sofrimentos, pensamentos (memórias) e sentimentos atemporais (nostalgia), como instrumentos à uma experiência onírica em outros períodos históricos dos quais parecia sentir falta mesmo sem nunca os ter vivenciado.

Por outro ponto de vista, Vincent revelou consciência e caos ao instrumentalizar a arte sobre a vida, a fim de captar e expressar os próprios sentimentos do universal em si, através de imagens, cores e formas.

Custou-lhe um alto preço, contudo, essa missão motivada por uma forte paixão e potência imaginativa, condicionada a um trabalho heroico que tinha em sua capacidade de memória e obsessão, tanto o dispositivo da arte como de seus conflitos existenciais (tragédia), sobretudo com a realidade presente (tempo histórico). Era assim que a natureza potencializada do *pathos*, do pintor, dilacerava o *logos* como um vulcão que irrompia inevitavelmente entre ciclos temporais. Desde que nasceu Vincent fora impelido a um conflito incontável com a moralidade e a sociedade de seu tempo, o que lhe acarretou ciclos de solidão e marginalidade por toda a vida, tragédia que tinha na memória potente e no sentimento nostálgico, ao mesmo tempo uma tortura e um dispositivo de criação artística.

Portanto, se for possível notar, aqui, a missão do artista, para Vincent, seria a de vencer a dualidade e superar o tempo. Para isso o trabalho seria heroico e a vida seria trágica, enquanto a pintura seria o produto final a revelar tal substrato e essência da realidade, e estaria do outro lado da ponte, se estendendo até o século ulterior que o fez famoso, e até o século XXI, por enquanto.

Finalmente, sua visão trágica de mundo soube reconhecer a fatalidade do idealismo no universo religioso e científico de sua época, e foi essa trágica visão de mundo que o fez encontrar na arte o próprio caminho, a amoralidade no autoconhecimento e superação, e a afirmação de que, tal como na vida, a pintura expressaria a multiplicidade de forças do universal, por meio de pinceladas de todas as formas e direções, opostas muitas vezes, ou paralelas, mas que, no plano final encontravam a harmonia, pois, definitivamente, ante o destino nenhuma estaria equivocada, ou mal feita, mas conectadas, e isso daria à elas, concomitantemente, a legitimidade de sua realidade individual e universal.

Portanto, se Vincent se inclinou a viver uma vida como realizava uma pintura, é bem provável que, ontologicamente, e tal como suas pinceladas, não via erro em seus atos com a sociedade, mesmo que tenha sofrido com a culpa decorrente do preconceito e aversão popular, sua vida, se revelou finalmente, uma grande afirmação da luta.

Viver a vida como se faz uma pintura, seria uma ideia plausível a sintetizar a vida e obra em Vincent van Gogh. A expressão da tragédia nietzscheana estaria exatamente entre uma coisa e outra, enquanto um fenômeno do individual e do universal, que teria tido em van Gogh e sua arte, uma via de ritualidade, unicidade e instrumento de expressão e afirmação do sofrimento trágico existencial.

É assim que a vida de Vincent se revela como uma estória histórica de um mito real em um teatro extasiante de espetáculo trágico, no qual, sem drama, o artista heroico produz e morre por sua produção, quase no absoluto anonimato, e legitima seu triunfo sobre a vida e a morte, quando sua tragédia alcança a humanidade nas gerações ulteriores.

FONTES

GOGH, Vincent van. *Cartas a Theo*. Porto Alegre: L&PM Pocket, vol. 21, 2002.

KEMPERT ART MUSEUM. Disponível em: <https://www.kemperartmuseum.wustl.edu>

MUSEU D'ORSAY. Disponível em: <https://www.musee-orsay.fr/>

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO (MASP). Disponível em: <https://masp.org.br>

MUSEU DE BELAS ARTES DE SÃO FRANCISCO. Disponível em: <https://art.famsf.org>

NATIONAL GALLERY OF SCOTLAND. Disponível em: <https://www.nationalgalleries.org/>

ORDRUPGAARD COLLECTION DENMARK. Disponível em: <https://ordrupgaard.dk/>

THE VAN GOGH GALLERY. Vincent Van Gogh Gallery. Disponível em: <https://www.vangoghgallery.com/>

VGALLERY. Vincent Van Gogh Gallery. Disponível em: <https://www.vggallery.com/>

BIBLIOGRAFIA

ARTAUD, Antonin. *Suicidado pela Sociedade*, 2ª edição. Rio de Janeiro: Achiamé, s/d.

ARTE do Riso. *So Artesão*, 9 de fevereiro de 2019. Disponível em: <http://www.soartesao.com/2019/02/arte-do-riso.html>. Acesso em: 03/02/2021

AURIER, G. Albert. Os Isolados: Vincent van Gogh. *Mercure de France*, França, jan. de 1890. Disponível em: <http://www.vggallery.com/misc/archives/aurier.htm> . Acesso em: 07/12/2020

BARBOSA, Leandro Mendonça. Dioniso: O Deus Estrangeiro. *Alétheia - Revista de estudos sobre Antiguidade e Medievo*, volume único, janeiro/dezembro de 2008. Disponível em: http://revistaale.dominiotemporario.com/doc/BARBOSA_LEANDRO.pdf. Acesso em: 05/04/2019.

BANARROCH, Matilde. *Le Thème de la souffrance chez Vigny*. Quebec. Tese, Faculty of Graduate Studies and Research McGill University, 1969.

BONGER, Johanna Van Gogh. *Biografia de Vincent van Gogh por sua Cunhada*. Local de publicação: Porto Alegre, L&PM POCKET, 2004.

BOURSON, Pierre Alexandre. *La IIIe République 1870-1940, Histoire chronologique*. Local de publicação: Paris, Godefroy de Bouillon, 2010.

COLEÇÃO FOLHA. *Grandes mestres da pintura*. Tradução Martin Ernesto Russo. São Paulo: Sol 90, 2007).

COLI, Jorge. *Vincent Van Gogh: A noite estrelada*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

DAIX, Pierre. *Paul Gauguin*. Tradução de Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1991.

EDITORES. Orelha do livro. In: FORRESTER, Viviane. *Van Gogh ou o enterro no campo de trigo*. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1983.

FERRY, Luc. *Homo Aestheticus: A invenção do gosto na era democrática*. Lisboa: edições 70, 1990.

FORRESTER, Viviane. *Van Gogh ou o enterro no campo de trigo*. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1983.

FORTUNE, Dion. *A Doutrina Cósmica*. Tradução de Alberto Feltre. São Paulo: Editora Pensamento, 1976.

GAUGUIN, Paul, *Antes e depois*. Tradução Carlota Gomes. Porto Alegre: L&PM, 2011.

GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GOMBRICH, Ernst H. *A História da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

HAAR, Michel. Nietzsche and Van Gogh: Representing the Tragic. *Research in Phenomenology*. Vol. 24, p. 15 – 24, 1994. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/24654687?seq=1> . Acesso em: 21/03/2019

HAMMACHER, Abraham Marie. *Van Gogh*, Third edition. Local de publicação: Londres, Hamlyn, 1974.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*, 1º edição. Local de publicação: São Paulo, Martins Fontes, 1998.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*, 1º edição, 4º tiragem. Tradução: Álvaro Cabral. Local de publicação: São Paulo, Martins Fontes, 2003.

HOBBSAWN, Eric. *Era das Revoluções*, 9º edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

JESUS, Carlos Renato R. Panorama sobre prosa artística grega e romana. In: II Encontro de Estudos Clássicos da Bahia. 2, 2015, Bahia. *Anais*. Bahia: Universidade Federal da Bahia, 2015. Disponível em: https://www.academia.edu/42673514/Panorama_sobre_a_prosa_arti_stica_grega_e_romana . Acesso em: 10/07/2020

JÚNIOR, Hélio Dias da Costa, Pessimismo e afirmação da vontade de vida em Shopenhauer, Belo Horizonte, 2009. (Mestrado em Filosofia e Ciências Humanas), Universidade Federal de Minas Gerais, 2009.

LA Berceuse (Woman Rocking a cradle; Augustine-Alix Pellicot Roulin, 1851–1930). *The Met*, Nova Iorque. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437984>. Acesso em: 09/09/2020.

LENHARO, Mariana Pereira, *Van Gogh e a melancolia*: Pinturas de pôr do sol em Arles. São Paulo, 2014. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte), Universidade de São Paulo, 2014.

LESKY, Albin. *Tragédia Grega*. Local de publicação: São Paulo, Perspectiva S.A, 1996.

MARTINEZ, Felipe Sevilhano. *Van Gogh no MASP*. Campinas, 2015. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), 2015.

MEDEIROS, Thiago de Ávila e MAIA, Eline Deccache. A teoria da evolução: as dificuldades encontradas na relação ensino-aprendizagem. In: IX Encontro Nacional de Pesquisa em Educação em Ciências – IX ENPEC, 9, 2013. *Resumos*. Águas de Lindóia. Rio de Janeiro: IFRJ. Disponível em: http://abrapecnet.org.br/atas_enpec/ixenpec/atas/resumos/R1132-1.pdf . Acesso em: 20/06/2019.

NAIFEH, Steven; SMITH, Gregory, White. *Van Gogh: a vida*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

NAVES, Rodrigo. *Van Gogh, a salvação pela pintura*. São Paulo: Todavia, 2021.

NIETZSCHE, Friedrich. A origem da tragédia proveniente do espírito da música. Tradução: Erwin Theodor. São Paulo: Cupolo, 1948. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/tragedia.pdf>

NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo*, 2ª edição. Tradução: C. Ginsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NIETZSCHE, Friedrich. Tentativa de Autocrítica (Prefácio). In: NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo*, 2ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PACHECO, Fernanda. *A trágica relação de van Gogh e Vaughn*. Disponível em: http://lounge.obviousmag.org/cafe_amargo/2012/12/a-tragica-relacao-de-van-gogh-e-gauguin.html). Acesso em: 19/09/2020.

PANOVSKY, Erwin. Iconografia e iconologia. In: *O significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2001 [1955], pp. 47-87.

OLIVEIRA, Elisângela Magela. Transformações no mundo do trabalho, da Revolução industrial aos nossos dias, *Revista on line*, Instituto de geografia UFU, p. 84, 2003. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/caminhosdegeografia/article/view/15327/8626> Acesso em: 08/04/2019

SAFRANSKI, Rudiger. *Biografia de uma Tragédia*, 2ª edição. Tradução Lya Luft. Local de publicação: São Paulo, Geração editorial, 2002.

SANTOS, Maria Carolina Alves. Lição de Heráclito. *Trans/Form/Ação: Revista de Filosofia*, Universidade Estadual Paulista, v. 13, p. 1-9, 1990. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/trans/v13/v13a01.pdf> . Acesso em: 13/04/2019.

SANTOS, Sílvio Valério Onofre. Cecília Meireles: a vida como obra de arte. *Revista de Iniciação Científica da FFC*, Unesp, v.4, nº 3, s/p, 2004.

SILVA, Matheus Barros. A tragédia grega: uma manifestação política. *Revista Plethos*, Universidade Federal de Rio Grande, v. 3, nº 1, 2013. Disponível em: http://www.historia.uff.br/revistaplethos/arquivos/3.1.2013/edi%C3%A7%C3%A3o%20completa%20FINAL_030.pdf . Acesso em: 15/04/2019

STOKES, Philip. *Os 100 pensadores Essenciais da Filosofia, dos pré-socráticos aos novos Cientistas*, 2ª edição. Tradução: Denise Cabral de Oliveira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2012.

THEODOR, Erwin. Prefácio. In: NIETZSCHE, Friedrich. *A origem da tragédia proveniente do espírito da música*. Editora Cupolo, 1948.

VEEN, Wouter van der. *O capital de van Gogh: ou como os irmãos Van Gogh foram mais espertos que Warren Buffet*, 1ª edição. Tradução Julia da Rosa Simões. Porto Alegre: L&PM, 2018.

ANEXOS

Os isolados: Vincent van Gogh

G.-Albert Aurier

Mercure de France, janeiro de 1890

Sob céus que, às vezes, deslumbram como safiras facetadas ou turquesas, que às vezes, são moldados com enxofre infernal, quente, nocivo e ofuscante; sob os céus, como riachos de metais e cristais derretidos, que, às vezes, expõem discos solares tórridos e radiantes; sob o fluxo incessante e formidável de todos os efeitos concebíveis de luz, em atmosferas pesadas, flamejantes e ardentes que parecem ser exaladas de fornos fantásticos onde ouro e diamantes e pedras preciosas semelhantes são volatilizados - há a exibição inquietante e perturbadora de uma natureza estranha, que é ao mesmo tempo inteiramente realista, mas quase sobrenatural, de uma natureza excessiva onde tudo - seres e coisas, sombras e luzes, formas e cores - se eleva e se eleva com uma vontade furiosa de uivar sua própria canção essencial no timbre mais intenso e ferozmente agudo: árvores, torcidos como gigantes em batalha, proclamando com os gestos de seus braços retorcidos e ameaçadores e com o trágico balançar de suas crinas verdes seu poder indomável, o orgulho de sua musculatura, sua seiva quente como sangue, seu eterno desafio ao furacão, raios e natureza malévola; ciprestes que expõem seu pesadelo, silhuetas negras, semelhantes a chamas de pesadelo, montanhas que arqueiam suas costas como mamutes ou rinocerontes; pomares brancos, rosados e dourados, como os sonhos idealizadores de virgens; casas agachadas e apaixonadamente contorcidas, de maneira semelhante aos seres que exultam, que sofrem, que pensam; pedras, terrenos, arbustos, campos gramados, jardins e rios que parecem esculpidos em minerais desconhecidos, paisagens polidas, cintilantes, iridescentes, encantadoras e flamejantes, como a efervescência de esmaltes multicoloridos no crisol diabólico de algum alquimista; folhagem que parece de bronze antigo, de cobre novo, de vidro fiado; canteiros de flores que parecem menos flores do que joias opulentas feitas de rubis, ágatas, ônix, esmeraldas, corindo, crisoberilos, ametistas e calcedonias; é a universalização, louca e ofuscante das coisas; é matéria e toda a Natureza freneticamente contorcida... elevado às alturas da exacerbação; é forma, tornando-se pesadelo; cor, tornando-se chama, lava e pedra preciosa; luz se transformando em conflagração; vida, em febre ardente.

Tal . . . é a impressão que fica na retina quando vê pela primeira vez a estranha, intensa e febril obra de Vincent van Gogh, aquele compatriota e indigno descendente dos antigos mestres holandeses.

Oh! A que distância estamos - não estamos? - da bela e grande arte tradicional, tão sã e muito equilibrada, do passado holandês. Quão longe do . . . de Hooghes, os van der Meers, os van der Heydens e de suas telas charmosas, um tanto burgueses, tão pacientemente detalhados, tão fleumaticamente super acabados, tão escrupulosamente meticulosos! Quão longe das belas paisagens, tão contidas, tão bem equilibradas, tão atemporalmente envoltas em tons suaves, cinzas e névoa indistinta, esses. van Ostades, Potters, van Goyens, Ruisdaels, Hobbemas!... A que distância das cores delicadas, sempre um tanto turvas e sombrias dos países do norte...

E, no entanto, não se engane, Vincent van Gogh não transcendeu de forma alguma sua herança. Ele estava sujeito ao efeito das inelutáveis leis atávicas. Ele é bom e devidamente holandês, da linhagem sublime de Frans Hals.

E, acima de tudo, como todos os seus ilustres compatriotas, ele é de fato um realista, um realista no sentido mais amplo do termo. *Ars est homo, addus naturae*, disse o chanceler Bacon, e Monsieur Emile Zola definiu o naturalismo como "a natureza vista através do

temperamento". Pois bem, é este "homo Aditivo", este "através de um temperamento", ou esta transformação da unidade objetiva em uma diversidade subjetiva, que complica a questão e abole a possibilidade de qualquer critério absoluto para medir os graus de sinceridade do artista. Para determinar isso, o crítico é, portanto, inevitavelmente reduzido a conclusões mais ou menos hipotéticas, mas sempre questionáveis. No entanto, no caso de Vincent van Gogh, na minha opinião, apesar da estranheza, às vezes, enganosa de suas obras, é difícil para um espectador, sem preconceitos e conhecedor, negar ou questionar a veracidade ingênua de sua arte, a engenhosidade de sua visão. De fato, independentemente desse aroma indefinido de boafé e da verdadeira visão de que todas as suas pinturas exalam, a escolha de assuntos, a constante harmonia entre as notas de cores, mas excessivas, o estudo consciente do caráter, a busca contínua do sinal essencial de cada coisa, mil detalhes significativos afirmam inegavelmente sua sinceridade profunda e quase infantil, seu grande amor pela natureza e pela verdade – sua própria verdade pessoal.

Diante disso, podemos assim inferir legitimamente das próprias obras de Vincent van Gogh seu temperamento como homem, ou melhor, como artista - inferência que eu poderia, se quisesse, corroborar com fatos biográficos. O que caracteriza suas obras como um todo é o excesso... de força, de nervosismo, sua violência de expressão. Em sua afirmação categórica do caráter das coisas, em sua simplificação muitas vezes ousada de formas, em sua insolência em enfrentar o sol de frente, na veemente paixão de seu desenho e cor, mesmo nos mínimos detalhes de sua técnica, uma figura poderosa é revelado... masculino, ousado, muitas vezes brutal... ainda que às vezes engenhosamente delicado...

No entanto, este respeito e seu amor pela realidade das coisas não bastam por si só para explicar ou caracterizar a arte profunda, complexa e bastante distinta de Vincent van Gogh. Sem dúvida, como todos os pintores de sua raça, ele está muito consciente da realidade material, de sua importância e de sua beleza, mas ainda mais frequentemente considera esta feiticeira apenas como uma espécie de linguagem maravilhosa destinada a traduzir a ideia. Ele é, quase sempre, um simbolista. . . que sente a necessidade contínua de revestir suas ideias de formas precisas, ponderáveis, tangíveis, em exteriores intensamente sensuais e materiais. Em quase todas as suas telas, sob esse exterior mórfico, sob essa carne que é muita carne, sob esse assunto que é muito matéria, repousa, para o espírito, que sabe como encontrá-lo, um pensamento, uma ideia e essa ideia, o substrato essencial do trabalho, é, ao mesmo tempo, sua causa eficiente e final. Quanto às sinfonias brilhantes e radiantes de cor e linha, qualquer que seja sua importância para o pintor em sua obra, são simplesmente meios expressivos, simplesmente métodos de simbolização. Na verdade, se nos recusarmos a reconhecer a existência dessas tendências idealistas por trás dessa arte naturalista, uma grande parte do corpo da obra que estamos estudando permaneceria totalmente incompreensível. Como explicaríamos, por exemplo, O Semeador, que semeia em agosto e é perturbador, aquele rústico de testa brutalmente brilhante (às vezes com uma distante semelhança com o próprio artista), cuja silhueta, gesto e labor sempre obcecaram Vincent van Gogh, e quem ele pintou e repintou com tanta frequência, às vezes sob o céu rubescente ao pôr do sol, às vezes, em meio à poeira dourada do meio-dia escaldante - como poderíamos explicar “O Semeador” sem considerar aquela *idée fixe*, que assombra seu cérebro sobre o necessário advento de um homem, um messias, semeador da verdade, que regeneraria a decrepitude de nossa arte e talvez de nossa sociedade imbecil e industrial? E como explicar a paixão obsessiva pelo disco solar que ele adora fazer brilhar em seus céus estampados e, ao mesmo tempo, por outro sol, aquela estrela vegetal, o suntuoso girassol, que ele repete incansavelmente, monomaniacamente, se nos recusarmos a aceitar sua preocupação persistente com alguma alegoria heliomítica vaga e gloriosa?

Fonte: Van Gogh: The Passionate Eye de Pascal Bonafoux (Descobertas, 1992)
(fonte: vggallery <http://www.vggallery.com/misc/archives/aurier.htm>)