

Claudete Ribeiro

ARTE E RESISTÊNCIA:
VINCENT WILLEM VAN GOGH

*Tese apresentada ao
Instituto de Artes da
Universidade Estadual
Paulista "Júlio de
Mesquita Filho", como
parte dos requisitos para
a obtenção do grau de
Livre Docência.*

São Paulo, 2000.

*À memória de
minha mãe Leonor*

*Aos meus filhos
Jô
Ricardo
Hamilton
Cris*

*Aos meus netos
Rafael
Daniel
Juliana
Matheus*

*Ao Zézinho meu marido e
companheiro em todos os
momentos, pelo constante
apoio, incentivo e orientação*

Agradecimentos

Este trabalho contou com a participação de muitas pessoas colaborando direta ou indiretamente. Manifesto a minha gratidão a todas elas e de forma particular.

- *À Jô por suas valiosas sugestões ao revisar o trabalho;*
- *Aos meus amigos do curso de Psicologia da FCL- Assis pelo incentivo;*
- *Aos meus alunos do Instituto de Artes com quem estabeleci constantes e gratificantes diálogos;*
- *Aos meus amigos do Antigo Departamento de Expressão e Comunicação com quem muito aprendi;*
- *Ao Instituto de Artes pela compreensão e apoio;*
- *À UNESP que me possibilitou realizar este trabalho.*

Claudete Ribeiro, ARTE E RESISTÊNCIA: Vincent Willem Van Gogh. Tese de Livre-Docência apresentada ao Instituto de Artes da UNESP, São Paulo, SP, Brasil, 2000.

RESUMO

Esta tese apresenta uma proposta interdisciplinar para abordar o objeto artístico, almejando demonstrar como a Psicologia pode enfocar a leitura e a interpretação das produções artísticas visuais. Foram aplicados métodos psicológicos considerados eficazes para entender o fenômeno artístico e, assim, interpretar o trabalho do artista. O instrumental teórico foi o da apreensão fenomenológica e o conhecimento psicanalítico. Trinta e nove telas de Van Gogh (produzidas em Arles, 1888; no asilo de Saint Rémy, Provence, 1889; e em Auvers Sur Oise, 1890) foram selecionadas para análise. Foram observados os aspectos da visualidade da obra segundo a ótica fenomenológica, e as imagens foram investigadas em sua disposição em um espaço simbólico do espaço pessoal do artista, dos elementos configurados que compõem a forma, da iluminação e cor empregadas no trabalho e da dinâmica e expressão dos conteúdos manifestos.

A tese constitui-se de quatro capítulos. O primeiro apresenta a história do artista; o segundo, a teoria para abordar a percepção fenomenológica, definindo os elementos utilizados para interpretar o objeto artístico; o terceiro analisa as imagens produzidas por Van Gogh no período estudado; o quarto diagnostica, analisa e interpreta a expressão das imagens. Foi também analisada a temática explorada pelo artista, de acordo com sua manifestação simbólica.

A trajetória deste trabalho assemelha-se ao Psicodiagnóstico, que levanta as hipóteses e verifica se elas são verdadeiras ou falsas. Assim, foi levantada a hipótese de que a arte atuava na existência do artista como um procedimento terapêutico e mantenedor do seu equilíbrio. A maior ênfase da literatura recai na loucura de Van Gogh como propulsora de sua obra, visão oposta à desta tese. Sua história de vida, repleta de rejeições, condenou-o a viver na mais completa solidão, tendo ele sobrevivido graças à sublimação. Lutou o quanto pôde e sua obra registrou uma outra forma de ver a vida, - transcender para ser reconhecido -, a maior prova de seu equilíbrio. Tais resultados indicam que a transposição do método da escuta para a leitura psicológica pode ser um procedimento adequado.

Claudete Ribeiro, ART AND RESISTANCE: VINCENT WILLEM VAN GOGH. Privatdocent dissertation presented to the School of Arts of State University of São Paulo, São Paulo, Brazil, 2000.

ABSTRACT

This Thesis presents an interdisciplinary proposal for the consideration of works of art, with the aim of demonstrating how Psychology can focus the reading and interpretation of visual artistic products. Psychological methods considered effective in the understanding of the artistic phenomenon and thus in interpreting the artist's work were applied. The theoretical tools were those of phenomenological apprehension and psychoanalytical knowledge. Thirty-nine paintings (produced in Arles, 1888; in the asylum in Saint Rémy, Provence, 1889; and in Auvers Sur Oise, 1890) were selected for analysis. The visual aspects of the work were observed from the phenomenological point of view and the images were investigated in their disposition in a space symbolizing the artist's personal space, the configured elements which compose the form of the illumination and color used in the work, and the dynamics and expression of the manifest contents.

This work consists of four chapters. The first presents the artist's history; the second, the theory of phenomenological perception, defining the elements used to interpret the work of art; the third, an analysis of the images Van Gogh produced in the period under discussion; the fourth, contains the diagnosis, analysis and interpretation of the forms of expression of the images. The themes the artist explored were also analyzed in relation to their symbolic manifestation.

The course of this work was similar to that of Psychodiagnosis, raising hypothesis and verifying whether they were true or false. Thus, the hypothesis that art acted in the artist's life as a therapeutical procedure to maintain his equilibrium was raised. The greatest emphasis in the literature studied falls on Van Gogh's madness as a stimulus for his art, the opposite of the view presented in this research. Van Gogh's life history was full of rejections, and he was condemned to live in the most absolute loneliness, surviving only by means of sublimation. He struggled as hard as he could and his work registers a different way of looking at life, that of having to transcend in order to be recognized. This is the greatest proof of the equilibrium the artist produced. In view of these results it can be stated that the transposition of the listening method to psychological reading may be considered an adequate procedure.

SUMÁRIO

07	<u>INTRODUÇÃO</u>
12	1. VINCENT WILLEM VAN GOGH: uma história de conflitos
28	2. TEORIA E MÉTODO
28	2.1. A Percepção Fenomenológica
39	2.2. Os Elementos de Análise
52	2.3. Material analisado
59	3. A PERCEPÇÃO DAS IMAGENS
186	4. DIAGNÓSTICO, INTERPRETAÇÃO E ANÁLISE
186	4.1 Interpretação
199	4.2 Análise da Temática
215	<u>CONSIDERAÇÕES FINAIS</u>
219	<u>BIBLIOGRAFIA CONSULTADA</u>

INTRODUÇÃO

Aproveitando a vivência com as práticas empregadas pela Psicologia Clínica e tentando compreender a produção na área das artes visuais, pretendo aplicar nesta pesquisa métodos psicológicos para entender o fenômeno artístico, pois considero que o olhar do diagnóstico clínico é eficaz para interpretar o trabalho do artista, que produz algo a partir do próprio processo de perceber o mundo.

Neste trabalho, apresento uma nova proposta metodológica interdisciplinar para abordar o objeto artístico, demonstrando como a Psicologia enfoca a leitura e a interpretação da produção nas Artes Visuais.

Esta investigação é realizada porque observo que as inquietações humanas atuam como fontes estimuladoras, voltadas para a busca de respostas explicativas aos fenômenos que rodeiam as pessoas.

Ao produzir o seu trabalho, o artista busca compreendê-lo, passando psicologicamente por um processo perceptual que envolve uma trajetória específica, diretamente relacionada com a sua história e contexto múltiplo onde está inserido.

Neste sentido, procuro desenvolver esta reflexão por considerar que, para a apreensão daquilo que está fora do indivíduo, ele necessita, em seu processo perceptivo, de uma conexão entre os seus conteúdos internos e os que estão no mundo externo, de forma a ser feita sua apreensão e compreensão.

Para que o estímulo seja captado, ele é imediatamente associado às experiências vividas pelo percebedor e, após a sua elaboração e julgamento pela inteligência, é identificado e percebido. Este processo perceptivo é simultâneo e realizado com muita rapidez no indivíduo.

Como toda a percepção tem lugar num certo horizonte e acontece dentro de um mundo apreendido pelo homem, a partir das suas experiências, o conteúdo percebido resulta da relação, da vivência e experiência do sujeito com o mundo. A percepção, portanto, não se limita apenas à soma aleatória de objetos.

A percepção sempre acontece a partir do próprio corpo, e a sua relação vivencial com o exterior é associada a um tempo e espaço, em que o fenômeno perceptivo está sendo processado.

Numa cultura, com toda a sua complexidade, muitos aspectos são incorporados de forma semelhante nas pessoas. A assimilação de cada pessoa, porém, deverá ser avaliada, levando em conta suas vivências e experiências.

Perceber é captar o estímulo, introjetá-lo, associando-o com as vivências e experiências, elaborando o percebido e projetando a sua interpretação por meio da expressão. Este é o processo que informa o procedimento do artista durante a sua criação.

Ao estudar o objeto artístico para uma análise, considero a proposta do artista, associada ao tempo e espaço em que ele produziu o seu trabalho. Estes dados são relevantes para a interpretação da produção artística.

Além da importância atribuída ao contexto da produção, o conteúdo deve merecer especial atenção, sendo analisado enquanto equilíbrio e força, forma e configuração, luz e cor, espaço e movimento, dinâmica e expressão, como elementos projetados pela vivência do autor em sua obra, pelas suas imagens, caracterizando-se em conteúdos da subjetividade do produtor.

A proposta de realizar uma abordagem psicológica da percepção para a leitura do trabalho artístico exige um conhecimento teórico, o da apreensão fenomenológica dos elementos envolvidos na obra. Esta postura é fundamental, para que se possa falar numa Psicologia da Percepção ou numa Psicologia e Arte.

A Psicologia apontou a existência de influências inconscientes no processo de criação, considerando que a percepção, também registra, mecanicamente, as influências do mundo interior. Desta forma, faz-se necessário o conhecimento psicanalítico para investigar os processos inconscientes da criação.

O pensamento psicológico considera a atividade criadora da mente humana diretamente relacionada com a percepção que tem a competência para realizar, em nível sensório, o entendimento do que foi imaginado.

A imagem percebida antecipa a capacidade do artista, de produzir e interpretar a experiência, materializando-a. Assim sendo, a percepção para a reprodução de formas depende das relações que ela tem com um presente e um passado, dos traços de objetos familiares que foram retidos na memória, influenciando a sua reedição.

A pintura ou escultura possuem, na sua linguagem, um significado representativo ou abstrato, e dela surge, necessariamente, uma afirmação sobre a natureza da sua existência, ultrapassando as qualidades visuais, tais como, força ou fragilidade e harmonia ou discordância. Portanto, a obra é tida, simbolicamente, como uma imagem mental própria da condição humana.

A forma visual pode ser evocada a partir daquilo que se vê, o que não quer dizer que seja exatamente igual à forma como ela é, mas uma tradução do objeto, como uma realização intrínseca da mente, sendo captada pelas propriedades do objeto e, também, pelo estilo de representação de uma cultura ou de uma individualidade artística.

Com a imagem mnemônica da estrutura internalizada na mente, o artista inventa elementos que interpretam o mundo, de maneira que a sua produção considere a harmonia entre o exterior e o interior, ou seja, com os sentimentos, necessidades e desejos expressos por ele.

Justifico a opção por realizar um trabalho no qual a Psicologia estabelece formas de investigação da percepção, semelhante ao procedimento de diagnóstico da investigação clínica. Baseio-me nas abordagens psicanalítica, quando investigo os processos inconscientes da criação, e fenomenológica, quando me refiro ao processo perceptivo do objeto artístico como elemento de análise e interpretação, sob um prisma da percepção visual que oferece os elementos simbólicos da produção.

As tentativas metodológicas desta pesquisa buscam elucidar as práticas investigativas seguintes:

- viabilização da leitura da obra artística a partir de procedimentos clínicos da Psicologia;
- verificação de compatibilidade da transposição do método clínico para a avaliação artística estrutural da obra;
- detecção das aproximações e divergências entre dois procedimentos teóricos distintos;
- avaliação do uso de procedimentos interdisciplinares para favorecer a leitura e interpretação da arte.

Vincent Willem Van Gogh é o sujeito artístico para este estudo. Considerarei o autor e sua obra, independentemente da beleza e da estética, para realizar uma leitura e interpretação voltada para a produção, cuja simbologia é expressa a partir da percepção do criador do objeto artístico.

As referências ao artista neste trabalho serão realizadas por Vincent (forma pela qual ele queria ser tratado). Neste sentido, realizo este estudo da produção artística de Vincent nos dois últimos anos de vida do artista, período fundamental da criação para representar a obra.

A escolha deste artista é decorrente da sua história de vida, considerada ilustrativa, pois parto da premissa de ser alguém que, para a manutenção da própria sanidade empregou, constantemente, processos defensivos como uma forma equilibradora do próprio ego.

Pretendo adotar uma postura diferente das encontradas na totalidade, ou quase totalidade, dos muitos trabalhos biográficos e de análise artística sobre o mundo de Vincent. Espero demonstrar que, ao contrário da visão de uma produção artística, frequentemente avaliada como própria de um alienado, a parte da vasta obra produzida nesses dois anos que pretendo analisar, representa uma defesa insofismável da sua saúde mental.

A partir dessas propostas desenvolvo a análise do famoso pintor que foi personagem de um drama, onde a loucura também esteve presente.

As telas submetidas a análise foram realizadas quando o artista viveu em Arles, no sul da França, em 1888, melhor período da sua vida, quando esteve internado por longo tempo no asilo em Saint Remy, na Provence em 1889, e as executadas na sua última fase, em 1890 quando viveu em Auvers Sur Oise. Selecionei trinta e nove telas, para análise neste trabalho, por considerá-las representativas e adequadas, pois expressam plasticamente a relação entre Arte, Psicologia e História.

Observarei os aspectos da visualidade da obra, considerando a produção das formas na ótica fenomenológica. Estas imagens serão investigadas a partir da sua disposição num espaço simbólico do espaço pessoal do artista, dos elementos configurados que compõem a forma, da iluminação e cor empregada no trabalho, (ponto mais forte e revelador da afetividade de Vincent) e da dinâmica e expressão dos conteúdos manifestos que revelam simbolicamente o drama do artista.

Todas as informações sobre a história de Vincent, contexto, cultura e produção artística foram extraídas das leituras das obras relacionadas ao final da tese.

O trabalho será dividido em quatro capítulos, didaticamente dispostos para tratar o tema.

No primeiro, apresentarei o artista e a sua história permeada pelos conflitos vivenciados e determinantes da produção.

No segundo capítulo, que dividirei em três partes, mostrarei, na primeira, uma exposição teórica para abordar a percepção fenomenológica, na segunda, definirei os elementos que estarão sendo utilizados para interpretar o objeto artístico, e na terceira, apresentarei o material que será analisado.

No terceiro capítulo, apresentarei algumas imagens produzidas por Vincent no período estudado, analisando-as de acordo com a abordagem dos elementos artísticos na ótica da percepção.

No quarto capítulo, realizarei o diagnóstico, interpretação e análise das imagens em duas partes. Na primeira, farei a contextualização do artista no tempo, para explicar as suas influências na obra e assim interpretarei esta expressão. Na segunda, apresentarei uma análise da temática explorada pelo artista, de acordo com a sua manifestação simbólica.

1. VINCENT WILLEM VAN GOGH:
uma história de conflitos

A produção artística de Vincent encontra-se dentro de um tema que se desenvolve entre as fronteiras da Arte e da Loucura. Estes dois conteúdos aproximam duas possibilidades de leitura, a psicológica e artística, procedimento que vem sendo desenvolvido por muitos teóricos ao estudar a relação entre o estado de loucura e a criação artística.

A associação destes dois conteúdos vem despertando o interesse de muitos profissionais. Eles propuseram práticas terapêuticas para minimizar o estado de loucura e as formas de retorno ao equilíbrio pela produção da arte.

Michel Foucault¹, em seu trabalho sobre a História da Loucura, foi um teórico dos mais contundentes, ao demonstrar que não se é louco, mas se fica louco por circunstâncias várias. Estas circunstâncias são sempre provenientes do meio externo, estimuladas pelas repressões impostas aos homens, por tudo o que está ao redor dele, isto é, contidas na chamada civilização.

Entende-se a loucura como um estado decorrente de uma história de vida sofrida e conflituosa de pessoas extremamente sensíveis, que ficam nesta condição como última aplicação das suas defesas. Desta forma, acredito que uma maneira para se elaborar as dificuldades desencadeadoras deste estado pode ser alcançada pela expressão dos conteúdos opressores internos, por meio da criação.

Para o próprio equilíbrio, os homens empregam, constantemente, processos defensivos como forma equilibradora do seu ego. As defesas aplicadas são muitas. Menciono algumas que aparecem neste processo: introjeção, deslocamento, conversão, negação, racionalização, formações reativas, renúncia, simbolização, compensação, narcotização, dissociação, isolamento, regressão e as atividades defensivas no plano da repressão, do recalque ou recalçamento. Tais mecanismos psicológicos favorecem a anulação dos conflitos e promovem a sublimação.

Pela sublimação, é permitido ao sujeito ser aceito no mundo, independentemente de estar canalizando para este mundo uma forma dos seus conflitos ou uma manifestação do seu prazer. Um prazer que muitas vezes, está ligado aos seus

¹ FOUCAULT, Michel - **História da Loucura**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

conteúdos primários, às suas carências no período inicial da sua existência. Assim, ele os projeta para fora, de forma dissimulada, por meio da criação, e acaba sendo aceito pela sociedade.

É a partir dessas concepções que estudo a história do consagrado pintor, que foi personagem de um drama, onde a loucura se apresentava, como desdobramento das carências geradoras da solidão e isolamento.

Vincent nasceu em 30 de março de 1853, em Groot-Zundert no Brabante Holandês. Era o filho primogênito de uma família de seis filhos. Ele morreu em 29 de julho de 1890, tendo cometido suicídio. Viveu, portanto, pouco mais de 37 anos, e construiu uma obra ampla e significativa, digna de ser investigada. Ao final deste capítulo, apresento o genograma da família Van Gogh.

O artista nasceu exatamente um ano após seu irmão homônimo, natimorto. Durante parte da sua infância, quando ia regularmente assistir o culto religioso onde o seu pai Theodorus Van Gogh era pastor local, ao passar pelo cemitério que ficava ao lado da igreja, via a lápide do túmulo do irmão com seu nome gravado VINCENT WILLEM VAN GOGH, com a data, 30-03-1852. Era um túmulo que estava rodeado por ciprestes.

Esta cena provocava em Vincent o sentimento de ser ele um impostor. De acordo com relatos de suas cartas, que constam da sua biografia, a imagem da lápide do túmulo provocava no artista a sensação de estar morto psicologicamente, ou como se vivesse no lugar de outra pessoa. Este fato o marcou para sempre.

Vincent (foto) concebia que, desde o seu nascimento, vivera como um ser destinado a cumprir algumas tarefas. A primeira era substituir seu irmão primogênito, natimorto, o outro Vincent. A segunda era ter que reeditar as aptidões e habilidades artísticas plásticas de seu tio e padrinho, com o mesmo nome, Vincent Willem Van Gogh (tio Cent). E ainda, a terceira, na condição de neto de outro Vincent Willem Van Gogh, pastor e avô paterno, vivenciar a carreira religiosa, tal qual o avô, muito bem sucedido, outro ponto conflitivo na vida do pintor.



Ao carregar o fantasmático nome que deu origem à curta e rica história do artista, foi revelado um segredo familiar, passado inconscientemente, o da reedição de histórias. A família de Vincent apresenta como base este funcionamento inconsciente que é compartilhado através de gerações. Este

mecanismo opera como um fantasma. Estando sempre presente, ele favorece a instalação de um organizador, que define a formação coletiva e os psiquismos pessoais.

A família Van Gogh é um caso típico. Apresenta uma organização fantasmática, por meio das figuras mitificadas e de um conjunto de crenças que foram partilhadas e transmitidas pelas gerações dos seus filhos, estabelecendo assim, os mitos como verdades ao longo da sua existência, de forma a preencher as necessidades de sucesso e poder da família, traçando o destino do Vincent, ora em estudo.

Ele estudou até os dezesseis anos (foto) quando foi trabalhar com artes plásticas na Galeria Goupil, dirigida pelo tio e padrinho, também Vincent. Neste local, ele entrou em contato com as obras de seu tempo, emitindo aos fregueses juízos sobre elas e influenciando-os na compra destas obras.



Seu Biógrafo Sweetman² aponta que *"...afinal era o seu primeiro contato com as pinturas de verdade, após as gravuras monocromáticas do tio, a vibração da cor pelo cheiro inesquecível da tinta a óleo e do verniz. Acima de tudo, foi o desejo de se afirmar, a vontade firme de ser bem sucedido em seu primeiro trabalho, que tornou tudo tão importante e interessante..."*.



Theo (foto), seu irmão quatro anos mais novo, que também trabalhava na Goupil como marchand, era a pessoa que o compreendia e de quem gostava muito, por ser ele a única pessoa para quem emitia suas confidências. Era o irmão com quem trocava idéias, quem o estimulava para buscar orientação em muitas fontes, de forma a se realizar como artista.

De acordo com Sweetman, Vincent desenvolveu o hábito de escrever regularmente ao irmão. *"As cartas de Vincent a Theo começaram em 1872, ... de início estas cartas eram curtas, poucas e muito espaçadas, mas pouco a pouco se tornaram não só mais freqüentes e mais longas, como discutiam coisas mais íntimas, detalhes de coisas vistas e feitas, livros lidos e analisados, pinturas estudadas e explicadas. Mais do que isso porém, haveria uma espantosa revelação de pensamentos pessoais, dúvidas, crenças vivamente registradas, no mesmo momento em que Vincent as experimentava..."*³. Foram publicadas seiscentas e cinquenta e duas cartas enviadas ao irmão Theo, que registram grande parte da vida e trabalho do artista, assim como demonstram os seus pensamentos frente a sua obra.

² SWEETMAN, David - **Vincent Van Gogh**: uma biografia. Rio de Janeiro: Zahar, 1993, p. 30.

³ SWEETMAN, 1993, obra citada, p.41.

Apesar de Vincent ter apresentado um bom desempenho na Galeria de Artes e ter sido considerado um bom profissional, apresentava problemas de relacionamento, decorrentes das suas características de personalidade depressiva. Em sua biografia identificamos o conflito religioso, como ponto de partida para os seus comportamentos psicopatológicos.

Sweetman destaca que *"...tio Cent foi fazer uma visita a Vincent para ver se conseguia descobrir qual era o seu problema. Não precisou de muito tempo para concluir que a religião era a origem de toda a perturbação..."*⁴.

Em decorrência desta situação e a partir da sua rebeldia e isolamento, ele foi transferido para as várias galerias Goupil da Europa, até ser, finalmente, demitido.

Quando esteve na Goupil de Londres ele sofreu a sua primeira decepção amorosa, pois apaixonou-se pela filha da dona da pensão onde vivia; e ela, apesar de lhe dar esperanças, logo zombou dele, rejeitando-o.

Desiludido com esta rejeição afetiva e com a falta de adaptação no comércio das artes, Vincent resolveu seguir a carreira religiosa indo para o Borinage, região muito pobre da Bélgica, lugar onde decidiu trabalhar como pregador para os operários das minas de carvão.

A atividade de pregador voltada para os pobres, excluídos da sociedade, influenciou fortemente a sua obra artística. Desenvolvendo o trabalho religioso, Vincent apresentava um discurso inflamado, identificando-se com os pobres, a ponto de lhes dar a roupa do próprio corpo.

Sweetman⁵ aponta que *"Talvez Vincent tivesse a esperança de que seu pai aprovasse o que estava fazendo. Não poderia ele ver o filho como um São Francisco contemporâneo, dando tudo o que tinha aos pobres e vivendo com eles? Mas logo ficou sabendo que não. Tendo passado pela rigorosa formação para o sacerdócio, o Pastor Theodorus vira um sem-número de jovens estudantes de teologia mergulhar subitamente na auto-mortificação..."*. O Pastor Theodorus não aceitava esta postura revestida de um altruísmo exagerado. Esta conduta era considerada pelo pai como mais um traço da sua doença, que para a família esteve presente durante toda a sua existência.

Com seus comportamentos extravagantes, e ainda por levar as pessoas a uma importante conscientização sobre o seu papel e, também, por falar uma linguagem igualitária, Vincent

⁴ SWEETMAN, 1993, obra citada, p.62.

⁵ SWEETMAN, 1993, obra citada, p.88.

incomodava a corporação de sacerdotes, de forma a ser demitido da função de Pastor.

Depois do Borinage, em 1881 Vincent reencontrou a prima Kee que havia enviuvado e passava uns tempos na casa dos pais do artista. Sensibilizado pela sua situação, ele apaixonou-se por ela, chocando-a com seus sentimentos e provocando uma rejeição radical, não só da parte dela, mas também por parte dos tios.

Em 1882, decepcionado pela rejeição de Kee, ele encontrou a prostituta Sien (Classina Maria Hoornik), a quem ofereceu proteção e um teto; em troca ela deveria ser um modelo para o pintor. Desta relação inicial desenvolveu-se um afeto que durou pouco mais de um ano, tendo terminado quando Sien, insatisfeita com a condição econômica miserável, voltou para a prostituição.

Em 1884, quando Vincent estava doente e sentindo-se muito solitário, foi passar uns tempos na casa dos pais, período que coincidiu com um acidente que sua mãe havia sofrido. Neste momento, conheceu uma vizinha, Margot Begeman, que se apaixonou por ele. Entretanto, ela foi reprimida pela família e a relação não foi adiante. Assim, mais uma vez o artista vivenciava a rejeição.

Como ele teve uma história de vida marcada por rejeições afetivas, necessitava encontrar os substitutos equilibradores para poder poupar seu ego e sobreviver. Assim, surge a prática da arte em sua história. Ela começa como uma função sublimada de prazer, permitindo-lhe relacionar-se com o mundo, por meio das manifestações expressivas pictóricas,

qualidades percebidas e assimiladas desde a infância, quando apreciava a mãe nas suas habilidades voltadas para a pintura.



Na biografia de Vincent, as habilidades artísticas da mãe (foto) e a formação religiosa do pai (capela de Nuenen) foram marcantes na história. Sweetman relata: *"Podemos imaginar uma noite de inverno, com a família reunida junto à lareira na sala, as cadeiras de madeira polida e couro, forros de tapeçaria decorada sobre as mesas laterais e grandes lâmpadas a óleo, de cobre e vidro lapidado, a cuja luz o Pastor Theodorus faz suas anotações para o sermão de domingo, e Anna pinta um ramo de jacintos cor-de-rosa. A cena abarca os dois principais componentes da vida de Vincent: religião e arte..."*⁶. Estes dois pólos foram conflitivos por algum tempo, vencendo

⁶ SWEETMAN, 1993, obra citada, p. 19

a arte como superação dos conflitos pela criação e construção.

A fantasia e a criação foram os mecanismos empregados por ele, para que pudesse manter um certo equilíbrio e lidar com momentos de tensão e insatisfação, quando era tido pela família como diferente, como um "louco".

Este processo é, hoje, muito estimulado na terapêutica ocupacional e na Arte Terapia, pois são procedimentos que permitem ao sujeito projetar, sublimadamente, os conteúdos de seus devaneios, ou das suas fantasias.

Desta forma, procuro descrever como o processo da fantasia levou Vincent à criação, expressando, em sua arte, toda uma loucura que lhe dava identidade, até então, impedida de ser encontrada. Entretanto, este processo não pode permanecer por muito tempo, pois o impedimento de criar culminou com o seu suicídio.

O ser humano em sua história vivencia situações que marcam a sua existência. Os conteúdos positivos e os conteúdos negativos exercem um peso diferenciado em cada ser. Para uns, os aspectos positivos serão fortes elementos de estruturação da sua personalidade. Para outros, os conteúdos negativos predominarão na sua estrutura mental, a ponto de torná-los pessoas tristes, melancólicas, impulsivas e agressivas, sofredoras e depressivas, solitárias e esquizóides. O sofrimento mental chega a constituir-se na plena expressão da loucura, como aconteceu com Vincent.

A loucura, muitas vezes, é proveniente de uma fantasia inconsciente que somente pode ser reconhecida como tal, depois que a pessoa dela emerge. As fantasias inconscientes não representam uma realidade externa ao pensamento, elas simplesmente simbolizam essa realidade.

Hanna Segal⁷ descreve o processo de fantasia numa abordagem psicanalítica, como proveniente do conteúdo primário dos processos mentais inconscientes e representante psíquico dos instintos que se transformam em defesas do ego e para satisfação dos desejos do ego.

Conforme a autora, a vivência da fantasia está sempre baseada nas experiências das ações alheias, em determinados pontos relativos à experiência do outro, pois as fantasias inconscientes são sempre deduzidas, nunca observadas como tais. Deduzindo o comportamento do outro, pode-se chegar à existência de um significado.

⁷ SEGAL, Hanna - **Sonho, Fantasia e Arte**. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

A fantasia é, em primeira instância, o representante psíquico do instinto; não há impulso, não há ímpeto instintivo ou reação que não seja vivida como fantasia inconsciente. A fantasia inconsciente é um meio de viver os desejos primários, que representam um papel nas relações pessoais durante toda a vida do indivíduo.

Quando a fantasia é comparada às realidades externas e corpóreas, ela, assim como outras tantas atividades mentais, se configura numa ilusão, uma vez que não pode ser vista, tocada ou manipulada. No entanto, na experiência do sujeito ela é real.

A fantasia é uma verdadeira função mental e tem efeitos verdadeiros, não somente no mundo interior da mente, como também, no mundo exterior do desenvolvimento físico e do comportamento do sujeito.

A fantasia parece ser, então, o emprego de um processo defensivo, necessário à sobrevivência psíquica e favorecedora de manifestações expressivas que, em geral, se configuram em produtos artísticos, resultantes de atos de criação, como as expressões da percepção e dos sentimentos.

As mais primitivas fantasias são vividas como sensações estimulantes da criação, que, mais tarde, assumem a forma de imagens plásticas e representações dramáticas.

A contribuição da Psicanálise para a compreensão do trabalho artístico apresenta um enfoque sobre o sujeito e o objeto, um enfoque sobre o criador e a obra, entendendo-se como obra de arte o produto deste ser criador, como uma manifestação expressiva da sua percepção e produto da sua fantasia interior.

Nesta investigação, a obra de arte produzida por Vincent representa o símbolo de vida vivida, de uma vida emocional subjetiva, que expressava o mundo interno, trazendo subjacente a si, a condição essencial da vida que favoreceria a sua aceitação, enquanto pessoa, pela arte.

É por ter vida que a sua obra mobiliza a percepção do outro. Ela é decorrente de tensões que se apresentam de forma harmônica.

Vincent revela, na sua produção artística, o ponto de fixação instintiva, localizado na fase primitiva do seu desenvolvimento, quando apresenta fortes catexias libidinais para as figuras protetoras, materna-paterna; expressa em seu

trabalho, a sempre presença da morte e da repetição de histórias, a de todos os Vincent.

O artista na condição de sentimental, experimenta o mundo com todos os seus sentidos, como se revivesse o seu período primário. Nessa experiência concreta e sensual, ele sublima os seus desejos, apresentando os conflitos camuflados em seu trabalho artístico.

No processo de criação, há sempre uma articulação inconsciente, estabelecendo-se uma resposta ao estímulo sensorial externo e o artista criador. Com sua obra em desenvolvimento, ele vê surgir diante de si e a cada momento um produto articulado com o instante anterior ao presente, sempre representado por uma nova configuração, que por sua vez, provoca um novo estímulo, com sua conseqüente articulação interna, dando forma à obra.

O estímulo provocador da elaboração do trabalho desperta no criador uma revivência, fortemente impregnada de libido, que mobiliza suas antigas fantasias de prazer e favorece um trabalho articulado com o ego consciente, permitindo a realização e finalização da obra.

A obra de arte é vista como uma reconstituição dos desejos primitivos de prazer e, nessa reconstrução, o artista se recria a si próprio. Neste sentido, o componente intuitivo atua como um meio de funcionamento da consciência interna, dispondo os diversos fragmentos da obra, até a formação de um todo, que fará surgir a obra artística.

Uma forma expressiva é criada para a percepção, por meio dos sentidos e da imaginação e o que ela expressa é o sentimento humano. A expressão é proveniente do mundo dos sentimentos, um mundo subjetivo e interno marcado por emoções.

A representação simbólica deste mundo interno exige uma manifestação, por meio de uma linguagem que deve ser entendida. É desta forma que o artista procede para comunicar a sua obra.



O que o artista expressa, portanto, é decorrente dos seus sentimentos reais (esboço) e daquilo que ele percebe sobre o sentimento humano. Este foi o processo estruturador, do aparato psicológico de Vincent durante a criação. Ele procurou retratar, em sua obra, o conteúdo humano nas suas aflições, dificuldades e, também, naquilo que lhe dava prazer: a beleza.

Apesar de, no seu tempo, ele ter tido muita dificuldade para a aceitação do seu trabalho



artístico, pois era considerado sem talento pelos mestres da Academia de Belas Artes da Antuérpia, ele insistiu, dedicando-se exclusivamente à arte, produzindo, inicialmente, desenhos (esboço à esquerda) e aquarelas que

representavam a vida dos mineradores e dos camponeses (aquarela à direita). A cor empregada nestes trabalhos é sombria, como o clima holandês.



*"Para quem procura exprimir o que há de brutal numa figura, sua amplitude e sua força, a aquarela não é o meio mais simpático. Se buscamos mais exclusivamente o tom ou a cor, já não se dá o mesmo, a aquarela não se presta a isso com excelência. Posso até admitir que, destas mesmas figuras reais, seja possível fazer outros estudos de outros pontos de vista (particularmente tom e cor) realizados com outra intenção; mas coloco a questão de saber se, admitindo que meu estado de espírito e minha sensibilidade pessoal fazem-me observar em primeiríssimo lugar o caráter, a estrutura, a ação das figuras, as pessoas me censurarão por, seguindo esta sensibilidade, eu acabar fazendo não uma aquarela, mas apenas um desenho em marrom ou preto?..." carta 297)*⁸

Independentemente de ter vivido durante boa parte da vida próximo ao mundo das artes, trabalhando em galerias na França, Holanda, Bruxelas e Inglaterra, ele tinha dificuldades em adquirir o material para as suas pinturas. Mas, por um pacto feito com o irmão Theo, que também atuava nas galerias de arte do tio, foi por ele financiado, durante parte da sua existência para dedicar-se à pintura.

Sweetman informa que "...anunciava também, o deslocamento final em sua relação com Theo: a doação de cinquenta francos simbolizou uma inversão de papéis pela qual Theo se tornaria o irmão mais velho, que iria para sempre apoiar o 'mais novo', financeira e moralmente..."⁹. Vincent o tratava como se ele fosse o próprio pai, reafirmando uma inversão de papéis,

⁸ VAN GOGH, Vincent - **Cartas a Theo - Van Gogh**. Porto Alegre: L&PM, 1991, p. 67-

68

⁹ SWEETMAN, 1993, obra citada, p. 101.

postura necessária para suprir a carência deste afeto pela falta da figura paterna. Dirigia-se ao irmão desta forma:

"Que você me ajude a subir a correnteza - e ganhando dinheiro, não somente pelo envio de dinheiro, mas também por sua influência, uma colaboração mais estreita e uma amizade de melhor quilate. Tenho em mim forças suficientes para realizar alguma coisa e também ganhar dinheiro. E então como você mesmo diz, se eu fizer progressos em minha pintura e se chegar a ter uma boa posição independente, terei mais valor que agora. Então, ou seja, mais tarde, quando as coisas estiverem um pouco melhores para mim, tentarei com muito boa vontade dar-lhe novos elementos para esta questão da reforma do comércio; com efeito, certamente tenho sobre isto minhas idéias, que resultam de minha própria experiência sobre o que impede os pintores de progredir, e conheço o tipo de coisas que tornam a vida dos pintores às vezes insuportável..."¹⁰ (carta 384)



Em 1882, iniciou seu trabalho com as cores (aquarelas à esquerda e à direita), motivando-se fortemente para a investigação das técnicas de expressão. Realizava



seus experimentos e continuava o seu trabalho, na busca de um aprimoramento. Em 1886, Vincent foi à Paris a convite de seu irmão, para conhecer os impressionistas. Ele se emocionou ao conhecer as obras de Monet, Seurat, Signac e Gauguin.

A partir deste momento a obra de Vincent entrou numa nova fase: a da descoberta da Cor e a do Pontilhismo. A paleta de Vincent passava a ter mais amarelo, vermelho, azul e as cores complementares. A luz começou a ser impressionista, ou seja, difusa.

Vivendo este período na França, Vincent teve muitos problemas de relacionamento com o irmão Theo, com quem acabou brigando temporariamente. Por causa da sua relação afetiva com o irmão que contemplava os extremos, o amor e o ódio, passou a ter uma série de desentendimentos com ele, decidindo-se ir embora para viver em Arles, cidade situada no sul da França. Neste lugar, ele afirmava que encontraria o sol e era onde iria buscar o simbólico do "Japão",

¹⁰ VAN GOGH, 1991, obra citada, p. 91.

experimentado por meio da arte que conhecera em Paris, quando teve contato com os impressionistas, fato que lhe marcou fortemente.

Até aqui, Vincent já havia sofrido algumas desilusões amorosas e afetivas. Várias pessoas o rejeitaram, quando ocorria a oportunidade de uma convivência mais íntima. Esse foi um motivo fundamental para acentuar a desestabilização do seu aparelho psíquico.

Em 1888, em Arles, com o patrocínio financeiro de Theo, ele encontrou o lugar onde a luminosidade e a cor se faziam presentes e lhe permitiam realizar experimentos com as cores, favorecendo a projeção dos seus sentimentos nos trabalhos produzidos naquele período. Este foi o melhor período da sua vida, quando procurou extrair o belo, os conteúdos mais afetivos, expressando através das cores a sua percepção de mundo naquele momento.

Sua felicidade era tanta, que o biógrafo Sweetman comenta a produção colorida dos girassóis (tela), relacionada com a euforia decorrente da vinda do amigo pintor para morar com ele e, com quem dividiria suas possibilidades criadoras; *"...Vincent mal conseguia pensar em outra coisa senão nos preparativos para a chegada de Gauguin. Até os temas que pintava eram escolhidos por se prestarem à decoração do quarto de hóspedes, e foi por isso que começou de novo a fazer estudos de flores. Foi quando ele conviveu com Gauguin na casa amarela, local por ele idealizado para abrigar os jovens artistas..."*¹¹, escreveu ao irmão para demonstrar sua felicidade ao iniciar a concretização das fantasias,



*"... a natureza, o bom tempo daqui são as vantagens do Midi. Mas acredito que Gauguin jamais renunciará à batalha parisiense, ele a deseja demais, e acredita mais que eu num sucesso duradouro. Isto não me fará nenhum mal, pelo contrário, eu me desespero demais talvez. Deixemo-lhe portanto esta ilusão, mas saibamos que o que sempre lhe será necessário é a moradia, o pão cotidiano e as cores..."*¹²
(carta 524)

Durante o período de convivência com Gauguin as manifestações do amigo revelaram suas discordâncias de Vincent e favoreceram choques na relação entre os dois. Sweetman comenta que, o relacionamento foi ficando cada vez mais desgastado a ponto de; *"...Vincent suportar tudo refugiando-se na fantasia, com seus projetos pouco realistas de um*

¹¹ SWEETMAN, 1993, obra citada, p. 233.

¹² VAN GOGH, 1991, obra citada, p. 194.

futuro artístico ideal baseado numa comunidade..."¹³. Entre muitas e constantes brigas, uma foi muito violenta e levou o amigo a deixar o convívio com Vincent, indo embora da casa amarela.



O sentimento de perda e a forte rejeição experimentada novamente na sua história, favoreceram uma turbulência dos próprios sentimentos, levando Vincent ao gesto de extremo descontrole, no qual ele cortou um lóbulo da sua orelha esquerda (tela), sendo encaminhado inicialmente para um hospital geral e posteriormente para um tratamento psiquiátrico, no Asilo de Saint Paul de Mausole em Saint Rémy de Provence.

Durante esse período, ele pintou muitas cenas do asilo com traços bastante curvos. Vivia sucessivas crises, mas é notável como, durante os intervalos dessas crises, ele pintava muito.

Arles foi o lugar onde Vincent viveu sua época mais produtiva, pois até então ele não havia produzido tanto. Nesta fase, ele rompeu com a pintura pontilhista, evoluindo para o expressionismo, transformando os pontos em vírgulas, traços em curvas, a fim de expressar a sua angústia como resposta à sociedade que o rejeitava. Nessa expressão, Vincent conseguia sublimar a angústia e passar para a tela uma sentimento de euforia.

Como exemplo dessa fase, cabe citar a obra Girassóis de 1888 feita basicamente com o amarelo, cor representante da vida e com o laranja, cor que representou o seu sofrimento e desespero, em relação a rejeição e repressão que sentia por parte de todos.

A história de Vincent chega ao fim, no ano de 1890. Durante o primeiro semestre, aconteceram os seus piores momentos. Esteve internado várias vezes para tratamento. Depois das suas crises de "loucura" e num período em que estava melhor, soube do nascimento do filho do irmão Theo e Jhoanna, que recebeu o nome de Vincent Willem Van Gogh, dado pelo irmão em homenagem ao artista, que seria seu padrinho. A primeira reação do pintor foi de aparente alegria, mas depois de alguns dias ele voltou a ter novas crises.

Quando estava se deslocando para Auvers sur Oise para ir se tratar com o Doutor Gachet, médico e colecionador de arte, passou pela casa do irmão, onde permaneceu por quatro dias. Neste período, conheceu seu sobrinho e ainda pode acompanhar

¹³ SWEETMAN, 1993, obra citada, p. 233.

como o mercado das artes estava recebendo os trabalhos dos impressionistas.



Soube também, que estavam subavaliando o seu trabalho, outro fato que contribuiu muito para o seu desequilíbrio. A crítica não aceitava bem a sua obra e apenas um de seus quadros havia sido vendido, *As Vinhas Vermelhas* (tela) por quatrocentos francos.

Foram muitas emoções e na sua percepção doentia. Ver concretamente o seu herdeiro nominal, o quinto Vincent, o fez reeditar o sentimento de que tinha uma história a cumprir; e o seu ciclo estava terminando, porque ele já havia cumprido o seu tempo e estava chegando a hora de dar o espaço àquele que havia chegado para ficar no seu lugar.

Por outro lado, constatou, também, que não seria aceito enquanto artista e que, apesar dos poucos trabalhos trocados por tintas e alimento, eles nada lhe renderam em sua vida material; portanto, não poderia depender da sua produção artística.

Entendeu também, que não poderia continuar dependente do irmão que passava por dificuldades financeiras, estava em vias de ser despedido da Goupil. Sem a ajuda de Theo não poderia continuar criando.

Não demorou muito, Theo informou que já não poderia mais ajudá-lo financeiramente, pois com a vinda do filho, estava impossibilitado de continuar mantendo o irmão. Este fato fez com que Vincent, que já esperava por isto, mudasse seu comportamento. Ele, acelerando a sua produção, pintou tudo o que conseguiu. Externalizou todos os seus sentimentos nas suas últimas telas.

Finalmente, em 27 de julho de 1890, ele se suicidou com um tiro no peito. Apesar de controvérsias, segundo vários biógrafos que afirmaram ter sido esta a sua última obra, o fato aconteceu, após realizar Campo de Trigo com Corvos (tela), trabalho que mostra três caminhos interrompidos sob um céu tempestuoso com corvos. Eles interpretam que, ao pintar essa tela, o artista revelou sentir-se sem saída na vida, só tendo a morte como fuga de sua angústia.



Apesar de, na literatura existente sobre a vida do artista, ele ser tido como um "louco", rotulado como esquizofrênico por desagregação da personalidade, entendo que, ao contrário do que dizem muitos autores, Vincent não sofria de loucura, mas de uma patologia produzida pela sociedade repressiva da época, que não compreendia as manifestações das fantasias do artista, oprimindo e isolando a sua existência.



Nesta investigação, observa-se, ainda, um dado importante. Existe um diagnóstico realizado a partir de um estudo desenvolvido na Universidade de Missouri-Kansas, apontando que ele sofria de um distúrbio metabólico, semelhante ao que atingiu, também, o seu irmão Theo, sua irmã Willemine (foto) e o caçula Cor, revelando então um comprometimento orgânico, provavelmente genético, como favorecedor do estado emocional depressivo e esquizóide da família.

Alguns trabalhos da extensa obra do artista, principalmente os produzidos durante a última fase da sua vida, entre 1888 e 1890, desvelam os sentimentos e a beleza interior de Vincent, pelo efeito produzido pelas cores.

Estas pinturas foram criadas em momentos de grande aproximação de pessoas, seguido pelo seu afastamento, confinamento e solidão, revelando a dor que culminou com sua morte.

Ele tirou sua própria vida, quando se sentiu impedido de criar, de continuar com a sua arte como a expressão de uma identidade sufocada, como o simbólico da vida e para a manutenção do equilíbrio que lhe permitira sobreviver.

Durante toda a existência, o artista se comunicou com o mundo por meio da cor. A cor refletiu a sua euforia, alegria, tristeza e dor.

O amarelo teve o papel iluminador da obra. Essa cor esteve muito presente, como um sinal de vida, harmonia e otimismo, expresso por espirais e grandes discos emoldurando o sol e as estrelas.



O amarelo visto em Casa Amarela (tela), na série dos Girassóis e nos Campos de Trigo esteve próximo da euforia, mas foi sendo convertido para um laranja bastante intenso, visto nos últimos trabalhos: Campo de Trigo sob um Céu



Encoberto (tela à direita) e Campo de Trigo Com Corvos. Neles a impulsividade e agressividade do vermelho misturado com o amarelo já expressam a aproximação da morte do artista.

O azul e o verde enegrecidos aparecem na turbulência do céu e nos ciprestes, trabalhos realizados em grande número, durante a sua internação no asilo de Saint Rémy. Eles marcam esta época, como fase de composições estilizadas e cheia de espiritualidade, pois evocavam a natureza na ótica pessoal e contaminada de Vincent.



A Noite Estrelada com Ciprestes e Aldeia (tela), produzida em Saint Rémy, demonstra que o artista está num lugar perigoso e solitário, sem quaisquer figuras mediadoras para ajudá-lo. No céu brilha uma estrela central, que junto com as outras estrelas aparecem como massas de fogo, girando num céu turbulento. Elas se apresentam como uma ameaça, quase querendo invadir a parte terrena abaixo delas.

O estado de choque que os ciprestes demonstram nos trabalhos de Vincent, também provocam o próprio artista. Eles estão quase sempre presentes. O cipreste, pelo fato de estar plantado nos cemitérios, expressa um duplo simbolismo: vida e morte. Eles também tem raízes, que nos remetem à idéia da ligação com a vida, e ainda, a identificação de uma profunda espiritualidade, encarnando a morte que emerge da terra, convergindo para o céu. Parece indicar uma chama emergente do chão para o céu.

Em Campo de Trigo com Corvos os pássaros negros ameaçam o artista. Em suas biografias, os autores afirmam que Vincent, neste dia, estava muito deprimido, e teria levado uma arma para espantar os corvos e poder pintar. Entretanto, os três caminhos não lhe deixaram saída, os vastos campos de trigo sob um céu sombrio, expressando um misto de tristeza e conforto, permitiram-lhe transcender à vida pela vereda da morte.

Apresento, em seguida, um genograma da família de Vincent para ser visualizada a composição familiar. O genograma é composto pela sua família nuclear e indica, também, a presença dos avós paternos com cinco dos seus doze filhos. Esses foram os mais significativos na história do artista.

GENOGRAMA DA FAMÍLIA VAN GOGH

 [Vincent Willem Van Gogh](#) e  Elizabeth Huberta Vrijdag
(tiveram 12 filhos dentre os quais os arrolados abaixo)

 (tio Hein) Hendrik Vincent Van Gogh  (tio Cor) Cornelis Marinus Van Gogh  (tio Jan) Johannes Vincent Van Gogh  (tio Cent) [Vincent Willem Van Gogh](#)

 Theodorus Van Gogh (Dorus-Pastor) (pai)  Anna Comelia Carbentus (mãe)

FAMÍLIA NUCLEAR DE VINCENT

 [Vincent Willem Van Gogh](#) 1852  [Vincent Willem Van Gogh](#) 1853 (Pintor)  Anna Van Gogh 1855  Theodorus Van Gogh 1857 (theo)  Elizabeth Van Gogh 1859  Willemina Van Gogh 1862  Cornelis Van Gogh 1867

Johanna Gezina Bongers
(Jo, mulher de Theo)

 - - - 
[Vincent Willem Van Gogh](#)
1890

2. TEORIA E MÉTODO

2.1. A percepção Fenomenológica

Perceber é conhecer através dos sentidos os objetos, as situações ou os fenômenos. Este processo ocorre sempre que exista uma aproximação do objeto ou situação no espaço e no tempo, de forma a ser possível o acesso direto ou imediato ao percebido.

A captação do objeto ou situação que chamamos de um fenômeno, será apreendida, na sua totalidade, com o auxílio da imaginação, do pensamento, pela consciência de como o pensamento apreende o material representativo ou imaginativo. A imaginação e a idealização do objeto compreenderão a ocorrência de um fenômeno e as suas relações.

Nos primeiros anos deste século, Husserl¹⁴ propôs o estudo da Fenomenologia enquanto ciência, considerando-a como um método de descrição das coisas mesmas, do mundo tal qual ele se mostra ao olhar ingênuo, fora de toda a construção conceitual, mas rico de significações, que nos surgem como fenômenos. A Fenomenologia é uma ciência das essências, uma ciência intuitiva. Ela oferece a explicação do sentido vivido e experienciado no mundo.

Maurice Merleau-Ponty¹⁵ é um continuador das idéias de Husserl na sua última fase da Fenomenologia do mundo vivido, considerando o mundo como uma síntese, essencialmente inacabada de vivências e experiências. O autor propôs o estudo da percepção fenomenológica, como o extrato de um fenômeno vivido, experienciado e sentido. A Fenomenologia da Percepção é a noção do sentir, extraída da sensação que é definida pela maneira como se é afetado por um certo fenômeno, ou sobre o choque indiferenciado, instantâneo e pontual de algo sentido.

Entendo a percepção como um processo fenomenológico e considero que a apreensão daquilo que está fora do indivíduo, no seu mundo externo, apenas atingirá o seu meio interno quando o elemento estimulador for captado, associado, identificado, julgado e elaborado de acordo com as experiências pessoais do sujeito em questão e, então internalizado, passando a fazer parte de todo o seu registro

¹⁴ FORGHIERI, Yolanda Cintrão - **Psicologia Fenomenológica: fundamentos, método e pesquisas**. São Paulo: Pioneira, 1993.

¹⁵ MERLEAU-PONTY, Maurice - **Fenomenologia da Percepção**. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1971.

histórico, enquanto ser que experiencia o mundo e com ele interage.

Este processo é singular mas quando se dá, porém, em tempo e espaço e numa determinada cultura, muitos indivíduos podem experienciar um mesmo fenômeno e o conteúdo percebido ter uma série de elementos similares entre si. Assim, pode-se deduzir que existe dificuldade para a identificação da totalidade do processo perceptual, o que não impede de analisá-lo, já que há uma série de elementos do mundo externo que são comuns a muitos homens.

A percepção do fenômeno artístico pode acontecer por diferentes formas, que definirão seu significado, permitindo uma interpretação. Sendo o processo perceptual muito complexo, a avaliação do conteúdo percebido será ainda mais complexa, exigindo reflexão.

Esta reflexão me leva a estudar o processo de perceber o fenômeno artístico, na medida em que nele estão envolvidos a sensação, a associação, a projeção das lembranças, a atenção, o julgamento, enfim, as experiências relacionadas com o que está dentro do campo fenomenal, como propõe Merleau-Ponty:

"... a percepção é compreendida com referência a um todo que por princípio só é apreensível através de certas partes ou certos aspectos seus. A coisa percebida não é uma unidade ideal possuída pela inteligência (como por exemplo uma noção geométrica); ela é uma totalidade aberta ao horizonte de um número indefinido de perspectivas que recortam segundo um certo estilo, estilo este que define o objeto do qual se trata..."¹⁶.

Para o autor, toda a percepção tem lugar num certo horizonte e acontece dentro de um mundo apreendido pelo homem, a partir da sua experiência. Segundo ele, a percepção contém a relação do sujeito percebedor com este mundo, comportando, por princípio, a contradição e a complexidade para uma interpretação.

Assim, o mundo percebido não se limita à soma de objetos, mas resulta da sua relação com o sujeito, da vivência e experiência dele. A unidade da coisa percebida não é assimilável como um cálculo matemático, mas envolve elementos, nem sempre compatíveis, com o real dos outros.

¹⁶ MERLEAU-PONTY, Maurice - *O Primado da Percepção e suas consequências filosóficas*. São Paulo: Papirus, 1990, p. 48.

"... o mundo percebido seria o fundo sempre pressuposto por toda racionalidade, todo valor e toda existência..." (Merleau-Ponty¹⁷).

Na teoria fenomenológica da percepção, proposta por Merleau-Ponty, constata-se que não há separação entre perceber e conhecer, uma vez que todo pensamento lógico e toda cognição são assimilados, associados e elaborados pela percepção e projetados pela ação. Juntas, cognição e percepção são inseparáveis das linguagens pelas quais os homens agem e se comunicam.

Quando se percebe um objeto, não necessariamente se identificam todas as partes que estão dentro do campo visual; mas, como a vivência e a experiência deste objeto já estão internalizadas culturalmente no sujeito, elas permitem apreender o que não está sendo visto com base numa antecipação desta percepção, numa extensão do próprio corpo, vivenciado e experimentado mentalmente a relação com o objeto. Merleau-Ponty aponta para a percepção de um objeto que:

"...o lado não visto seria conhecido em consequência de uma certa lei de desenvolvimento da própria percepção ... os lados não vistos dos objetos são simplesmente percepções possíveis ... com as faces visíveis do objeto as faces não-visíveis compreendem a síntese que conduz do dado ao que não é atualmente dado, não é uma síntese intelectual que põe livremente o objeto total, é como uma síntese prática ... nivela toda a nossa experiência no plano único daquilo que é julgado, por boas razões como existente na verdade..." (Merleau-Ponty¹⁸).

Pelo fato de a percepção acontecer a partir do próprio corpo e numa dada cultura, ela sempre possibilitará a interpretação a partir dos aspectos comuns, percebidos por muitas pessoas de forma semelhante, já que são avaliados como as vivências e experiências dentro de um mundo, também comum a muitas pessoas. Para Merleau-Ponty, esta possibilidade é decorrente de se viver situações comuns dentro de um mesmo meio, apesar da experiência das situações ser específica em cada um.

" ... é preciso pois que pela percepção do outro eu me ache colocado em relação com um outro eu que seja em princípio aberto às

¹⁷ MERLEAU-PONTY, 1990, obra citada, p. 42.

¹⁸ MERLEAU-PONTY, 1990, obra citada, p. 45.

mesmas verdades, em relação com o mesmo ser que eu. E essa percepção se realiza, do fundo de minha subjetividade investida de direitos iguais, porque no meu campo perceptivo se esboça a conduta do outro, um comportamento que eu compreendo, a palavra do outro, um pensamento que eu abraço e de que aquele outro, nascido no mesmo meio de meus fenômenos, se apropria tratando-o segundo as condutas típicas de que eu próprio tenho a experiência. Do mesmo modo que meu corpo, como sistema de minhas abordagens sobre o mundo, funda a unidade dos objetos que eu percebo, do mesmo modo o corpo do outro, como portador das condutas simbólicas e da conduta de um de meus fenômenos, propõe-me a tarefa de uma verdadeira comunicação e confere a meus objetos a dimensão nova do ser intersubjetivo ou da objetividade. Tais são rapidamente resumidos os elementos de uma descrição do mundo percebido..." (Merleau-Ponty¹⁹.

Todos os aspectos apontados serão detectados por intermédio do processo de análise, o que lhes conferirá um certo valor objetivo, embora estejam acompanhados, também, do conteúdo subjetivo.

"... cada ponto de uma figura dentro de um fundo não pode ser percebido senão como uma figura sobre um fundo ... a Teoria Gestáltica nos diz que uma figura sobre o fundo é o dado sensível mais simples que podemos obter ... é a própria definição do fenômeno perceptivo, o fato sem o qual um fenômeno não pode ser considerado percepção ... alguma coisa que está sempre no meio de outras coisas, faz sempre parte de um campo..." (Merleau-Ponty²⁰.

Deve ser considerado, para a análise do fenômeno artístico, o campo fenomenal e as partes deste campo, já que a percepção terá elementos para a sua decodificação oferecidos pela experiência do percebedor.

"... um campo visual não é feito de visões locais, mas o objeto visto é feito de fragmentos de matérias e os pontos do espaço são exteriores uns aos outros. Um dado perceptivo isolado é inconcebível ..."

¹⁹ MERLEAU-PONTY, 1990, obra citada, p. 50-51.

²⁰ MERLEAU-PONTY, 1971, obra citada, p. 22.

(Merleau-Ponty²¹ , 1971, p.22, grifo meu).

Como a experiência vivida oferece subsídios para a identificação do conteúdo percebido, é por intermédio do registro mnêmico de vivências semelhantes que se realiza uma interpretação. Neste aspecto, é preciso ter muita cautela, visto que existem elementos no objeto percebido que podem ser analisados objetivamente, mas pressupondo um conhecimento anterior para sua avaliação.

"... ver uma figura, isto não pode ser se não possuir simultaneamente as sensações pontuais que fazem parte dela. Cada uma delas continua sempre o que é, um contato cego, uma impressão, um conjunto que se faz 'visão' e forma um quadro diante de nós porque aprendemos a passar mais rápido de uma impressão a outra. Um contorno não é nada mais do que a soma de visões locais e a consciência de um contorno é um ser coletivo ... um contorno não é só um conjunto de dados presentes; estes evocam outros que vêm completá-los. Quando digo que tenho diante de mim uma mancha vermelha, o sentido da palavra mancha é fornecido por experiências anteriores no decurso das quais aprendi a usá-la..." (Merleau-Ponty²², 1971, p.32).

Um ato perceptivo envolve a associação e a projeção de lembranças, isto é, sempre se identifica um fenômeno como relacionado a outro já vivido. Assim, para uma análise perceptual fenomenológica, é necessário conhecer o que se está analisando.

No caso do objeto artístico, deve-se encará-lo como um todo, que apresenta certo equilíbrio, que expressa dinamicamente os conteúdos reveladores da obra que o artista quis projetar. Nada do que ele colocou em seu trabalho deve ser desprezado pelo observador. Este conhecimento é que permitirá a interpretação do fenômeno artístico.

"... perceber é recordar, ... na leitura de um texto a rapidez do olhar torna lacunares as impressões da retina e os dados sensíveis devem pois ser completados por uma projeção de lembranças ... para vir completar a percepção, as lembranças têm necessidade de se tornarem possíveis pela fisionomia dos dados. Antes de qualquer contribuição da memória, o que é visto deve no momento se

²¹ MERLEAU-PONTY, 1971, obra citada, p. 22.

²² MERLEAU-PONTY, 1971, obra citada, p. 32.

organizar de maneira a me oferecer um quadro onde possa reconhecer minhas experiências anteriores. Assim, a chamada às lembranças pressupõe o que é reputado explicar: a formulação dos dados para a imposição de um sentido ao caos sensível. No momento em que a invocação das lembranças torna-se possível, ela se torna supérflua, pois o trabalho que se espera dela já foi feito..." (Merleau-Ponty²³.

Ao olhar a arte, proponho realizar uma abordagem psicológica da percepção, de forma a ler e interpretar o objeto artístico, o que exige um conhecimento teórico da apreensão fenomenológica dos elementos envolvidos na obra. O enfoque perceptual do fenômeno será dado pela percepção visual da produção artística, voltado para as linguagens plásticas e gráficas.

Deve ficar evidente qual será esta abordagem da percepção e como trabalharei para analisar e interpretar o fenômeno artístico, a fim de que este procedimento não seja confundido com uma investigação experimental da percepção, mas seja entendido como uma proposta fenomenológica de tratar a percepção.

"... perceber não é sentir uma multidão de impressões que conduziriam com elas lembranças capazes de completá-las, é ver surgir de uma constelação de dados, um sentido imanente sem o qual nenhuma chamada às lembranças seria possível. Lembrar-se não é trazer sob o olhar da consciência um quadro do passado e desenvolver pouco a pouco as suas perspectivas encaixadas até que as experiências que ela resume sejam como vividas de novo em seu lugar temporal..." (Merleau-Ponty²⁴.

O fenômeno perceptivo é um fato existente no contexto de vida, fazendo parte de um campo percebido e sentido através das sensações.

Este fenômeno visto é sempre composto de fragmentos e se apresenta num todo de uma experiência. Ele nunca pode ser identificado isoladamente, pois o seu significado será, necessariamente, entendido a partir do conjunto experienciado do fenômeno.

²³ MERLEAU-PONTY, 1971, obra citada, p. 37.

²⁴ MERLEAU-PONTY, 1971, obra citada, p. 40

Delimitar as sensações extraídas desta experiência é aparentemente simples, mas a identificação de determinada sensação só será possível a partir de uma relação completa com o fenômeno perceptivo inteiro.

O sentir não está fundamentado apenas na consciência que se tem do elemento percebido, mas se fundamenta nos fenômenos encontrados no mundo da experiência.

Quando se busca uma informação sobre a sensação num indivíduo, referente aos fenômenos corporais que preparam esta sensação, encontra-se uma formação ligada a todo um conjunto, já dotado de um sentido, somente distinguido num grau de percepção complexa, delimitando a percepção.

Por consequência, a significação de um fenômeno percebido decorrerá de uma constelação de imagens surgidas sem uma razão aparente. Mas estas imagens correspondem a sensações contidas numa série de elementos para serem compreendidos e expressos pelas palavras.

Conceituar a sensação é tarefa praticamente impossível, pois as expressões frente a uma sensação são indizíveis para uma compreensão e, muitas vezes, correspondem a uma simples ilusão.

O campo perceptivo das pessoas é feito de muitas coisas e de muitos vazios entre eles. As partes de um campo perceptivo das pessoas, nem sempre estão ligadas por puras associações. Estas partes existem pela integração de todos os elementos deste campo perceptivo sendo diferenciados em cada indivíduo e identificados apenas pela consciência.

Os elementos do campo perceptivo das pessoas têm uma densidade histórica que, nem sempre, emergem para a consciência e, para serem retomados, se apresentarão numa tradição perceptiva, sempre em confronto com o presente. Isto porque a história de vida favorece a remessa de conteúdos experienciados e vividos para um arquivo pessoal, chamado de inconsciente.

Num processo perceptivo não se pensa o objeto, nem ele é percebido como pensante; mas este objeto pode ser confundido com o corpo que está neste mundo. Então, para haver a compreensão deste objeto, realiza-se a sua síntese a partir da vivência da unidade intersensorial, entre sujeito e coisa,

corpo e objeto. Esta fusão sujeito e objeto é necessária para a sua análise e decodificação, caracterizando-se na percepção do objeto sentido e vivido.

Não se pode apreender a unidade de um objeto sem a mediação da experiência corporal do percebedor do mesmo. A coisa e o mundo desta coisa são dados associados às partes do corpo do percebedor, que sente o objeto numa conexão permanente.

A percepção do exterior está permanentemente junta da percepção interior, porque ambas são as duas faces de um mesmo ato de perceber. Toda percepção exterior é imediatamente sinônimo da percepção interior. Esta percepção será resultante, de como o corpo se explicita na linguagem desta percepção exterior. O corpo não é um objeto transparente, mas sim uma unidade expressiva que só pode aprender a conhecer, entendendo como a sua estrutura vai se comunicar com um mundo sensível.

Desta Forma, a teoria do esquema corporal é implicitamente uma teoria da percepção. Reaprender a sentir o corpo é encontrar no saber objetivo e distante do corpo, um saber que já se tem dele.

Assim, enquanto se está no mundo pelo próprio corpo e enquanto se percebe o mundo com o próprio corpo, é apreender este mundo, numa extensão deste corpo. A partir desta interação do corpo com o objeto perceptível, haverá sempre um acompanhamento motor nas sensações.

Os estímulos externos desencadeiam movimentos que estão associados com o sentir ou à qualidade do perceber. Desta forma, há um lado motor e outro lado perceptivo, comunicando o resultado da estimulação para que se manifeste um comportamento.

O sujeito da sensação é uma força que nasce num certo meio de existência e sincroniza-se com o sujeito percebedor. As experiências são possíveis e existem apenas para um único sujeito, aquele em quem se operou esta identificação.

Ver e ouvir produzem uma sensação nunca desligada da história do indivíduo e a sensação supõe sentimentos

vividos. Cada sensação é rigorosamente a primeira, a última e a única de sua espécie.

Os sentidos são distintos uns dos outros e distintos da inteligência. Cada um deles traz consigo uma estrutura de ser que não é transponível. Podem-se reconhecer os sentidos sem compreender a sua unidade, porque os sentidos se comunicam entre si. A percepção é uma prova da modalidade da existência. É a sincronização do corpo com ela.

Em resumo, o corpo não é somente um objeto entre todos os outros objetos, mas ele é um complexo de qualidades sensíveis entre outras. O corpo é um objeto sensível a todos os outros. Ressoa em todos os sons e vibra em todas as cores. Ele fornece às palavras a sua significação primordial pela forma que as acolhe. Este corpo tem condutas, utiliza suas próprias partes como simbologia geral do mundo, pelo qual se pode estar neste mundo, compreendê-lo e dar-lhe uma significação.

A experiência de um mundo, no sentido de uma totalidade aberta, apresenta uma síntese nunca acabada. Neste sentido, torna-se necessário reencontrar, além da idéia do sujeito e da idéia do objeto, o fator da subjetividade primordial, onde nascem as idéias e as coisas. Assim, pode-se reconhecer esta estrutura, porque se rejeita o formalismo da consciência e utiliza-se do corpo como o sujeito da percepção.

Neste século XX surgiu um grande número de teorias da percepção, que apresentaram uma tendência aos processos perceptivos no sentido da visualidade. No campo das artes, identifiquei teorias importantes sobre a percepção das formas visuais, tais como as de Arnheim, Gombrich e Gibson, que estão voltadas para a descrição do que ocorre no campo visual, sendo a percepção um forte meio para realizar a descrição dos fenômenos.

Gombrich, em seu trabalho *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*, aponta a necessidade de estudos visuais da arte, nos seguintes termos:

"...o estudo da arte deve ser, creio eu, suplementado cada vez mais com uma pesquisa da lingüística da imagem visual. Já podemos ver os contornos da iconologia, que investiga a função das imagens na alegoria e no simbolismo e sua referência ao que se poderia chamar 'o invisível mundo das idéias'. A maneira pela qual a linguagem da arte se refere ao mundo visível é igualmente tão

óbvia e tão misteriosa, que permanece amplamente desconhecida, exceto para os próprios artistas, que fazem dela o uso que fazemos de todas as línguas, sem precisar conhecer-lhe a gramática e a semântica..."²⁵.

Arnheim, no trabalho *Arte e percepção*, uma psicologia da visão criadora, destaca termos, negligenciado a nossa compreensão das coisas, porque o pensamento se move entre as abstrações. O autor afirma que os olhos não devem estar reduzidos a instrumentos de identificação e medida daquilo que é visto e permanecer carente de idéias que favoreçam a descoberta dos significados do percebido.

"... a imagem que temos do mundo, contudo, está longe de ter mudado, porque é ditada por condições perceptivas convincentes que prevalecem em todos os lugares e sempre. Mesmo assim somos treinados para confiar mais no conhecimento que no sentido da visão, a tal ponto que é preciso explicação dos ingênuos e dos artistas para nos fazer entender o que vemos..."²⁶.

Gibson, no trabalho *"A percepção do mundo visual"*, afirma que tudo o que passa pelos cinco sentidos do homem é percebido fora dele; tudo o que está no mundo, chega pelos órgãos sensoriais, que são as janelas abertas entre o interior e exterior do homem.

Para os elementos de síntese do percebido é a mente que elabora a sua compreensão e significado, processo que não é observável e mensurável. Esta síntese, para os empiristas, é inferida ou apreendida de situações já vividas anteriormente.

"... parte do conhecimento do mundo nos chega através dos sentidos, ou melhor, do sentido visual que deve ser completado de certo modo pela mente, deve haver um processo mental especial que dirija as sensações visuais, um processo que de algum modo construa o mundo com os dados que são apresentados à mente. Este processo poderia ser uma associação ou inferência, cuja alternativa seria uma espécie de compreensão intuitiva dos dados ... o percebido nunca é determinado completamente pelo estímulo físico, ele é essencialmente subjetivo já que depende de certa contribuição do observador. A percepção vai mais adiante do que os estímulos e está

²⁵ GOMBROCH, E. A. - **Arte e ilusão**: um estudo da psicologia da representação pictórica. São Paulo: Martins Fontes, 1986, p. 07.

²⁶ ARNHEIM, Rudolf - **Arte e Percepção Visual**: uma psicologia da visão criadora. São Paulo: Pioneira, 1992, p. 294.

sobreposta às sensações. As sensações são básicas e como parte do equipamento orgânico tendem ser as mesmas para todos. Consequentemente, as percepções são secundárias e, como dependem das peculiaridades e experiências anteriores de cada um, podem variar de observador para observador..."²⁷.

Na óptica gibsoniana, a construção de mundo é feita pela mente, com um potencial que lhe é próprio e a partir da matéria bruta oferecida pelos sentidos, que desempenham um forte papel na percepção. Os resultados deste processo não são determinados apenas pelos estímulos físicos, mas pelo que já foi experienciado da situação.

Gibson, Gombrich, Arnheim e Merleau-Ponty são os principais autores que oferecem um referencial teórico para o meu ponto de partida da interpretação do fenômeno artístico.

Ver é um meio de orientação, determinado pelos olhos em relação àquilo que está presente, e o processo de identificação se dá a partir da luz refletida no objeto, permitindo que a lente dos olhos projete a sua imagem nas retinas e transmita as mensagens ao cérebro. Para se perceber as formas depende-se de uma ação da visão, que favoreça a captação de como se apreende. Ver significa captar algumas características do objeto, favorecendo a sua percepção.

O mundo das imagens não se limita a imprimir-se sobre o órgão sensível ao olhar para um objeto. O sujeito procura alcançá-lo na sua amplitude e através do espaço à sua volta. O seu alcance depende, também, do conhecimento e da vivência anterior com o objeto.

Quando se olha para um aglomerado de partes, os detalhes perdem o seu significado e o todo se torna reconhecível, porque é visto sempre como conjunto dos elementos. No desenvolvimento orgânico, a percepção começa com a captação dos aspectos estruturais que mais se destacam. Estas características globais são os dados primários da percepção.

A percepção ocorre a partir da formação de conceitos perceptivos, sendo que o termo conceito sugere uma similaridade entre as atividades dos sentidos e as funções mais elevadas do pensamento, do raciocínio e da experiência. Esta similaridade é tão importante que a Psicologia atribui à realização dos sentidos, ajudados pelo intelecto, ao elemento desencadeador do processo perceptivo.

²⁷ GIBSON, James - **La percepción del mundo visual**. Buenos Aires: Infinito, 1974, p. 30-31.

As informações recebidas pelos olhos oferecem os dados da forma exterior do objeto, desconhecendo o seu interior, mas a configuração perceptiva é o resultado de uma interação entre o objeto e a luz. Esta configuração atua como um transmissor da informação, pois é a partir da propagação da luz no objeto que as imagens serão formadas na retina e apreendidas apenas como partes do percebido.

A percepção do objeto pode depender, também, das relações de forma entre o presente e o passado, as quais interferirão na configuração percebida. Outra influência na percepção e reprodução de formas pode ocorrer por meio do registro mnêmico sobre o objeto, uma vez que o que é visto estaria sendo determinado pelos traços, de objetos, familiares, que foram retidos na memória e influenciando na forma de perceber.

Quando o sentido da visão se apodera da forma, ele o faz captando-a imediatamente, apreendendo-a num padrão global. Este padrão global será determinado pelo encontro do estímulo projetado nas retinas com o sistema nervoso, onde se processa a projeção, conduzindo à forma que aparece na consciência. Os fenômenos deste tipo apresentam características determinadas pelo todo, revelando que não se pode descrever uma experiência perceptiva do ato de olhar para uma figura apenas como a soma dos componentes percebidos.

As coisas que se 'vê' comportam-se como uma totalidade, dependente do que foi retido no arquivo mnêmico, do seu lugar e função no contexto total, já que qualquer alteração nas suas características poderá distorcer a percepção.

Desta forma, a representação de um objeto só se efetuará a partir do registro de algumas das suas propriedades particulares, e a expressão comunicada por qualquer linguagem visual poderá ser clara nos aspectos perceptivos que as transmite, sendo passível de ser analisada e interpretada e, conseqüentemente, percebida como um fenômeno.

2.2. Os Elementos de Análise

Nesta parte, após a exposição teórica da percepção fenomenológica, definirei como os elementos - forma, configuração, luz, cor, movimento, dinâmica e expressão - estarão sendo utilizados para a análise do material artístico.

Realizo um estudo limitado aos meios visuais, principalmente à pintura, cujos princípios são extraídos da Psicologia da Percepção, entendendo-a como o substantivo da expressão por meio da forma vivida e sentida por Vincent Willem Van Gogh.

Os elementos de análise, como já se viu, partem do princípio de que a produção não acontece dissociada da existência e experiências, já que o processo perceptivo está sempre contaminado por uma história vivida, cujos fenômenos podem ser expressos plasticamente, reconstruindo uma história, a do criador.

Os aspectos identificados na obra compreendem a visualidade, considerando que as formas, na ótica fenomenológica, estão dispostas num espaço, caracterizando a simbologia do espaço pessoal do artista. Estarei detectando os elementos configurados que compõem esta forma, a iluminação e cor do trabalho, revelador da afetividade de Vincent e da dinâmica e expressão dos conteúdos produzidos.

Ao identificar que o objeto adquire o seu significado a partir da luz que nele é refletida, os olhos projetam estas imagens ao cérebro através do conjunto de receptores, favorecendo a sua construção imagética no sistema neural.

O mundo das imagens não é imprimido simplesmente sobre um órgão, mas, ao se olhar para um objeto, procura-se alcançá-lo, movendo-se no espaço que o circunda, transportando-o para onde as coisas se encontram, construindo-se e delineando-se de forma a favorecer a percepção dos seus contornos.

Perceber formas é um ato eminentemente ativo e a visão é uma captação desta apreensão. Os traços relevantes determinam a identidade do objeto percebido e, também, fazem-no parecer como um padrão integrado e completo, um todo.

No desenvolvimento orgânico, a percepção começa com a captação dos aspectos estruturais mais evidentes, revelando um comportamento de generalizações, com as características estruturais globais que são os dados primários da percepção.

As características globais, das quais se supõe constituir a percepção, não são produzidas de maneira explícita, ou por nenhum padrão de estímulo determinado, mas a configuração dos estímulos entra no processo perceptivo, apenas no sentido de que desperta no cérebro um padrão específico de categorias sensoriais gerais.

A visão atua no material bruto da experiência e a percepção consiste na formação de conceitos perceptivos. O termo conceito sugere uma similaridade entre as atividades dos sentidos, as funções do pensamento e do raciocínio. Esta similaridade é tão grande, que a Psicologia atribui para as realizações dos sentidos a ajuda da inteligência.

A Psicologia admite que sejam realizadas conclusões inconscientes, mas considera que a percepção registra as influências do mundo exterior, operando em nível perceptivo e intelectual, de forma que os julgamentos, a lógica, a abstração e as conclusões sejam os elementos necessários para se descrever o trabalho dos sentidos.

O pensamento psicológico permite considerar a visão como uma atividade criadora da mente humana e a percepção realiza, ao nível sensório, o que no domínio do raciocínio se conhece como entendimento.

A percepção de uma configuração é determinada pelas bordas e pelo eixo de um objeto, que lhe conferem uma forma física, mas a configuração perceptiva pode mudar, consideravelmente, se a orientação espacial ou seu equilíbrio mudar, porque as formas visuais influenciam-se mutuamente.

A configuração perceptiva é o resultado da interação entre o objeto e a luz, agindo como transmissores da informação e oferecendo condições que prevalecem no sistema nervoso do observador. Os olhos recebem apenas as informações sobre as formas exteriores e a sua interpretação fica por conta do processo perceptivo mais amplo, compreendendo a associação da totalidade das experiências visuais que se tem daquele objeto, durante a vida.

Toda experiência visual está inserida num contexto de espaço e tempo. A aparência dos objetos sofre a influência daquilo que dele se avizinha neste espaço e recebe a influência daquilo que já se sabe sobre ele, ou já se viu antes deste objeto.

As relações de forma entre o presente e o passado devem ser consideradas, pois a interação entre a configuração do objeto presente com as coisas vistas no passado promovem a percepção deste objeto.

O que é visto pode ser determinado por traços familiares que foram retidos na memória, influenciando o processo de perceber. Quando o observador desejar ver determinados objetos, a influência da memória será aumentada, a partir da necessidade pessoal, levando ao observador

identificar determinadas características com propriedades perceptivas induzidas.

A Psicologia explora a influência que a necessidade exerce na percepção. Ela o faz por meio de Testes Psicológicos, como por exemplo o Teste de Rorschach²⁸. Nele, a ambigüidade estrutural das manchas de tinta usadas permite uma variedade de interpretações. Este teste demonstra a existência da probabilidade do observador escolher, espontaneamente, algo que se relacione com o seu próprio estado mental e emocional.

Uma das formas de se perceber é por meio da simplicidade, que pode ser definida como uma experiência subjetiva, quando o julgamento de um observador acontece sem qualquer dificuldade, compreendendo o que lhe é apresentado. É comum o estabelecimento de uma ordem nas coisas, mesmo quando não se saiba nada sobre esta ordem. Mas quando elas são apresentadas aos sentidos pode-se facilmente imaginá-las.

Outro fator simplificador do reconhecimento do objeto é a sua conformidade com a moldura espacial, de orientação vertical e horizontal, eixo e extremos. Portanto, uma definição de percepção por simplicidade, conta não só com os elementos mas com os seus aspectos estruturais, cujas características são determinadas pela estrutura total.

A simplicidade é relativa e implica num cuidado e ordenamento, qualquer que seja o seu nível de complexidade. As obras de arte muitas vezes são complexas, e também podem conter a simplicidade. Elas organizam uma riqueza de significado e forma, mas somente numa estrutura total será definido, claramente, o lugar e a função de cada detalhe do conjunto.

Numa obra de arte as coisas parecem se assemelhar umas com as outras: o céu, o mar, o solo, as árvores e as figuras humanas. Aos poucos, elas aparecem como se fossem feitas de uma mesma substância, não falseando a natureza de nada, mas recriando tudo e submetendo seus conteúdos ao poder unificador do artista.

Toda pintura possui um significado, quer representativo, quer abstrato, e dela se faz sempre uma afirmação sobre a simplicidade do objeto que envolve a aparência visual em si. Envolve, também, a sua relação entre a imagem vista, e a afirmação que ele pretende comunicar.

²⁸ McCULLY, Robert - **Rorschach**: teoria e simbolismo. Belo Horizonte, 1980.

Empregar o percebido em si mesmo, como absolutamente simples para expressar algo que é complexo, pode implicar num resultado não necessariamente simples. A discrepância entre o significado complexo e a forma simples, pode produzir algo muito complicado. A simplicidade requer uma correspondência da estrutura com o significado e um padrão mínimo. Caso contrário, a simplicidade da forma diminuiria e a comunicação poderia empobrecer seu aspecto visual.

Existe outra tendência para reduzir o número de características estruturais de um estímulo, favorecendo a simplificação do seu padrão. Esta tendência ocorre no sentido do nivelamento da percepção ou no sentido do aguçamento do percebido.

O nivelamento caracteriza-se pela unificação, pelo realce da simetria, pela redução das características estruturais, pela repetição, pela omissão de detalhes não integrados e pela eliminação da obliquidade.

O nivelamento e o aguçamento diferem, criando um novo efeito sobre a dinâmica do que é percebido, pois o nivelamento envolve a redução da tensão inerente ao padrão visual e o aguçamento aumenta esta tensão. A interação em diferentes proporções de nivelamento e aguçamento constituem a estrutura de qualquer padrão visual.

O nivelamento e o aguçamento podem ocorrer num mesmo desenho, do mesmo modo que na memória. As coisas grandes podem ser lembradas como se fossem maiores; e as pequenas, como se fossem menores em relação ao seu tamanho real. Mas, ao mesmo tempo, o todo pode sobreviver numa forma mais simples e mais ordenada.

Quanto à manutenção do todo, depende daquilo que é visto, comportando-se como uma totalidade que depende do seu lugar e função no seu contexto total. No caso de acontecer uma alteração na configuração ou na cor, ela pode ter pouco efeito neste todo.

Numa configuração clara e simples, uma certa área do campo distingue-se dos seus arredores, independentemente da estrutura da área circundante. Mas quando a configuração é irregular torna-se difícil isolar uma área do campo para ser entendida.

A configuração não é o único fator que determina a subdivisão do elemento percebido. As similaridades e diferenças de claridade e cor também podem ser determinantes na percepção da configuração. Neste sentido, tanto a mente humana quanto a natureza física obedecem a lei da

simplicidade, pois uma forma exterior é tão simples quanto a sua condição permita. A simplicidade na configuração poderá induzir a separação visual.

Outro elemento simplificador da percepção é a subdivisão da forma visual, facilitando a sua orientação. A subdivisão transmite afirmações visuais por si própria, como se pode ver na arte. Ela acontece em níveis hierárquicos subordinados entre si.

Uma segregação primeira estabelece os aspectos principais da obra. As partes maiores são novamente subdivididas em menores e a tarefa do artista é adaptar o grau e o tipo de segregação e as conexões ao significado que ele pretende. Saber distinguir entre pedaços e partes é o mais importante, pois, assim, as partes das formas mais simples serão determinadas com maior facilidade.

Considerando o exame da configuração, observam-se alguns princípios pelos quais o material visual recebido pelos olhos se organiza, de modo que a mente possa captá-lo. Todas as vezes que a configuração é percebida, consciente ou inconscientemente, ela é tomada para representar algo e desse modo ela passa a ser a forma de um conteúdo.

A configuração serve para informar sobre a natureza das coisas através da sua aparência externa. Uma configuração nunca é percebida apenas como a forma de uma coisa particular, mas ela é sempre percebida como a parte de um todo referente a esta coisa.

A forma sempre ultrapassa a função prática das coisas, encontrando na sua configuração as suas qualidades visuais, tais como força ou fragilidade, harmonia ou discordância. A forma é, portanto, interpretada simbolicamente como imagem da condição humana.

A configuração é semântica, só tendo valor para afirmar sobre o que ela se refere quando é vista, não representando, simplesmente, réplicas de seus assuntos. É necessário enfatizar, repetidas vezes, que a feitura de uma imagem é um equivalente interpretado, com as propriedades particulares provenientes do meio, de onde se observa o objeto.

Uma característica muito importante é a orientação no espaço. A aparência de um objeto depende da sua disposição espacial para ser identificada. A identidade de um objeto visual depende do esqueleto estrutural criado para ele, pois se acontecer uma inclinação lateral num dado momento, apesar de não interferir no esqueleto do objeto, num outro momento pode interferir na sua percepção.

Quando o esquema estrutural é inclinado, a figura passa a ser identificada com uma nova simetria, cujos eixos verticais e horizontais realçam uma nova forma, transformando as bordas em configurações de topo oblíquo. Trata-se, assim, de uma nova figura.

Dentro do mundo específico da pintura, as verticais e as horizontais determinam os eixos básicos do quadro. A orientação espacial de unidades num quadro é determinada por várias influências. Se um rosto está de perfil, por exemplo, percebe-se o nariz vertical em relação ao rosto, mas inclinado em relação ao quadro inteiro.

A identidade visual de um objeto não é problemática enquanto ele permanece no mesmo lugar. Os problemas começam quando as condições visuais sugerem identidades que não pretende. O resultado satisfatório será obtido, reforçando-se ou não, outro recurso de identificação para garantir uma leitura que se quer.

O artista cuida não só para que o efeito desejado prevaleça, mas também que a força dos vários esquemas locais de referência sejam claramente proporcionados, pois eles devem compensar-se entre si ou subordinar-se uns aos outros, hierarquicamente. De outra forma, o observador confrontar-se-á com um confuso antagonismo destas forças.

Para a forma do objeto ser captada, deve haver uma semelhança estrutural entre um objeto e qualquer representação dele. Entretanto, faz-se necessário, também, o exercício da abstração. O significado dos objetos numa forma apropriada dentro de determinados meios são comuns a todos e em todos os lugares. Aceita-se, entretanto, que um objeto visual, registrado como o representante daquele que se quer registrar deve, no mínimo, apresentar um equivalente a ele na sua representação.

A razão psicológica para este fenômeno está na percepção e no pensamento. A semelhança estará alicerçada nas características estruturais essenciais do objeto, porque a mente só entende qualquer objeto dado, quando ele está em consonância com as leis do seu contexto.

O objeto inventado determinará o mínimo de aspectos estruturais dele, requerendo, assim, a imaginação ou a atividade de transformar coisas em imagens. As imagens dão conta da coisa em si, revelando algumas das propriedades, tais como contorno, cor e número de partes, considerando-se nas propriedades deste tipo, tudo o necessário para saber sobre esta imagem.

Para que uma imagem seja reproduzida deve-se considerar a luz como elemento vital da expressão. É através dela que os efeitos que se quer provocar, podem ser destacados. Sob condições culturais especiais, a luz entra na cena da arte como um agente ativo, gerando experiências artísticas de forma descorporificada.

A iluminação vista pelo o artista denomina um fenômeno que os olhos discernem diretamente. Um campo iluminado apresenta-se, como uma propriedade inerente ao próprio fenômeno. Isso pode ser observado, entre outros, em Noite Estrelada com cipreste e aldeia, de Vincent.

Do mesmo modo que na perspectiva central, quando um sistema de convergência é imposto sobre um conjunto de formas, a iluminação é, também, uma imposição perceptível de luz sobre a claridade e cores no objeto e no seu conjunto.

O efeito da iluminação é provocado pela tendência da visualização de uma estrutura mais simples. Ele ocorre quando uma iluminação é percebida como uma superposição neste objeto iluminado, sendo capaz de manter uma claridade e cor constantes, enquanto as sombras e os brilhos são atribuídos a um gradiente de luz que tenha uma estrutura própria e simples.

Todos os gradientes têm a capacidade de criar profundidade. Os gradientes de claridade se encontram entre os mais eficientes recursos do artista, apresentando validade e importância para a produção dos conjuntos espaciais, tais como interiores e paisagens.

Esta distribuição de claridade ajuda a definir a orientação dos objetos no espaço, mostrando, ao mesmo tempo, como as várias partes de um objeto complexo relacionam-se entre si. Neste sentido, as áreas de orientação espacial semelhante correlacionam-se visualmente, pela sua claridade.

As unidades de claridade similar são agrupadas na percepção e, desta forma, um agrupamento por semelhança de claridade, indiretamente, produz um agrupamento de similaridade, favorecendo a orientação espacial. Uma distribuição de luz criteriosa serve para dar unidade e ordem à configuração dos objetos quando isolados e, igualmente, ordem a um conjunto inteiro.

Quando as sombras aparecem, elas podem ser próprias ou projetadas. As sombras próprias acham-se diretamente nos objetos cujas formas, orientação espacial e distância da fonte luminosa são criadas. As sombras projetadas são

lançadas de um objeto sobre um outro ou de uma parte sobre a outra do mesmo objeto.

A sombra própria é uma parte integrante do mesmo objeto. Tanto assim, que na experiência prática ela não é notada mas serve, simplesmente, para definir o volume deste objeto. Já uma sombra projetada revela a imposição de um objeto sobre outro, uma interferência para a integridade do receptor.

Um pintor utiliza os efeitos de iluminação com bastante conhecimento da vida cotidiana e experimenta a influência desta luz e da sombra de maneira muito prática. A busca da luz ou a sua evitação é comum em todos os níveis. O homem procura a luz quando quer ver ou ser visto e a evita em outras circunstâncias. A luz e a sombra definem a posição espacial das coisas e aí termina a sua tarefa.

Toda a aparência visual deve sua existência à claridade e à cor. Os limites que determinam a configuração dos objetos provêm da capacidade dos olhos em distinguir entre áreas de diferentes claridade e cor.

Uma vez que a configuração e a cor podem ser diferenciadas entre si, elas podem, também, ser comparadas como meios perceptivos. A configuração permite distinguir um número quase infinito de objetos diferentes. Isto se aplica para a percepção mínima, de diferenças entre forma e cor.

A forma é um excelente meio para se identificar melhor as cores. Veja-se o exemplo da bandeira brasileira: as suas características distintivas são muito diferenciadas e vinculadas ao ambiente cultural.

As configurações constituem-se num meio mais seguro de identificação e orientação do que a cor; a menos que a discriminação da cor se limite às primárias fundamentais.

A cor produz uma experiência essencialmente emocional, enquanto que a forma corresponde ao controle intelectual. As características para as respostas de cor são a receptividade e a rapidez da experiência.

Como as cores da natureza exercem uma forte influência sobre as pessoas, elas estão arraigadas na sua formação psicológica, em virtude da presença constante, independente da vontade do percebedor. Desta forma, as cores são incorporadas e passam a representar o estado de ânimo das pessoas, atuando como representantes dos sentimentos, dos afetos e até dos principais sintomas afetivos, visto que a afetividade da pessoa é abarcada, em primeiro lugar, pela impressão causada pelas cores e a sua reação a elas.

Para a Psicologia, a dinâmica afetiva se tornou um campo inesgotável de investigação da dinâmica dos impulsos, favorecendo o diagnóstico da esfera afetiva. Esta avaliação preocupa-se com a aferição da mobilidade e capacidade de mudança emocional, estabilidade e labilidade da afetividade, bem como perturbação total nesta área.

Um meio empregado para se diferenciar a estrutura média normal dos afetos e as suas transições pode ser o da investigação das cores, empregadas numa atividade plástica.

A dinâmica afetiva não é apenas um fator que diferencia a personalidade normal média daquela que está perturbada ou anormal. Ela é importante para todo o comportamento da personalidade e tem um significado central na estrutura desta personalidade.

Deve-se distinguir a duração e a persistência dos afetos, se são ou não passageiros, pois existem afetos duradouros e perseverantes, assim como podem existir afetos superficiais ou os que perduram por pouco tempo.

Os afetos podem ser mais agradáveis e alegres ou desagradáveis e tristes. Neste sentido, investiga-se a valência destes afetos. A avaliação considera, também, que os afetos têm um componente que leva o indivíduo a uma disposição mais eufórica ou mais deprimida. Os afetos alegres pertencem, geralmente, a uma condição de maior euforia.

Em primeira linha, os afetos são manifestados por formas de comportamentos que reagem a estímulos. A experiência comprova que a disposição dos afetos é formulada diferentemente para as sensações em personalidades distintas. Assim, pode-se falar em disposição afetiva.

As cores são os representantes simbólicos dos afetos. A simbologia mutável das cores foi investigada em diferentes épocas e países, ficando mais fortemente evidenciada na pintura, na medida em que as cores são entendidas como um meio de interpretação dos aspectos afetivos. Os afetos são determinados conforme a amplitude da excitação, pois existem afetos fortes que, em sua maior parte, são altamente descarregáveis, e também, existem os afetos fracos, que ficam internalizados. Isso significa que a cor isolada nem sempre demonstra um determinado afeto. Indica, porém, uma direção afetiva que é distinta das demais.

A cor empregada isoladamente é abstrata, pois revela um afeto isolado, o que é relativamente raro nas reações humanas. As cores aparecem na realidade, sempre em conexão

umas com outras. O fato das cores aparecerem juntas confirma que a realidade da cor consiste na união de cores nas composições, motivando a reflexão.

Uma obra artística contém um ou vários temas dominantes, aos quais todo o resto se subordina. Como o ser humano não consegue apreender tudo de uma imagem ao mesmo tempo, ele executa uma exploração do todo em sucessão, até identificar o fenômeno. Em suma, a interação do espaço e forma, luz e cor só pode ser interpretada a partir de uma ênfase dada pela seqüência do movimento e sua dinâmica.

Esta seqüência não quer dizer mobilidade. A ordem de uma pintura existe apenas no espaço, em simultaneidade. Um quadro contém vários temas ao redor do dominante, aos quais, todo o resto se subordina. A hierarquia é válida e compreensível, somente quando todas as relações que ela envolve são captadas como sendo coexistentes.

O observador examina, cuidadosamente, as várias áreas da pintura em sucessão, porque nem o olho nem a mente são capazes de apreender tudo ao mesmo tempo. A ordem em que esta exploração é realizada não importa para a identificação do quadro. O campo perceptual representa uma hierarquia complexa de tais dependências e a eleição do campo a ser identificado é própria de cada observador, escolhendo um foco para a sua atenção.

Os fenômenos parecem envolver sempre uma causa e um efeito de forma sequencial. Ou seja, um acontecimento é seguido por outro. A mente supõe a existência de uma conexão, esperando que ela se realize sempre.

Quando o objeto é visto e descrito somente pelas suas medidas de tamanho, configuração, comprimento de ondas e velocidade, ele não está sendo avaliado nas qualidades dinâmicas das configurações, cores e fatos, elementos que apresentam aspectos inseparáveis da experiência visual. Entretanto, ao se abrir os olhos para estas qualidades dinâmicas transmitidas pelo objeto, inevitavelmente ele será visto carregado de significado expressivo.

Para a percepção, cada objeto visual é eminentemente dinâmico e suas propriedades são fundamentais, considerando que a percepção visual consiste da experimentação de forças visuais.

Psicologicamente, o processo perceptivo absorve as informações emitidas pelos sentidos, processando-as e transformando-as internamente. Neste processo, há uma forte tendência à simplicidade perceptiva. A criação de uma

organização mais harmônica é dada pela constelação de forças equilibradoras. Entretanto, quem define esta simplicidade é o tema estrutural, porque o padrão do estímulo estará mobilizando forças para o campo visual. Essa interação é definida pelas tendências de elevação e redução da tensão.

Este processo é altamente dinâmico e a configuração definirá a quantidade de força e a tensão percebida. Dependendo da mensagem, a tensão pode ser baixa e a ordem simples, facilitando a organização perceptiva. Mas a tensão e ordem também podem se apresentar mais complexas, agindo durante a análise do fenômeno artístico.

Nas obras de artes visuais, pode-se avaliar a intensidade das forças pela predominância do fator motor sobre a organização visual. O estilo do artista revela seu estado característico, na medida em que demonstra a liberdade deste fator motor.

A dinâmica do ato de criação é um ato muito valorizado na ação das próprias formas criadas. Os artistas sabem que os traços dinâmicos do ato físico deixam reflexos em seu trabalho. Ao representar um objeto que sugere força ou violência, percebe-se a invocação destes sentimentos de força ou violência, favorecendo a impressão na obra pela transmissão de movimentos relacionados com os sentimentos.

A percepção poderá refletir esta invasão na obra, por parte de forças internas perturbadoras no artista. Essa ocorrência se verifica, porque a força e a tensão estarão refletidas no seu trabalho, dinamicamente. Trata-se de uma contraparte psicológica, atuando na produção e resultando da organização de estímulos perceptivos, expressos no trabalho artístico.

A expressão ocorre como maneiras de comportamentos revelados na aparência dinâmica de objetos ou acontecimentos perceptivos. Dessa forma, as possibilidades estruturais não são limitadas ao que é captado, mas apresentam um significado muito mais amplo, no sentido simbólico, nunca de todo explicitado.

O conteúdo captado pelas sensações externas é visivelmente ativo no comportamento humano, e metaforicamente assimilado. Ele é usado para caracterizar uma infinidade de fenômenos, tais como a depressão, lucidez, resistência, etc.

Pode-se obter informações sobre o interior de uma pessoa, não só pelos seus gestos e feições, mas também pelo modo como fala, como se veste, como reage aos acontecimentos. Estes conteúdos manifestos revelam características

expressivas da pessoa. Entretanto, muitas destas informações serão interpretadas por inferências intelectivas que se tem sobre esta pessoa.

A expressão visual consiste em qualquer objeto ou evento, articuladamente formado. Pode-se exemplificá-la a partir das cores de um pôr-do-sol, de uma folha que cai, ou de uma dança de forma abstrata na tela cinematográfica, revelando a forte expressão de como o corpo humano ou os objetos podem desvelar o interior do artista.

O corpo é um padrão particularmente complexo e não reduzível à simplicidade de configuração e movimento. Ele é transmitido por uma expressão convincente e, além disso, sobrecarregado de associações visuais. O mesmo não ocorre com o objeto revelador a expressão, de forma melhor identificada.

Quando nos deixamos levar por padrões de forças percebidas, alguns objetos e acontecimentos se assemelham, outros não. Baseados nas aparências expressivas, nossos olhos criam, espontaneamente, uma espécie de classificação de todas as coisas existentes. Esta é a função da metáfora: fazer um observador penetrar na aparência do mundo das coisas, justapondo objetos que pouco têm em comum. Tal recurso funciona, somente se for possível atribuir ao objeto observado uma conotação simbólica ou metafórica das aparências e atividades.

A manutenção constante do significado simbólico, expresso em um acontecimento concreto com a sensação do universal no particular é um aspecto de sabedoria pertencente a uma cultura genuína. Isto dá sentido para todas as indagações e investigações diárias e prepara o campo no qual a arte se inscreve.

Considera-se a percepção, não apenas como um registro de configurações, distâncias, matizes e movimentos, mas como características da habilidade da mente humana; pressupõe a percepção de algo mais para esta percepção sendo a característica expressiva daquilo que está sendo observado.

Se a expressão é o conteúdo primordial, as suas qualidades expressivas são seus meios de comunicação. Elas apreendem a atenção, possibilitando o entendimento e a interpretação das experiências e determina os seus padrões formais.

A idéia da criação é comunicada aos olhos e continua a formar uma composição quando se examinam os seus detalhes. O tema e o esqueleto estrutural revelam a dinâmica da história e a forma desperta na mente do percebedor, a tomada de

conhecimento de algo que está fora dele. As forças que caracterizam o significado da história chegam ao observador, produzindo nele uma espécie de participação ativa daquilo que foi produzido artisticamente.

O espírito humano recebe, configura e interpreta a imagem que tem do mundo exterior a ele, com todos os seus poderes conscientes e inconscientes. Assim, cada estilo que o homem expressa, não é senão um modo válido de seu olhar para o mundo e oferecê-lo, por meio de uma imagem, que pode ser vista simbolicamente, em todos os lugares.

2.3. Material Analisado

De toda a produção de Vincent que está catalogada, optei por estudar uma amostra de telas realizadas durante os dois últimos anos de vida do artista, pois considero-as significativamente decisivas, dentro do conjunto da obra para esta pesquisa. Apresento nas tabelas a seguir a distribuição dos trabalhos realizados, que estão catalogados pela Fundação Van Gogh e foram extraídas do site da Internet²⁹, contendo pinturas a óleo, aquarelas, esboços e esboços realizados nas cartas.

1. DISTRIBUIÇÃO DOS DIAS VIVIDOS NA FRANÇA DURANTE O PERÍODO ESTUDADO			
LOCAL	PERÍODO	MESES E DIAS	DIAS
ARLES	De 21-02-1888 a 07-05-1889	14 m 16 d	= 441 dias
SAINT RÉMY	De 08-05-1889 a 20-05-1890	12 m 12 d	= 377 dias
AUVERS SUR OISE	De 21-05-1890 a 29-07-1890	03 m 08 d	= 098 dias
TOTAL DO PERÍODO ESTUDADO	De 21-02-1888 a 29-07-1890	30 m 06 d	= 916 dias
TOTAL DO TEMPO DE VIDA	De 30-03-1853 a 29-07-1890	37 a 03 m 29 d	= 13624 dias

²⁹ Site da Internet - <http://www.vangoghgallery.com/>

2. DISTRIBUIÇÃO DAS PINTURAS A ÓLEO E AQUARELAS PRODUZIDAS							
LOCAL	DIAS	PINTURA A ÓLEO	%	AQUARELA	%	TOTAL	%
ARLES	441	163	21%	11	09%	174	20%
SAINT RÉMY	377	136	18%	10	08%	146	17%
AUVERS SUR OISE	98	72	09%	04	05%	076	09%
TOTAL	916	371	48%	26	22%	396	46%
TOTAL GERAL	13624	786	87%	123	13%	909	100%

3.DISTRIBUIÇÃO DOS ESBOÇOS E ESBOÇOS NAS CARTAS REALIZADOS POR VINCENT							
LOCAL	DIAS	ESBOÇOS	%	ESBOÇOS - CARTAS	%	TOTAL	%
ARLES	441	91	08%	34	03%	125	12%
SAINT RÉMY	377	132	12%	08	01%	140	13%
AUVERS SUR OISE	98	61	06%	09	01%	070	05%
TOTAL	916	284	26%	51	05%	335	30%
TOTAL GERAL	13624	1002	88%	127	12%	1129	100%

O material analisado foi retirado de Site da Internet³⁰ e consiste de trinta e nove telas, 38 pinturas a óleo e 01 aquarela, produzidas por Vincent a partir de 1888, durante o período de Arles, iniciado em fevereiro de 1888, seguido por sua passagem pelo Hospital de Saint Paul em Saint Rémy até maio de 1890 e o período de Auvers sur Oise, local em que ele se suicidou em julho de 1890. Compreende 10% da produção realizada nos 886 dias da vida do artista que representa a obra nesta pesquisa.

³⁰ Site da Internet - <http://www.vangoghgallery.com/>

- 01^a POMAR COM DAMASQUEIROS EM FLOR
Arles, março de 1888 - Óleo sobre tela,
64,5 x 80,5 cm - F555, JH1380 - Amsterdã,
Rijksmuseum Vincent Van Gogh Foundation.
- 02^a POMAR COM PESSEGUEIROS EM FLOR
Arles, março - abril de 1888 - Óleo sobre tela,
65 x 81 cm - F551, JH1396 - Nova York,
Coleção Particular.
- 03^a PESSEGUEIRO ROSA EM FLOR (Recordação de Mauve)
Arles, março de 1888 - Óleo sobre tela,
73 x 59,5 cm - F394, JH1379 - Otterlo,
Rijksmuseum Kröller - Müller.
- 04^a POMAR EM FLOR RODEADO DE CIPRESTES
Arles, abril de 1888 - Óleo sobre tela,
32,5 x 40 cm - F554, JH1388 - Nova York,
Collection particular.
- 05^a CASA DE QUINTA NUM CAMPO DE TRIGO
Arles, maio de 1888 - Óleo sobre tela,
45 x 50 cm - F408, JH1417 - Amsterdã,
Rijksmuseum Vincent Van Gogh Foundation.
- 06^a ARLES: VISTA DOS CAMPOS DE TRIGO
Arles, junho de 1888 - Óleo sobre tela,
73 x 54 cm - F504, JH1477 - Paris,
Musée Rodin.
- 07^a COLHEITA EM LA CRAU, COM MONTMAJOUR AO FUNDO
Arles, junho de 1888 - Óleo sobre tela,
73 x 92 cm - F412, JH1440 - Amsterdã,
Rijksmuseum Vincent Van Gogh Foundation.
- 08^a O SEMEADOR
Arles, junho de 1888 - Óleo sobre tela,
64 x 80,5 cm - F422, JH1470 - Otterlo,
Rijksmuseum Kröller - Müller.
- 09^a JARDIM FLORIDO
Arles, julho de 1888 - Óleo sobre tela,
92 x 73 cm - F430, JH1510 - Nova York,
Metropolitan Museum.
- 10^a TRÊS GIRASSÓIS NUMA JARRA
Arles, agosto de 1888 - Óleo sobre tela,
73 x 58 cm - F453, JH1559 - Nova York,
Coleção Particular.

- 11^a NATUREZA MORTA: JARRA COM CATORZE GIRASSÓIS
Arles, agosto de 1888 - Óleo sobre tela,
93 x 73 cm - F454, JH1562 - Londres,
National Gallery.
- 12^a A VINHA VERDE
Arles, setembro de 1888 - Óleo sobre tela
72 x 92 cm - F475, JH1595 - Otterlo,
Rijksmuseum Kröller - Müller.
- 13^a A CASA DE VINCENT EM ARLES (A CASA AMARELA)
Arles, setembro de 1888 - óleo sobre tela,
72 x 91,5 cm - F464, JH1589 - Amsterdã,
Rijksmuseum Vincent Van Gogh Foundation.
- 14^a A ESPLANADA DO CAFÉ NA PRAÇA DO FORUM (ARLES À NOITE)
Arles, setembro de 1888 - Óleo sobre tela,
81 x 65,5 cm - F467, JH1580 - Otterlo,
Rijksmuseum Kröller - Müller.
- 15^a NOITE ESTRELADA SOBRE O RÓDANO
Arles, setembro de 1888 - Óleo sobre tela,
72,5 x 92 cm - F474, JH1592 - Paris,
Musée d'Orsay.
- 16^a QUARTO DE VINCENT EM ARLES
Arles, outubro de 1888 - Óleo sobre tela,
72 x 90 cm - F482, JH1608 - Amsterdã,
Rijksmuseum Vincent Van Gogh Foundation.
- 17^a LES ALYSCAMPS FOLHAS DE OUTONO A CAIR
Arles, novembro de 1888 - Óleo sobre tela,
73 X 92 - F486, JH1620 - Otterlo,
Rijksmuseum Kröller - Müller.
- 18^a O SEMEADOR
Arles, novembro de 1888 - Óleo sobre tela,
32 x 40 cm - F451, JH1629 - Amsterdã,
Rijksmuseum Vincent Van Gogh Foundation.
- 19^a NATUREZA MORTA: JARRA COM CATORZE GIRASSÓIS
Arles, janeiro de 1889 - Óleo sobre tela,
95 x 73 cm - F458, JH1667 - Amsterdã,
Rijksmuseum Vincent Van Gogh Foundation.
- 20^a VISTA DE ARLES COM ÁRVORES EM FLOR
Arles, abril de 1889 - Óleo sobre tela,
50,5 x 65 cm - F515, JH1683 - Amsterdã,
Rijksmuseum Vincent Van Gogh Foundation.

- 21^a O JARDIM DO HOSPITAL DE SAINT PAUL
Saint Rémy, maio de 1889 - Óleo sobre tela,
95 x 75,5 cm - F734, JH1698 - Otterlo,
Rijksmuseum Kröller - Müller
- 22^a OLIVEIRAS COM OS ALPES AO FUNDO
Saint Rémy, junho de 1889 - Óleo sobre tela,
72,5 x 92 cm - F712, JH1740 - Nova York,
Coleção Particular.
- 23^a CAMPO VERDE DE TRIGO COM CIPRESTES
Saint Rémy, junho de 1889 - Óleo sobre tela,
73,5 x 92,5 cm - F719, JH1725 - Praga,
Národní Gallery.
- 24^a CAMPO DE TRIGO COM CEIFEIRO E SOL
Saint Rémy, junho de 1889 - Óleo sobre tela,
72 x 92 cm - F617, JH1753 - Otterlo,
Rijksmuseum Kröller - Müller.
- 25^a CIPRESTES
Saint Rémy, junho de 1889 - Óleo sobre tela,
93,3 x 74 cm - F613, JH1746 - Nova York,
The Metropolitan Museum.
- 26^a NOITE ESTRELADA
Saint Rémy, junho de 1889 - Óleo sobre tela,
73,7 x 92,1 cm - F612, JH1731 - Nova York,
The Metropolitan Museum.
- 27^a CAMPOS DE TRIGO COM CEIFEIRO AO NASCER DO SOL
Saint Rémy, setembro de 1889 - Óleo sobre tela,
73 x 92 cm - F618, JH1773 - Amsterdã,
Rijksmuseum Vincent Van Gogh Foundation.
- 28^a CAMPOS DE TRIGO COM CIPRESTES
Saint Rémy, setembro de 1889 - Óleo sobre tela,
72,5 x 91,5 cm - F615, JH1755 - Londres,
National Gallery.
- 29^a O QUARTO DE VINCENT EM ARLES
Saint Rémy, setembro de 1889 - Óleo sobre tela,
56,5 x 74 cm - F483, HJ1793 - Paris,
Musée d'Orsay.
- 30^a O QUARTO DE VINCENT EM ARLES
Saint Rémy, setembro de 1889 - Óleo sobre tela,
73 x 92 cm - F484, HJ1771 - Chicago,
The Art Institute of Chicago.

- 31^a ÁRVORES NO JARDIM DO HOSPITAL DE SAINT PAUL
Saint Rémy, outubro de 1889 - Óleo sobre tela,
90,2 x 73,3 cm - F643, JH1799 - Los Angeles,
The Armand Hammer Museum of Art.
- 32^a CORREDOR NO HOSPITAL DE SAIN PAUL
Saint Rémy, outubro de 1889 - Óleo sobre tela,
61,5 x 47 cm - F529, JH1808 - Nova York,
The Museum of Modern Art.
- 33^a OLIVEIRAS COM CÉU AMARELO E SOL
Saint Rémy, novembro de 1889 - Óleo sobre tela,
73,7 x 92,7 cm - F710, JH1856 - Minneapolis,
The Minneapolis Institute of Arts.
- 34^a O JARDIM DO HOSPITAL DE SAINT PAUL
Saint Rémy, dezembro de 1889 - Óleo sobre tela,
71,5 x 90,5 cm - F659, JH1850 - Amsterdã,
Rijksmuseum Vincent Van Gogh Foundation.
- 35^a PAISAGEM COM CASAL A PASSEAR E LUA QUARTO CRESCENTE
Saint Rémy, maio de 1890 - Óleo sobre tela,
49,5 x 45,5 cm - F704, JH1981 - São Paulo,
Museu de Arte de São Paulo.
- 36^a ESTRADA COM CIPRESTE E ESTRELA
Auvers sur Oise, maio de 1890 - Óleo sobre tela,
92 x 73 cm - F683, JH1982 - Otterlo,
Rijksmuseum Kröller - Müller.
- 37^a CAMPO DE TRIGO SOB UM CÉU ENCOBERTO
Auvers sur Oise, julho de 1890 - Óleo sobre tela,
50 x 100,5 cm - F778, JH2097 - Amsterdã,
Rijksmuseum Vincent Van Gogh Foundation.
- 38^a CAMPO DE TRIGO COM CORVOS
Auvers sur Oise, julho de 1890 - Óleo sobre tela,
50,5 X 103 cm - F779, JH2117 - Amsterdã,
Rijksmuseum Vincent Van Gogh Foundation.
- 39^a RAIZES E TRONCOS DE ÁRVORES
Auvers sur Oise, julho de 1890 - Óleo sobre tela,
50 X 100 cm - F816, JH2113 - Amsterdã,
Rijksmuseum Vincent Van Gogh Foundation.

O material apresentado para ser analisado a partir das imagens foi extraído, também, dos depoimentos assimilados das cartas de Vincent ao irmão Theo, organizados por duas edições traduzidas para a língua portuguesa, e por material coletado na Internet.

A primeira fonte pertence a coleção Rebeldes Malditos³¹, da LPM Editores SA, editada em Porto Alegre, em 1986, intitulada: "Van Gogh - Cartas a Theo", contendo 652 cartas (não integrais) traduzidas por Pierre Duprecht, da edição francesa³² prefaciada pela cunhada de Vincent, Johanna Van Gogh (Jo), que publicou toda a correspondência de Vincent em três volumes, editados pela Gallimard e Grasset, sob a direção de Georges Charensol.

A segunda fonte é a edição realizada em Portugal³³, intitulada: "Cartas de Van Gogh a seu irmão Theo, traduzida da edição francesa citada acima por C. do N., e os direitos são reservados ao Editorial Aster LDA de Lisboa. Nesta edição não é encontrada a data da sua publicação. Assinalo que respeitei as traduções na sua íntegra, apesar de, nem sempre, estar totalmente correta, principalmente quanto à pontuação.

A terceira fonte³⁴ oferece além das cartas a Theo, as cartas enviadas à mãe, Ana Comelia Carbenutos Van Gogh, à irmã Willemima (Will) e ao amigo Bernard, extraídas do site da Internet "The Letters".

Acrescento, em seguida, uma informação sobre as medidas das telas enumeradas pelos franceses, referidas por Vincent nas suas cartas, e que foram convertidas em centímetro. Elas foram extraídas do trabalho Teorias da Arte Moderna³⁵, de CHIPP.

TABELA DE MEDIDA EM CENTÍMETROS PARA O PADRÃO FRANCÊS AO TAMANHO DAS TELAS				
Tela Número	Figura	Paisagem	marina	Citadas nas cartas
005	35x27	35x24	35x22	
010	55x46	55x38	55x33	
015	65x54	65x50	65x46	*
020	73x60	73x54	73x50	*
025	81x65	81x60	81x54	*
030	92x73	92x65	92x60	*
040	100x81	100x73	100x65	
050	116x89	116x81	116x73	
060	130x97	130x89	130x81	
080	146x114	146x97	146x89	
100	162x130	162x114	162x97	
120	195x130	195x114	195x97	

³¹ VAN GOGH, 1991, obra citada.

³² VAN GOGH, Vincent - **Correspondance complête de Vincent Van Gogh**. Paris: Gallimard e Grasset, 1960.

³³ VAN GOGH, Vincent - **Cartas de Van Gogh a seu irmão Theo**. Lisboa: Aster, s/d.

³⁴ Site da Internet - <http://192.41.62.196/letters/main.htm>

³⁵ CHIPP, Herschel B. - **Teorias da Arte Moderna**. São Paulo, Martins Fontes, 1993, p. 36.

3. PERCEBENDO AS IMAGENS

Neste capítulo, será feita a leitura de algumas obras de Vincent, arroladas no capítulo anterior, produzidas durante a sua fase em Arles seguida de Saint Rémy e Auvers sur Oise, entre 1888 e 1890, momento em que o artista buscava a iluminação e a cor para realizar o seu trabalho. A ótica empregada bastante explicitada no capítulo anterior será a da percepção fenomenológica, considerando-se os aspectos estruturais dos trabalhos.

Utilizarei o seguinte roteiro para apresentar a obra, a imagem produzida e comentada pelo artista nas suas cartas, os esboços referentes aos trabalhos, comentários de outros autores e a minha descrição perceptiva na ótica citada.

Vincent viveu uma forte influência das artes gráficas na pintura. Para ele, a linha e a cor eram inseparáveis. A única diferença residia no modo como o artista procedia. Às vezes, dedicava-se exclusivamente aos desenhos, por semanas seguidas. Ele considerava os desenhos como uma forma a ser materializada. Estas imagens acabaram permanecendo na sua produção artística.

Tentava aplicar uma forma de representação gráfica, o desenho, porque pretendia economizar tintas e não desperdiçar o caro material que o irmão Theo lhe mandava. Os desenhos executados neste período representaram os esboços para a posterior pintura, pois eles eram criados anteriormente aos seus quadros.

Para Walther e Metzger, *"...pela qualidade dos esboços, os desenhos de Vincent são atualmente considerados como verdadeiras obras de arte, a precisão gráfica na versão pintada transforma o desenho em pormenor, adquirindo o caráter de relação inicial entre o desenho e a pintura..."*³⁶. Neste sentido, os esboços adquiriram um poder valioso para o artista, quando ele estava em confinamento em Saint Rémy. Ele reproduzia os trabalhos executados anteriormente.

Comentando seus esboços em carta para Bernard em 1888, Vincent afirmou:

*"...tento registrar em meus esboços o essencial, depois preencho as áreas que realcei com os contornos e com cores igualmente simplificadas ..."*³⁷ (carta B08)

³⁶ WALTER, Ingo e METZGER, Ranier - **Vincent Van Gogh**: obra completa de pintura. Lisboa: Taschen, 1996, v. 2, p. 366.

³⁷ Site da Internet - <http://192.41.62.196/letters/main.htm>

Realizar os esboços era estabelecer os contornos que o ajudavam a localizar os seus motivos, transferindo-os na sua totalidade para a tela. Eles favoreciam a regulação do uso das cores, evitando que elas ficassem excessivamente impetuosas. Os contornos serviam para subscrever as suas referências do real, controlar a própria impulsividade, para encobrir possíveis falhas do seu trabalho.

Segundo Walther e Metzger, *"... os desenhos ofereciam a possibilidade dele calcular preliminarmente o trabalho, sugerir estilos, uma abordagem como elementos intermediários do processo criativo e do ato de pintar. Este trabalho gráfico servia como um esboço para a composição a ser pintada. O primeiro esboço estabelecia a forma convencional para a estrutura e os motivos que seriam pintados..."*³⁸.

O período estudado caracteriza inicialmente a produção de Vincent quando ele chegou em Arles. Revela o seu encantamento com os pomares da região, cuja visão provocava-lhe a sensação de um ambiente alegre e primaveril. Após a segunda semana na cidade, iniciou uma série de quinze pomares como prova do prazer que sentia em recriar aquele espaço tão iluminado e colorido pela natureza.

*"...não consigo fazer mais nada ... tenho que malhar o ferro enquanto está quente. Depois de acabar os pomares vou ficar completamente exausto ..."*³⁹ (carta 474)

Na série dos pomares observa-se uma versão pessoal em constante variação do impressionismo, novo movimento estético daquele momento. Era como se o pintor realizasse uma tentativa de aproximação com este movimento. Entretanto, a sua produção apresenta as marcas de um estilo inteiramente individual, fortemente influenciado pela sua percepção de mundo. Vincent revela um forte interesse na independência e autonomia das árvores, à semelhança do próprio desejo para os homens, cuja individualidade deve expressar o seu poder. As árvores são desta forma percebidas, principalmente, pela luminosidade e força que elas emitem.

"...é a excitação, a franqueza de responder à natureza que guia a minha mão e esta excitação é muitas vezes tão forte que trabalho sem reparar no que estou fazendo, se as pinceladas saem muitas vezes espessas e rápidas como as palavras numa conversa ou numa carta, não devo esquecer que nem sempre

³⁸ WALTER e METZGER, 1996, v. 2, obra citada, p. 376-377.

³⁹ VAN GOGH, s/d, obra citada, p. 328.

*foi assim e que muitos dias deprimentes e sem
inspiração virão..."*⁴⁰ (carta 504)

A partir deste ponto, realizarei uma leitura perceptual das imagens, apresentando as características estruturais que mais se destacam em cada obra, as referências realizadas por Vincent na sua correspondência com o irmão Theo e alguns esboços, para, no capítulo seguinte, poder interpretá-las.

⁴⁰ VAN GOGH, s/d, obra citada, p. 346.

IMAGENS

DA FASE DE

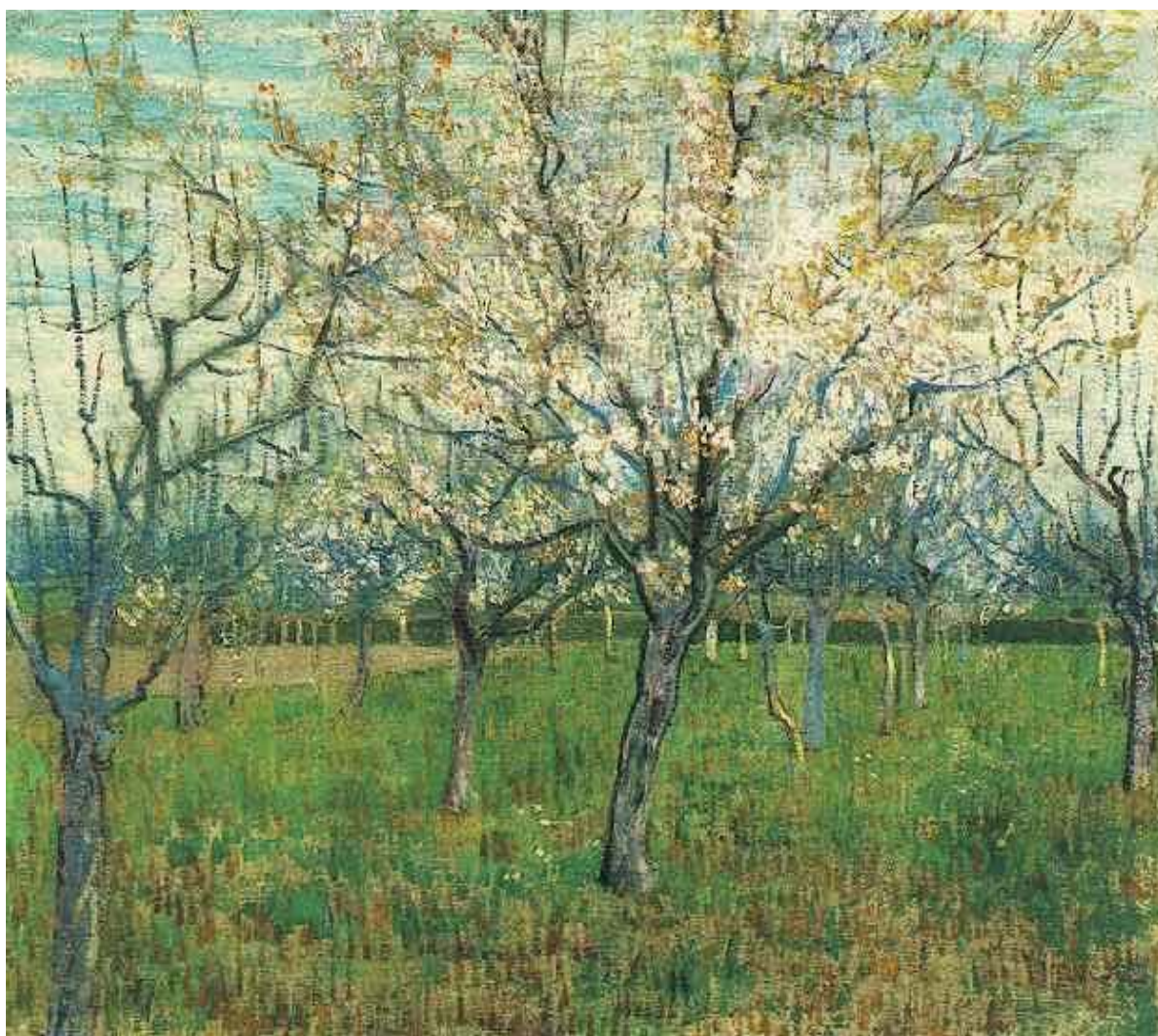
ARLES

*"Meu caro Theo, durante a viagem pensei em você, no mínimo tanto quanto na nova região que eu avistava ... há em toda parte pelo menos sessenta centímetros de neve, e continua a nevar. Arles não me parece maior que Breda ou Mons ... notei uma paisagem magnífica com imensas rochas amarelas estranhamente emaranhadas nas formas mais imponentes. Nos pequenos vales entre estes penhascos alinham-se pequenas árvores redondas, de folhagem verde oliva ou verde cinza, que bem poderiam ser limoeiros. Mas aqui em Arles a região parece calma. Percebi magníficas terras vermelhas plantadas com vinhas, tendo ao fundo montanhas do mais delicado lilás. E as paisagens nevadas com os cumes brancos contra um céu tão luminoso, quanto a neve é exatamente como a paisagem de inverno que os japoneses fazem ..."*⁴¹ (carta 464)

⁴¹ VAN GOGH, 1991, obra citada, p. 141.

01^a **POMAR COM DAMASQUEIROS EM FLOR**

Arles, março de 1888 - Óleo sobre tela,
64,5 x 80,5 cm - F555, JH1380 - Amsterdã,
Rijksmuseum Vincent Van Gogh Foundation ⁴²



⁴² Site da Internet - http://192.41.62.196/painting/p_0555.htm

"...acabo de fazer um bosque de damasqueiros em flor num pequeno pomar verde e viçoso... tive dificuldades para o pôr do sol... o mau tempo me impediu de trabalhar no local e estraguei completamente este estudo querendo acabá-lo em casa. No entanto, imediatamente eu recomecei o mesmo numa outra tela, mas o tempo está completamente diferente, com uma gama de cinzas e sem figuras..."⁴³ (carta 471)

Realizando o processo perceptivo fenomenológico desta imagem quando o todo é apreendido, observa-se que este tema trata de algumas árvores floridas num campo verde.

Ao fragmentar este todo observa-se, no primeiro plano, o verdor da relva, com uma árvore que tem a copa muito florida nas cores amarelo, verde e um pouco de vermelho. A força de atração para a percepção do campo, como um primeiro fragmento captado é decorrente do peso que o trabalho adquire, por se tratar da parte inferior da tela, de onde tudo brota dando vida às árvores. Captando outros fragmentos observam-se várias outras árvores, das quais poucas apresentam a copa florida, mas a maioria está representada apenas pelo tronco mesclado de azul e cinza.

Nos aspectos estruturais da obra, a leitura perceptiva acontece no sentido ascendente, da base para o topo, que penetra no céu azul e com ele se funde. O eixo da tela é determinado pela árvore central cuja, verticalidade determina a trajetória deste processo perceptivo. O equilíbrio evidenciado nesta composição, pode ser identificado a partir da direção da intensidade ascendente para a leitura, fundindo a copa com o céu, ambos simbolizando a vida.

É evidente que o fator simplificador da percepção permite a generalização de que este é um campo com árvores floridas e frutíferas, identificadas como damasqueiros. A forma do todo permitiu a apreensão das configurações das copas e troncos, determinando a formação deste conceito perceptivo.

A cor mobiliza os afetos do percebedor. A iluminação não está no céu, mas é apresentada nas flores. Elas estão emitindo a sua própria luz e iluminando a tela como um todo. Neste trabalho, luz e cor fazem a ação, dando na verticalidade das árvores um equilíbrio entre céu e terra, entre o verde e o azul. Essas interações revestem a cena de grande emoção.

⁴³ VAN GOGH, 1991, obra citada, p.147.

- 02^a **POMAR COM PESSEGUEIROS EM FLOR**
Arles, abril de 1888 - óleo sobre tela,
65 x 81 cm - F551, JH1396 - Nova York,
Coleção particular⁴⁴



⁴⁴ Site da Internet - http://192.41.62.196/painting/p_0551.htm

"...eu tinha trabalhado numa tela de 20 ao ar livre, num pomar um terreno lilás lavrado, uma cerca de caniços, dois pessegueiros cor de rosa contra um glorioso céu azul e branco. Provavelmente esta é a melhor paisagem que eu já fiz..."⁴⁵ (carta 472)

O todo desta imagem, ao ser apreendido, é reconhecido por algumas árvores num campo florido. Umas de natureza diferente de outras, sendo algumas árvores de flores e outras ciprestes.

Fragmentando esta forma, observa-se, no primeiro plano, num sentido ascendente, um campo florido com um colorido que mistura o azul e o lilás com diferentes tons de amarelos claros. Os outros fragmentos desta percepção configuram algumas árvores floridas, que se deslocam do eixo central para a esquerda. Apenas uma árvore está para a direita da composição, ao lado da cerca.

O processo perceptivo vai recompondo o todo, detendo-se nas copas, cujas flores misturam-se com o céu. Schapiro refere-se à elas da seguinte forma: "...as flores são imateriais, fundindo-se com o céu que se apresenta, assim como as flores, com delicados pontos impressionistas de azul e branco. Uma pontuação semelhante colore o solo, com uma excepcional mistura de azul e lilás, com tons amarelos claros, a semelhança da fusão das flores e do céu mais frio. Terra e céu parecem feitos da mesma substância transparente, de pequenas partículas de cores puras e vibrantes. O estilo impressionista metódico e a divisão de tons não são rigorosos. As árvores são desenhadas em contornos e a cerca em longas pinceladas paralelas. As árvores são em azul escuro e à distância apresenta-se como as flores. A cerca é feita numa suave película espectral e as sombras que são projetadas pelas árvores constituem-se num listrado de atraentes azuis claros e escuros. Cada objeto e cada divisão do sol possuem a sua peculiaridade de cor e tudo se une no brilho que irradia beleza..."⁴⁶.

Logo atrás das árvores de flores está uma cerca de bambu, dividindo os planos da obra, deixando para trás os altos ciprestes de cor verde.

Estruturalmente, o processo perceptivo se desenvolve no sentido ascendente, onde o céu e as flores apresentam-se num conjunto de luz e pontos, como se o sol fosse a própria copa da árvore florida, unindo ambos num só brilho. A força de atração perceptiva desta obra fica por conta deste grande

⁴⁵ VAN GOGH, 1991, obra citada, p. 147.

⁴⁶ SCHAPIRO, Meyer - **Vincent Van Gogh**. Rio de Janeiro: Record, 1983, p. 64.

espaço claro, que parece conter a maior tensão frente ao equilíbrio do trabalho.

Generalizando a percepção da imagem, identificam-se as árvores floridas como pertencentes a um espaço determinado para elas, pela divisória da cerca. Estas árvores são conceituadas como pessegueiros em flor, cujas configurações remetem à cor na obra, que é mobilizadora da percepção do florido rosa do pessegueiro como o simbólico de uma estética impressionista.

Nesta tela, Vincent tenta capturar a luz de forma mais leve e clara, a mais próxima do sol projetada nas árvores em flor. O pomar é esparsos mas é a fusão da luz com a cor que determina esta percepção.

- 03^a **PESSEGUEIRO ROSA EM FLOR** (Recordação de Mauve)
Arles, março de 1888 - Óleo sobre tela,
73 x 59,5 cm - F 394, JH 1379 - Otterlo,
Rijksmuseum Kröller - Müller⁴⁷



⁴⁷ Site da Internet - http://192.41.62.196/painting/p_0394.htm

"... estou num furor de trabalho, fazendo sempre pomares em flor... o pessegueiro em flor ergueu-se como um objeto concreto diante dos meus olhos... mais ainda pela aproximação da primavera que a pequena árvore anuncia tão inequivocamente, é a expressão do meu contentamento e a esperança num oriente em frente da minha porta... posso gozar aqui da visão do Japão em frente da minha realidade... é a árvore florida protegida pelas cercas do Mistral do Mediterrâneo..."⁴⁸ (carta 473)



O esboço ao lado refere-se ao tema dos pomares e foi enviado ao irmão Theo na carta 477, escrita em 13 de abril de 1888. Nele, Vincent tenta explicar os motivos e como os estava produzindo. Ele está catalogado como JH 1393⁴⁹.

A forma desta imagem, é apreendida como uma árvore florida num espaço determinado por uma cerca de bambu. No processo perceptivo, ao fragmentar-se a obra, a configuração que atrai a atenção é a copa da árvore rosa, sobrepondo-se às nuvens brancas no céu azul. A tensão provocada na percepção pela fusão da copa com o céu é determinante da força de atração para a captação da composição.

O outro elemento fragmentado evidencia um espaço delimitado por uma cerca. Neste lugar, encontra-se junto do eixo central da tela, no primeiro plano, dois troncos de árvore fincados no chão: um tronco pouco à frente do segundo. A verticalidade das árvores indicam a força e a pressão que coordenam o equilíbrio da obra. As outras partes apreendidas são o solo, que revela um colorido de amarelo, verde, rosa e as sombras das copas em azuis. A cerca apresenta-se como um elemento, aparentemente, protetor dos pessegueiros.

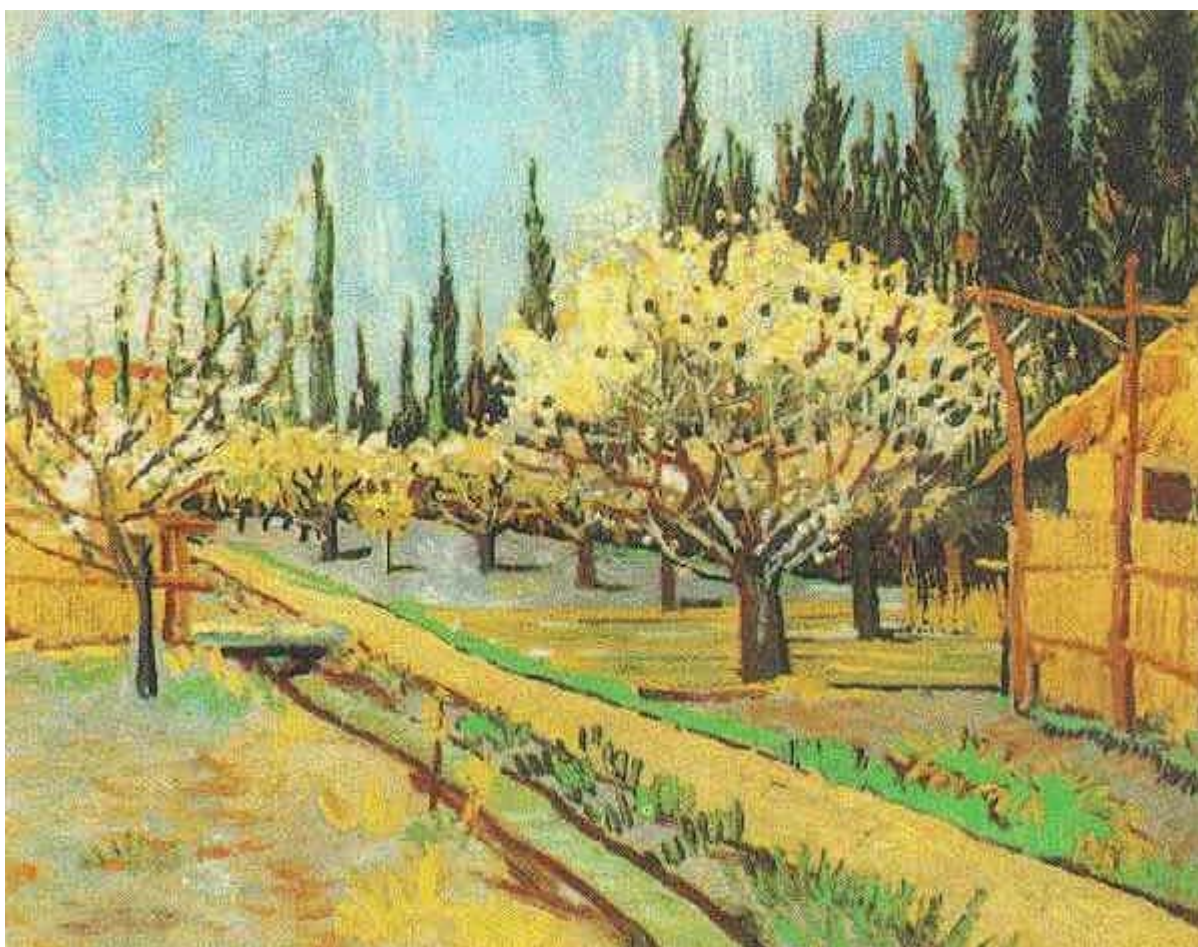
⁴⁸ VAN GOGH, 1991, obra citada, p. 148.

⁴⁹ Site da Internet - <http://192.41.62.196/letters/sketches/main.htm>

Simplificando o processo, generaliza-se que esta seja uma árvore florida em plena primavera, podendo brevemente tornar-se frutífera, até porque a cerca a está protegendo para isto. A formação deste conceito foi estabelecida pela aparente proteção que o artista dá à árvore.

As cores fazem esta cena; o azul do céu em contraste com o rosa da copa mobilizam a estética e a beleza deste trabalho. Entretanto, é a fusão das flores com as nuvens que revela os pontos luminosos neste espaço, cuja luz é produzida pelas flores e as nuvens brancas.

- 04^a **POMAR EM FLOR RODEADO DE CIPRESTES**
Arles, abril de 1888 - Óleo sobre tela,
32,5 x 40 cm - F554, JH1388 - Nova York,
Collection particular⁵⁰



⁵⁰ Site da Internet - http://192.41.62.196/painting/p_0554.htm

"...quando a relva está fresca apresenta um verde brilhante e tranqüilo ... quando está queimada e empoeirada não fica feia mas a paisagem ganha então, uma grande variedade de tonalidades douradas, esverdeado ouro, amarelo ouro, rosa ouro, bronze, cobre, tudo o que vá do amarelo limão à cor de uma pilha de milho debulhado. Aparecem estas cores e os azuis, do mais profundo azul imperial da água ao azul miosótis, ao azul cobalto e acima de tudo aos azuis brilhantes mais claros, azul esverdeado e violeta..."⁵¹
(carta para Willemmina W04)

Walther e Metzger, analisando o trabalho do artista, registravam que "... a percepção da cor era captada como se estivesse longe de ser ofuscada pela luz do sol, como se fosse inerente das coisas, livre da influência niveladora das temperaturas e do tempo. As coisas banhavam-se na própria luz..."⁵². Esta afirmação pode ser identificada a partir da expressão do pintor referente ao uso da iluminação, na série dos pomares.



O esboço da tela apresentada evidencia o cuidado de Vincent para o preparo e execução de um tema. Ele planejava todos os conteúdos que deveriam constar do trabalho. Projetava os planos tecnicamente para elaborar a perspectiva da obra, de forma que o estudo permitisse a sua efetiva execução. Este desenho é também considerado como uma verdadeira tela,

conhecida como **Pomar Cercado por Ciprestes**. Faz parte da carta enviada para Bernard B03 e hoje está em Paris, pertencendo a uma coleção privada. Foi catalogado como, JH 1390⁵³.

Para os autores, o artista esta tela "... apresenta pinceladas uniformes dando pouca ênfase na profundidade espacial. No pomar com ciprestes há uma discreta eliminação das sombras, os objetos do cenário apresentam a própria iluminação interior, parecendo ter mergulhado ativamente na luz do sol, criando eles próprios uma atmosfera de alegria. O motivo de uma árvore em flor é o resultante da luz do sol penetrando nos ramos e dotando a natureza de uma dimensão sagrada. É tudo luz, as próprias árvores

⁵¹ Site da Internet - <http://192.41.62.196/letters/main.htm>

⁵² WALTHER e MATZGER, 1996, v. 2, obra citada, p. 343.

⁵³ Site da Internet - <http://192.41.62.196/letters/sketcges/main.htm>

de fruto significam luz; é como se as zonas mais escuras fossem apenas a projeção dos botões em flor, como se estes fossem as lâmpadas e o tronco e ramos um candelabro..."⁵⁴.

Apreendendo perceptivamente esta tela, observa-se que Vincent optou por registrar a topografia do terreno, dando atenção para duas cabanas resguardadas por cercas dos lados. Há um enquadramento que realça a perspectiva vertical da esquerda, as diagonais do riacho e da vereda e a fila quase horizontal das copas das árvores quase vão desaparecendo no último plano.

Ao fragmentar este todo na configuração das partes, identifica-se, inicialmente, o caminho e o riacho que dividem a tela no sentido diagonal, mantendo, à direita, algumas árvores e a cabana, e à esquerda a outra árvore e a outra cabana.

Neste cenário, a iluminação interior é identificada, criando, juntamente com os amarelos e o verde, uma atmosfera de alegria. Nesta tela tudo é luz, as árvores frutíferas emanam esta luz, assim como o solo no primeiro plano. Os botões de flor atuam como se fossem lâmpadas protegidas pelos verdes dos ciprestes, no último plano da obra.

No topo superior da esquerda, destaca-se o azul do céu com alguns claros das nuvens, encontrando-se com os galhos das árvores. O predomínio do amarelo dourado sacraliza este espaço na sua relação com o azul e o verde, revelando a aproximação do verão.

⁵⁴ WALTHER e METZGER, 1996, v. 2, obra citada, p. 336-337.

- 05^a **CASA DE QUINTA NUM CAMPO DE TRIGO**
Arles, maio de 1888 - Óleo sobre tela,
45 x 50 cm F408, JH1417 - Amsterdã,
Rijksmuseum Vincent Van Gogh Foundation⁵⁵



⁵⁵ Site da Internet - http://192.41.62.196/painting/p_0408.htm

"...tenho dois novos estudos como este... uma granja à beira de uma grande estrada nos trigais. Um pasto muito amarelo, cheio de botões dourados, uma vala com lírios de folhas verdes e com flores violetas, ao fundo está a cidade, alguns salgueiros cinza e uma faixa de céu muito azul..."⁵⁶ (carta 487)



Este esboço foi catalogado como JH 1418⁵⁷ e foi extraído da carta 487, enviada para o irmão Theo em maio de 1888, quando Vincent planejou esta obra, descrevendo-a no desenho para a sua melhor compreensão.

Ao realizar o processo perceptivo desta imagem, observa-se, no todo, um campo de trigo verde com algumas árvores e uma casa beirando a estrada.

Fragmentando esta forma, observa-se no primeiro plano da obra, à direita do eixo vertical, algumas grandes árvores que se estendem até o último plano, estando com as suas copas cortadas pelo topo da tela. As cores das copas têm o predomínio do verde, acompanhado de pontos amarelos. Os troncos são amarelo, cinza e azul.

Captando outros fragmentos da imagem, observa-se, ainda no primeiro plano, um campo que tem a vegetação amarela esverdeada, até alcançar a casa branca e de dois pavimentos, com algumas janelas verdes e o telhado amarelo com beiral vermelho.

As cores empregadas nesta tela indicam, de forma genérica, ao simplificar o processo perceptivo, que pode ser um campo amarelo de trigo próximo de outra vegetação mais alta, com um tom verde mais escuro, combinando com o verdor das árvores no final da primavera e próximo do verão.

⁵⁶ VAN GOGH, s/d, obra citada, p. 329.

⁵⁷ Site da Internet - <http://192.41.62.196/letters/sketches/main.htm>

- 06^a **ARLES: VISTA DOS CAMPOS DE TRIGO**
Arles, junho de 1888 - Óleo sobre tela,
73 x 54 cm F545, JH1477 - Paris,
Musée Rodin⁵⁸



⁵⁸ Site da Internet - http://192.41.62.196/painting/p_0545.htm

"...estou trabalhando numa paisagem com campos de trigo, que não acho inferior ao pomar branco... está no gênero das duas paisagens da Colina de Montmartre... acho que é mais sólida e tem um pouco mais de estilo..."⁵⁹ (carta 497)

"Monticelli era um pintor que pintou o Sul todo em amarelo, cor de laranja e cores de enxofre. A maioria dos pintores não vê estas cores, pois não são peritos da cor..."⁶⁰ (carta para Willemina W08)



Este esboço foi produzido por Vincent, que o enviou ao irmão Theo na carta 541a, escrita em 26 de setembro de 1888, com o objetivo de comentar as pinturas sobre os campos de trigo que estava realizando, assim como comentar o tema sobre o trabalho dos camponeses. Hoje, este trabalho está catalogado como JH 1587⁶¹.

A apreensão perceptiva desta tela se dá a partir dos vários tons de amarelo cobre, de dourados e bronze dos campos de trigo, tendo ao fundo uma cidade. Fragmentando-se esta imagem, percebe-se a configuração de um trem em movimento, no segundo plano da obra, interpondo-se entre o campo e a cidade. Ainda neste segundo plano, à direita do eixo central, observam-se as torres das igrejas em verde, e também, algumas casas na mesma coloração. Neste plano, do lado esquerdo, há um aglomerado de casas de cor ocre e verde com alguns telhados vermelhos.

Entre os dois planos e na frente das casas do lado esquerdo, há um casal trabalhando no trigal. O homem, com um grande chapéu de palha e roupas em tons próximos ao do trigo, e a mulher, de costas, com um vestido azul. Ao fundo, o céu é amarelo, apresentado com o empastado das grossas pinceladas do artista, dando um certo volume semelhantemente à realização do campo de trigo.

No lado extremo esquerdo do eixo vertical central da tela, observam-se alguns montes de trigo na cor ocre, que foi colhido pelo casal, acentuando o amarelo do trigal. Neste

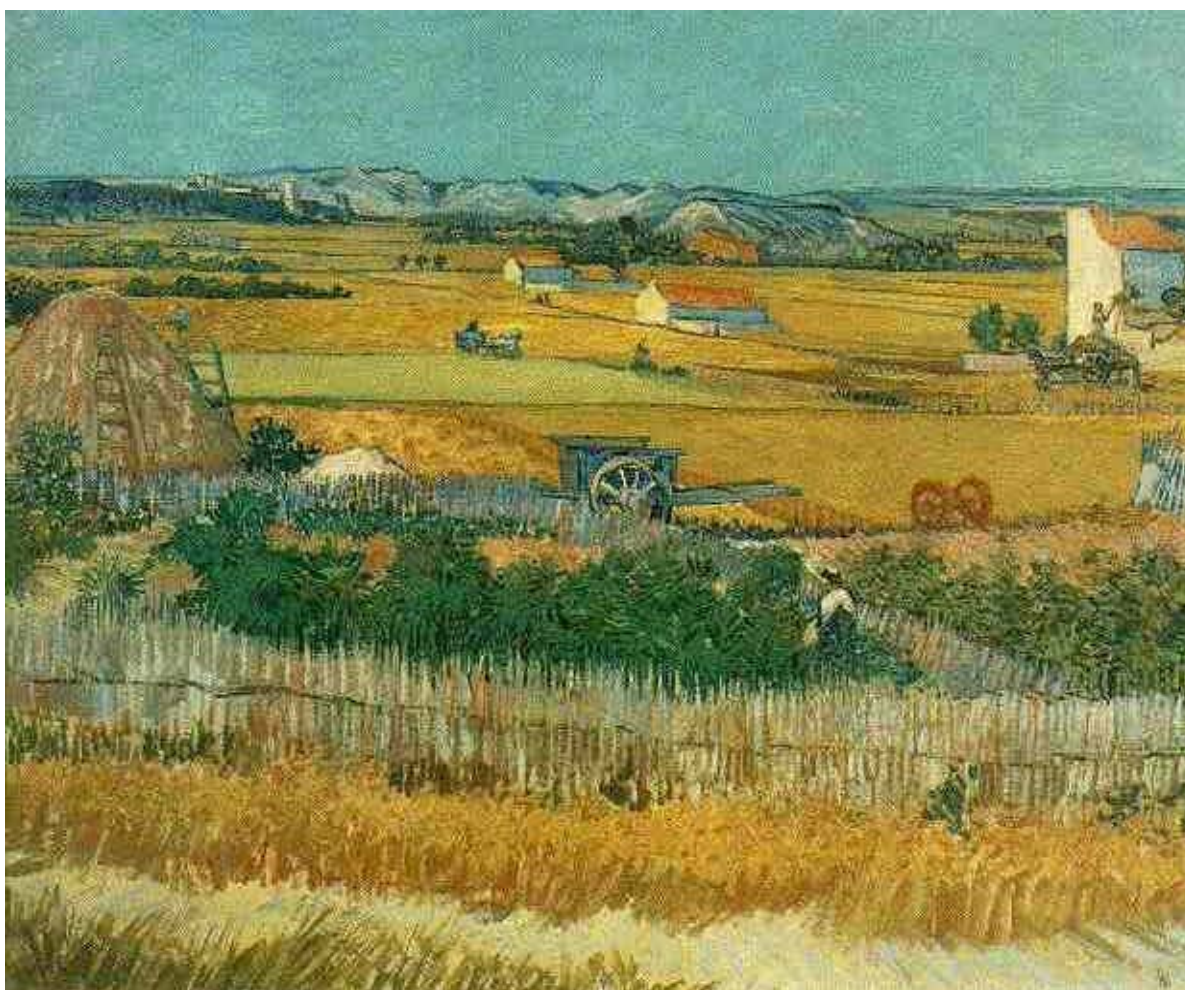
⁵⁹ VAN GOGH, 1991, obra citada, p. 165.

⁶⁰ Site da Internet - <http://192.41.62.196/letters/main.htm>

⁶¹ Site da Internet - <http://192.41.62.196/letters/sketches/main.htm>

trabalho, há o predomínio do amarelo, que favorece a percepção estimulante e quente da produção, que, associada às experiências, remete à euforia do pintor neste momento, na entrada do verão tão esperado, quando o predomínio do sol passava a fazer parte deste trabalho.

- 07^a **COLHEITA EM LA CRAU, COM MONTMAJOUR AO FUNDO**
Arles, junho de 1888 - Óleo sobre tela,
73 x 92 cm - F412, JH1440 - Amsterdã,
Rijksmuseum Vincent Van Gogh Foundation⁶²



⁶² Site da Internet - http://192.41.62.196/painting/p_0412.htm

"... agora em toda parte se vê o ouro velho, o bronze e até cobre, eu diria que isto com o anil verde do céu que vai se misturando com o branco, vai dando uma cor deliciosa, excessivamente harmoniosa, como os tons quebrados de Delacroix..."⁶³ (carta 497)



Esta aquarela foi produzida por Vincent, como um estudo inicial para a elaboração da tela analisada. Ela pode ser encontrada em Cambridge, no Fogg Art Museum, catalogado como, F 1484 - JH 1438⁶⁴.

Na opinião de Walther e Metzger "...nesta tela o artista retoma a sua paixão pelos temas que envolvem a vida camponesa, sempre na ótica dos trabalhos holandeses que só foi retomado em Arles, pois desde que o artista deixou a sua terra natal, ele não pintava temas desta natureza. Aqui ele inclui quase tudo o que se poderia esperar numa cena de colheita, um monte de feno e um espaço como enquadramento da composição, pessoas desempenhando tarefas específicas, tais como, cavar, amontoar e transportar a colheita. Vincent juntou a perspectiva para dar uma nova visão panorâmica e com os seus toques pessoais produziu efeitos com as cores brilhantes. O artista promoveu a sensação de que a luz emanava do interior do motivo com a exclusão total de sombras..."⁶⁵.

Apreendendo o todo desta imagem, observa-se uma cena de colheita do trigo, onde os camponeses desempenham uma série de tarefas. Ao fragmentar esta imagem, uma carroça é configurada, exatamente no centro da tela, cujo enquadramento permite a percepção dos elementos, a partir dela, que caracteriza a força de atração para o equilíbrio da tela.

⁶³ VAN GOGH, 1991, obra citada, p. 166.

⁶⁴ Site da Internet - <http://192.41.62.196/watercolours/main.htm>

⁶⁵ WALTHER e METZGER, 1996, v.2, obra citada, p. 359-360.

Da carroça para o primeiro plano, verifica-se uma parte da plantação de trigo, ainda verde, a espera do tempo para frutificar e ser colhido. Na sua frente, há uma cerca dividindo este espaço, com o local onde o trigo está amarelo e pronto para ser colhido.

Da carroça para o último plano, observa-se um campo arado, onde o trigo já foi colhido e amontado à esquerda do eixo vertical, a espera de transporte.

Há, também, alguns camponeses em atividades específicas, enriquecendo o cenário da colheita. O campo cede espaço para algumas casas, que se encontram do eixo central para a direita. Ao fundo, sob um céu azul, há uma série de montanhas rodeando o campo e protegendo-o.

08^a **O SEMEADOR**

Arles, junho de 1888 - Óleo sobre tela,
64 x 80,5 cm - F422, JH1470 - Otterlo,
Rijksmuseum Kröller Müller⁶⁶



⁶⁶ Site da Internet - http://192.41.62.196/painting/p_0422.htm

"...do trabalho carregado e duro nos trigais realizado em pleno sol, resultaram os estudos de trigais, algumas paisagens e um esboço de semeador. Num campo lavrado com um grande campo com torrões de terra violeta, subindo contra o horizonte há um semeador em azul e branco. No horizonte tem um campo de trigo curto e maduro e sobre tudo isto vemos um céu amarelo com um sol amarelo... a cor desempenha nesta composição um papel muito importante... já faz tanto tempo que o meu desejo é fazer um semeador... o que me resta é fazer um semeador com cor e em formato grande..."⁶⁷ (carta 501)

"...trabalhei hoje no semeador que está completamente modificado. O céu é amarelo e verde, o sol é violeta e laranja... certamente um quadro como esse, utilizando este magnífico tema ainda está por ser feito, espero que algum dia alguém o faça, seja eu mesmo, seja um outro..."⁶⁸ (carta 503)



Este esboço foi enviado para o irmão Theo na carta 501a, escrita em 17 de junho de 1888. Ele refere-se ao trabalho do homem no campo. Está catalogado como, JH 1471⁶⁹.

Segundo Walther e Metzger, "...o semeador surge no final da série de colheitas e tal como na realidade, ele semeia a terra. Depois dos campos estarem limpos e desocupados ele a ceifa preparando-a para o novo plantio. A figura do semeador foi retirada de um desenho da fase inicial de Vincent quando ele copiou um semeador de Millet. O artista buscou a luz de forma inerente às coisas e a sua tendência foi excluir todas as fontes de luz das imagens. Aproveitou o sol gigantesco que emergia por cima do horizonte e espalhou o seu amarelo poderoso pelos lados, mas não iluminou sequer o semeador que é a figura central do seu tema..."⁷⁰.

⁶⁷ VAN GOGH, 1991, obra citada, p. 169.

⁶⁸ VAN GOGH, 1991, obra citada, p. 170

⁶⁹ Site da Internet - <http://192.41.62.196/letters/sketches/main.htm>

⁷⁰ WALTHER e METZGER, 1996, v.2, obra citada, p. 360



Este outro esboço foi realizado como um estudo do sementeiro trabalhando ao pôr do sol, registrado na carta enviada para Bernard B07, mostrando os detalhes sobre o tema, que seria produzido em óleo sobre tela. Este estudo foi realizado em Arles, em junho de 1888, durante o verão, e hoje encontra-se em Paris, fazendo parte

de uma coleção particular. Está catalogado como, JH 1472⁷¹.

A percepção do todo desta imagem identifica um campo, sendo preparado para o plantio, com um sementeiro em ação. Observa-se, ao fundo um céu amarelo sob um forte sol, refletindo-se no dourado do trigo. O trabalho do homem do campo e o sol aparecem como símbolo da vida, criando a sensação de euforia, cujo cromatismo se converte em portador de sensações.

Fragmentando a percepção, identifica-se o solo configurado no primeiro plano, ocupando grande parte do espaço, cuja tensão é dirigida para a força de atração exercida pela força deste chão que se revela, em condições de ser plantado pelo sementeiro posicionado à direita do eixo central da tela. O sementeiro está atuando depois dos campos estarem limpos e desocupados, permitindo-lhe, após a ceifa, o preparo da terra para o plantio.

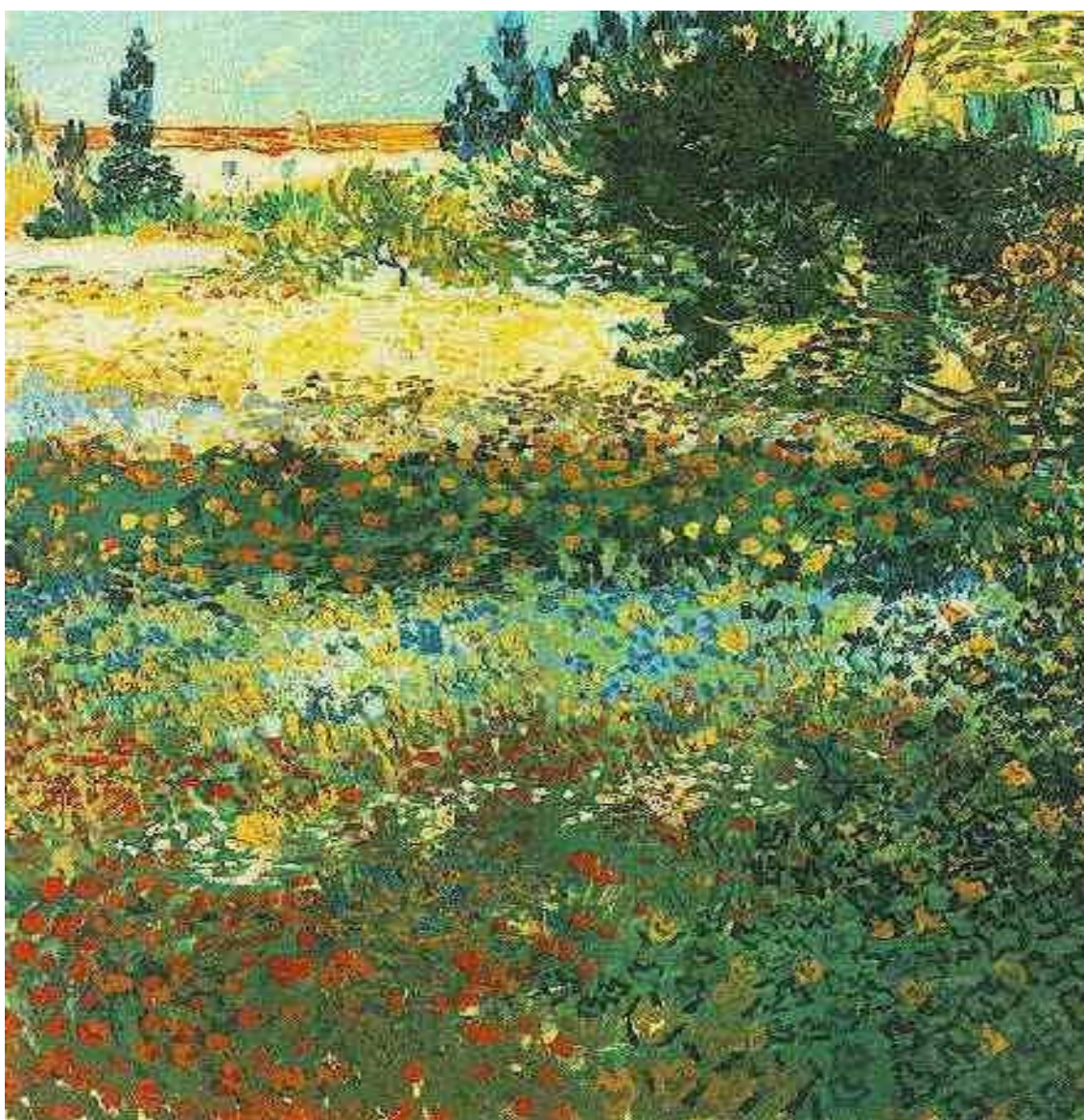
Outro fragmento volta-se para o grande céu amarelo com um sol gigantesco neste céu vazio, onde a tensão e a força fazem com que o seu calor atinja todo o horizonte, poupando apenas o sementeiro. O sol aparece aqui como elemento de muita importância para a composição.

O cromatismo do amarelo do céu com o laranja e violeta da terra convertem-se em elementos provocadores de sensações. O azul do sementeiro revela que ele não está iluminado, mas é alguém que favorece a produção do alimento.

⁷¹ Site da Internet - <http://192.41.62.196/letters/sketches/main.htm>

As cores e a iluminação constroem esta cena, na qual o artista buscou evidenciar a luz que aparece como fonte inerente a todas as coisas, assim como o contraste do quente do amarelo com o violeta e o laranja.

- 09^a **JARDIM FLORIDO**
Arles, julho de 1888 - Óleo sobre tela,
92 x 73 cm - F430, JH1510 - Nova York,
Metropolitan Museum⁷²



⁷² Site da Internet - http://192.41.62.196/painting/p_0430.htm

"...eis aqui um novo tema, é um canto de jardim com muitas redondas e um chorão, ao fundo estão os tufos de loureiros rosa. A relva apresenta-se ceifada recentemente e tem vários feixes de feno secando ao sol. Há também um pequeno pedaço de céu azul verde no alto..."⁷³ (carta 508)



Vincent realizou um esboço desta tela para que o irmão Theo pudesse ter uma idéia sobre como ele havia tratado este tema do jardim florido. Ele o enviou na carta 521, escrita em 19 de julho de 1888. Este esboço está catalogado como, JH 1511⁷⁴.

De acordo Walther e Metzger, "... Vincent aborda a natureza em flor com os olhos de um pintor impressionista. Nota-se neste trabalho uma vitalidade pura e essencial do jardim, parecendo ilimitada e poderosa como o próprio vigor do artista, ele prescindiu no desenho de uma cuidadosa elaboração que só vai se destacar posteriormente no quadro, quando as cores exigem ao serem misturadas na sua paleta..."⁷⁵.

Ao observar o todo desta imagem, identifica-se um jardim florido que constitui-se de uma visão cheia de vida de formas e cores. É uma cena que revela a vitalidade de um jardim com as flores em crescimento, onde a iluminação acentua o conjunto colorido.

Há evidências de sinais apressados nesta produção, indicando que a tela foi realizada com muita velocidade. Mas, a rapidez na feitura pode significar que muitos estudos sobre ela foram desenvolvidos e, com o planejamento anterior, a execução mais rápida desta composição não interferiu na sua consistência.

⁷³ VAN GOGH, 1991, obra citada, p. 177.

⁷⁴ Site da Internet - <http://192.41.61.196/letters/sketches/main.htm>

⁷⁵ WALTHER e METZGER, 1996, v.2, p.372.

Ao configurar os fragmentos da percepção, observa-se que o artista aborda as flores com um olhar impressionista, produzindo-as com cuidadosa coloração, que se destaca do todo. O equilíbrio do trabalho pode ser identificado pela forte atração exercida pelas flores, ocupando um espaço como centro de gravidade que define a atração perceptiva para este colorido.

O aparente caos entre as formas e as cores dificultam a fragmentação perceptiva da imagem para a configuração de partes, favorecendo a simplificação do conceito que indica esta produção do jardim florido como resultante de um processo eufórico do artista, cujo colorido demonstra a alegria de viver do pintor, expressando, neste trabalho, muita impulsividade.

10^a **TRÊS GIRASSÓIS NUMA JARRA**

Arles, agosto de 1888 - Óleo sobre tela
73 x 58 cm - F453, JH1559 - Nova York,
coleção particular⁷⁶



⁷⁶ Site da Internet - http://192.41.62.196/painting/p_0453.htm

"... é minha ambição causar através das minhas obras uma determinada sensação em Gauguin, é algo que não consigo evitar. Quero pintar o mais possível antes dele chegar. A vinda dele vai influenciar a minha forma de pintar, espero que para melhor, embora me sinta muito ligado à maneira como decorei a casa que quase parece uma peça de porcelana pintada ..."⁷⁷ (carta 544)

"...estou com três telas em andamento, a primeira tem grandes flores num vaso verde, fundo claro numa tela de 15, a segunda numa tela de 25 tem três flores, uma em broto desfolhada e um botão sobre o fundo azul real e a terceira em tela de 30 tem doze flores e botões que estão num vaso amarelo. A última tela portanto, apresenta claro sobre claro. Na esperança de viver num ateliê com Gauguin eu gostaria de fazer uma decoração para este ateliê. Nada além de grandes girassóis. Se conseguir executar meus planos terei uma dúzia de painéis. O conjunto será, portanto, uma sinfonia em azul e amarelo. Estou trabalhando nisto todas estas manhãs, desde o nascer do sol, pois as flores murcham depressa e é preciso fazer o conjunto em um só traço..."⁷⁸ (carta 526)

Conforme Walther e Metzger, "...Vincent pintava neste momento para mostrar o quanto era capaz, esperava que os seus quadros causassem uma forte impressão em Gauguin, que suscitassem nele reações relacionadas com a própria potencialidade. Para ele esses quadros pareciam porcelana pintada cujas superfícies coloridas e os acessórios, dispostos de forma surpreendente, podem ser explicitados por serem decorativos e idealizados para as paredes da casa amarela e em particular para o quarto de Gauguin..."⁷⁹.

Percebendo o todo desta imagem, verifica-se que ela trata da representação de uma jarra com flores, mais precisamente, três grandes girassóis apresentados como natureza morta. O predomínio na direção para a leitura desta obra indica o equilíbrio da composição.

Ao fragmentar o todo identifica-se o girassol desfolhado, à direita do eixo vertical, cuja aparência é estar murchando e inclinando-se sobre a jarra. Acima dele, há um outro girassol viçoso, inclinando-se um pouco para a direita do eixo vertical. Há, ainda, um outro girassol à esquerda do eixo vertical.

⁷⁷ VAN GOGH, s/d, obra citada, p. 387-388.

⁷⁸ VAN GOGH, 1991, obra citada, p. 196.

⁷⁹ WALTHER e METZGER, 1996, v.2, obra citada, p. 408.

A coloração dos amarelos, do laranja, ocre e dourado oferecem a vibração das flores, que se ressentem do calor exaustivo do mês de agosto, já que elas foram cortadas do pé para serem pintadas. Numa percepção simplificadora, interpreta-se que estas flores têm pouco tempo de vida.

Noutro fragmento perceptivo, identifica-se uma jarra amarela esverdeada, contendo as flores e, sobre uma base mais escura, cena que favorece a sua representação pictórica. O conjunto destaca-se do fundo verde e azul, cujas superfícies coloridas e os acessórios apresentam-se dispostos de forma surpreendente.

- 11^a **NATUREZA MORTA: JARRA COM CATORZE GIRASSÓIS**
Arles, agosto de 1888 - Óleo sobre tela,
93 x 73 cm - F454, JH1562 - Londres,
National Gallery⁸⁰



⁸⁰ Site da Internet - http://192.41.62.196/painting/p_0454.htm

"...os girassóis avançam e faço um ramallete novo de catorze flores sobre fundo amarelo, portanto, exatamente com o mesmo efeito, mas em maior formato, em tela de 30... nos girassóis a pintura é mais simples... quanto ao pontilhado aureolar, acho que isso é uma verdadeira descoberta, mas já se pode prever que, esta técnica, assim como qualquer outra, tornar-se-á um dogma universal..."⁸¹ (carta 529)

Os girassóis são realizados contra um fundo amarelo claro, contrastando com as pétalas dos seis girassóis em flor apenas no tom. Schapiro comenta esta tela da seguinte forma. "Os Girassóis expressam a alegria das flores e o entusiasmo de Vincent por eles, anunciando uma estética da década de 1890, que extrai da natureza a grande vitalidade, parece como um modelo de saúde e realização pelo crescimento das energias instintivas latentes no indivíduo. Não é apenas uma natureza morta, decorativa e tradicional, mas é um fragmento de sol, um poema de luz e crescimento intenso do artista. Ele levantava-se com o sol e pintava essas plantas muito depressa, no início da manhã, antes que elas definhassem. A luz amarela do sol colore toda a tela, que é equilibrada e generosa, exibindo uma escala de qualidades destas flores. O pincel do artista apresenta-se nesta tela com uma objetividade habitual, procurando texturas e tons variados das pétalas dos discos, das folhas e hastes, contra uma base luminosa comum..."⁸².

Walther e Metzger, ao apreciarem a produção dos girassóis, afirmam que "...o simbolismo dos girassóis e os significados que Vincent depositou no motivo permitiram-lhe expor os seus métodos de trabalho, a partir da forma como ele abordava estes temas e as preocupações específicas que tinha quando os pintava. Os girassóis que ele colocava num vaso pela manhã requeriam tratamento de urgência, pois murchavam em poucas horas, daí Vincent pintá-los com a maior velocidade possível... o pintor habituado que estava a um trabalho rápido e conseguira a beleza que gradativamente se concretizava. Era o amarelo dos girassóis que transmitia toda a magia daquela cor do sul, a que Vincent prestara homenagem ao pintar a sua casa amarela. Os girassóis e a casa amarela estavam relacionados entre si, por força dos seus papéis contrastantes, no qual as flores constituíam o motivo natural e a casa o seu correlato feito pelo homem..."⁸³.

Percebendo a imagem desta tela, constata-se tratar-se de um arranjo com catorze girassóis numa jarra, tudo em diferentes tons de amarelo. Fragmentando este todo, verifica-se que os girassóis são os elementos de maior atração, pela sua forma circular e pelo pontilhado da pintura ocre com um pouco de verde. A verticalidade necessária para a leitura

⁸¹ VAN GOGH, 1991, obra citada, p. 198.

⁸² SCHAPIRO, 1983, obra citada, p. 78.

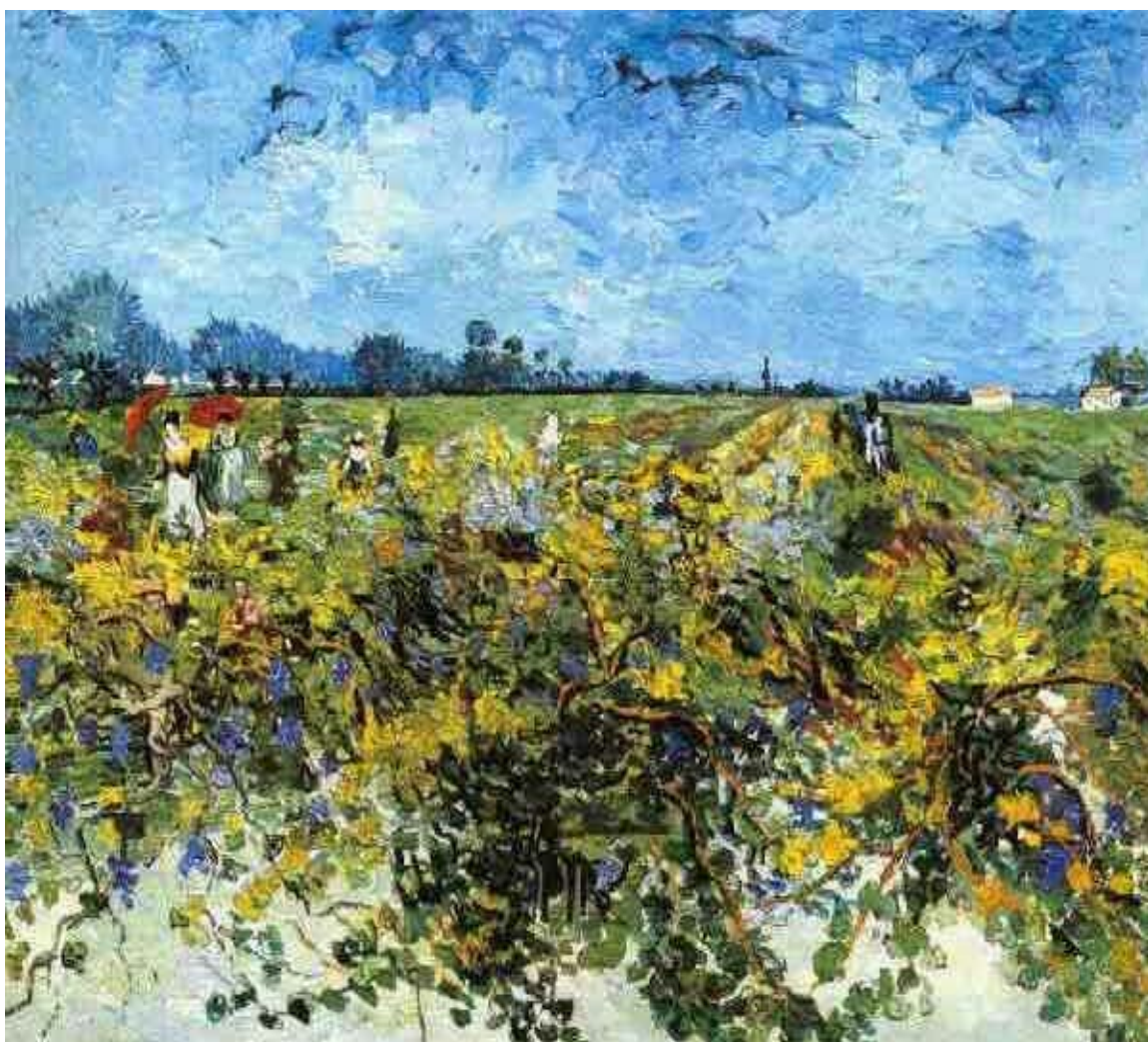
⁸³ WALTHER e METZGER, 1996, v.2. obra citada, p. 414-415.

desta obra permite a interpretação do equilíbrio da composição.

Determinando-se a localização no espaço destes girassóis na jarra, pode-se emitir o juízo visual de que a composição é alicerçada no amarelo, com tensão e peso reveladores da euforia do artista, ao executar esta produção.

12^a **A VINHA VERDE**

Arles, setembro de 1888 - Óleo sobre tela
72 x 92 cm - F475, JH1595 - Otterlo,
Rijksmuseum Kröller - Müller⁸⁴



⁸⁴ Site da Internet - http://192.41.62.196/painting/p_0475.htm

"...as vinhas que acabo de pintar são verdes, púrpuras, amarelas, com cachos violeta, com ramos pretos e laranjas. No horizonte existem alguns salgueiros cinza azuis e ao longe, um telhado vermelho e a longínqua silhueta da cidade lilás. Na vinha estão pequenas figuras de senhoras com sombrinhas vermelhas e outras pequenas figuras de trabalhadores nas vinhas com sua carreta. Tem um céu azul em cima e num primeiro plano uma areia cinza. Isto faz conjunto com o jardim, com o arbusto redondo e os loureiros rosa... me atreverei a duplicar esta tela durante o outono..."⁸⁵
(carta 544)

Numa apreensão do todo desta tela, nota-se um trabalho expositivo de uma cena de campo, revestida da energia do colorido das vinhas retratadas. Esta tela permite perceber a profunda influência da paisagem da Provença sobre Vincent na sua trajetória, nesta fase da pintura.

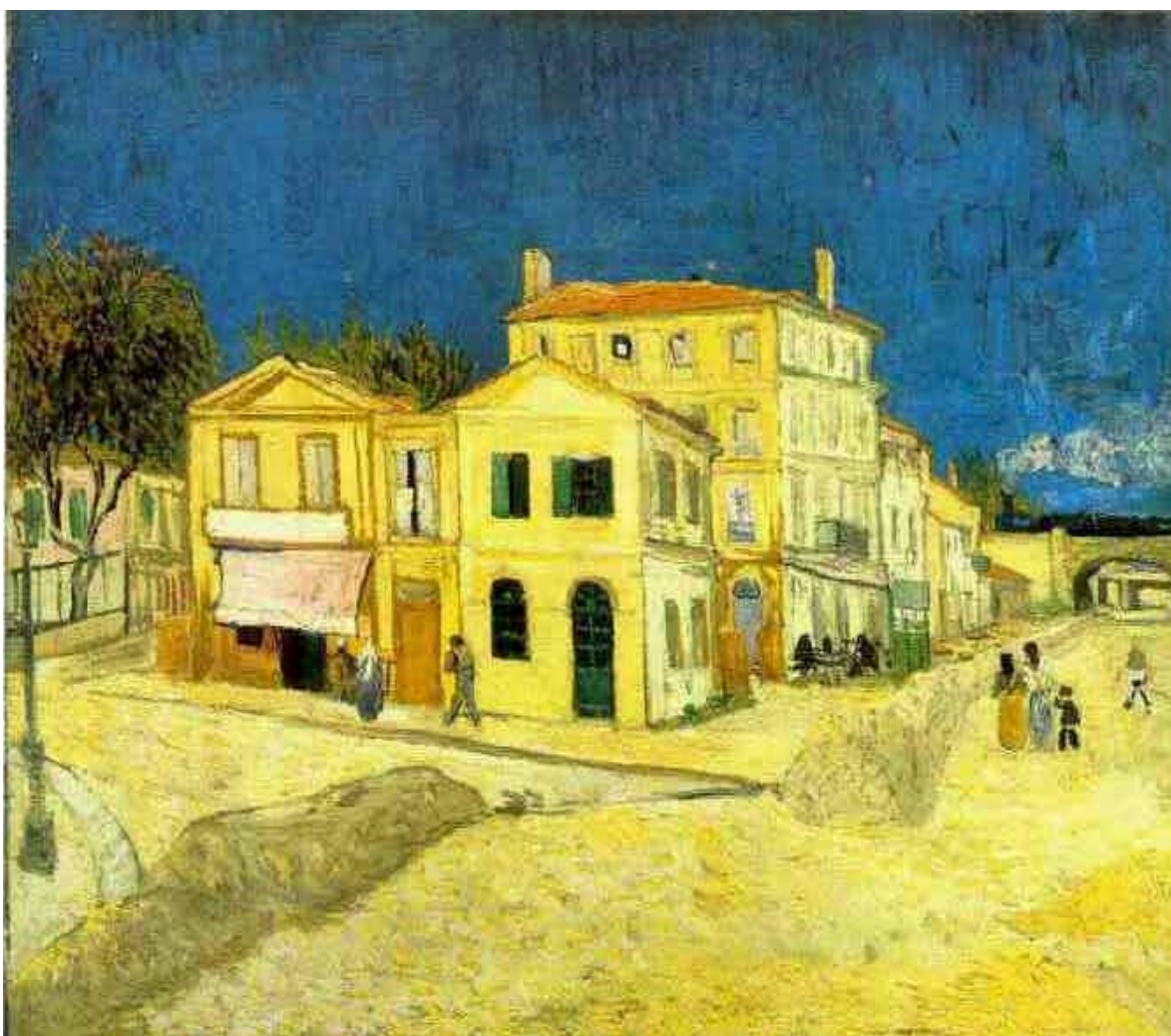
Esta composição apresenta um solo alicerçado nas vinhas e os trabalhadores do campo, com peso e tensão promovidos pela cor, levando o percebedor a uma trajetória de leitura da base para o topo do trabalho. Ao fragmentar esta forma, o processo perceptivo é configurado a partir da metade horizontal em direção ao primeiro plano, espaço destinado para as vinhas que compreendem as cores verde, vermelho, amarelo, violeta e ramos pretos. Outro fragmento percebido indica a existência de algumas mulheres com sombrinhas vermelhas e outros trabalhadores em ação nas vinhas.

Da metade horizontal para o topo, verificam-se algumas árvores no horizonte, num esverdeado e acinzentado. Observam-se também alguns telhados avermelhados, à direita do eixo vertical, indicando algumas casas da cidade, com o revestimento do céu azul acinzentado.

Este trabalho de campo, ao ser identificado e apreendido a partir do aspecto simplificador da percepção, evidencia a energia do colorido, que se constitui no elemento decisivo para a compreensão do trabalho, a partir do jogo das cores da cena do campo, impressionando fortemente o artista.

⁸⁵ VAN GOGH, 1991, obra citada, p. 217

- 13^a **A CASA DE VINCENT EM ARLES (A CASA AMARELA)**
Arles, setembro de 1888 - óleo sobre tela,
72 x 91,5 cm - F464, JH1589 - Amsterdã,
Rijksmuseum Vincent Van Gogh Foundation⁸⁶



⁸⁶ Site da Internet - http://192.41.62.196/painting/p_0467.htm

"Agora temos aqui um calor intenso, glorioso, sem vento, isto para mim é um sol, uma luz que por falta de melhor nome só posso chamar amarelo, amarelo embaçado de enxofre e ouro embaçado de limão. Oh! Como é lindo o amarelo! Um amarelo limão pálido ... como vou ver agora muito melhor o Norte..."⁸⁷ (carta 522)

"...a minha idéia era montar finalmente um estúdio que ficasse para a posteridade, para que um sucessor o pudesse vir habitar depois. Não sei se me faço entender claramente, mas, em outras palavras, estou empenhado em trabalhar a arte, em projetos que não se destinam somente aos novos tempos, mas que possam ser continuados por outros..."⁸⁸ (carta 538)

"...em toda parte o céu tem um azul maravilhoso, o sol tem um brilho amarelo pálido e sulfúreo e este contraste é tão delicioso e excitante, quanto a justaposição do azul com o amarelo, da casa e do céu nas pinturas de Vermeer Van Delft. É certo que não pinto de forma tão bela mas, rendo-me à ele, mas sempre me deixo ir sem prestar atenção às regras..."⁸⁹ (carta 539)

"Este é um esboço numa tela de 30 quadrada representando a casa e seus arredores, debaixo de um sol de enxofre, sob um céu de cobalto puro. O tema propõe muita dificuldade, mas justamente quero superá-lo. Pois é terrível essas casas amarelas sob este sol e o mais incomparável frescor do azul. Todo o chão também é amarelo... a casa da esquerda é rosada com as persianas verdes, aquela que está na sombra de uma árvore. É ali que fica o restaurante onde eu almoço todos os dias, o meu amigo carteiro mora no fim da rua à esquerda, entre as duas pontes da estrada de ferro... Agora temos aqui um calor intenso, glorioso e sem vento, isto é mesmo muito bonito para mim."⁹⁰ (carta 543)

Nesta paisagem urbana de Arles fica a casa onde Vincent morou com Gauguin. A obra destaca o impacto que o colorido da região causou no ânimo do artista, levando Walther e Metzger

⁸⁷ VAN GOGH, 1991, obra citada, p. 191-192.

⁸⁸ VAN GOGH, , s/d, obra citada, p. 376.

⁸⁹ VAN GOGH, 1991, obra citada, p. 205.

⁹⁰ VAN GOGH, 1991, obra citada, p. 213.

a considerar ser "...a casa amarela era um verdadeiro manifesto em tijolo e argamassa, imortalizada numa pintura e também numa aquarela. Tratava-se de um edifício imperceptível na esquina da Praça Lamartine, na parte Norte da Cidade. Tinha a frente dupla com uma loja na outra metade. Como Vincent sentiu sua percepção demasiadamente insignificante, ele acrescentou um trem no último plano. Entre os vários amarelos das casas há o vasto azul do céu e este contraste para o artista era sinônimo do sul..."⁹¹.

Este tema foi muito desejado por Vincent, pois ele significava o espaço onde estaria abrigado e protegido, onde pudesse estar com outros artistas para realizar o que mais queria: pintar.

Para os autores, "...tal como a cor é lançada sobre a aparência do real, há um colorido sutil que cobre todo o edifício. A casa amarela é simples e natural, tal como o mundo de Vincent, pois o uso que ele faz da cor lhe confere uma aura especial e um caráter misterioso. Ao construir a casa amarela o artista a idealizou, como um estúdio para agrupar os artistas, ele estava querendo transmitir uma imagem favorável de si encontrando pontos comuns entre a sua pintura e o seu sentido de identidade. Desta forma, iria suscitar uma discussão sobre sua arte entre os amigos e a comunidade artística em geral..."⁹².

Apreendendo esta imagem no processo perceptivo, observa-se tratar-se de uma paisagem urbana, com construções de casas amarelas em contraste com o azul do céu. É um edifício de esquina com frente dupla, com algumas portas de entrada e uma loja numa das metades do prédio.

Fragmentando a obra, verifica-se que é uma pintura transformada em arquitetura e a cor das casas estão relacionadas entre si. Uma das casas apresenta as janelas em tom amarelo rosado, com a porta laranja. A outra casa tem as janelas e as portas verdes. Na outra parte da esquina, do lado direito da tela, o espaço fronteiro das casas tem a coloração de um amarelo pálido limão.

No primeiro plano, observa-se o solo de terra, com diferentes tons de amarelo e uma linha em diagonal como uma divisória entre a rua e a calçada, em frente às casas, por onde transitam alguns pedestres. Na metade superior, à direita da tela, há um pequeno grupo de pessoas caminhando pela rua, caracterizando uma família, a mãe, a filha e uma criança menor. Na calçada, ainda no mesmo lado da tela, há uma mesa com algumas pessoas sentadas conversando, permitindo a percepção simplificadora de existir um bar naquele lugar.

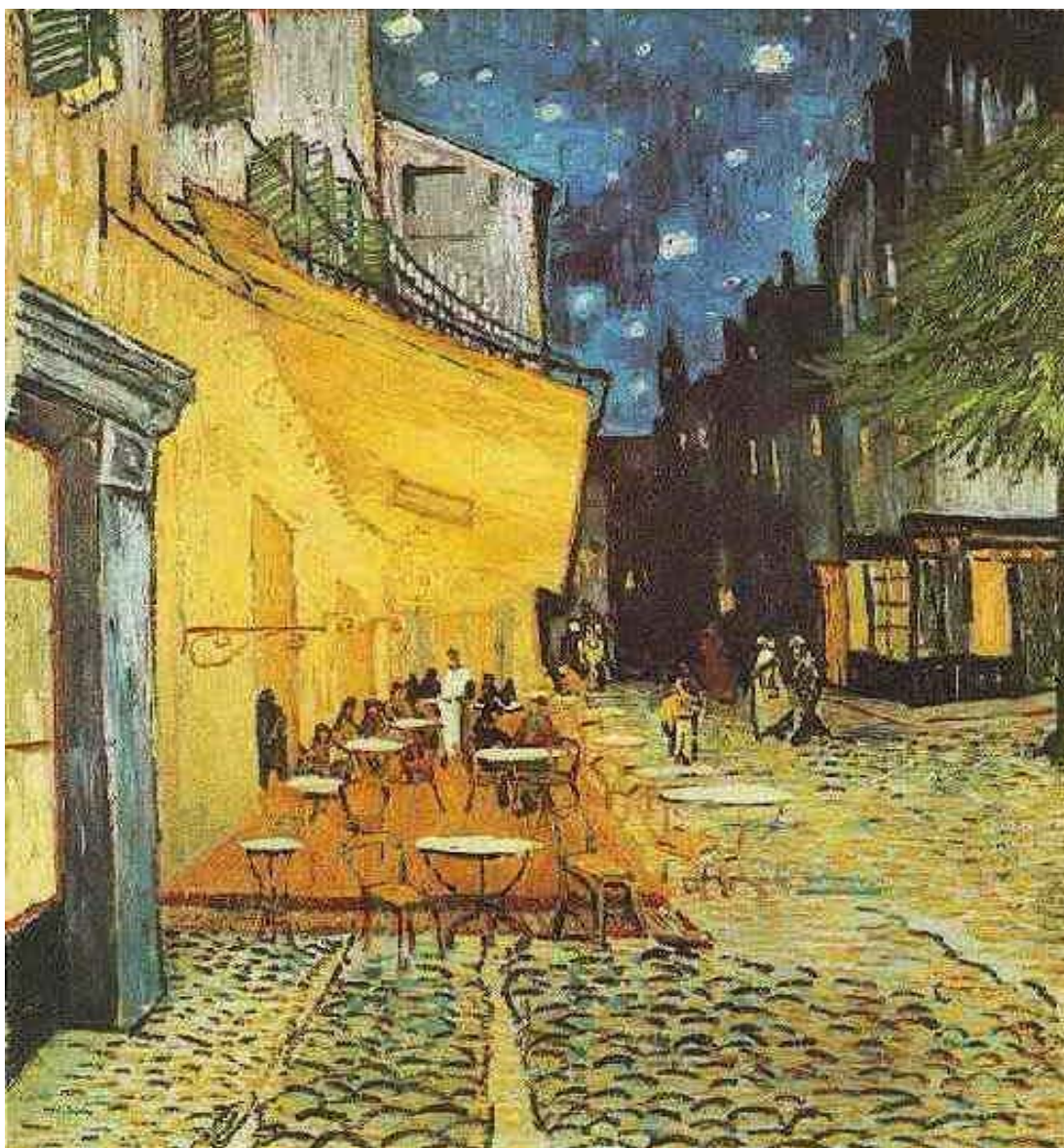
Ao fundo direito da tela, no último plano, há um trem em movimento nesta cena. Do lado esquerdo da tela, há, do outro

⁹¹ WALTHER e METZGER, 1996, v.2, obra citada, p. 401.

⁹² WALTHER e METZGER, 1996, v.2, obra citada, p. 408.

lado da rua, uma construção amarela com janelas verdes com uma árvore à sua frente.

- 14^a **O EXTERIOR DO CAFÉ NA PRAÇA DO FORUM EM ARLES**
Arles, setembro de 1888 - Óleo sobre tela,
81 x 65,5 cm - F467, JH1580 - Otterlo,
Rijksmuseum Kröller - Müller⁹³



⁹³ Site da Internet - http://192.41.62.196/painting/p_0467.htm

"...a pintura de cenas noturnas e os efeitos da noite ao ar livre e da própria noite me causam profundo interesse ... o café noturno é um café à noite, visto de fora. Na esplanada estão sentadas e bebendo pequenas figuras. Há uma enorme lanterna amarela iluminando a esplanada, a parte fronteira da casa e o passeio lançando a luz até as pedras da rua que recebem uma tonalidade rosa violeta. A fachada das casas da rua se prolongam sob um céu estrelado em azul escuro ou violeta; em frente há uma árvore verde. Aí você tem um quadro da noite sem preto, só com um azul bonito, com violeta e verde, neste ambiente o espaço iluminado torna-se um amarelo embaçado de enxofre e verde limão."⁹⁴
(carta 533)

Ao perceber a forma desta imagem, identifica-se uma cena noturna de um bar ou café ao ar livre, onde o contraste das cores apresenta-se definido pelo eixo vertical central. A verticalidade desta composição indica a trajetória da leitura, já que a atração perceptiva se desloca a partir deste eixo.

Fragmentando a percepção, no extremo direito da tela, acima do eixo vertical central, encontram-se alguns edifícios, escurecidos pela noite, apenas apresentando a iluminação oferecida pelas janelas. Na frente destes edifícios observa-se parte de uma árvore com o esverdeado visualizado da copa.

À esquerda do eixo vertical central, encontra-se um edifício colorido em diferentes amarelos e com um toldo amarelo. Do eixo central horizontal, em direção ao primeiro plano da obra, estão as mesas e cadeiras do bar e algumas pessoas sendo servidas pelo garçom. Há, também, algumas outras pessoas andando na rua e dirigindo-se para o café. Estende-se do primeiro plano para o outro uma calçada, também amarela, encontrando-se com as edificações.

Nesta cena noturna de Vincent, o jogo dos contrastes de cores atua como a base de uma perspectiva muito bem estudada, oferecendo a noção de profundidade que desaparece na noite. Esta é uma obra colorida vista ao ar livre, promovendo uma visão de quem desfruta da beleza do ambiente noturno, sem qualquer preocupação moral.

Schapiro, recordando o ânimo de Vincent, ao realizar esta obra, destacam que o artista expressava-se da seguinte forma: "... a noite é mais viva e mais ricamente colorida do que

⁹⁴ VAN GOGH, s/d, obra citada, p. 369.

o dia...". Nesta tela a cor apresenta-se profusa e os olhos vagueiam pelos espaços sucessivos e harmonizado das áreas vizinhas. As formas irregulares ajustam-se umas às outras como num quebra cabeça. O amarelo do café contrasta com o azul escurecido da rua e do violeta azulado da porta no primeiro plano, unificando a obra no ponto mais forte do contraste do toldo que está tocando o azul do céu. As linhas em escorço projetam-se em profundidade rigorosamente paralelas, acompanhando a iluminação do toldo amarelo e do telhado da casa. A silhueta do céu estrelado é a chave para o padrão do todo e a dupla iluminação e o contraste do café com o céu noturno é desenvolvida de forma recortada. No chão laranja do café, nas janelas e portas adjacentes há um formato invertido do céu azul e dos discos dispersos das estrelas, são os equivalentes aos tampos das mesas abaixo. O café sobressai como objeto brilhante mas o céu estrelado se apresenta bem mais definido, a cor do café é mais instável passando do amarelo para o laranja e o verde, contrastando intensamente com outras cores e tons mais frios e mais escuros ao redor..."⁹⁵.

Nesta pintura, a reunião dos amarelos e azuis possuem muita vitalidade. A posição assumida pelas cores não é determinada pelo contraste ou pelo seu valor luminoso, mas o amarelo forte e o azul é a ele subjugado, representando áreas de muito brilho, de uma delicada semi escuridão, como o próprio Vincent a percebia.

Walther e Metzger ao comentar este trabalho, afirmam que "...as pessoas presentes estabelecem uma ligação entre as duas áreas, pois estas figuras apresentam-se no anonimato e as condições de iluminação não permitem a sua identificação. A área brilhante na volta do lampião projeta uma luz, enquanto a área não iluminada das ruas não apresenta sombras. Efetivamente existe apenas uma fonte de luz, a dos lampiões. Esta iluminação apodera-se da atmosfera que é artificial, representando um brilho direto de tudo, oferecendo um brilho trêmulo e romântico às estrelas do céu e às velas das janelas como se estivessem envolvidas num grande mistério..."⁹⁶.

Vincent pinta o eixo central como um encontro do velho com o novo, provocando uma espécie de desolação na forma, como se o brilho uniforme da área coberta fosse competência dos pontos de luz, que resplandecem na escuridão, pondo em relevo a impressão que o cromatismo da paisagem na França Meridional lhe causou.

⁹⁵ SCHAPIRO, 1983, obra citada, p. 80.

⁹⁶ WALTHER e METZGER, 1996, v.2, obra citada, p. 381.

15^a **NOITE ESTRELADA SOBRE O RÓDANO**

Arles, setembro de 1888 - Óleo sobre tela,
72,5 x 92 cm F474, JH1592 - Paris,
Musée d'Orsay⁹⁷



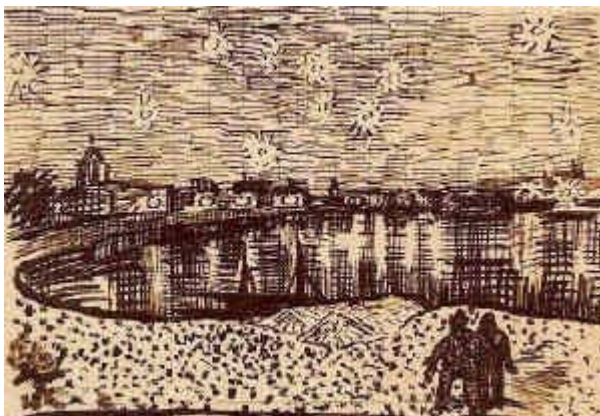
⁹⁷ Site da Internet - http://192.41.62.196/painting/p_0474.htm

"... este é um pequeno esboço de uma tela quadrada de 30, o céu estrelado finalmente é pintado à noite, mesmo sob um lampião de gaz. O céu é azul verde, a água é azul real e o chão é malva. A cidade é azul e violeta e a luz do lampião é amarela com reflexos dourado, descendo até o bronze esverdeado. Sobre o campo azul esverdeado do céu a ursa maior tem uma cintilação verde rosa, cuja palidez discreta contrasta com o dourado do brutal lampião. Duas figuras de namorados estão no primeiro plano... eu não ficaria surpreso se você gostasse da Noite Estrelada, é mais calma do que outras telas... se o trabalho andasse sempre assim eu teria menos inquietações com dinheiro, pois as pessoas veriam mais facilmente que a técnica continua a ser cada vez mais harmoniosa. Mas este maldito mistral é bem incômodo para eu dar pinceladas que se portem bem e se entrelacem com sentimento... me faz bem fazer qualquer coisa difícil, mas isso não muda de forma alguma a minha imensa necessidade de religião, então saio para o ar livre da noite e pinto as estrelas, sonhando sempre com a imagem de um grupo de figuras simpáticas e animadas..."⁹⁸ (carta 543)

"...a morte pode talvez, não ser a coisa mais difícil na vida de um pintor, devo dizer que nada sei sobre ela, mas quando olho para as estrelas logo começo a sonhar, acontecendo-me exatamente a mesma coisa quando observo os pontos negros que indicam as cidades e as aldeias nos mapas. Pergunto-me então, porque é que os pontos brilhantes do céu são menos acessíveis para nós do que os pontos negros de um mapa da França. Tal como apanhamos um trem para ir à Tarascon ou Ruão, também nos servimos da morte para atingir uma estrela. De certo modo isto não deixa de ser verdade, da mesma forma que não se pode viajar até uma estrela enquanto se está vivo, também não se pode pegar um trem depois de morto. Em todo caso não me parece impossível que a cólera, as pedras nos rins, o cancro ou a tuberculose possam ser considerados os meios de transporte celestiais, tais como as máquinas a vapor e os caminhos de ferro os são os meios de transporte na terra. Morrer tranqüilamente de velhice seria o equivalente a ir a pé para

⁹⁸ VAN GOGH, 1991, obra citada, p. 214.

*algum destes lugares da França..."*⁹⁹ (carta 506). Esta carta é crucial para a compreensão do suicídio de Vincent.



O esboço desta tela foi enviado para o irmão Theo na carta 553b, escrita em 02 de outubro de 1888, para que ele pudesse entender o trabalho com este motivo. Está catalogado como JH 1594¹⁰⁰.

Para os autores Walther e Metzger, "... Vincent admira tudo que se estende, sob a tranqüilidade resplandecente das luzes naturais do céu. Esta cena noturna está baseada numa experiência comovente da escuridão sem fim. Para o artista o entusiasmo evoca a beleza enfaticamente, apresentando com grande profundidade este momento estético e recorrendo a todos os seus recursos românticos..."¹⁰¹.

Eles comentam que, durante o mês de setembro, o artista preocupou-se muito com o céu e a noite estrelada. O céu estrelado era, de certa forma, muito mais concreto e realista do que a obsessão que o acompanhava para registrar pictoricamente as cenas próximas às do extremo Oriente, do Japão.

Para os autores "... as luzes no Universo surgiram à sua própria antítese, num ambiente muito mais próximo, o da iluminação dos lampiões que, todas as noites estava nas ruas de Arles. As pinturas noturnas do artista não passariam de um episódio na sua obra, detendo um significado pioneiro e inovador..."¹⁰².

Realizando o processo perceptivo desta imagem, quando o todo é apreendido, observa-se uma cena noturna e estrelada, na qual o brilho das estrelas é projetado na água do rio. Nesta cena, há, também, um casal de namorados no primeiro

⁹⁹ VAN GOGH, s/d, obra citada, p. 348.

¹⁰⁰ Site da Internet - http://192.41.62.196/sketches/main_az.htm

¹⁰¹ WALTHER e METZGER, 1996, v.2, obra citada, p. 387.

¹⁰² WALTHER e METZGER, 1996, v.2, obra citada, p. 395.

plano da obra, e a cidade, no último plano da obra, logo depois do rio.

Ao fragmentar o todo, observam-se pontos luminosos que penetram na água, como elementos de grande tensão no trabalho. A sua transparência é muito bem visualizada, apesar da noite. Outros fragmentos encontram-se configurados, no último plano, pelos muitos pontos luminosos das estrelas, que são apresentadas de forma circular e têm o papel de iluminar a cena total, atraindo o processo perceptivo.

Outro fragmento é encontrado no primeiro plano da obra, à direita do eixo vertical central. Trata-se de um casal em situação idílica, favorecida pelo contexto estrelar noturno. O romantismo estabelecido revela que toda a cidade namora, usufruindo da paz e tranquilidade nessa noite. Apenas os barcos encontram-se em descanso, aguardando a volta do sol e de seus donos para entrarem em ação.

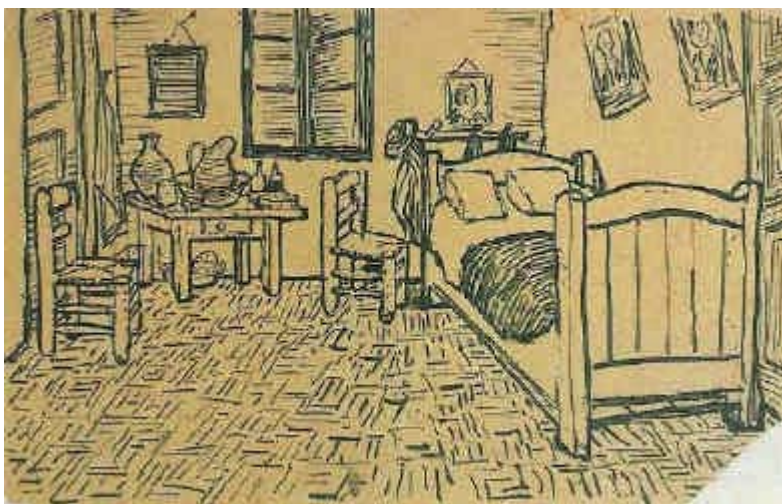
16^a **QUARTO DE VINCENT EM ARLES**

Arles, outubro de 1888 - Óleo sobre tela,
72 x 90 cm - F482, JH1608 - Amsterdã,
Rijksmuseum Vincent Van Gogh Foundation¹⁰³



¹⁰³ Site da Internet - http://192.41.62.196/painting/p_0482.htm

"...é o esboço do meu próprio quarto, que eu quero que seja extremamente simples, com móveis quadrados e amplos, a cama, as cadeiras, a mesa, tudo em madeira branca... trata-se simplesmente do meu quarto, só que aqui a cor é que tem que fazer a coisa, emprestando através da sua simplificação um estilo maior às coisas, sugerir descanso ou o sono em geral. Enfim, a visão do quarto deve descansar a cabeça, ou melhor, a imaginação. As paredes são em violeta pálido. O chão é de lajotas vermelhas. A madeira da cama e das cadeiras é de um amarelo manteiga fresca, o lençol e os travesseiros são de um limão verde bem claro. O cobertor é vermelho escarlata. A janela é verde. A mesinha laranja, a bacia azul. A porta lilás... neste quarto os postigos se apresentam com as janelas fechadas. O feitio dos móveis também deve exprimir um descanso inviolável. Há retratos na parede, um espelho, uma toalha e algumas roupas. A moldura, como não há branco no quadro, será branca. Isto para compensar o descanso forçado a que fui obrigado... você pode ver como é uma concepção simples, as sombras próprias e projetadas foram suprimidas, tudo foi colorido com tintas planas e chapadas..."¹⁰⁴ (carta 554)



Este esboço foi realizado para que Theo tivesse uma idéia da tela a ser pintada com óleo, referente ao seu quarto de dormir e como as mobílias seriam dispostas, tendo sido produzido em outubro de 1888 e enviado na carta 555.

Ele está catalogado como, JH 1607¹⁰⁵.

"...este dormitório é algo parecido com aquela natureza morta de romances parisienses com capas amarelas, cor de rosa, verdes... acho que sua execução é mais viril e mais

¹⁰⁴ VAN GOGH, 1991, obra citada, p. 221.

¹⁰⁵ Site da Internet - <http://192.41.62.196/sketches/main.htm>

*simples. Nada de pontilhados, nada de hachuras, nada, apenas tintas chapadas mas que se harmonizam..."*¹⁰⁶ carta 555

Schapiro, analisando esta tela, refere-se a ela da seguinte forma; "...nesta sucessão precipitada de linhas o artista encontra uma expressão de serenidade e paz, cuja reação de repouso, apresenta-se altamente sensível e carregada, revelando movimentos resultantes de um processo que alivia as suas tensões, alcançando uma paz real. O movimento é mantido por um jogo fascinante e inventivo de objetos dispersos, cujas linhas convergentes do chão e da cama vão para um ponto indefinido, provocando um sistema de perspectiva em contraposição com as linhas escuras dos batentes da janela. A cadeira distante e a mesa, os fios do quadro, os cantos do teto, os quadros da direita inclinados, formam um ziguezague no espaço, cujos chapados são atenuados, pelas linhas onduladas das tábuas da cama. Finalmente ressalta-se o realismo ingênuo dos objetos com suas formas claras e sem sombras, a granulação áspera da madeira da cama e a simplicidade do ânimo do artista que vive neste espaço e impõe ao seu mundo íntimo a própria intensidade dos seus sentimentos..."¹⁰⁷.

Apreendendo o todo desta imagem, verifica-se tratar de um quarto de dormir, onde os móveis, a mesa, as cadeiras, os quadros e os demais acessórios estão rigorosamente distribuídos neste pequeno espaço.

Fragmentando esta imagem, observa-se que o eixo vertical central define a perspectiva do tema e, à direita deste eixo, está a cama, com os lençóis e fronhas nos travesseiros em tom amarelo limão e o cobertor vermelho criando um forte peso na composição para fora do centro da tela, para o lugar do descanso, o lugar de dormir. Ainda, à direita do mesmo eixo e acima da cama, se vê quatro quadros pendurados na parede e no extremo direito da tela há uma porta de cor azul.

Ao fundo da tela e atrás da cama, na parede no último plano, há outro quadro pendurado, tendo pouco abaixo um cabideiro com algumas peças de roupa penduradas.

Para a esquerda do eixo vertical central há outra porta azul, uma cadeira amarela na sua frente, uma toalha amarelo limão pendurada e, ao fundo, ainda neste lado esquerdo, junto da parede está uma pequena mesa com peças de toucador sobre ela. Nesta parede, há uma janela verde e, um pouco abaixo, uma cadeira amarelo limão sobre um chão que sai do primeiro plano e estende-se até a parede no último plano na cor marrom e verde.

¹⁰⁶ VAN GOGH, 1991, obra citada, p. 222.

¹⁰⁷ SCHAPIRO, 1983, obra citada, p. 84.

Simplificando o processo perceptivo, esta tela Vincent apresenta a imagem de um quarto simples e ordenado, cuja perspectiva tem o papel de oferecer a sensação de espaço. A colocação ordenada dos objetos e o vazio apresentado refletem um desejo de calma e sossego que o artista buscava, a partir de uma expressão deliberada de calma, de tranquilidade e quietude.

Ele joga com a cor, acentuando os contrastes, a união do amarelo claro com o vermelho puro, diagonalmente opostos ao espelho de moldura preta, com sua luz intensa e cujo tom é o mais brilhante da obra. Essas cores inesperadas e isoladas estão além do esquema predominante do amarelo, laranja e azul, e existe alternâncias de tons entre o amarelo e o laranja dos móveis, o verde e o amarelo da janela, lembrando um padrão primitivo.

Este trabalho é a expressão do repouso perfeito. O pequeno quarto de Vincent é um campo de várias convergências, ângulos agudos e contrastes de cores intensas. A visão em perspectiva das paredes e da cama projetam o percebedor para o horizonte.

- 17^a **OS ALYSCAMPS COM FOLHAS DE OUTONO CAINDO** (Cemitério)
Arles, novembro de 1888 - Óleo sobre tela,
73 X 92 - F486, JH1620 - Otterlo,
Rijksmuseum Kröller - Müller¹⁰⁸



¹⁰⁸ Site da Internet - http://192.41.62.196/painting/p_0486.htm

"... Acho que você gostaria das folhas caindo que fiz aqui... suponha um imenso pinheiro azul esverdeado, estendendo seus ramos horizontais sobre um gramado muito verde e areia salpicada de luz e de sombra, tem os troncos lilases, cortados pela moldura na altura em que começam a aparecer as folhas. Estes troncos de árvores são semelhantes aos pilares alinhados à direita e à esquerda, onde estão os velhos túmulos romanos de cor lilás azulada. O solo está coberto como que atapetado por uma camada espessa de folhas caídas alaranjadas e amarelas. Elas continuam caindo como flocos de neve. Na alameda tem duas figuras de namorados à sombra da grande árvore seguida por uma figura vermelha ..." ¹⁰⁹ (carta 559)

Walther e Metzger informam que "...as primeiras versões seguem o estilo habitual, mas ele se deixa cativar pelo tema, posicionando-se no meio da alameda com os seus velhos sarcófagos considerados relíquias de uma época para pintá-lo. Nesta tela há duas diagonais que convergem para uma baixa linha do horizonte, ladeada de álamos que conferem uma imagem solene ao cemitério. Os sarcófagos apresentam-se dispostos diretamente no último plano, favorecendo as árvores a se apresentarem como tema principal..." ¹¹⁰.

Nesta versão, as árvores apresentam-se cortadas, predominando a imagem do cemitério e indicando, para estas árvores, uma idade avançada pelo acréscimo destes artifícios.

Para Walther e Metzger, "... Vincent evidencia que pela convivência que já está assimilando a influência de Gauguin, apresentando-a claramente a partir do uso de uma tela mais áspera e vulgar, pois costumava realizar uma cobertura da tela com espessas camadas de tinta que possibilitava a pincelada distorcida, procedimento abandonado e substituído pelo apresentado neste trabalho quando ele sacrifica a espessura que é seu estilo habitual, e ainda, apresenta um acabamento em verniz sobre a pintura..." ¹¹¹.

Para os autores, o pintor afastou-se da aparência familiar das coisas, subordinando-as a considerações de maior impacto visual, optando por uma composição mais sofisticada e recorrendo a uma construção formal. A pressão que ele sentia para corresponder às expectativas de Gauguin deve ter lhe influenciado fortemente, para assim proceder, como se o artista fosse um seu pupilo ou até mesmo o seu imitador.

Ao perceber esta forma, observa-se um jardim com uma alameda, tendo, nos lados, troncos de árvores muito altos.

¹⁰⁹ VAN GOGH, 1991, obra citada, p. 227.

¹¹⁰ WALTHER e METZGER, 1996, v.2, obra citada, p. 443.

¹¹¹ WALTHER e METZGER, 1996, v.2, obra citada, p. 444.

Neste caminho há pessoas transitando, sendo que algumas estão executando movimentos de ir e outras de vir. A verticalidade das árvores determina a leitura e o processo perceptivo da sua fragmentação.

Fragmentando esta imagem, percebe-se, ao lado das pessoas, algumas pequenas construções em alvenaria, parecendo-se com túmulos. Simplificando o processo perceptivo, interpreta-se que esta cena refere-se a um cemitério local, onde as pessoas visitam os seus mortos.

Entretanto, o emprego das cores pelo artista não revela a tristeza da perda com a morte, mas evidencia uma certa euforia com a situação, já que a calçada entre os túmulos foi pintada de um alaranjado muito quente. Esta composição joga com a combinação de linhas verticais e horizontais e o colorido não foi objeto de uma especial matização.

Destaca-se a figura de vermelho no caminho entre os túmulos, caminhando com sua sombrinha, também vermelha. Sublinha-se a perspectiva do quadro, apresentando um conteúdo simbólico relacionado com a morte, cujos túmulos sugerem o trânsito entre a vida e a morte. Nos dois meses que viveu com Gauguin, Vincent produziu quatro vistas dos Alycamps, um cemitério que ficava na região sul da cidade de Arles.

18^a **O SEMEADOR**

Arles, novembro de 1888 - Óleo sobre tela,
32 x 40 cm - F451, JH1629 - Amsterdã,
Rijksmuseum Vincent Van Gogh Foundation¹¹²



¹¹² Site da Internet - http://192.41.62.196/painting/p_0451.htm

"...de vez em quando uma tela se torna quadro, tal como o semeador em questão, que eu também acho, foi melhor que o primeiro..."¹¹³ (carta 561)



Este esboço foi realizado para que, por meio do desenho enviado ao irmão Theo, ele compreendesse o tema tratado em óleo sobre a tela. Ele foi realizado em 25 de novembro de 1888 e encontra-se na carta 558a, tendo sido catalogado como JH 1628¹¹⁴.

Para Brian, o Semeador era um tema muito importante para Vincent que, inspirado em Millet, frequentemente era retratado. Segundo o autor, "... o artista já trabalhara no decorrer deste mesmo ano com este tema, mas agora ele aproximava-se mais do estado que considerava, como sendo 'um verdadeiro quadro', mais do que um mero estudo ou esboço. Sob a influência de Gauguin, ele produziu naquele momento, uma composição mais imaginativa e, no sentido literal da palavra, mais memorável, em que o elemento simbólico se encontra mais imediatamente aparente. Mas o próprio Vincent, logo após este período, não se convenceu das exigências do amigo, considerando que, esta arte era a melhor tendência para que ele se afastasse da visão mais natural do mundo, ótica que melhor convinha ao seu próprio temperamento..."¹⁵⁵.

Percebendo esta imagem, verifica-se que há uma pessoa sob um forte sol, trabalhando num campo. Ao fundo da tela, observa-se um céu amarelo, confundindo-se com o imenso sol. O peso e a força destinados ao enegrecido da árvore e do homem do campo definem o equilíbrio do trabalho e a trajetória da leitura da obra.

¹¹³ VAN GOGH, s/d, obra citada, p. 228.

¹¹⁴ Site da Internet - <http://192.41.62.196/letters/sketches/main.htm>

¹⁵⁵ BRIAN, Petrie - **Obras Primas de Van Gogh**. Lisboa, Verbo, 1974, p. 17.

Fragmentando-se esta percepção, observa-se, no primeiro plano à direita do eixo vertical, um tronco de árvore escuro, que alcança o topo da tela e tem a sua copa cortada.

Simplificando o processo perceptivo, interpreta-se uma cena no campo, onde o trabalhador é castigado pelo forte calor; ele está no primeiro plano e, à esquerda do eixo central vertical, semeando a terra. Apresenta-se em tonalidade enegrecida, evidenciando sua exaustão, enquanto semeia o alimento que promoverá a sobrevivência confortável de muitos.

O campo começa no primeiro plano, se estende até a metade da tela e apresenta um cromatismo verde, ocre, azul e cinza. Ainda, na metade da tela, depois do campo, à direita do eixo vertical, está a cidade, iluminada pelo dourado do sol e feliz porque o seu alimento está sendo providenciado

- 19^a **NATUREZA MORTA: JARRA COM CATORZE GIRASSÓIS**
Arles, janeiro de 1889 - Óleo sobre tela,
95 x 73 cm - F458, JH1667 - Amsterdã,
Rijksmuseum Vincent Van Gogh Foundation¹¹⁶



¹¹⁶ Site da Internet - http://192.41.62.196/painting_0458.htm

"... sabe que Gauguin ficou especialmente encantado com elas. Uma das coisas que disse à esse respeito foi: '... isso ... isso é ... a flor...'. Como sabe as penónias são de Jeannin, as malvas-rosa são de Quost e os girassóis, bem os girassóis são meus ... se um ramo de flores de Monticelli vale para um amador 500 francos, e sem dúvida que vale, atrevo-me a afirmar que os meus girassóis, para um desses escoceses ou americanos vale também 500 francos. Para aquecer e fundir aqueles ouros, aqueles tons das flores, não é qualquer um que está apto, é preciso a energia e atenção de um homem inteiro ... você verá como estas telas darão na vista, mas aconselho a guardá-las para você, para a intimidade do seu lar com a sua mulher e de você próprio. São pinturas que mudam de aspecto, tornam-se mais ricas quando observadas por muito tempo..."¹¹⁷ (carta 573)

Walther e Metzger comentam esta imagem da seguinte forma: "...percebendo a sua limitação para obter novos motivos, o artista optou por realizar cópias dos trabalhos que já havia realizado. Neste momento, ele pintou as três versões dos girassóis entre as quais a tela com 14 flores na qual apresentava ligeiras modificações. Esta era uma opção que consistia na tentativa de definir a sua personalidade, examinando as suas profundezas, centrando-se no seu simbolismo pessoal referindo-se à flor como se ela lhe pertencesse, fez uso da cor que confere aos girassóis simbolizando uma sensação de proximidade surpreendente, denotando uma tentativa de reivindicar uma vida melhor. Esta cópia também se destinava para decoração..."¹¹⁸.

Ao perceber esta imagem, constata-se um arranjo de flores num vaso com catorze girassóis, sendo sete sem pétalas e os outros sete com pétalas. Eles se apresentam numa variação de amarelos tendendo ao ocre. Alguns têm os miolos pintados em verde limão e outros em tom avermelhado. A verticalidade desta composição favorece a trajetória da leitura perceptiva e a sua fragmentação.

Configurando esta forma, observa-se, à direita do eixo vertical, mais para a direita da tela, uma gota azul numa das flores, com colorido completamente fora do conjunto, atraindo fortemente a sua percepção. Este colorido é próximo do empregado por Vincent na sua assinatura posicionada à esquerda do vaso. As flores são realizadas contra um fundo amarelo vivo e a jarra apresenta-se dividida em dois tons do amarelo. Na metade superior, há um amarelo tendendo ao ocre; na segunda metade inferior, há um amarelo mais claro. A base

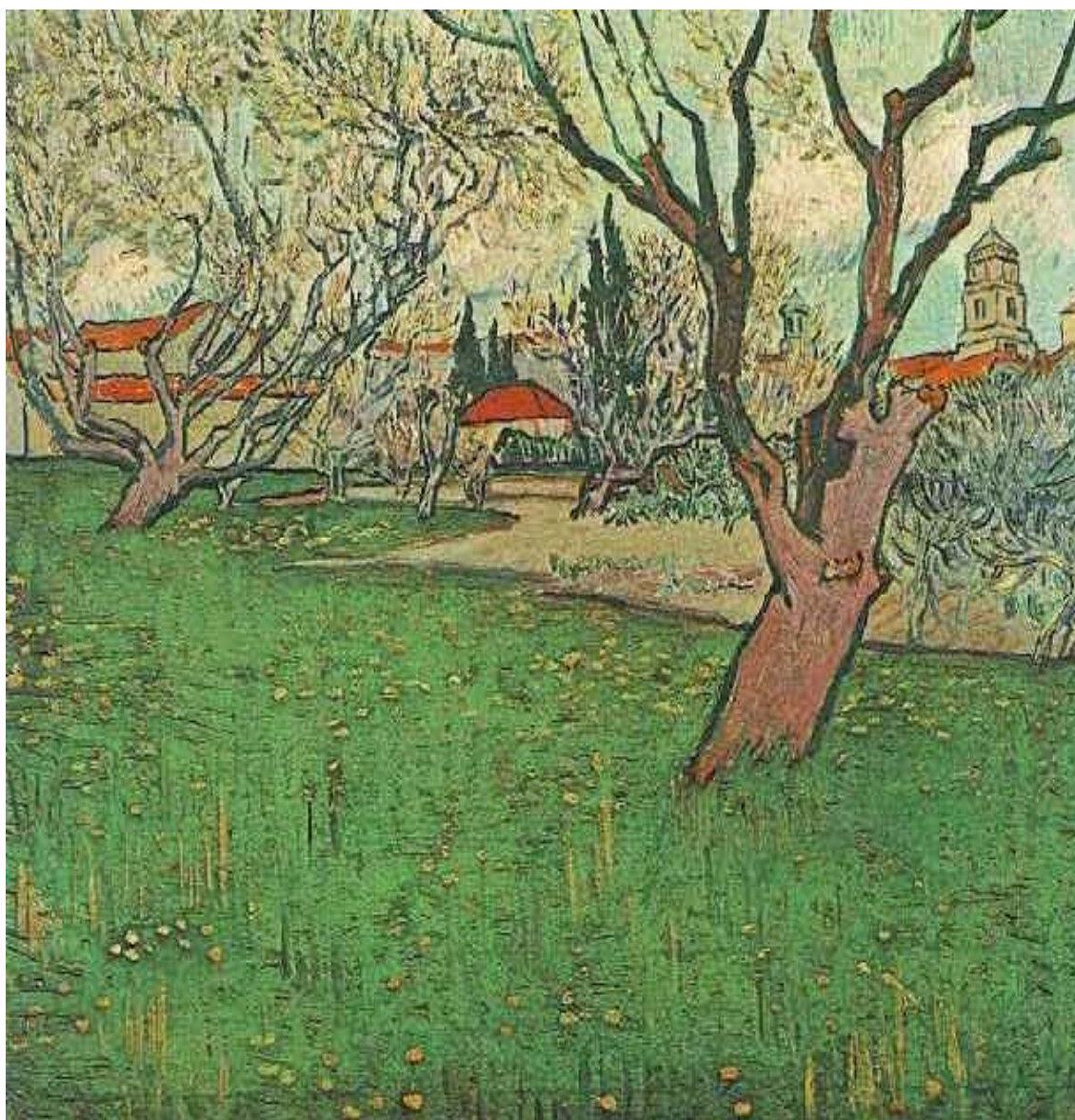
¹¹⁷ VAN GOGH, s/d, obra citada, p. 423.

¹¹⁸ WALTHER e METZGER, 1996, v.2, obra citada, p. 493.

da tela, onde o vaso está colocado, é de um amarelo tendendo para o ocre.

Esta tela é uma réplica das mais significativas da série dos girassóis. Esse motivo temático adquire especial relevância dentro da trajetória do artista. O amarelo ilumina a obra como sinal de vida e otimismo. Vincent produziu, em 1888, quatro versões de girassóis; em 1889 pintou mais três, que seriam recordadas em cartas depois da sua depressão.

- 20^a **VISTA DE ARLES COM ÁRVORES EM FLOR**
Arles, abril de 1889 - Óleo sobre tela,
50,5 x 65 cm - F515, JH1683 - Amsterdã,
Rijksmuseum Vincent Van Gogh Foundation¹¹⁹



¹¹⁹ Site da Internet - http://192.41.62.196/painting/p_0515.htm

"...sinto no fundo uma vaga tristeza, é difícil definir, mas enfim, recuperei mais as forças fisicamente... estou trabalhando, tenho justamente, no cavalete, um pomar de pessegueiros à beira de um caminho com Arles ao fundo..."¹²⁰ (carta 583)



Este esboço foi realizado na carta 583b, durante a sua internação no hospital geral em Arles em 10 de abril de 1889, enviado para o irmão Theo, de forma que ele pudesse ter uma idéia de como ele observava Arles e como ficaria a tela em óleo que pretendia pintar. Está catalogado como JH 1684¹²¹.

Percebendo a forma desta imagem, vê-se um jardim florido com algumas árvores, arbustos e, ao longe, a cidade. Observa-se que, apesar de produzir este trabalho logo após sua tentativa de suicídio, ainda em situação de internação no hospital geral, Vincent preocupa-se com o equilíbrio da composição, dando um forte peso para o solo que se caracteriza num campo verde, de onde brotam as árvores, cujo espaço o separa da cidade.

Ao fragmentar esta imagem no processo perceptivo, é visto um grande espaço, no primeiro plano, e, invadindo o segundo, destinado para um gramado muito verde com algumas flores, evidenciando tratar-se da primavera. O colorido deste espaço, com a sua força de atração, define a trajetória perceptiva da leitura desta obra.

Outros elementos fragmentados encontram-se neste gramado e constituem-se de algumas árvores. A árvore do primeiro plano e à esquerda do eixo vertical central tem a sua copa cortada no topo direito da tela e as que se encontram no

¹²⁰ VAN GOGH, 1991, obra citada, p. 257.

¹²¹ Site da Internet - <http://192.41.62.196/letters/sketches/main.htm>

segundo plano apresentam-se com as copas muito grandes e recobertas por folhas e flores em amarelo limão.

No segundo plano da composição, percebe-se a cidade e, à esquerda do eixo central vertical deste plano, encontram-se algumas casas amarelas com seus telhados vermelhos. Há uma torre de igreja, também amarela, à esquerda do eixo central vertical e outra torre em amarelo limão, um pouco atrás desta.

Observam-se, também, alguns ciprestes em verde escurecido junto ao eixo vertical central da tela, assim como um outro tronco de árvore, todos no segundo plano da obra, evidenciando a distância em que se encontra o artista para a representação desta obra.

Generalizando este processo perceptivo, constata-se tratar de um jardim, a partir do qual a cidade é vista. Este é o local onde se encontra o observador, registrando esta imagem na tela. O verdor do colorido do jardim revela que há uma evidente necessidade de contato com as pessoas da cidade ao longe. O artista, ao retratar este tema na tela, evidencia que percebe a grande distância existente entre ele e as pessoas da cidade, para uma possibilidade de relação interpessoal. Por isto, ele esteve motivado a buscar nos campos circundantes os temas para seus trabalhos.

Pelas expectativas expressas por Vincent, a possibilidade de equilíbrio durou pouco tempo e, temendo novas crises, em 08 de maio, internou-se por livre vontade no asilo de St. Paul de Mausole, junto da pequena cidade de Saint Rémy de Provença ao norte de Arles. Neste local, ele iniciava outra fase da sua vida, quando lutava contra a sensação da solidão favorecida pelo encarceramento.

IMAGENS

DA FASE DE

SAINT RÉMY

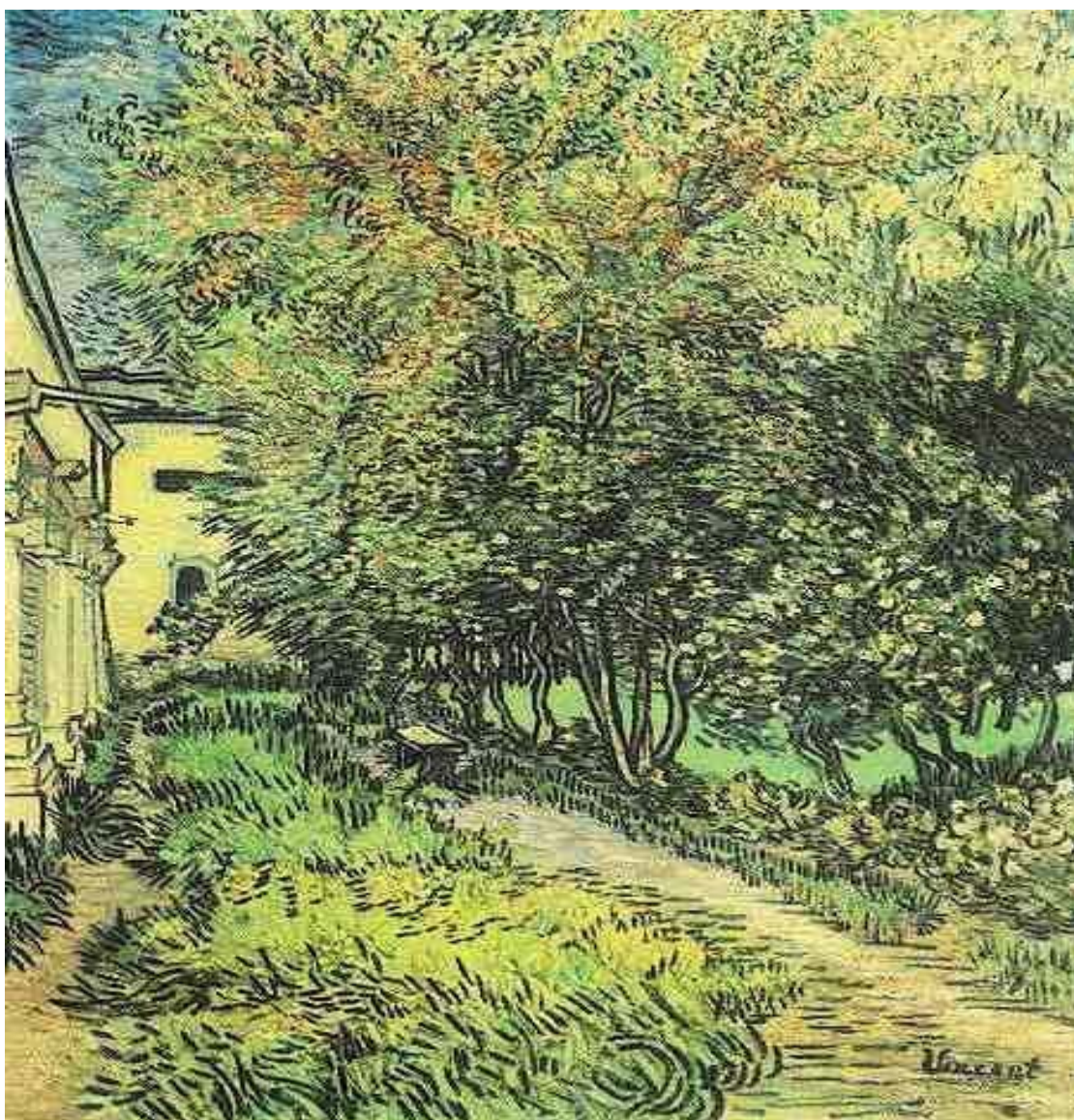
*"...me sinto decididamente incapaz de recomeçar a reinstalar um novo ateliê, e de ficar sozinho aqui ou em qualquer parte, no momento tanto faz, tentei me acostumar à idéia de recomeçar, entretanto no momento é impossível ... me consola um pouco é que estou começando a considerar a loucura como uma doença qualquer, e aceito a coisa como ela é, ... se o álcool foi certamente uma das grandes causas da minha loucura, ela veio então muito lentamente, e também será lentamente que ela desaparecerá, se é que ela desaparecerá, é claro. Ou se isso vem do fumo, mesma coisa. Mas não espero muito mais que isto, esta cura ..."*¹²² (carta 586)

*"... queria dizer-lhe que acho que fiz bem em vir aqui, primeiro vendo a realidade da vida dos loucos ou doidos, são diversos neste zoológico, perco o vago temor, o medo das coisas. Pouco a pouco posso chegar a considerar a loucura como sendo uma doença como outra qualquer. Depois a mudança de ambiente, pelo que imagino me faz bem ... o médico daqui está inclinado a considerar que eu tive um ataque de natureza epiléptica ..."*¹²³ (carta 591)

¹²² VAN GOGH, 1991, obra citada, p. 258.

¹²³ VAN GOGH, 1991, obra citada, p. 266.

- 21^a **O JARDIM DO HOSPITAL DE SAINT PAUL**
Saint Rémy, maio de 1889 - Óleo sobre tela,
95 x 75,5 cm - F734, JH1698 - Otterlo,
Rijksmuseum Kröller - Müller¹²⁴



¹²⁴ Site da Internet - http://192.41.62.196/painting/p_0734.htm

"...aí está uma tela de 30, mais uma vez banal como um cromo de bazar que representa os eternos ninhos de forte esverdeado para os namorados. Grossos troncos de árvores cobertos de hera, o solo também está coberto de hera e de grama, tem um banco de pedra e uma moita de rosas pálidas sob uma sombra fria. No primeiro plano estão algumas plantas com cálices brancos. As cores são verde, violeta e rosa. Não se trata de dar um estilo, o que falta aos cromos de bazar e aos realejos, infelizmente. Desde que estou aqui vejo o jardim desolado, com grandes pinheiros sob os quais cresce a alta e mal cuidada relva, entremeada de ervas diversas que foi suficiente para eu trabalhar, pois ainda não fui para fora. Entretanto, a paisagem de Saint Rémy é muito boa e pouco a pouco, provavelmente, farei incursões..."¹²⁵ (carta 592)

Nesta tela, o papel da cor tem a função de transmitir o sofrimento de Vincent, por causa da sua reclusão. Este sofrimento fica evidenciado pelo tema executado, quando o artista, que neste período ficava muito insatisfeito com o próprio trabalho, afirma:

"... tudo o resto não me diz nada, pois não transmitia a minha vontade pessoal, é o sentimento que guia a linha. Quando esta é firme e determinada, mesmo que seja exagerada é aquela que o quadro realmente começa Surpreende-me que com os meus pontos de vista modernos e sendo eu grande admirador de Zola e de todo meu esforço artístico ... tenha ataques de superstição extrema e esteja repleto de idéias religiosas confusas e repugnantes, as quais nunca dei importância enquanto estive no Norte. Se um homem reage ao meio que o rodeia com grande sensibilidade, então ele terá uma permanência prolongada em velhos edifícios monásticos, tais como o hospital de Arles e este hospício que servem perfeitamente para explicar estes ataques ..." ¹²⁶ carta 607

Para Walther e Metzger, "...Vincent mantinha-se dentro de um espaço que não era obrigado a respeitar, mas era ali que encontrava a segurança buscada. Assim, ele voltou a sua atenção repetidas vezes para esta terra de ninguém, entre o vasto e excitante mundo do lado de fora dos muros do asilo, comparando-o com o seu mundo mais limitado dentro deste lugar. Inicialmente,

¹²⁵ VAN GOGH, 1991, obra citada, p. 268.

¹²⁶ VAN GOGH, s/d, obra citada, p. 489.

pintou o campo e o muro de pedra, considerado como a sua barreira mental frente ao espaço do mundo que achava mais cativante. Neste momento, sua obra ganhou uma nova característica, as pinceladas circulares, obsessivas e as linhas retorcidas e serpenteantes. Realizou em Saint Rémy cerca de cento e quarenta obras, assinando apenas sete destes trabalhos, dado que pode revelar a sua insatisfação com as produções e os resultados alcançados naquele momento. Pode também revelar, o desejo de ter uma vida humilde, mais reservada e ainda anônima..."¹²⁷.

Ao perceber o todo desta imagem, observa-se ser um jardim com frondosas árvores, ao lado um edifício amarelo, com algumas janelas escuras voltadas para o jardim. Fragmentando este processo perceptivo, identifica-se um caminho que começa no primeiro plano da obra, no lado direito em relação ao eixo vertical central, e desloca-se em diagonal até o segundo plano, tendo, na metade superior, um banco de pedra sobre este caminho.

Ainda no primeiro plano, nota-se, à direita do eixo vertical central, e, acompanhando o caminho, um edifício amarelo, que tem na sua volta uma vegetação baixa em amarelo, amarelo limão, verde e alguns ramos circulares em preto.

À direita do caminho e um pouco acima da base da tela, há uma folhagem florida, seguida de algumas roseiras em flor coloridas, que se estendem até o segundo plano da obra, encontrando-se com as grandes árvores ou com os grandes pinheiros.

Generalizando o processo perceptivo, interpreta-se que este é um espaço contido e isolado, protegido pelas árvores, para que o acesso à este local seja limitado. Esta composição apresenta o resultado da reclusão do artista, mas não deixa de lado a preocupação com o equilíbrio, necessário à percepção, já que a verticalidade da obra sugere uma leitura ascendente para o trabalho, estabelecendo a ligação simbólica entre a terra e o céu.

De fato, esta pintura representa o hospital de Saint Paul, que era, ao mesmo tempo para Vincent, um hospício, um mosteiro e um estúdio. O artista optou pela hospedagem neste lugar, onde viveria o isolamento necessário. Acredita-se que o gênio foi atraído para esta prisão, estimulado pelo desejo de libertar, ao máximo, os seus loucos sentimentos.

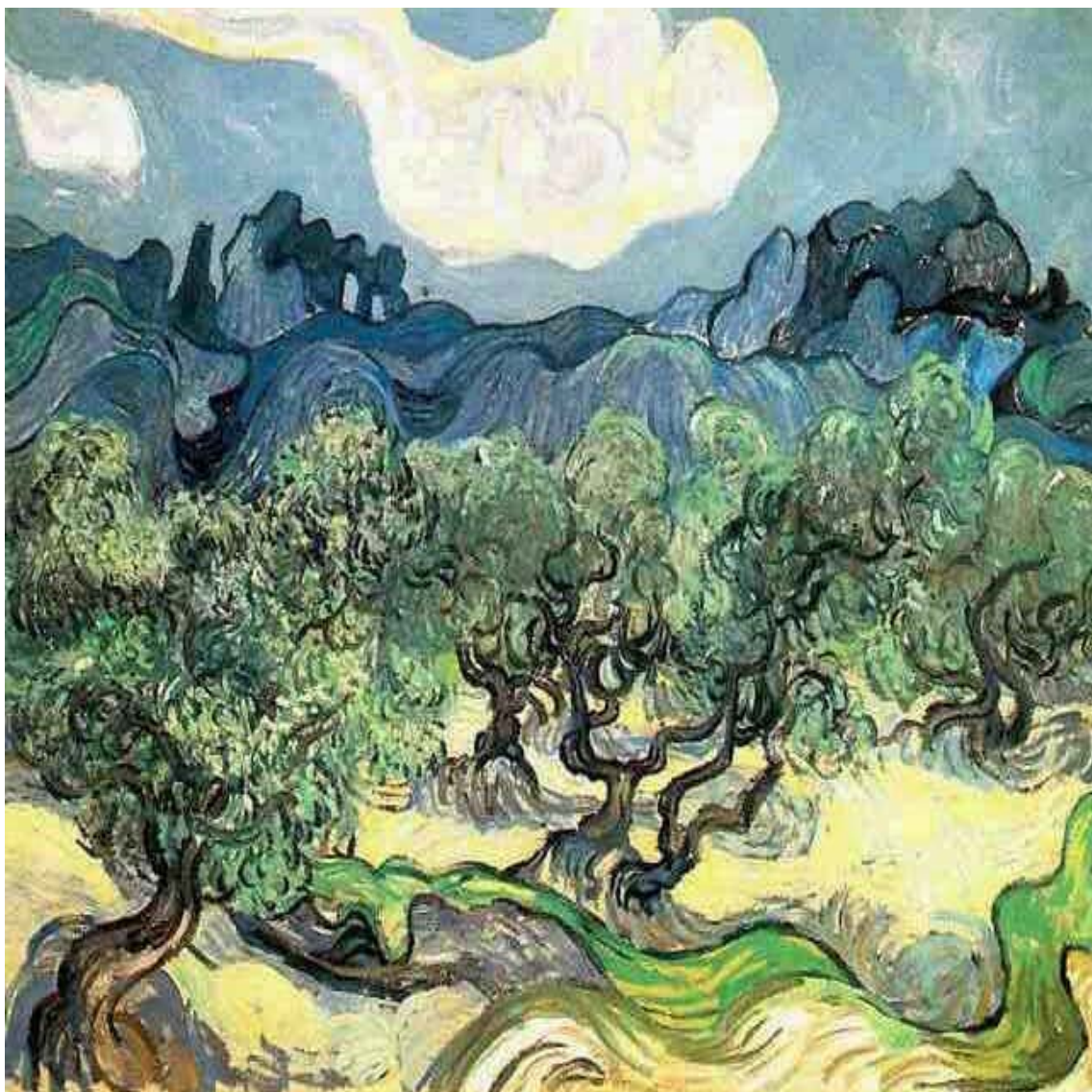
Neste espaço e a partir da nova condição adquirida, de alienado, a característica da obra de Vincent apresenta uma perspectiva marcadamente diferente. Ela se apresenta associada ao estado emocional do artista, com a habitual

¹²⁷ WALTHER e METZGER, 1996, v.2, obra citada, p. 551-5516.

reverência pela criação, que se constituiria, numa das suas principais preocupações, usufruir da natureza, com ênfase na vegetação e seu vigor.

22^a **OLIVEIRAS COM OS ALPES AO FUNDO**

Saint Rémy, junho de 1889 - Óleo sobre tela,
72,5 x 92 cm - F712, JH1740 - Nova York,
coleção particular¹²⁸



¹²⁸ Site da Internet - http://192.41.62.196/painting/p_0712.htm

"...esta tela de 30 é uma vista tomada das colinas... um campo que vejo da janela do meu quarto... no primeiro plano tem um campo de trigo devastado e atirado ao chão depois da tempestade, tudo é feito num verde cinzento de algumas oliveiras. Enfim, no alto da tela tem uma grande nuvem branca e cinza imersa no azul. É uma paisagem de extrema simplicidade, inclusive de coloração..."¹²⁹
(carta 594)

Para Walther e Metzger, "... as variações dos mecanismos das pinceladas circulares e serpenteantes são feitas, neste trabalho, de forma mais suave. A pintura apresenta um relevo de espessas camadas de tinta e grossas pinceladas. A linha é usada para refazer formas, agindo como mediadora entre o espaço familiar da realidade e a situação extrema da própria perturbação mental..."¹³⁰.

Ampliando a interpretação dos autores citados, Meyer Schapiro, interpretam esta paisagem como "... vigorosa e imaginativa porque parte de uma visão similar da natureza com uma intensa carga emocional. O movimento parece ter uma força latente que domina todos os objetos. O caráter definido de horizontalidade dessa obra turbulenta é que impede, do quadro de expressar o caos. A nuvem visionária com suas listras azuis e amarelas, de contornos ondulados se apresentam como, vagamente orgânica, como uma imagem espectral de uma mãe e o filho. A fantástica silhueta irregular das montanhas, como massas rochosas perfuradas podem representar um castelo em ruínas, cujas formas têm uma grande força. A cor também mostra um azul esverdeado e tem abaixo os verdes claros mais quentes das oliveiras, contra o azul escuro das montanhas e, na metade inferior da obra, há um mar revolto da terra com feixes enroscadas de luz e sombra, tudo em amarelo, azul e verde. As características do trabalho apresentado, tem as linhas onduladas que foram comparados pelo artista, com a profundidade das depressões que vivia. A paisagem oferece para a percepção, uma variação ordenada e a nuvem clara, contra um céu frio, de amplitude e de qualidades, a suave nuvem flutuando e as rochas duras, a uniformidade da cor do céu e os intensos contrastes dos espaços abaixo, a tempestade furiosa das pinceladas nas árvores e a ondulação ritmada das montanhas. A cor uniforme do céu, das montanhas, das árvores e da mistura desenfreada da terra. Em tudo há uma luminosidade penetrante, da nuvem distante da terra abaixo das oliveiras..."¹³¹.

Percebendo a forma desta imagem, observa-se um bosque com árvores, estendendo-se até as montanhas, que vão até o céu; as pinceladas com uma ondulação das linhas dão ao conjunto uma idéia de relação tumultuada entre os elementos da natureza, as árvores, as montanhas, o céu e as nuvens.

¹²⁹ VAN GOGH, 1991, obra citada, p. 271.

¹³⁰ WALTHER e METZGER, 1996, v.2, obra citada, p. 551.

¹³¹ SCHAPIRO, 1983, obra citada, p. 108.

Fragmentando esta percepção, observa-se, no primeiro plano da obra, uma base sinuosa, colorida de amarelo, amarelo limão, lilás, verde e azul em diferentes tonalidades. A força de atração perceptiva se dá pela claridade desta base em contraposição com as árvores e as montanhas, assim como das árvores e as montanhas contra o céu.

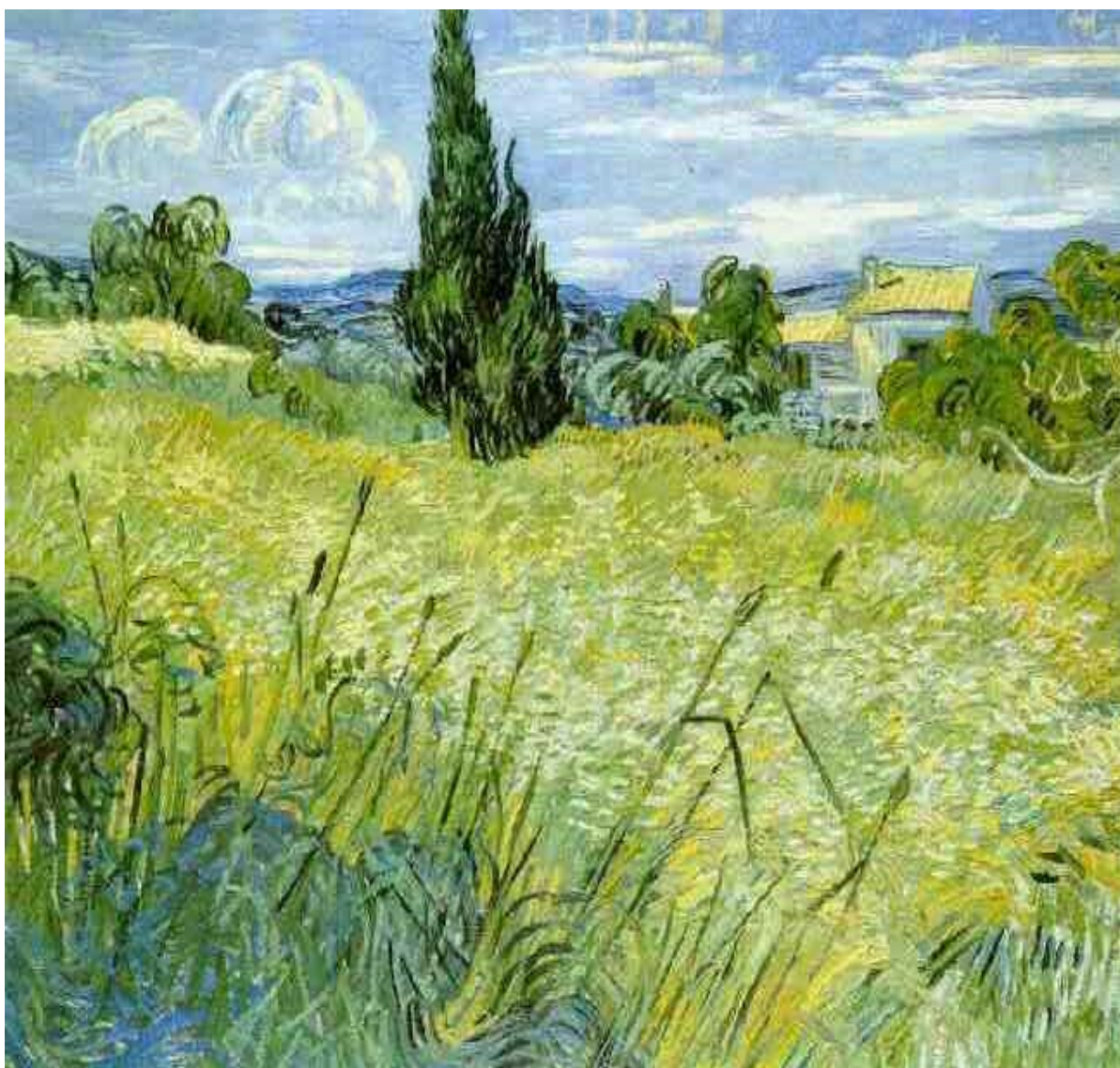
No canto esquerdo da tela em relação ao eixo vertical central, no primeiro plano, há uma árvore com o tronco azul e ocre, com a copa em diferentes tons de verde, estendendo-se e juntando-se com as outras árvores que tomam conta da tela no sentido horizontal, localizadas entre o primeiro e o segundo plano da obra.

No segundo plano, também no sentido horizontal, há um encadeamento de montanhas em várias tonalidades de azul e verde, coberta pelo céu azul com nuvens brancas, amareladas e rosadas.

Generalizando o processo perceptivo, observa-se que esta obra apresenta uma progressiva ondulação da pincelada, cujos verdes e azuis enchem a tela, na qual o artista pretendeu realizar uma interpretação pessoal da paisagem. A expressão é revelada pela técnica empregada.

Nesta obra, a exaltação de Vincent aparece por toda a paisagem. No chão, nas árvores, nas montanhas, nas nuvens e no céu, estes conteúdos apresentam um movimento ondulante e tumultuado, como encontrava-se o interior do artista.

- 23^a **CAMPO DE TRIGO VERDE COM CIPRESTES**
Saint Rémy, junho de 1889 - Óleo sobre tela,
73,5 x 92,5 cm - F719, JH1725 - Praga,
Národní Gallery¹³²



¹³² Site da Internet - http://192.41.62.196/painting/p_0719.htm

"...tenho um campo de trigo muito amarelo e muito claro, talvez a tela mais clara que tenha pintado..."¹³³ (cartas 596)

Vincent só reparou na paisagem da região da Provença quando voltou a colocar os pés no chão, como ele expressa nas cartas que seguem:

*"...pouco a pouco, vou começando a perceber toda a paisagem que me rodeia..."¹³⁴
carta 611*

"...descobri uma maneira de tornar o meu trabalho mais completo e assim, você poderá ficar com uma série de estudos da Provença que demonstram uma percepção total desta região..."¹³⁵ (carta 617)

"...para conseguir expressar as impressões causadas pela Provença é fundamental pintar mais alguns quadros de ciprestes e montanhas..."¹³⁶ (carta 622)

Ao perceber o todo desta imagem, observa-se um grande campo de trigo, tendo ao fundo outras vegetações e alguns ciprestes, algumas casas com telhados amarelos, tudo produzido em verde, amarelo, amarelo limão e azul, em diferentes tonalidades.

A claridade do campo de trigo proporciona um ponto de atração perceptiva para a indicar a trajetória da leitura da obra no sentido ascendente.

Do eixo central vertical para a direita, no primeiro plano, há um campo de trigo um pouco mais verde na base da tela, seguido de um campo amarelo e amarelo limão que ultrapassa o segundo plano e o eixo vertical central, estendendo-se para o lado esquerdo da tela.

Fragmentando o processo perceptivo, observa-se, próximo e à esquerda do eixo vertical central, existirem dois ciprestes, ambos com um verdor enegrecido e um pouco de verde mais claro, com alguns arbustos à sua volta.

Ao longo do campo há um espaço azul mais escurecido, indicando a presença de montanhas, que se prolongam até o céu azul mais claro.

¹³³ VAN GOGH, 1991, obra citada, p. 273.

¹³⁴ VAN GOGH, s/d, obra citada, p. 489.

¹³⁵ VAN GOGH, s/d, obra citada, p. 493.

¹³⁶ VAN GOGH, s/d, obra citada, p. 497.

Realizando a simplificação do processo perceptivo, pode-se identificar um campo amplo de trigo verde com ciprestes, cujas árvores são um elemento característico da paisagem regional da Provença, mas que, também, materializam as lembranças do artista referentes às cenas vividas na infância, no Brabante Holandês.

- 24^a **CAMPO DE TRIGO COM CEIFEIRO E SOL**
Saint Rémy, junho de 1889 - Óleo sobre tela,
72 x 92 cm - F617, JH1753 - Otterlo,
Rijksmuseum Kröller - Müller¹³⁷



¹³⁷ Site da Internet - http://192.41.62.196/painting/p_0617.htm

"...recomecei ontem a trabalhar um pouco, uma coisa que vejo da janela é um campo de trigo amarelo que está sendo lavrado, ele tem a terra preparada com as partes do restolho amarelo em oposição ao fundo de colinas violetas..."¹³⁸ (carta 600)



Este esboço trata do trabalho do homem no campo e foi enviado para Theo na carta 558b, escrita em 28 de outubro de 1888. Ele está catalogado como JH 1619¹³⁹.

Walther e Metzger comentam esta obra da seguinte maneira; "...várias telas com o mesmo tema foram produzidas em série, elas representam os campos de trigo de trigo amarelos e dourados. Elas são características da obra do pintor, são consideradas como os trabalhos metafóricos da sua realidade pessoal, realçando a expressão que consiste na sua liberdade de interpretação do próprio universo..."¹⁴⁰.

O todo desta imagem é composto de um campo de trigo dourado sob um imenso céu amarelo e um sol muito grande, projetando o seu calor e iluminação em tudo o que está abaixo dele. Nesta composição, o todo assume o caráter de integração das partes, com iluminação e cor evidenciando a marca emocional da obra.

Fragmentando a percepção, observa-se no, primeiro plano, e, invadindo o segundo plano, um campo amarelo dourado e amarelo ocre, onde o trigo está sendo colhido pelo camponês. Este homem é um ceifador, que está cortando o trigo e depositando-o nos montes que aparecem na base da tela.

Outro fragmento da imagem é recortado do início do segundo plano da obra. Esta linha divisória indica a

¹³⁸ VAN GOGH, s/d, obra citada, p. 475.

¹³⁹ Site da Internet - <http://192.41.62.196/letters/sketches/main.htm>

¹⁴⁰ WALTHER e METZGER, 1996, v.2, obra citada, p. 561.

separação entre o campo, as casas e as montanhas que se apresentam no sentido horizontal. Todos estes elementos estão sob o efeito do sol amarelo. No segundo plano, à direita do eixo central vertical, estão algumas montanhas lilases e azuis, contornadas com o preto.

Generalizando o processo perceptivo, observa-se que esta tela apresenta o campo de trigo com um ceifeiro. Os dourados seguem protagonizando a obsessividade de Vincent em seu trabalho. Esta composição tem um horizonte elevado, em favor de uma monumentalidade consciente que o artista dá a esta cena, exaltando o trabalho no campo e a figura humana.

25^a **CIPRESTES**

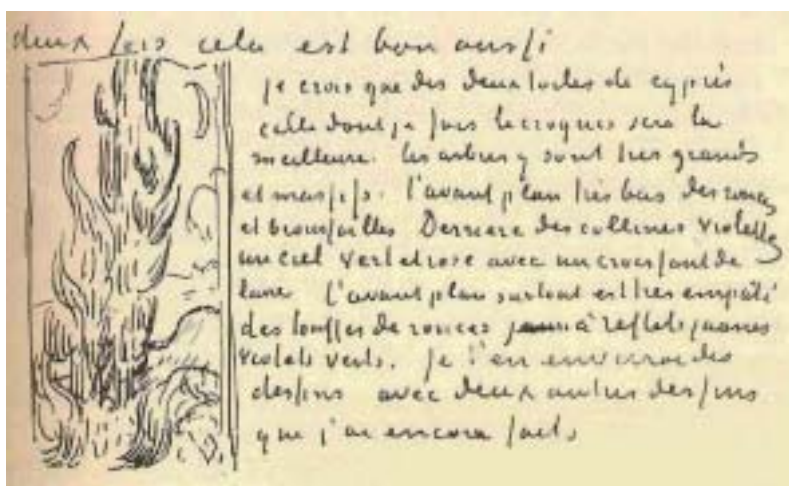
Saint Rémy, junho de 1889 - Óleo sobre tela,
93,3 x 74 cm - F613, JH1746 - Nova York,
The Metropolitan Museum¹⁴¹



¹⁴¹ Site da Internet - http://192.41.62.196/painting/p_0613.htm

"...os ciprestes sempre me preocupam, gostaria de fazer com eles algo parecido com as telas dos girassóis. Me espanta que ainda não os tenha feito como os vejo. Como uma linha e proporção, ele é tão belo quanto um obelisco Egípcio. E o verde é de uma qualidade muito distinta. É uma mancha negra numa paisagem ensolarada, mas tem um tom negro dos mais interessantes, dos mais difíceis de se fazer corretamente que eu possa imaginar. Ora, é preciso vê-los contra o azul, dentro do azul para se dizer melhor. Para pintar a natureza aqui, como em qualquer outro lugar é preciso viver nela por muito tempo... acho que das telas sobre os ciprestes, esta será a melhor. Nela as árvores são muito grandes e maciças. O primeiro plano é muito baixo e tem sarças e espinheiros. Atrás das colinas violetas tem um céu verde e rosa com uma lua crescente. O primeiro plano, principalmente, é muito empastado, apresenta tufo de sarça com reflexos amarelos, violetas e verdes..."¹⁴²

(carta 596)



Este esboço foi realizado para que o irmão Theo percebesse como ele tratava a composição e foi enviado na carta 596, escrita em 25 de junho de 1889. Vincent queria demonstrar como era a reprodução deste tema. Ele está

catalogado com JH 1750¹⁴³.

Os autores Walther e Metzger comentam "...o efeito desestabilizador das montanhas adquirido, pelo sofrimento projetado nos olivais e as cores fortes que percorrem os ciprestes, sugerem que os temas escolhidos por Vincent estavam a serviço de um objetivo, recuperar a confiança em si próprio, revelando que, se o artista utilizasse o real como uma metáfora do seu próprio eu e do seu precário estado psicológico, estaria realizando uma tentativa para recuperar as próprias energias. Os

¹⁴² VAN GOGH, s/d, obra citada, p. 274.

¹⁴³ Site da Internet - <http://192.41.62.196/letters/sketches/main.htm>

ciprestes, as oliveiras, assim como os girassóis atuavam como símbolos correlatos à própria existência, tanto para o artista como também da sua arte..."¹⁴⁴.

Ao perder o medo de se relacionar com o espaço mais amplo, que chegou a considerar como perturbador, ele começou a gostar da paisagem do Mediterrâneo, os ciprestes, as oliveiras e a vegetação dispersa dos montes. Vincent ficou fascinado com a forma grotesca da vegetação e das rochas, representando-as como eram.

Para Walther e Metzger, "...a representação proporcionava uma versão daquilo que o artista procurava no natural, ou seja nas coisas distorcidas e desfiguradas. Os motivos possuíam a originalidade que ele buscava, um caráter demoníaco e escuro. Naquela paisagem dos Alpes via-se um ou outro cipreste solitário, contrariando as suaves elevações do terreno com a sua linha vertical. Nesta tela, os ciprestes se apresentam vistos tão de perto que, o topo de um deles foi cortado nesta pintura. Entretanto, é a realização do campo que dá uma sensação de afastamento do pintor ao realizar o seu trabalho..."¹⁴⁵.

Ao realizar o processo perceptivo do todo desta imagem, observam-se dois imensos ciprestes de cor verde enegrecida com alguns galhos em verde lilás, estendendo-se da base da tela para o seu topo, onde um deles está cortado. A leitura desta obra é feita no sentido ascendente vertical, em decorrência do peso e força de atração perceptiva indicados pelos ciprestes.

Fragmentando a percepção, observa-se que, na base da tela, de onde saem os ciprestes, encontra-se uma vegetação baixa com as cores amarelo, verde, amarelo limão, verde enegrecido, alguns ramos retorcidos em verde lilás e algumas flores brancas. Em seguida a esta vegetação, há uma cadeia de montanhas azuis em várias tonalidades, no sentido horizontal e ainda no primeiro plano do trabalho.

Estas montanhas são bem visualizadas do lado direito, em relação ao eixo central vertical e apenas uma pequena parte é vista, no lado extremo esquerdo em relação ao mesmo eixo.

No final do primeiro plano e em todo o segundo plano da obra, encontra-se o céu esverdeado e azul, com muitas nuvens brancas, amareladas e rosadas, aparecendo na maior parte do lado direito da tela. Também neste lado direito, no céu, encontra-se a lua em quarto crescente na cor amarela, cujo isolamento apresenta um forte acento perceptivo nesta composição.

¹⁴⁴ WALTHER e METZGER, 1996, v.2, obra citada, p. 531-532.

¹⁴⁵ WALTHER e METZGER, 1996, v.2, obra citada, p. 517-518.

Generalizando o processo de perceber, identificam-se os grandes ciprestes representados como elemento característico da paisagem da Provença, com a imagem monumentalizada pelo artista. Ele considerava esta pintura tão bela quanto um obelisco Egípcio. A pincelada se retorce em si mesma e se apresenta como uma abundante quantidade de labaredas negras.

Nesta tela, as duas árvores de ciprestes apresentam um relevo moldado por inúmeras camadas de verde. O céu e a vegetação da pintura são muito luminosos, faltando-lhes entretanto, o caráter físico e palpável das árvores.

- 26^a **NOITE ESTRELADA**
Saint Rémy, junho de 1889 - Óleo sobre tela,
73,7 x 92,1 cm - F612, JH1731 - Nova York,
The Metropolitan Museum¹⁴⁶



¹⁴⁶ Site da Internet - http://192.41.62.196/painting/p_0612.htm

"Não é muito mais belo, glorioso e magnífico imaginar as árvores da floresta ardendo em direção do céu como tochas da alma do que vê-las apenas como focos de luz que iluminam a escuridão? Será que é por isso que essas árvores atingem aquela altura imponente? O próprio sol não pode iluminar o mundo se as almas não perceberem a sua luz..."¹⁴⁷ (carta 595)

Nesta tela, recorrendo à memória e à imaginação, Vincent pintou elementos de uma aldeia a partir de um ponto imaginário, tendo à esquerda ciprestes que elevam-se até o céu. Walther e Metzger comentam o trabalho da seguinte forma: "...à direita há um conjunto de oliveiras amontoando-se e formando uma nuvem junto da linha do horizonte, onde também, estende-se a ondulação dos Alpes. O tratamento que Vincent dá aos motivos sugere associações com o fogo, com a névoa e o mar, além disso, a força da cena combina com o drama das estrelas. O universo embala romanticamente o povoado, embora, também o cerque de forma ameaçadora. Esta aldeia talvez fosse a evocação noturna de Saint Rémy ou Nuenen onde ele viveu no passado. A torre da igreja parece querer chegar no céu mas o artista contém este ímpeto, colocando-a junto dos montes e das árvores. Com relação aos ciprestes, eles parecem estar descarregando uma carga elétrica para o céu. Seguro de ter conseguido captar a aparência destes elementos, o artista realizou estas imagens a serviço da própria expressão simbólica..."¹⁴⁸.

A obra Noite Estrelada expressa, simbolicamente, que o artista encontra-se num lugar perigoso e solitário, sem quaisquer figuras mediadoras para ajudá-lo. No céu, brilha uma estrela central e as outras estrelas aparecem como massas de fogo, girando num céu turbulento, se apresenta para ele, como uma ameaça, quase querendo invadir a parte terrena abaixo delas.

Para os autores "...o choque que os ciprestes demonstram nos trabalhos de Vincent, parecem provocar o próprio artista, expressando um duplo simbolismo, de vida e da morte. Eles, remetem à idéia da ligação com a identificação de uma profunda espiritualidade, encarnando a morte que emerge da terra, convergindo para o céu. Parecem indicar uma chama emergente do chão para o céu. A cena noturna oferece à imaginação visual, um amplo poder perceptivo dado pelo poder luminoso da escuridão com as estrelas, que se apresentam como uma iluminação compensatória para o povoado. As linhas retorcidas e espiraladas do céu estrelado favorecem associações, com um estado de choque que os ciprestes evocam na sua existência material, simbolizando a possibilidade de uma transcendência..."¹⁴⁹.

¹⁴⁷ VAN GOGH, s/d, obra citada, p. 467.

¹⁴⁸ WALTHER e METZGER, 1996, v.2, obra citada, p. 519.

¹⁴⁹ WALTHER e METZGER, 1996, v.2, obra citada, p. 521-522.

Este é um dos quadros mais visionários e foi inspirado por uma religiosidade de Vincent, identificada a partir da representação de um céu noturno transfigurado.

Schapiro comenta que "... em *Saint Rémy* depois de um período de crises e alucinações que tinham como base a religiosidade, a pressão do sentimento com conteúdo de tendências ocultas, força os limites do visível e determina as projeções do fantástico, por uma grande e nebulosa espiral, e as onze estrelas ampliadas com uma incrível lua laranja, aparentando uma memória confusa e talvez em eclipse, ou então, como uma tentativa de sobrepor o sol e a lua numa só figura. Os ciprestes no formato de chamas, aparecem escuros em terreno de uma monstruosa e nebulosa noite, podendo significar um símbolo do grande esforço humano. O todo deve sua força ao fluxo impulsivo das pinceladas para a libertação dos sentimentos. Cada objeto e região possui a própria direção e ritmo, o que contribui para a mobilidade do vasto todo. Vincent não se entregava passivamente à visão excitante, mas articulava sua carga emocional, opondo os elementos de contrastes com os seus efeitos. Assim, a cidade no primeiro plano é desenhada com pinceladas curvas, distintas e horizontais, ao contrário das curvas predominantes em cima. As pequenas luzes amarelas nos prédios são todas de formato quadrado ou retangular em contraste com as estrelas circulares. A fina torre da igreja tem sua ponta cortando o horizonte, assim como, o topo dos ciprestes cruzam a nebulosidade do céu. Esta obra parece uma fantasia apocalíptica..."¹⁵⁰.

Ao perceber a forma desta obra, observam-se alguns vastos ciprestes que cortam toda a extensão entre o céu e a terra e uma aldeia iluminada por um céu estrelado. As propriedades do campo visual total têm as tensões dirigidas para o céu turbulento, totalmente espiralado pelas estrelas que se caracterizam na força de atração perceptiva desta composição.

Fragmentando o processo perceptivo, verifica-se, na base direita da tela, uma aldeia com algumas casas com telhados verdes azulados e as paredes em lilás escurecido. Há, também, uma igreja azul com a torre muito alta. Ainda, no primeiro plano da obra, à esquerda do eixo central vertical, há alguns ciprestes imensos, em tonalidade esverdeada enegrecida, dirigindo-se para o céu e nele penetrando.

No sentido horizontal, logo após a aldeia e cortando toda a tela, há uma cadeia de montanhas em diferentes tonalidades de azul, com o predomínio desta tonalidade escurecida.

Iniciando-se, ainda no primeiro plano e estendendo-se para todo o segundo plano do trabalho, está o céu, que tem

¹⁵⁰ SCHAPIRO, 1983, obra citada, p. 102.

como característica o movimento circular das estrelas. São doze estrelas que variam no tamanho e que têm uma luminosidade revolta, indicando a turbulência da cena. Ainda neste espaço, bem à direita do eixo central vertical, há uma grande estrela luminosa, deixando perceber seu formato em quarto crescente, identificada como a lua. As cores, que predominam na iluminação das estrelas sobrepostas no azul deste céu, são o branco, amarelo, verde e o azul enegrecido, que dá a característica espiralada nesta composição.

Generalizando este processo perceptivo, identifica-se, nesta obra, que a natureza adquire um sentido especial. Vincent não coloca a realidade da tela, mas evoca uma percepção muito pessoal desta paisagem natural, servindo-se do ponto de partida para realizar uma composição profundamente estilizada e cheia de espiritualidade. Esta pintura evidencia a motivação religiosa do artista, como um grande drama não superado, pela altura da torre da igreja, que está muito abaixo da altura do cipreste. O minúsculo povoado contrasta com a imensidão de um céu estrelado e, ainda, com a imponência da silhueta dos ciprestes, que se revelam como representantes da morte, por causa da sua ligação terrena com o céu.

- 27^a **CAMPOS DE TRIGO COM CEIFEIRO AO NASCER DO SOL**
Saint Rémy, setembro de 1889 - Óleo sobre tela,
73 x 92 cm - F618, JH1773 - Amsterdã,
Rijksmuseum Vincent Van Gogh Foundation¹⁵¹



¹⁵¹ Site da Internet - http://191.41.62.196/painting/p_0618.htm

"...luto com uma tela começada uns dias antes da minha última indisposição, um ceifeiro, é um estudo quase todo em amarelo, tremendamente empastado, mas o assunto é belo e simples. Vi neste ceifeiro uma figura que luta com um diabo em pleno calor para chegar ao fim da sua tarefa, vi então a imagem da morte, no sentido de que a humanidade seria o trigo que se ceifa. É o oposto daquele sementeiro que eu tentei fazer antes. Mas nessa morte não há nada de triste, passa-se em plena luz com um sol que inunda tudo com uma luz de fino ouro. Voltei à esta tela porque não desisto... ufa, o ceifeiro está pronto, acho que é um dos que você deve colocar na sua casa, é a imagem da morte, tal como nos fala o grande livro da natureza, mas o que eu procurei fazer foi ele 'quase sorrindo', é todo amarelo, exceto uma linha de colinas violetas, um amarelo pálido e loiro. Acho engraçado que eu o tenha visto assim, através das grades de ferro de uma casa de loucos..."¹⁵² (carta 604)

"...já vejo o dia em que terei algum êxito, saudades da solidão e da vida triste que levo aqui, olhando fixamente por entre as grades de ferro da cela para o ceifeiro nos campos de trigo. A infelicidade tem as suas vantagens, para se ter sucesso e prosperidade duradouros é preciso ter um temperamento diferente do meu, acho que nunca conseguirei alcançar o que devia ter desejado, aquilo pelo qual deveria ter lutado..."¹⁵³ (carta 605)

"... Quanto mais eu penso, mais tenho vontade de reproduzir coisas de Millet que ele não teve tempo de pintar a óleo... trabalhar com os seus desenhos ou com as suas gravuras sobre madeira, não é pura e simplesmente copiar, é antes de tudo traduzir para uma outra língua, a das cores... neste verão eu fiz uma série de trabalhos sobre o campo, estas reproduções você as verá algum dia... quando pinto estes motivos eu me afasto de tal maneira que não vejo literalmente mais ninguém do que os camponeses, com quem tenho a ver diretamente, por isto eu os pinto..."¹⁵⁴ (carta 623)

¹⁵² VAN GOGH, s/d, obra citada, p.480.

¹⁵³ VAN GOGH, s/d, obra citada, p.485.

¹⁵⁴ VAN GOGH, 1991, obra citada, p. 279.



Este esboço foi realizado em Saint Rémy, em 3 ou 4 de setembro de 1889, e enviado em carta para que o irmão Theo, de forma que ele compreendesse os estudos que realizava sobre o trabalho no campo. Ele está catalogado como JH 1769¹⁵⁵.

Percebendo o todo desta imagem, observa-se um vasto campo de trigo dourado, sob um céu amarelo e um sol muito grande, projetando o seu calor e iluminação em tudo o que está abaixo dele. O equilíbrio desta composição fica por conta do campo de trigo amarelo, cuja pressão exercida na percepção, direciona a trajetória da leitura.

Fragmentando a percepção, observa-se, no primeiro plano e invadindo o segundo plano, um vasto campo amarelo dourado e amarelo ocre, onde o trigo está sendo colhido pelo camponês. Ele é chamado de um ceifador, que está cortando o trigo e colocando-o nos montes que aparecem na base da tela.

Outro fragmento da imagem é recortado do início do segundo plano da obra, cuja linha divisória indica a separação entre o campo, as casas e as montanhas que se apresentam no sentido horizontal. Todos estes elementos estão sob o efeito do sol amarelo. No segundo plano, à direita do eixo central vertical, estão algumas montanhas amarelas esverdeadas, lilases e azuis, contornadas com o azul.

Generalizando o processo perceptivo, observa-se que esta tela apresenta o campo de trigo com um ceifeiro, cujos dourados seguem protagonizando a história de Vincent, ao materializar em seu trabalho, imagens vividas no período infantil. Esta composição tem um horizonte elevado, em favor da força que a temática exerce no artista, que dá vida a esta cena, exaltando o trabalho no campo e a colheita do trigo, ambos como simbólicos da vida, se considerar-se o trigo como

¹⁵⁵ Site da Internet - <http://192.41.62.196/letters/sketches/main.htm>

alimento e morte, considerando-se o trigo simbólico do homem, como refere-se o artista em relação às suas sensações.

28^a **CAMPOS DE TRIGO COM CIPRESTES**

Saint Rémy, setembro de 1889 - Óleo sobre tela,
72,5 x 91,5 cm - F615, JH1755 - Londres,
National Gallery¹⁵⁶



¹⁵⁶ Site da Internet - http://192.41.62.196/painting/p_0615.htm

" você sabe que neste verão eu já fiz vários trabalhos sobre o campo... este apresenta uns campos sem fim e estão sob um céu turvo e não receei a tentativa de expressar a tristeza e a mais profunda solidão... quase acredito que estes quadros te dirão o que não posso dizer em palavras mas isto é o que descubro de saudável e que me revigora na vida do campo..."¹⁵⁷ (carta 608)

Percebendo o todo desta imagem, vê-se um campo de trigo dourado, tendo ao fundo outras vegetações e dois grandes ciprestes.

Há, ainda, algumas montanhas e um céu que toma quase todo o segundo plano. A forte atração perceptiva está voltada para a claridade do céu e das nuvens que definem a trajetória da leitura.

Fragmentando esta imagem, do eixo vertical central para a direita, encontram-se dois ciprestes verdes enegrecidos. Um deles se estende no sentido vertical, penetrando no céu e atingindo o topo superior da tela.

Configurando outra parte da tela no processo perceptivo, observa-se, no primeiro plano, no sentido horizontal da tela um campo de trigo amarelo dourado e ocre, que tem na base, à direita do eixo vertical central, uma vegetação mais baixa em tonalidade verde, indicando tratar-se do trigo ainda por amadurecer.

No final do campo de trigo, ainda no sentido horizontal e no final do primeiro plano, na frente dos ciprestes, há uma vegetação verde mais baixa, e na sua esquerda, algumas árvores em tonalidade verde e amarelo limão.

Ao término do primeiro plano e atrás dos ciprestes há uma cadeia de montanhas cortando a tela no sentido horizontal. Estas montanhas apresentam-se coloridas em vários azuis. Acima das montanhas está um imenso céu colorido com azul, verde, lilás e branco, cores mescladas pela pincelada ondulante do artista.

Simplificando o processo perceptivo, identifica-se esta tela como um campo de Trigo com ciprestes. A imagem do cipreste invadindo o céu é a parte do motivo destacada.

A composição possui um horizonte muito alto, dando grande importância ao céu, que é tratado com uma pincelada

¹⁵⁷ VAN GOGH, s/d, obra citada, p. 488.

ondulante, comprida e suave, em contraste com o resto da pintura. O céu tem um papel especial nesta composição, pois é o elemento mais evidenciado pela sua amplidão. A técnica obedece, deliberadamente, uma evocação da paisagem que o artista criou a partir de uma imagem pessoal e íntima do real que estava percebendo.

29^a **O QUARTO DE VINCENT EM ARLES**

Saint Rémy, setembro de 1889 - Óleo sobre tela,
56,5 x 74 cm - F483, HJ1793 - Paris,
Musée d'Orsay¹⁵⁸



¹⁵⁸ Site da Internet - http://192.41.62.196/painting/p_0483.htm

"... Desta vez é muito simplesmente o meu quarto, aqui tem de ser só a cor a fazer tudo, dando através da simplificação um melhor estilo para as coisas, ele deverá sugerir a idéia de calma ou muito naturalmente de sono. Em resumo, a presença do quadro deve acalmar a cabeça, ou melhor, a fantasia..."¹⁵⁹ (carta 618)



Nessa nova versão do quarto de Vincent, observa-se uma tela muito semelhante à primeira, realizada a partir do esboço enviado para o irmão Theo, em outubro de 1888 e enviado na carta 555, de forma que ele tivesse uma idéia da primeira tela que pintou sobre o seu quarto de dormir. Ele está catalogado como, JH 1607¹⁶⁰.

O biógrafo Sweetman comenta o exercício de Vincent realizar várias vezes o mesmo trabalho, que objetivava resgatar na memória conteúdos que lhe deram muito prazer, quando ele registrou o seu primeiro espaço pessoal tão desejado durante toda a vida. "...Vincent adquirira o hábito de fazer cópia dos seus trabalhos e em muitos casos, a segunda versão, presumivelmente era menos tensa e mais bem acabada que a anterior, talvez tenha sido realizada de memória ou a partir de esboços realizados nas cartas para o irmão. O quarto que fez como um tardio presente para a sua mãe que completava setenta anos, em julho de 1890, Vincent pintou para ela naquele mês de setembro, foi uma tentativa de alegrá-la e, como tal, pouco revela sobre o seu real estado naquele momento. O quarto foi enviado para a mãe, talvez como um elemento para convencê-la de que levava uma vida simples e sadia, a despeito das notícias tristes que ela pudesse ter recebido sobre ele desde que se tinham separado, cinco anos antes..."¹⁶¹.

Percebendo o todo desta imagem, verifica-se tratar-se de um quarto de dormir, onde os móveis, a mesa, as cadeiras, os quadros e os demais acessórios estão rigorosamente distribuídos, em pequeno espaço.

Fragmentando este processo perceptivo, observa-se que o eixo vertical central define uma perspectiva para o tema, tendo, à direita deste eixo, a cama, com os lençóis e fronhas

¹⁵⁹ VAN GOGH, s/d, obra citada, p. 494.

¹⁶⁰ Site da Internet - http://192.41.62.196/sketches/main_az.htm

¹⁶¹ SWEETMAN, 1993, obra citada, p. 253-254.

nos travesseiros em tom amarelo limão e o cobertor vermelho como forte ponto de atração.

Ainda, à direita do mesmo eixo e acima da cama, estão quatro quadros pendurados na parede. Os dois superiores revelam tratar-se de retratos e os dois abaixo são imperceptíveis. No extremo direito da tela há uma porta de cor azul.

No último plano da obra e ao fundo do quarto, atrás da cama, na parede, há outro quadro pendurado, tendo, pouco abaixo, um cabide com algumas peças de roupa azuis penduradas.

Para a esquerda do eixo vertical central, há outra porta azul, uma cadeira com o acento verde limão na sua frente, uma toalha amarela pendurada e, ao fundo, ainda neste lado esquerdo, junto da parede, está uma pequena mesa e, sobre ela estão algumas peças de toucador na cor azul. Nesta parede há uma janela verde e, um pouco abaixo, uma outra cadeira de cor verde. O chão que sai do primeiro plano, estendendo-se até a parede, no último plano, é ocre, com um pouco de verde e lilás.

Simplificando o processo perceptivo nesta tela, o artista apresenta a imagem de um quarto simples e ordenado, cuja perspectiva deve oferecer a sensação de maior espaço. A colocação ordenada dos objetos e o vazio apresentado entre eles refletem um desejo de calma que o artista buscava, a partir de uma expressão deliberada de calma, de tranquilidade e quietude.

30^a **O QUARTO DE VINCENT EM ARLES**

Saint Rémy, setembro de 1889 - Óleo sobre tela,
73 x 92 cm - F484, HJ1771 - Chicago,
The Art Institute of Chicago¹⁶²



¹⁶² Site da Internet - http://192.41.62.196/painting/p_0484.htm

Apreendendo a forma desta imagem, verifica-se um quarto de dormir, onde os móveis, a mesa, as cadeiras, os quadros e os demais acessórios estão distribuídos com muito cuidado e detalhadamente neste pequeno espaço. O artista procura manter o equilíbrio da composição, a partir do eixo vertical central, acentuando o ponto de atração e peso que é destinado para o solo.

Fragmentando esta percepção, observa-se que o eixo vertical central define a perspectiva do tema. Verifica-se que, à direita deste eixo, está a cama, com os lençóis e fronhas nos travesseiros em tom amarelo limão e o cobertor vermelho. Ainda, à direita do mesmo eixo e acima da cama, estão quatro quadros pendurados na parede, sem que se possa identificar os motivos. No extremo direito da tela, há uma porta de cor azul, quase confundindo-se com a cor da parede.

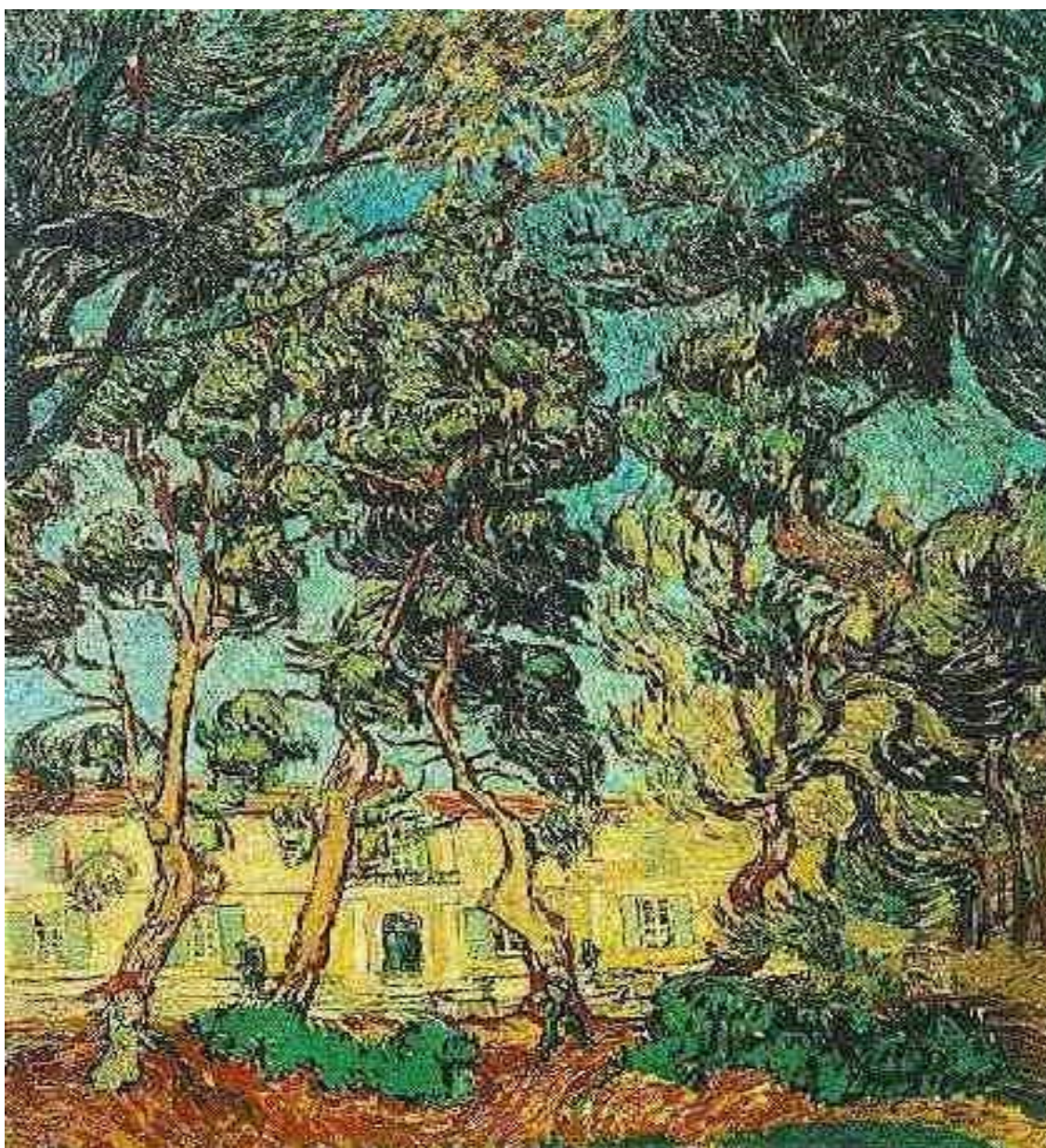
Ao fundo da tela e atrás da cama, na parede, no último plano, há outro quadro pendurado, tendo, pouco abaixo, um cabide com algumas peças de roupas penduradas, em tom verde azulado.

Para a esquerda do eixo vertical central há outra porta azul, uma cadeira amarela na sua frente, uma toalha pendurada e, ao fundo, ainda neste lado esquerdo, junto da parede, está uma pequena mesa com peças de toucador em cima. Nesta parede de tonalidade azul esverdeada, há uma janela verde com os vidros amarelos e, um pouco abaixo, uma cadeira amarela sob o chão verde em vários tons e amarelo limão.

Simplificando a percepção, observa-se que, nesta tela, Vincent apresenta a imagem de um quarto, simples e ordenado, com uma perspectiva que objetiva favorecer a sensação de espaço. A disposição dos objetos e o vazio apresentado refletem um desejo de calma que o artista buscava, a partir desta expressão de tranqüilidade e quietude.

Esta é outra réplica do quarto de dormir de Vincent, que foi realizada a partir do esboço enviado para o irmão Theo, em outubro de 1888, na carta 555. Nesta composição, o artista enfatiza a sensação de calma e descanso que ele tanto desejava. O uso das cores complementares continua sendo a tônica predominante neste trabalho.

- 31^a **ÁRVORES NO JARDIM DO HOSPITAL DE SAINT PAUL**
Saint Rémy, outubro de 1889 - Óleo sobre tela,
90,2 x 73,3 cm - F643, JH1799 - Los Angeles,
The Armand Hammer Museum of Art¹⁶³



¹⁶³ Site da Internet - http://192.41.62.196/painting/p_0643.htm

"...tenciono continuar pintando arduamente e se tiver outro ataque por ocasião do Natal, logo se verá mas, se melhorar não vejo razão para não mandar estes administradores para o diabo e voltar para o Norte... partir agora seria uma imprudência da minha parte, é possível que eu tenha outro ataque no inverno. Estive seis meses sem por os pés fora do asilo e ainda neste próximo final de semana, acho que vou fazê-lo..."¹⁶⁴
(carta 604)

Percebendo o todo desta imagem, identifica-se um jardim com grandes árvores na frente de uma construção amarela, tudo sob um imenso céu azul. A trajetória desta leitura se dá a partir do primeiro plano, no sentido ascendente, pela verticalidade das árvores.

Fragmentando este processo perceptivo, observa-se, no primeiro plano, onde estão fincadas as árvores, um solo coberto com alguma vegetação e o restante descoberto. Em seguida, observa-se um passeio, com algumas pessoas caminhando, na frente de uma edificação amarela, com muitas janelas de cor amarelo limão. Há, também, uma porta central, que parece estar aberta para que as pessoas possam sair ou entrar.

Outro fragmento perceptivo indica que as árvores são muito altas, com os troncos em amarelo ocre e enegrecidos, assim como as copas de cor verde, também enegrecidas, são velhos pinheiros atingindo o céu azul esverdeado.

Nesta tela das Árvores no Jardim do Asilo, Vincent mostra o local que ele escolheu para continuar pintando. Este motivo aparece em várias composições e nelas, os pinheiros são os protagonistas da cena. Pintar as árvores e o jardim foi exatamente o que o artista fez, quando saiu para fora da sua cela do asilo.

As árvores neste hospital apresentam uma característica segura, sendo criada pelo artista, uma atmosfera aconchegante, com a sua sombra convidativa para o descanso, elementos que não combinam com um asilo. Neste jardim, as pessoas passeiam ao ar livre, aos pares ou sozinhas. Este cenário remete a um jardim público, alegre e encantador, contrário ao edifício melancólico do hospício, e sua aparência grandiosa remete a uma mansão imponente.

Vincent transforma o hospício num contexto poético e mágico do jardim do poeta, realizado em Arles. As pessoas, ao

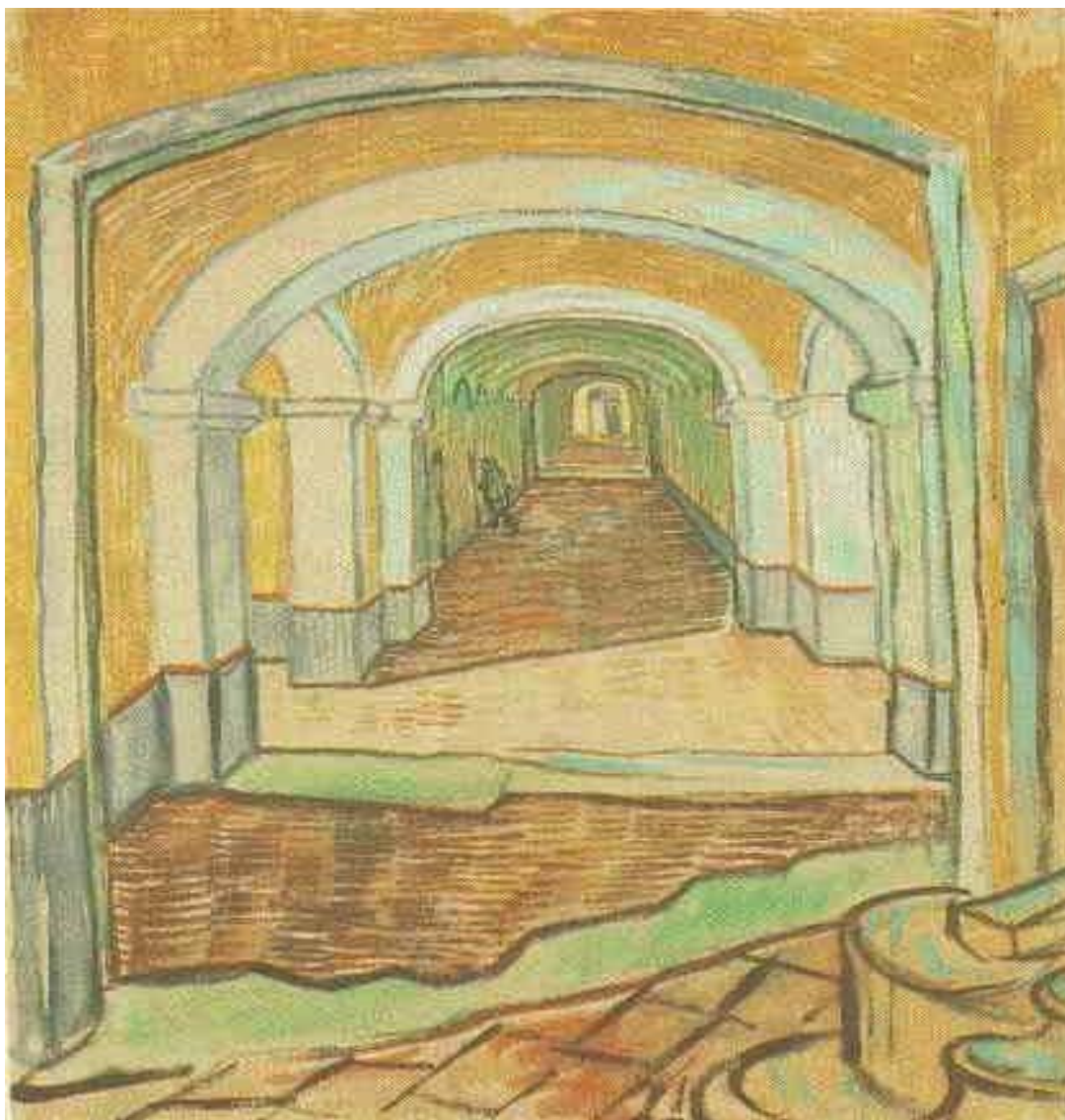
¹⁶⁴ VAN GOGH, s/d, obra citada, p. 481.

invés de representarem os doentes mentais angustiados, parecem estar aproveitando a beleza e harmonia deste jardim.

Neste jardim há uma senhora de sombrinha, um casal de amarelo e um homem, ao centro, de macacão azul, com um chapéu de palha que, simbolicamente, pode estar representando o artista. Provavelmente, o desejo de perceber este contexto com mais otimismo o fizesse retratar este jardim de uma forma sonhadora.

32^a **CORREDOR NO HOSPITAL DE SAINT PAUL DE MAUSOLE**

Saint Rémy, outubro de 1889 - aquarela,
61,5 x 47 cm - F1529, JH1808 - Nova York,
The Museum of Modern Art¹⁶⁵



¹⁶⁵ Site da Internet - <http://192.41.62.196/watercolours/main.htm>

Com esta aquarela, Vincent dá a entender que vai realizar o seu último trabalho.

*"... a vida passa e o tempo não volta para traz mas, ando completamente absorvido pelo meu trabalho, precisamente por saber que não vai haver mais nenhuma oportunidade para pintar. Ainda menos no meu caso, já que um ataque mais grave pode danificar para sempre a minha capacidade de trabalhar ..."*¹⁶⁶
(carta 605)

Depois de Vincent estar por algum tempo no asilo e após compreender que o hospital era um lugar de castigo e não de prazer, ele pintou esta tela, entre outras, que indicavam esta mudança na sua percepção.

Walther e Metzger comentam que *"... nesta tela ele expressa um mundo de infinidades labirínticas, a encarnação arquitetônica da repetição monótona e perpétua. Uma figura vestida de marrom move-se rápida e transversalmente pelo corredor, fugindo da ameaça do encarceramento. Este homem parece estar fugindo desta prisão mas nunca conseguirá fazê-lo. O cenário é uma metáfora da vida do artista que apesar de sentir-se enredado nesta trama para sempre, tentará escapar até o fim ... Sentindo-se a beira de um abismo o simples ato de realizar uma determinada tarefa adquiria o significado da auto preservação. Enquanto conseguisse pintar e enquanto pudesse realizar seus projetos, tudo estava bem, esta era a arte realizada para a própria sobrevivência..."*¹⁶⁷.

Ao perceber o todo desta imagem, observa-se um corredor muito longo, que percorre um edifício que poderia estar caracterizando um mosteiro.

A força de atração perceptiva se dá no sentido vertical ascendente, já que, no primeiro plano, as diferentes tonalidades do solo definem a trajetória da leitura.

Fragmentando o processo de captação da imagem, observa-se os vários tons de amarelo ocre com os verdes e amarelo limão das colunas e dos arcos da edificação. Eles indicam uma arquitetura destinada para ambientes de confinamento, tais como os mosteiros e os hospitais.

Vê-se, no corredor, uma pessoa querendo sair dali pelo lado esquerdo, em relação ao eixo vertical central; é como se o próprio Vincent estivesse tentando escapar.

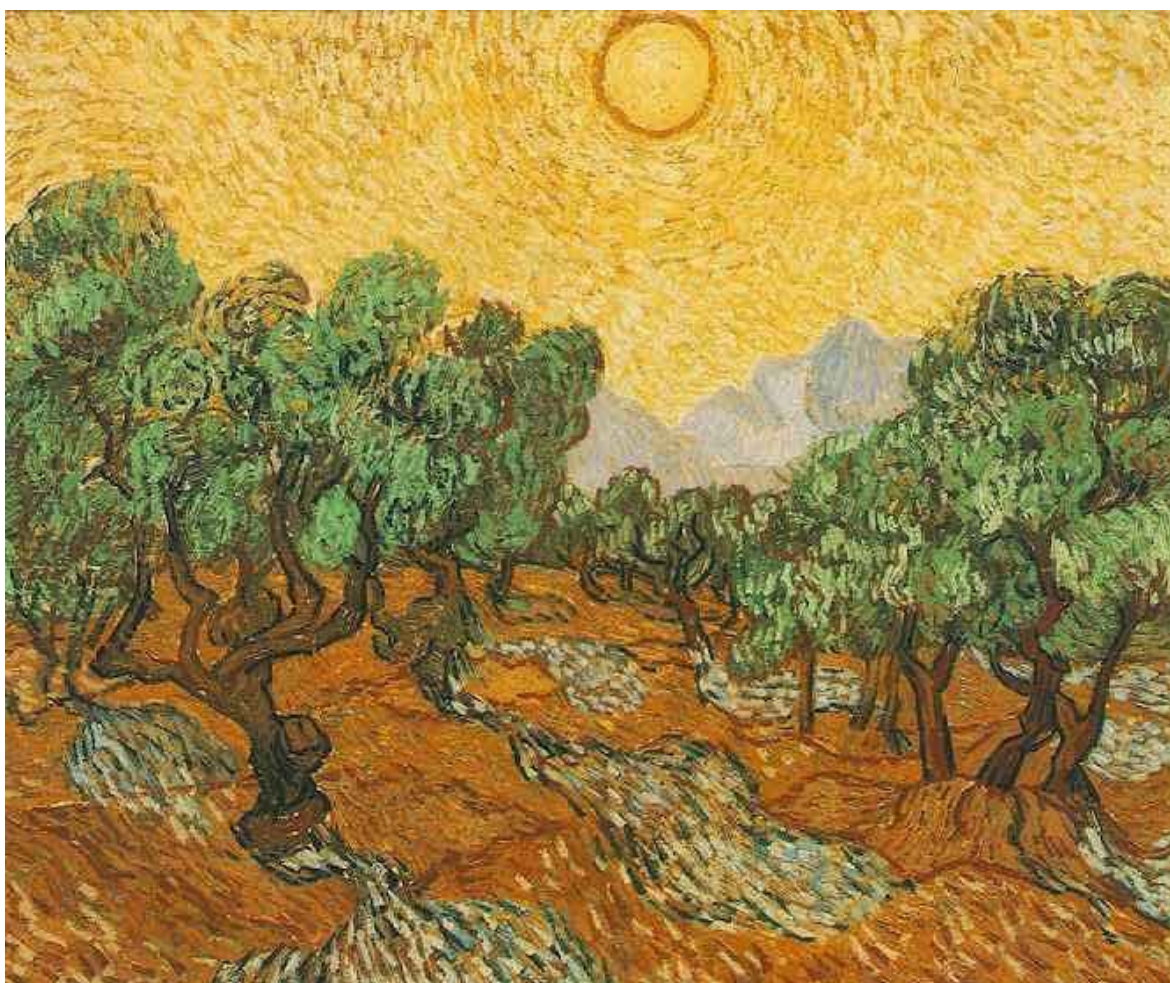
Observa-se que neste momento o artista apresenta um forte desejo de refazer a forma, dando outras versões para o

¹⁶⁶ VAN GOGH, s/d, obra citada, p. 482.

¹⁶⁷ WALTHER e METZGER, 1996, v.2, obra citada, p. 508-509.

real, que começavam a surgir, distorcidas e deturpadas, tal como a produção dos doentes mentais, quando registravam o absurdo e demoníaco da sua percepção e, provavelmente, convencido da própria loucura, ele tentasse escapar deste espaço para sobreviver.

- 33^a **OLIVEIRAS COM CÉU AMARELO E SOL**
Saint Rémy, novembro de 1889 - Óleo sobre tela,
73,7 x 92,7 cm - F710, JH1856 - Minneapolis,
The Minneapolis Institute of Arts¹⁶⁸



¹⁶⁸ Site da Internet - http://192.41.62.196/painting/p_0710.htm

Walther e Metzger analisando esta produção afirmam que: "... Ao comentar com Theo e Bernard a produção da série das oliveiras, Vincent tentava articular entre o medo e o conforto. Gostava que os lamentos e as sensações reconfortantes da obra falassem diretamente na tela, sem entretanto deixá-los ocultos por outras alegorias. O motivo das oliveiras representa a capacidade de sofrimento do artista, obrigando-o pela sua arte a levar o cavalete, a tela, o pincel e a paleta para o espaço da natureza que, representado ao ar livre resume-se na própria esperança..."¹⁶⁹.

Apreendendo o todo desta imagem, observa-se um bosque de muitas árvores retorcidas, mas com as copas verdes. Elas estão fincadas num solo de terra, indicando poucos vestígios de vegetação. Todos estes elementos encontram-se sob o domínio de um forte calor, provocado pelo sol amarelo.

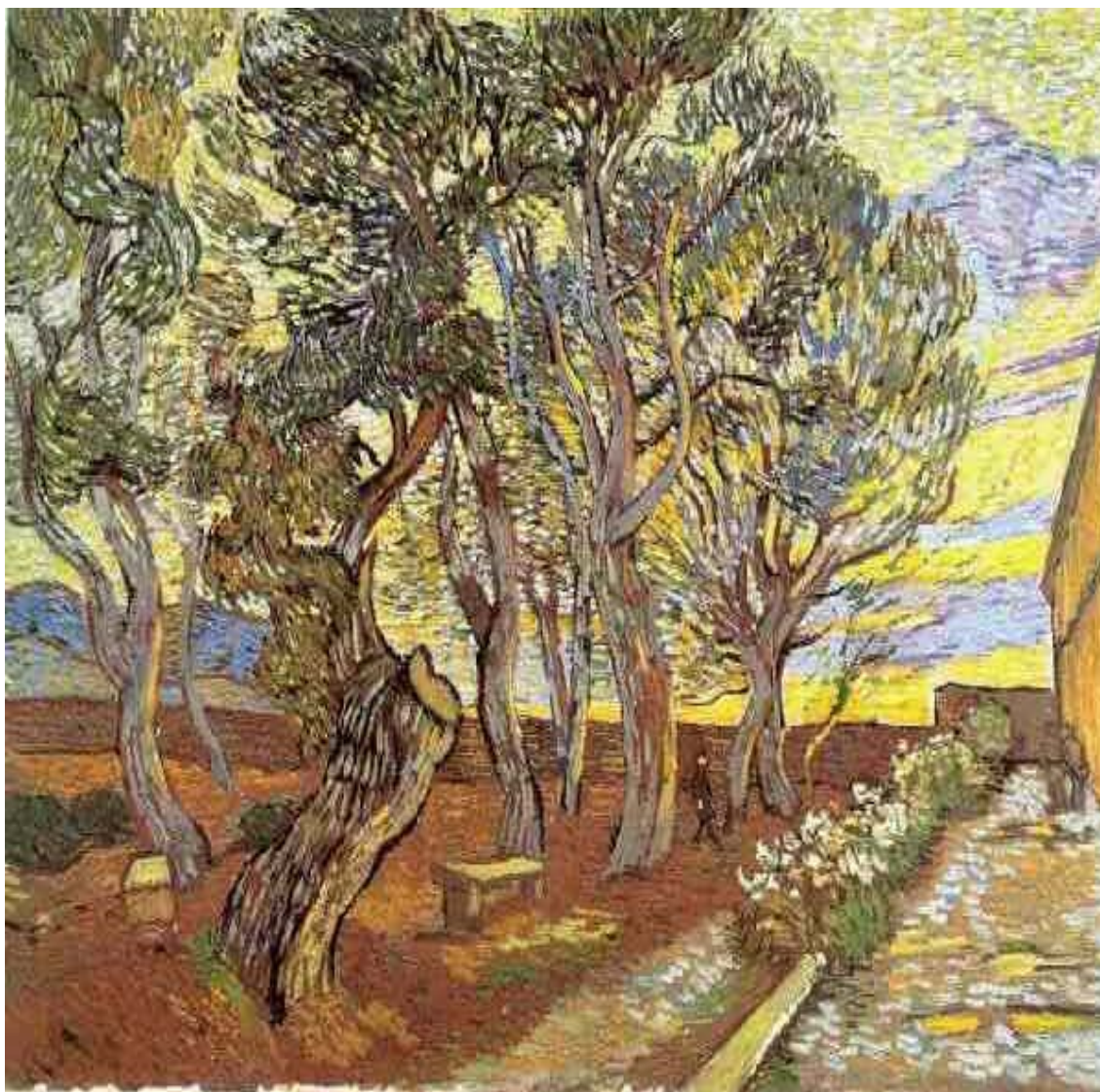
Fragmentando o processo perceptivo, observa-se, no primeiro plano, o solo, quase totalmente descoberto de vegetação, tendo o papel de alicerce para as árvores. Os troncos apresentam-se num marrom escurecido e as copas numa variação de verdes. Em outro fragmento, no final do primeiro plano e próximo ao eixo vertical central, são vistas algumas montanhas em coloração lilás.

Revestindo toda a cena, encontra-se um céu amarelo, tendo quase ao centro, no topo da tela, o sol, também amarelo, contornado pela tonalidade amarelo ocre. O movimento das linhas é circular, indicando que todos os elementos giram em torno deste sol, ponto central do equilíbrio da composição.

Neste trabalho, o sol apresenta-se impiedoso e as árvores parecem tentar fugir do artista, mas uma sombra as vai retendo. Este motivo sugere que a escravidão e o sofrimento, porque ele não apresenta vestígios dos botões de flor, venham a germinar livremente. Ao contrário, as árvores apresentam-se nodosas, retorcidas e deformadas, parecendo lutar, exaustivamente, como o próprio Vincent, por causa do seu sofrimento.

¹⁶⁹ WALTHER e METZGER, 1996, v.2, obra citada, p. 528.

- 34^a **O JARDIM DO HOSPITAL DE SAINT PAUL**
Saint Rémy, dezembro de 1889 - Óleo sobre tela,
71,5 x 90,5 cm - F659, JH1850 - Amsterdã,
Rijksmuseum Vincent Van Gogh Foundation¹⁷⁰



¹⁷⁰ Site da Internet - http://192.41.62.196/painting/p_0659.htm

Vincent escreve a Bernard, descrevendo os jardins do Hospital de Saint Paul de Mausole nesta tela, da seguinte forma:

*"... vais ver que esta utilização do vermelho ocre, do verde escurecido pelo cinzento e das pinceladas negras que definem os contornos tentam, todos eles transmitir uma sensação de angústia, do tipo dos que sofrem muito, dos meus companheiros de infelicidade. O motivo das árvores enormes atingidas por um raio, bem como o sorriso doentio rosa esverdeado da última flor de outono serve para realçar esta idéia ..."*¹⁷¹
(carta para Bernard de 02 de novembro de 1889, s/n°)

Observa-se, nesta composição, uma edição dos jardins do Hospital de Saint Paul, espaço destinado à Vincent para realizar suas pinturas, de forma a manter um elo com a vida, por meio da natureza.



O jardim foi representado em esboço para o amigo Bernard, cujo motivo serviria para que ele pudesse visualizar o local onde estabelecia seus contatos com o mundo. Para que o amigo pudesse ter uma idéia de como o artista trabalharia este tema em óleo. Foi executado em 02 de novembro de 1889, faz parte de

coleção particular e está catalogado como: F 1545 - JH 1851¹⁷².

Percebendo esta imagem, identifica-se um bosque com árvores muito altas ao lado de uma construção. Neste bosque há indicadores de que pessoas o utilizam como um jardim. A atração perceptiva da composição acontece no sentido ascendente vertical, pelo peso do solo e das árvores, direcionando a trajetória da leitura.

Observa-se a terra vermelho ocre batida como um fragmento deste todo, onde estão configurados dois bancos de

¹⁷¹ Site da Internet - <http://192.41.62.196/letters.main.htm>

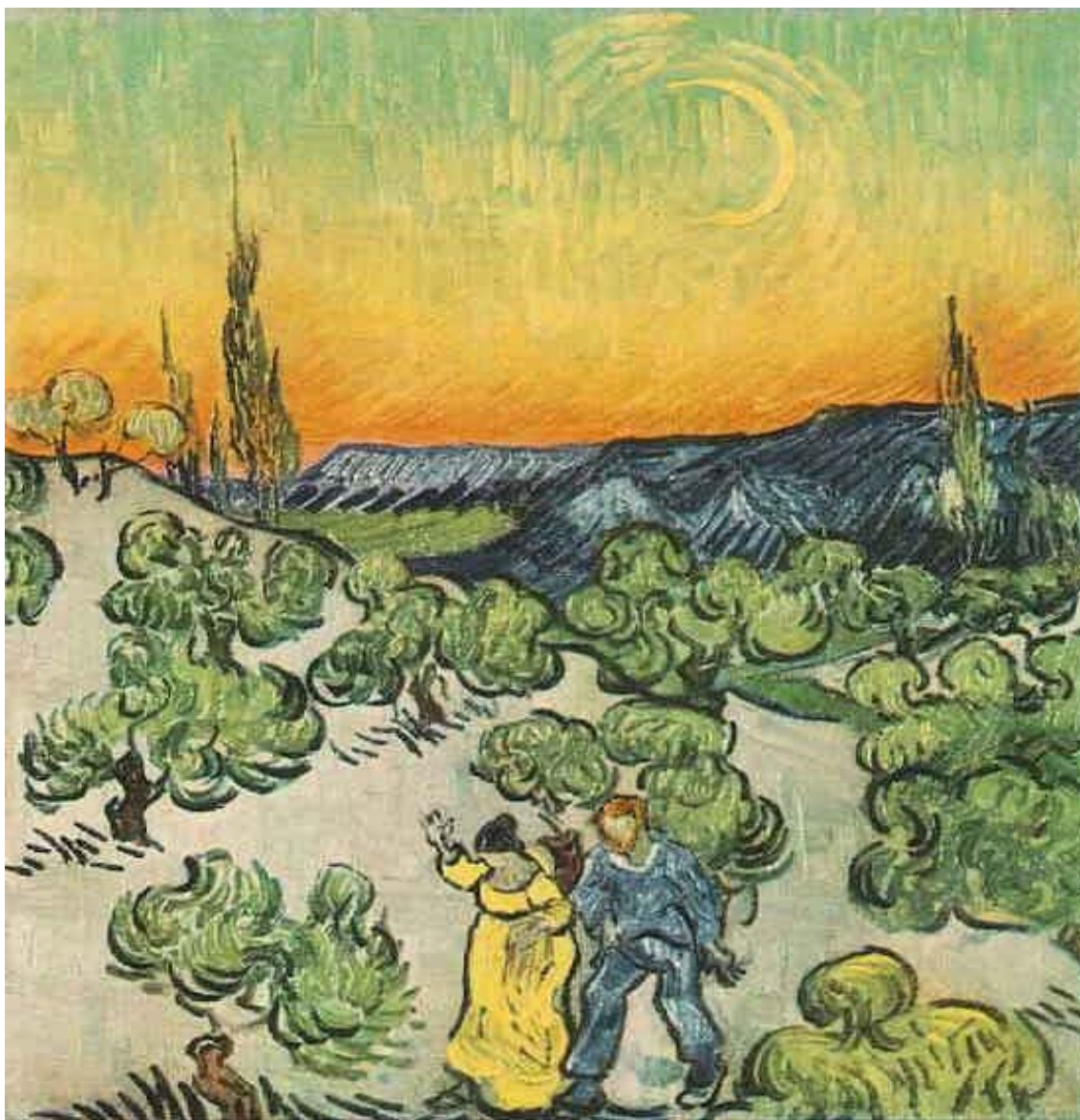
¹⁷² Site da Internet - http://192.41.62.196/sketches/main_az.htm

pedra em tonalidade amarelo limão e amarelo ocre. Há também, alguns poucos arbustos em tonalidade esverdeada escura.

Neste espaço referente ao primeiro plano da tela, encontra-se uma pessoa com traje escuro caminhando em direção ao edifício que se encontra na parte extrema direita em relação ao eixo vertical central, local onde estão outras duas pessoas conversando.

Outro fragmento indica, atrás das árvores o céu em amarelo e amarelo limão, com algumas nuvens lilás azuladas. À esquerda da tela, no final do primeiro plano há algumas configurações de montanhas, em tonalidade de vários azuis.

- 35^a **PAISAGEM COM CASAL PASSEANDO E LUA QUARTO CRESCENTE**
Saint Rémy, maio de 1890 - Óleo sobre tela,
49,5 x 45,5 cm - F704, JH1981 - São Paulo,
Museu de Arte de São Paulo¹⁷³



¹⁷³ Site da Internet - http://192.41.62.196/painting/p_0704.htm

"...os ciprestes eu os faço para senhor Aurier... é porque depois de um verniz bem forte quando os empastados estiverem bem secos preciso lavá-los várias vezes com água fria, quando o óleo tiver evaporado bem, os pretos não se soltarão... precisa-se de certa dose de inspiração, de luz vinda do alto que não nos pertence, para fazer coisas belas. Quando eu pintava os girassóis eu procurava o contrário deles, procurava os ciprestes..."¹⁷⁴ (carta 629)

"... o estudo da cor me faz sentir sempre que tenho alguma coisa para descobrir, ao expressar o amor de dois amantes pelo casamento de cores contrastantes, a sua mistura e justaposição favorecem a oscilação misteriosa nas tonalidades próximas umas das outras..."¹⁷⁵ (carta 531)



Este esboço realizado por Vincent para o irmão Theo foi enviado na carta 643, escrita em 17 de junho de 1890. Com ele o artista teve o objetivo de explicar como o tema estava sendo tratado e transposto para a tela. Está catalogado como JH 1983¹⁷⁶.

Para Walther e Metzger "... na tela o casal é visto passeando idilicamente ao luar, parece que o homem e a mulher se pertencem mutuamente e caminham na mesma direção, conversando e gesticulando. A idéia de que eles se pertencem é passada, porque eles estão ligados pelo esquema da cor. Vemos no homem o contraste entre o cabelo laranja e o vestuário azul, enquanto a mulher nos dá o contraste, entre o amarelo do vestuário com o lilás do fundo. O homem se assemelha à imagem de Vincent, com os seus autorretratos, revelando ser a identificação projetiva do artista com o tema. a relação nesta tela está estabelecida com a mulher que

¹⁷⁴ VAN GOGH, s/d, obra citada, p. 507.

¹⁷⁵ VAN GOGH, s/d, obra citada, p. 504.

¹⁷⁶ Site da Internet - <http://192.41.62.196/letters/sketches/main.htm>

*inclui simultaneamente a atração e a repulsa, da mesma forma como foi apresentado no contraste entre as cores...*¹⁷⁷.

Percebendo o todo desta imagem, observa-se que, nesta tela, a paisagem com cipreste combina tanto com o motivo simbólico das árvores, como também com o céu noturno, sob o qual um casal passeia. O ponto de atração perceptiva desta composição está no céu amarelo avermelhado, dividindo o trabalho em dois planos e definindo a trajetória da leitura.

Fragmentando a imagem, identifica-se um casal: ela de amarelo e ele de azul, caminhando pelos arbustos e árvores, no sentido descendente da tela. Neste espaço horizontal do primeiro plano da tela, há um solo em tonalidade lilás e recoberto pelas árvores, que têm as copas realizadas com linhas espiraladas, evidenciando algum conflito com a natureza.

No final do primeiro plano, há uma cadeia de montanhas em diferentes azuis recortando a tela ao meio. Sobre a terra está o céu amarelo avermelhado, terminando no topo superior em tonalidade esverdeada.

Nesta composição, a árvore apresenta uma monumentalidade que perde a rigidez natural, parecendo uma espécie de drama emergente do chão. A pincelada é agressiva e pastosa, enfatizando a materialidade do motivo frente à espiritualidade que o tema evoca.

Para Vincent a luta constante e perpétua por um meio termo, entre as cores contrastantes em justaposição, nunca é conseguida e preservada. O próprio contraste é o simbólico da ambivalência, que é predominante no mundo real, assim como para o artista na sua reprodução de casais. Este contraste permite a compreensão do poder simbólico dos opostos da cor nas situações onde o homem e a mulher estão presentes, expressando os elementos da própria vida de Vincent.

¹⁷⁷ WALTHER e METZGER, 1996, v.2, obra citada, p. 559.

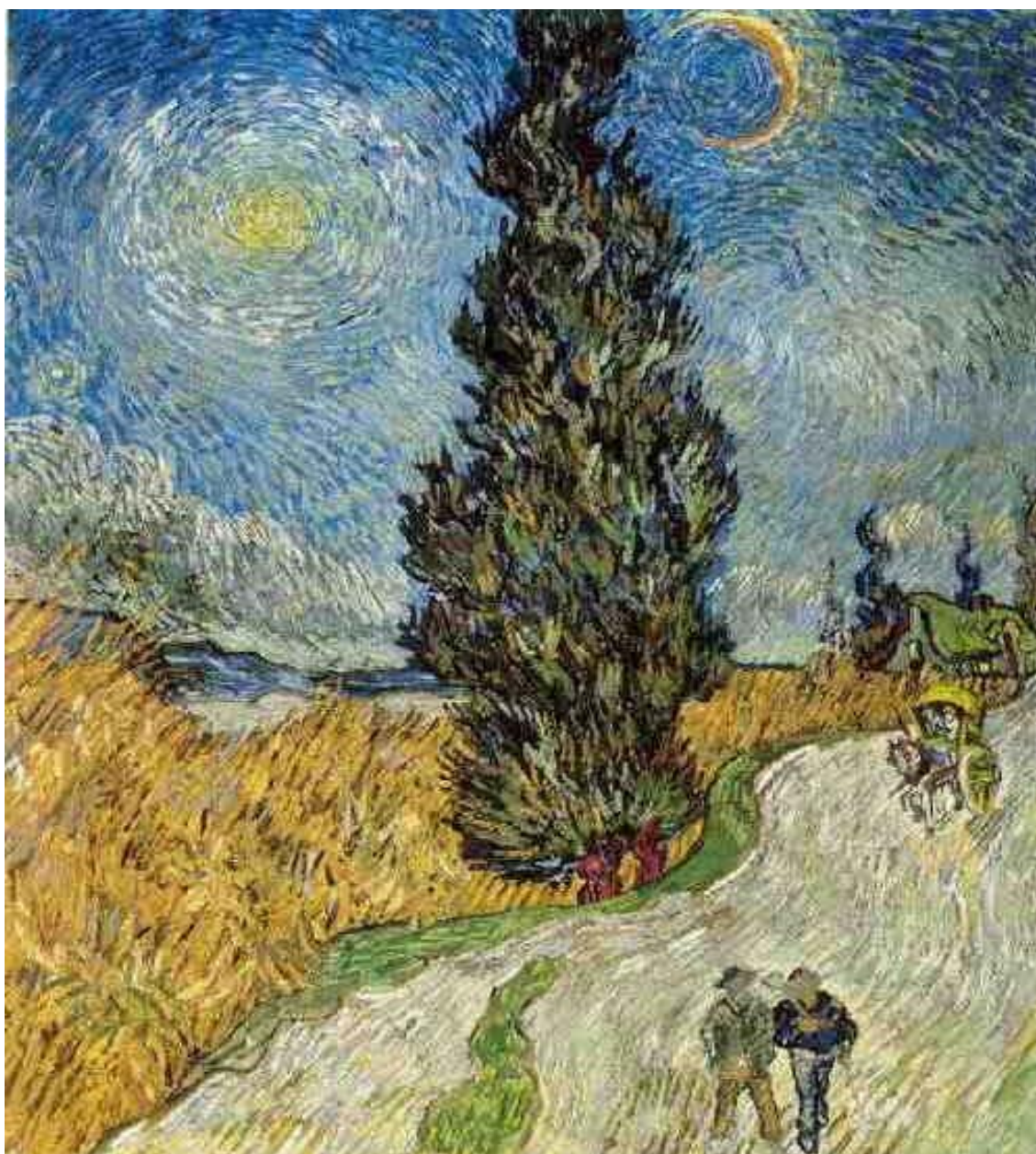
IMAGENS
DA FASE DE
AUVERS SUR OISE

*"O Doutor Gachet me parece na verdade tão doente e perturbado quanto você ou eu, ele é mais velho e perdeu há poucos anos sua mulher, mas é grande médico e sua profissão e sua fé o sustentam ... estou trabalhando em seu retrato, a cabeça com boné muito branco, muito loiro, muito claro ... ele é absolutamente fanático por este retrato e quer que eu faça um para ele, se puder, exatamente igual, o que eu também desejo ..."*¹⁷⁸ (carta 638)

¹⁷⁸ VAN GOGH, 1991, obra citada, p. 283.

36^a **ESTRADA COM CIPRESTE E ESTRELA**

Auvers sur Oise, maio de 1890 - Óleo sobre tela,
92 x 73 cm - F683, JH1982 - Otterlo,
Rijksmuseum Kröller - Müller¹⁷⁹



¹⁷⁹ Site da Internet - http://192.41.62.196/painting/p_0683.htm

"... este ensaio é um céu noturno com uma lua sem intensidade luminosa, a estreita lua crescente está saindo da sombra escura da terra, há também, uma estrela com intensidade exagerada de luz, rosa e verde, ambas num céu azul marinho, no qual deslizam algumas nuvens. Embaixo há uma estrada marginada por junco alto, amarelo, atrás dos Alpes azuis e baixos, há também, um velho albergue com janelas iluminadas em laranja e um cipreste muito alto, muito direito, muito escuro. Pela estrada passa uma carroça amarela com um cavalo branco à frente e dois transeuntes atrasados. Muito romântico, mas creio que também é muito característico da paisagem da Provença ... até agora não fui capaz de pintar o cipreste tal qual o sinto, o entusiasmo que se apodera de mim quando fico perante a natureza é tão intenso que não consigo fazer nada, o mesmo acontece nos dias seguintes..."¹⁸⁰ (carta 626^a)



Este esboço foi enviado para o irmão Theo na carta 556, escrita em 21 de outubro de 1888, com o objetivo de demonstrar como seria realizado este trabalho em óleo sobre tela. Ele está catalogado como JH 1616¹⁸¹.

Ao perceber o todo desta imagem, observa-se um imenso cipreste, estendendo-se a partir do meio da tela e invadindo o céu. A força de atração exercida pelo cipreste, que sobe como uma labareda, define a trajetória de leitura desta obra que acontece no sentido ascendente vertical. O todo da imagem evidencia que há, também, um caminho por onde transitam duas pessoas e uma carroça, com outras duas pessoas. Atrás da

¹⁸⁰ VAN GOGH, s/d, obra citada, p. 506.

¹⁸¹ Site da Internet - <http://192.41.62.196/letters/sketches/main.htm>

carroça está uma casa, na frente de outros dois ciprestes. No segundo plano da obra, no céu, há uma estrela e a lua crescente.

Fragmentando esta imagem, observa-se, na base da tela, à esquerda do eixo vertical central, um caminho que se estende até quase a metade da tela; ele é amarelo limão, verde e um pouco lilás. Neste caminho está transitando uma carroça amarela, puxada por um cavalo branco e levando duas pessoas. Pouco mais à frente, ainda neste caminho, dois homens estão andando em direção à base da tela: um de vestimenta azul escuro e outro de verde limão; ambos têm grandes chapéus.

No lado esquerdo da tela em relação ao eixo vertical central, margeando o caminho, há uma vegetação alta amarela, que corta, na diagonal, toda a metade inferior da composição. Ao final desta vegetação e do caminho, encontra-se a configuração de uma casa com telhado verde e paredes em verde limão, com as janelas e as portas abertas. Ainda, depois desta vegetação, encontra-se uma série de montanhas azuis entre o caminho e o céu, dividindo a tela no sentido horizontal.

Outro fragmento que exerce a maior atração perceptiva, encontra-se quase na metade da tela, no sentido vertical. É um grande cipreste que atravessa o céu e tem o seu topo cortado pelo extremo superior da tela. Suas cores são o verde enegrecido, verde limão, amarelo ocre e lilás.

Ainda configurando os elementos desta composição, há, na metade superior, um amplo céu azul, elaborado com linhas circulares, que se fecham numa estrela amarela e branca muito brilhante e, também, na lua apresentada em quarto crescente. Há, ainda, algumas nuvens esbranquiçadas e lilás.

Ao simplificar este processo de perceber, pode-se generalizar que é uma paisagem noturna, adornada pelo cipreste, a estrela e a lua. O traçado serpenteante, próprio de Vincent, indica como este céu pressiona as pessoas que estão abaixo dele como as vítimas da sua turbulência. Este tema próprio da Provença exerce um efeito muito forte no artista, que procura transcender da terra para o céu, da vida para a morte, através do monumental cipreste.

- 37^a **CAMPO DE TRIGO SOB UM CÉU ENCOBERTO**
Auvers sur Oise, julho de 1890 - Óleo sobre tela,
50 x 100,5 cm - F778, JH2097 - Amsterdã,
Rijksmuseum Vincent Van Gogh Foundation¹⁸²



¹⁸² Site da Internet - http://192.41.62.196/painting/p_0778.htm

"...tenho uma tela de um metro de largura por apenas cinquenta centímetros de altura, de campos de trigo e outra que lhe faz conjunto, no interior de um bosque, existem alguns troncos lilases de choupos e embaixo a relva florida... inteiramente absorvido na imensa planície de trigais contra as montanhas ilimitadas, como um mar, há um pedaço de terreno revolvido e semeado de um amarelo, com um verde suave e delicado, há ainda, o violeta raiando em intervalos regulares... sob um céu azul, estou numa disposição de calma quase excessiva, numa disposição que me faz pintar isto..."¹⁸³
(carta 644)



Estes esboços da fase dos campos de trigo evidenciam a ambivalência dos sentimentos, pela euforia e o desencontro emocional de Vincent, pois ele estava querendo produzir o maior número de telas possíveis, porque sentia que o seu tempo estava se acabando e, ao mesmo tempo, ele sabia que iria ter que parar de pintar, uma vez

que, o seu material já estava acabando e o irmão Theo não mais poderia financiá-lo.

O esboço da esquerda foi produzido na carta 651, enviada para Theo, escrita em 23 de julho de 1890; está catalogado como JH 2103¹⁸⁴. O da direita foi produzido na carta 646, escrita em 2 de julho de 1890 e catalogado como JH 2039¹⁸⁵.



O biógrafo Sweetman comenta o trabalho do artista sobre a realização dos vários campos de trigo neste período: "...evidentemente Vincent trabalhava já há algum tempo nos dois últimos campos de trigo (com céu encoberto e com corvos), porque mencionou-os, na carta endereçada para Theo e a cunhada Jo, as

¹⁸³ VAN GOGH, 1991, obra citada, p. 284-285.

¹⁸⁴ Site da Internet - <http://192.41.62.196/sketches/main.htm>

¹⁸⁵ Site da Internet - <http://192.41.62.196/sketches/main.htm>

pinturas acabadas são gritantemente diferentes, pode-se até pensar que há uma relação direta entre a atmosfera em que se apresentam e o estado mental do próprio Vincent. Uma delas (a primeira) é mais serena, de acordo com a descrição realizada na carta 644 e a outra (com corvos), é mais torturada e violenta. A primeira faz supor tratar-se dos trigais sob um céu encoberto de nuvens, onde as duas faixas horizontais de terra verde e amarela e do céu branco e azul, criam uma alentadora sensação de busca do infinito..."¹⁸⁶.

Percebendo o todo desta tela, intitulada 'campos trigo de com céu encoberto', observa-se que a paisagem caracteriza-se pela sua horizontalidade, exaltando o exercício da abstração e síntese progressivas. O artista usa o contraste de cores pertencentes à última série de trigais: o amarelo, amarelo limão, verde, azul e lilás. A distribuição de forças de equilíbrio direcionam o processo de leitura desta obra que será realizado no sentido horizontal.

Fragmentando esta imagem, observa-se, no primeiro plano, os campos de trigo, produzidos em verde e lilás. Estes campos encontram-se com as montanhas amarelo limão e verdes, que dividem no sentido horizontal o campo e o céu. Outro fragmento é o céu com diferentes azuis e algumas nuvens brancas e lilás, ocupando pouco mais do que a metade da composição..

¹⁸⁶ SWEETMAN, 1993, obra citada, p. 294.

38^a **CAMPO DE TRIGO COM CORVOS**

Auvers sur Oise, julho de 1890 - Óleo sobre tela,
50,5 X 103 cm - F779, JH2117 - Amsterdã,
Rijksmuseum Vincent Van Gogh Foundation¹⁸⁷



¹⁸⁷ Site da Internet - http://192.41.62.196/painting/p_0779

"...são vastos campos de trigo sob um céu sombrio... não recuei perante a perspectiva de expressar a tristeza e extrema solidão... chego quase a acreditar que estes quadros irão transmitir aquilo que não sou capaz de dizer com palavras, a saúde e o vigor que vejo na vida campestre..."¹⁸⁸
(carta 649)

A importância deste tema na obra do artista é comentada na sua biografia por Sweetman da seguinte forma: "...Corvos sobre o trigal, aqui a cena é empurrada para mais perto do espectador que se confronta com três caminhos divergentes, os que seguem para a esquerda e a direita, escapando pelas bordas da pintura e o terceiro que não leva a lugar algum, interrompendo-se no coração de um mar revolto de trigo maduro, sobre o qual, um agourento bando de corvos pretos rodopia, em direção ao espectador acuado. A pintura evoca uma gravura de Van der Maaten, referindo-se ao cortejo fúnebre que estava passando. A lembrança daquelas obras, em que os pássaros negros ameaçam a paz da cena, parece confirmar que esta pintura foi o último grito do artista obcecado, vivendo sua angústia na pintura..."¹⁸⁹.

Campos de trigo com corvos é uma cena recriada por Vincent. Na carta 133, encontra-se um importante documento referente aos corvos e à percepção de si mesmo, quando se compara com um pássaro numa gaiola.

"...no momento em que as aves vão-se embora... 'um ataque de melancolia mas não lhe falta nada' dizem as crianças que tratam desta ave... mas o céu está triste e tempestuoso e interiormente o pássaro revolta-se contra a sua infelicidade... 'estou numa gaiola e não me falta nada... tenho o que poderia desejar!' Ah, mau Deus, liberdade... para um pássaro ser como os outros... um homem ocioso desta espécie é exatamente como um pássaro que também passa a vida sem fazer nada..."¹⁹⁰ (carta 133)

Walther e Metzger comentam este depoimento de Vincent, "...ele revela como ele se sentia antes de pintar. Recordando o tema dos corvos neste momento, dez anos depois, nesta composição ele reedita as suas antigas sensações de estar aprisionado e rejeitado por todos. Neste quadro ele expressa o possível perigo da liberdade, vir a se transformar em vulnerabilidade e a provável independência em isolamento..."¹⁹¹.

¹⁸⁸ VAN GOGH, s/d, obra citada, p. 523.

¹⁸⁹ SWEETMAN, 1993, obra citada, p. 274.

¹⁹⁰ VAN GOGH, 1991, obra citada, p. 25.

¹⁹¹ WALTHER e METZGER, 1996, v.2, obra citada, p. 619.

Vincent exprimiu em 'campos de trigo com corvos' suas premonições mais pessimistas, representando-as no entanto, sob uma perspectiva convencional. A horizontalidade da composição é definidora da trajetória da leitura da obra.

Para os autores "... em Campo de Trigo com Corvos, os pássaros negros ameaçam o artista. Em suas biografias, os autores afirmam que Vincent, neste dia, estava muito deprimido e teria levado uma arma para espantar os corvos e poder pintar. Entretanto, os três caminhos traçados não lhe deixaram saída, os vastos campos de trigo sob um céu sombrio, expressando um misto de tristeza e conforto, permitiram-lhe transcender à vida pela vereda da morte..."¹⁹².

Na condição em que se encontra em Auvers, como um pássaro que desejava ser libertado e voar para o céu, ele tem ainda que lutar contra muitas adversidades. O caminho que levou Vincent ao suicídio começou no desejo de voltar à simplicidade das suas origens. Mas, ao perceber que não poderia voltar para trás, pois ele já tinha realizado uma trajetória sem volta, como expressou em carta dirigida para a sua mãe, documento fortemente impregnado por sentimentos de solidão.

"...através de um vidro obscuro da vida tem sido sempre assim, o porque da partida e da morte, da inquietação constante, esta é a compreensão que tenho de tudo isto. Quanto a mim a vida será sempre solitária. Nunca vi aqueles que mais amei a não ser através deste vidro obscuro... quando eu era criança, falava, entendia e pensava como tal, mas quando me transformei num homem, coloquei de lado as coisas da infância... Pintar já é alguma coisa por si... no ano passado li que escrever um livro ou pintar um quadro é o mesmo que ter um filho. Não me atrevo a dizer que isto seja verdade para o meu caso, sempre achei que ter um filho é a melhor coisa e mais natural do mundo... é por isto que muitas vezes me esforço ao máximo, mesmo que a obra em questão seja a que menos se compreenda, para mim este é o único elo de ligação entre o passado e o presente..."¹⁹³
(carta 641^a)

"... experimento com uma terrível clareza os momentos em que a natureza é tão linda, perco

¹⁹² WALTHER e METZGER, 1996, v.2, obra citada, p. 690-691.

¹⁹³ VAN GOGH, s/d, obra citada, p. 521.

*a consciência de mim mesmo e os quadros vêm como num sonho...*¹⁹⁴ (carta 651)

O formato singular desta tela é acompanhado da própria vista, um campo se abrindo a partir do primeiro plano, com três caminhos divergentes. Esta é uma situação inquietante para o espectador, que fica em dúvida diante do vasto horizonte, sem poder alcançá-lo por qualquer um dos caminhos à sua frente.

Schapiro comenta que *"...a perspectiva familiar do campo aberto está invertida, pois os campos convergem do horizonte para o primeiro plano, como se o espaço subitamente perdesse o seu foco e, todas as coisas voltassem agressivamente para o observador. O céu azul e os campos amarelos se repelem, com uma violência perturbadora, tendo na sua fronteira um bando de corvos que avançam para o primeiro plano. Nesta confusão, há uma vigorosa contra ação de Vincent que, em contraste com a turbulência do pincel, trabalha todo o espaço com muita simplicidade. As cores em sua frequência foram relacionadas, no sentido inverso da extensão e estabilidade nas áreas. Uma parte é o azul singular do céu, outra é o amarelo complementar das massas, divididas e instáveis do trigo crescendo, a outra é o vermelho dos caminhos divergentes que não levam a lugar nenhum, a outra é o verde complementar da relva, não pisada nesses caminhos e por último, indicando um M há uma progressão de corvos em ziguezague, cujas figuras são provenientes do horizonte. Vincent no auge da sua angústia cria uma ordem para resistir à desintegração, realiza um esforço intenso para organizar os elementos, pelos contrastes elementares, pela ordem simples das partes separadas e unidas, pela ressonância das cores sem alterar a força e o equilíbrio do todo. As duas nuvens verdes são os reflexos ofuscados do verde dos caminhos e, no azul do céu há uma pulsão de claro e escuro, retomando a profunda inquietação do solo abaixo..."*¹⁹⁵.

Percebendo o todo desta tela, observa-se que ela compreende a outra paisagem referente à colheita do trigo, tema freqüente na obra de Vincent. Entretanto, esta aparece como um presságio do seu suicídio.

A composição é determinada pelos caminhos divergentes que se perdem ao longe. O cromatismo contrastado e a presença dos corvos, acentuam a expressividade trágica da obra.

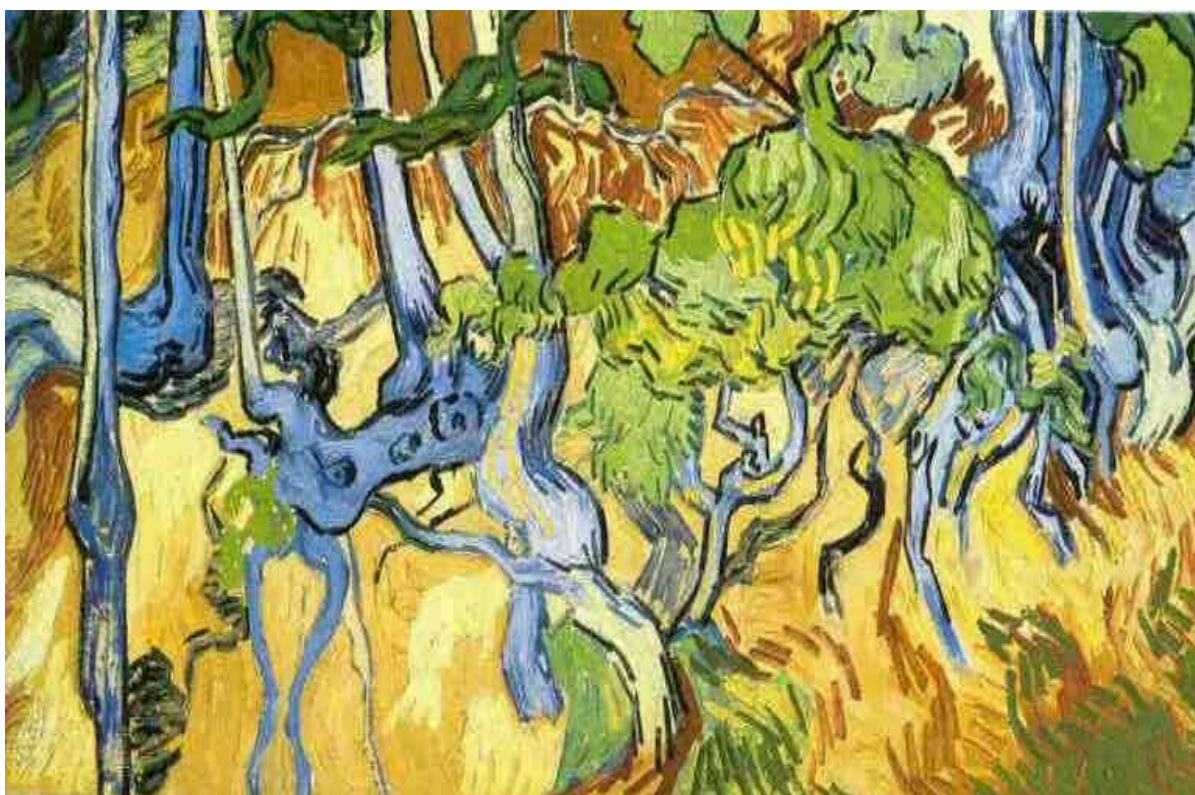
Os fragmentos são bastante nítidos, compreendem o campo de trigo e o céu com os corvos, suas cores vão desde os azuis do claro ao enegrecido, algumas poucas nuvens esbranquiçadas, tudo com um traçado serpenteante, de onde surgem os corvos pretos. No primeiro plano, há um campo amarelo de trigo cortado por três caminhos em vermelho ocre com alguma vegetação verde.

¹⁹⁴ VAN GOGH, s/d, obra citada, p. 525.

¹⁹⁵ SCHAPIRO, 1983, obra citada, p. 126.

39^a **RAIZES E TRONCOS DE ÁRVORES**

Auvers sur Oise, julho de 1890 - Óleo sobre tela,
50 X 100 cm - F816, JH2113 - Amsterdã,
Rijksmuseum Vincent Van Gogh Foundation¹⁹⁶



¹⁹⁶ Site da Internet - http://192.41.62.196/painting/p_0816.htm

"...de volta aqui encontro-me triste pois continuo a ter sobre mim o peso do temporal que me ameaça, minha própria vida está atacada nas raízes e os meus passos, estão vacilantes...de regresso aqui, pus mãos à obra, todavia o pincel quase me cai da mão... ainda assim, consegui pintar três telas grandes... no meu próprio trabalho arrisco a vida e nele minha razão arruinou-se, em parte..."¹⁹⁷ carta 652

A percepção do todo desta imagem revela um conjunto de raízes retorcidas com troncos nodosos, que se estendem para o topo da tela, onde apresentam-se cortados.

Fragmentando-se esta imagem, o processo perceptivo permite que a sua leitura aconteça no sentido vertical ascendente, a partir do primeiro plano da obra, onde identifica-se o solo amarelo e amarelo ocre com pouca vegetação verde limão.

Neste solo estão algumas raízes azuis e troncos lilases e azuis de diferentes tonalidades. Há indicação de um pouco de vegetação verde e, no segundo plano da obra, há um pouco de terra atrás dos troncos.

Ao reproduzir esta temática, Vincent está reeditando um conteúdo que permaneceu presente em toda a sua história. Desde a sua adolescência ele reproduzia este motivo com lápis carvão. Extrai das raízes e troncos uma beleza, que não é compatível com o real da cena no verão muito quente.

Brotando de um solo amarelo, estas árvores adquirem o significado de extrato da vida, estendendo-se para o alto com um poder e vigor, com uma força divina que consegue lutar e vencer todas as dificuldades impostas pela natureza.

Acredita-se que este seria o último trabalho de Vincent. Trata-se de uma composição de grande energia e vitalidade, com o vigor da vegetação em perspectiva. Na vegetação rasteira não há o princípio de ordem, as raízes e os troncos nodosos e retorcidos representam exercícios vigorosos da pintura do artista, as raízes e os troncos denotam um caráter ornamental. É como se o quadro, apesar de lutar contra a vitalidade do Universo, afaste-se do real, para uma distância bidimensional. Quanto maior é a abstração, maior é o nivelamento espacial.

¹⁹⁷ VAN GOGH, s/d, obra citada, p. 527.

4. DIAGNÓSTICO, INTERPRETAÇÃO E ANÁLISE

4.1. Interpretação

Neste capítulo, pretendo diagnosticar a história de Vincent Willem Van Gogh, pela produção artística realizada no período estudado, interpretando e analisando seu trabalho. Como a produção evidencia um forte apego pela vida, reproduzida pictoricamente nas cenas que foram retratadas com extrema beleza um dos problemas é compreender os motivos do artista, depois de realizar uma vasta obra, que o levaram a tirar a própria vida.

Resgatando as suas inquietações, observei que as fontes estimuladoras da sua criação estiveram relacionadas com a percepção da própria história. A produção da obra foi decorrente do próprio processo perceptivo, que envolveu uma trajetória específica num tempo e espaço, permeando o trabalho do pintor.

Seus conteúdos internos foram resultantes da sua apreensão de mundo, impulsionando-o para uma criação contaminada pelas vivências. Na relação entre experiência e vida, enquanto sujeito e objeto da história, Vincent apreendeu um mundo que o rejeitava e o confinava numa solidão.

Isto aconteceu desde as suas primeiras experiências na fase infantil, quando os pais achavam-no diferente das outras crianças, atribuindo esta diferença ao problema de saúde que o artista apresentava. Esta relação de diferença estimulou nele um comportamento introvertido, afastando-o do afeto dos pais e irmãos.

Entretanto, por volta dos doze anos, Vincent teve a oportunidade de resgatar parte destes afetos, potencializando-os para a figura do irmão Theo, quatro anos mais novo do que ele. Este irmão, por sua vez, incorporou os papéis paternos e transformou-se no único suporte afetivo para o artista, favorecendo-lhe a sublimação do sentimento de rejeição compensado pelo seu trabalho artístico.

O tempo e espaço no qual esta história ocorreu marcaram a existência de Vincent, podendo explicar algumas das suas inquietações. Inclusive as mudanças sócio-econômicas daquele momento contribuíram muito para a formação do seu

pensamento, atuando diretamente no seu comportamento e expressão.

Recompondo o quadro estrutural da época para contextualizar a história de Vincent, retomo o período quando foi desencadeada, na Inglaterra, a primeira Revolução Industrial depois de 1760, quando houve a formação da burguesia. O aumento da mão-de-obra e os novos meios de transporte foram os requisitos básicos, para o impulso desta fase da revolução, que atingia vários países da Europa. Na segunda fase desta revolução, por volta de 1865, o seu alcance foi ampliado, atingindo a América e o Japão, que se tornaram grandes potências industriais.

Neste período, nasceu a indústria química de papel, plásticos, fotografia, assim como, a área siderúrgica e têxtil, ligadas à indústria a vapor. A necessidade de grandes investimentos, levou ao desenvolvimento do capitalismo industrial e desenvolveu o sistema bancário e as empresas acionárias.

Vincent nasceu num momento, quando as idéias políticas estimulavam novos movimentos sociais, como o anarquismo e o marxismo socialista. Ambos os movimentos propunham uma conscientização social dos direitos e deram origem às organizações de luta política contra a opressão burguesa.

Paralelamente, despertavam as posturas de caráter filosófico, motivados pela Revolução Industrial. Augusto Comte (1798-1857) foi o precursor do Positivismo, baseado no método experimental e na observação direta da natureza. Ao mesmo tempo, era desenvolvida a Teoria Evolucionista de Charles Darwin (1809-1882). Seu fundamento preconizava a luta pela existência e pela seleção natural dos organismos melhor adaptados a determinadas situações. As idéias revolucionárias de Darwin contrariavam as teorias religiosas, então vigentes, sobre a criação do homem.

A corrente ideológica do Positivismo teve a sua continuidade, no mundo da ciência e das artes. Entretanto, foi o Realismo que despertou o maior interesse do artista pela realidade, marcando o abandono ao intimismo romântico, acentuando a consciência dos problemas sociais e denunciando esta realidade opressiva.

Como desdobramento desta fase de grande crescimento proporcionado pelos avanços industriais, as nações organizavam as primeiras grandes exposições universais de artes, como as de Paris e Londres.

Quando nasceu o pintor holandês, em meados do século XIX, sucederam-se vários movimentos artísticos e a cultura evoluía a passos gigantes. Em 1848, iniciava-se a reação contra o Romantismo que começaria a decair nos anos cinqüenta. No entanto, permaneceram alguns dos seus mais importantes representantes, como Delacroix (1798-1863), por exemplo.

Iniciava-se o período dos "ismos", não somente no nível cultural, mas também, no nível político. A Escola de Barbizón representava a etapa de transição entre o Romantismo e o Impressionismo. Ela foi destacada pelos famosos paisagistas franceses, Camille Corot (1796-1875) e Théodore Rousseau (1812-1867).

Nascia o Realismo, cuja produção artística caracterizava-se pela crítica social aos problemas decorrentes da industrialização. A pintura realizada nesta época foi incorporada pela arte, como uma temática fundamental. A figura humana era executada nas suas tarefas habituais, sem qualquer idealização dos personagens. A obra de Millet (1814-1875), Honoré Daumier (1808-1879) e Coubert (1819-1877) representaram este período.

O Realismo invadia a narrativa e o escritor descrevia o cotidiano. O romancista era um perfeito cronista. Nas suas obras, ele detalhava o ambiente onde se desenvolvia a ação, a intriga e a psicologia do personagem, adaptando sua linguagem e a forma de falar. Estas minuciosas descrições escondiam uma forte crítica social. Entre os contemporâneos deste movimento estavam Tolstoi (1828-1910), Dostoievski (1821-1881), Dickens (1812-1870) e Ibsen (1809-1882) e também, Vincent Van Gogh (1853-1890), que foi muito influenciado por esses autores.

Por volta da década de setenta, o Realismo derivava para o Naturalismo, representando a evolução máxima deste Realismo, tendo, no campo artístico da literatura, como um dos seus representantes, o escritor francês Emile Zola (1840-1902). Esta corrente narrativa estava baseada no determinismo da herança genética e social. O homem carecia de liberdade, porque estava irremediavelmente preso à sua herança genética e à sua situação social. Os cenários escolhidos eram os ambientes miseráveis e seus protagonistas, os loucos, alcoólatras e as prostitutas. O artista concluía ser impossível lutar contra as características genéticas, devendo denunciá-las por meio da arte.

O Romantismo e Realismo foram substituídos pelo Impressionismo, que nasceu em princípios dos anos setenta, caracterizando-se pelo emprego da teoria das cores, da

representação da luz através destas cores, da pincelada solta e da mancha pastosa e grossa.

Neste momento, os pintores costumavam produzir a sua arte ao ar livre, para poder apreciar a luz em todo o seu esplendor. Destacaram-se Edouard Manet (1832-1883), Claude Monet (1840-1926), Pierre Auguste Renoir (1841-1919), Edgar Degas (1834-1917), Georges Seurat (1830-1903), Paul Signac (1863-1935), Camille Pissarro (1830-1903) e Alfred Sisley (1839-1899). Estes artistas foram contemporâneos de Vincent e a ele apresentados pelo irmão e 'marchand', Theo.

O Pós-Impressionismo consistiu numa revisão do movimento anterior. Estava baseado na recuperação do desenho, na captação da expressividade dos objetos e das pessoas iluminadas. Vincent Van Gogh destacou-se, neste movimento, como um digno representante. Mas ele também pintava quadros no estilo Simbolista, corrente breve na pintura, em que os objetos e seus significados eram expressos. No Pós-Impressionismo algumas obras se adiantavam para o caminho do Expressionismo. Representam este período os artistas Henri de Toulouse Lautrec (1864-1901), Paul Gauguin (1848-1903) e Paul Cézanne (1839-1906).

O movimento poético do Simbolismo surgiu em 1886. Seu grande representante foi Baudelaire (1821-1867), caracterizando-se pela tentativa de descobrir a verdade interior da realidade aparente, expressando-a por meio de símbolos. Este movimento não mantinha o formalismo do movimento anterior, mas utilizava-se da realidade oculta, com a finalidade de ser interpretada.

Por volta de 1875, ano da terceira República na França, Vincent chegou pela primeira vez às terras francesas e ficou por aproximadamente um ano, para trabalhar na Galeria Goupil. Depois disto ele só retornou à França em 1886 e lá permaneceu até a sua morte.

O artista era proveniente dos Países Baixos, nome dado à união da Holanda com a Bélgica, uma monarquia, sob o reinado de Guilherme III, de 1849 até 1890. Apesar de ter vivido sob este regime, suas influências eram marcadas pela ideologia dos movimentos sociais das classes inferiores que aconteciam no mundo.

Muitas vezes, o seu posicionamento político entrava em choque com a formação religiosa e as idéias monarquistas da família. Esta situação conflituosa também se refletia nas suas relações, favorecendo uma série de problemas de relacionamento com a comunidade em que vivia.

O seu alto nível cultural pode ser apreciado em comentários que realizou na sua correspondência, desde os seus vinte anos. As cartas enviadas para Theo serviam como um desabafo. Nelas Vincent expunha os seus sentimentos, as suas preocupações e impressões, desvelando o próprio interior. A redação sincera revela-se como direta e profunda, tal qual a força que está presente nos seus quadros.

A personalidade carismática e a ambição por adquirir uma boa cultura e educação, fazem-no uma das personalidades mais interessantes da sua época. Durante anos, o artista se dedicou a recortar e colar num álbum fotografias e reproduções dos quadros que mais o fascinavam.

A influência de Millet é sentida ao longo da sua obra. As cenas de trabalho ou suas representações da humanidade faminta e cansada, lhe serviam para se esmerar neste realismo. Os seus primeiros trabalhos evocavam a vida dos mineiros e das classes trabalhadoras. É surpreendente a forma como ele representava os seus personagens trabalhando.

As figuras que aparecem nos seus quadros encarnam a vida do povo que se constituía na temática mais repetida nos seus estudos. O desenho tosco e sóbrio marcou o primeiro período da sua produção. Ele utilizava o lápis carvão para desenhar as paisagens esquemáticas e austeras.

As manifestações caracterizadas pelo humanismo do artista ficaram demonstradas na sua opção para ser um missionário no Borinage. Nesta condição, Vincent tentava ajudar ao próximo oferecendo-lhe o próprio alimento. Esta postura despojada o acompanhou durante toda a vida.

"Não faz muito tempo, fiz uma excursão muito interessante: passei seis horas numa mina de carvão. Além do mais, era uma das mais velhas minas e mais perigosas das redondezas, chamada Marcasse. Esta mina tem uma péssima reputação, graças aos inúmeros acidentes que acontecem lá, seja na descida, seja na subida, seja por causa do ar sufocante ou das explosões de grisu, ou dos lençóis de água subterrâneos, ou do desmoronamento de antigas galerias, etc... é um lugar sombrio e à primeira vista, tudo na vizinhança tem um aspecto melancólico e fúnebre. Os operários desta mina são geralmente pessoas macilentas e pálidas de febre, têm o aspecto cansado e gasto, precocemente envelhecido, as mulheres em geral são descoradas e sem viço. Ao redor da mina há miseráveis casas de mineiros, com

algumas árvores mortas completamente enegrecidas, cercas de espinho, montes de estrume e de cinzas, montanhas de carvão inutilizável ..."¹⁹⁸ (carta 129)

Como complemento de Millet, os livros de Zola foram uma fonte de primeira mão, na descrição da sociedade da sua época. Com Rembrandt, ele não só assimilou seu fervor religioso, como também, os mesmos materiais. Enegrecia a tinta à maneira chinesa, diminuía seus personagens para retirar deles qualquer pretensão maneirista.

As cenas produzidas incluíam personagens do povo e se convertiam numa obsessão para o pintor. No seu primeiro estudo, *Os Comedores de Batatas*, ele esboçou, em grandes linhas as suas pretensões. A influência de Rembrandt evidencia-se no desenho de um interior escuro e rico em matizes. Este quadro foi a sua primeira obra importante. Nele era evocado o trabalho dos camponeses que comiam o que semeavam e colhiam.

*"Você talvez se lembre bem que eu sabia perfeitamente ... o que era um Reembrandt, ou o que era um Millet, um Jules Dupré, um Delacroix, um Millais ou um M. Maris? ... agora não estou mais neste ambiente, no entanto esta coisa que se chama alma, pretendo que não morra jamais, e que viva sempre buscando sempre mais, mais e, ainda mais... estudei a Bíblia e a Revolução Francesa de Michelet, e no último inverno, Shakespeare e um pouco de Victor Hugo, Dickens, Beecher Stowe e ultimamente, Ésquilo e muitos outros, menos clássicos, vários grandes pequenos mestres..."*¹⁹⁹ (carta 133)

A postura humanista de Vincent ficou evidenciada pelo apreço na dignidade do trabalho. Quando ele produzia, portava-se como alguém com idéias socialistas, escolhia para personagens das suas composições, os trabalhadores.

"... os mineiros e os tecelões são ainda, uma espécie um pouco à parte com relação aos outros trabalhadores e artesãos; sinto por eles grande simpatia, e me consideraria feliz se algum dia pudesse desenhá-los de forma a que estes tipos ainda inéditos, ou quase, sejam conhecidos... o homem no fundo do abismo é o mineiro, o outro

¹⁹⁸ VAN GOGH, 1991, obra citada, p. 16.

¹⁹⁹ VAN GOGH, 1991, obra citada, p. 18.

tem um ar sonhador, quase pensativo, quase sonâmbulo; é o tecelão..."²⁰⁰ (carta 136)

Vincent questionava as máquinas da indústria, por converterem o ser humano em um elemento a mais da engrenagem industrial. Condenava, também, a exploração do trabalho do homem no campo. Não era do seu agrado saber como estes homens eram degradados na situação de exploração. Ele era um defensor do trabalho artesanal em relação ao industrial. Quando se referia às dificuldades existentes no trabalho com as artes, idealizava:

"...talvez fosse mais fácil convencer alguns 'marchands' e apreciadores, a comprar os quadros impressionistas que convencer os artistas a repartir igualmente o valor dos quadros vendidos. Contudo os artistas não encontrarão solução melhor que a de se juntarem, doar seus quadros à uma associação, repartir o valor das vendas, de forma que a sociedade garanta ao menos a possibilidade de existência e de trabalho a seus membros. Se Degas, Claude Monet, Renoir, Sisley, C. Pissarro tomassem a iniciativa dizendo: nós cinco doamos cada qual dez quadros (ou melhor, doamos cada um o valor de dez mil francos, valor estimado pelos 'experts', por exemplo Tersteeg e você que também se associariam, 'experts' estes que também depositariam um capital em quadros) e além disso, nos comprometemos a doar anualmente um valor de... convidamos vocês, Guillaumin, Seurat, Gauguin, etc., etc., a juntarem-se a nós (vossos quadros passariam, do ponto de vista do valor, pela mesma avaliação)... Então, os grandes impressionistas do Grand Boulevard doando quadros que se tornassem propriedade comum, conservariam seu prestígio e os outros não poderiam censurá-los por guardar apenas para si, as vantagens de uma reputação conquistada, sem dúvida alguma, por seus esforços pessoais e por seu gênio individual em primeiro lugar, mas em segundo lugar, a reputação crescente, consolidada e atualmente mantida, também pelos quadros de todo um batalhão de artistas que até o momento trabalham mergulhados na miséria..."²⁰¹ (carta 469)

Um outro exemplo das suas idéias humanistas e socialistas foi a criação de uma comunidade de artistas na Casa Amarela em Arles. Seria lá o lugar onde os pintores poderiam realizar a sua arte e ao mesmo tempo, viver em comunidade, ajudando-se mutuamente.

²⁰⁰ VAN GOGH, 1991, obra citada, p. 29.

²⁰¹ VAN GOGH, 1991, obra citada, p. 144.

"Sabe que eu acho que uma associação dos impressionistas seria um negócio no gênero da associação dos doze pré-rafaelistas ingleses, e acho que ela poderia nascer. E então sou levado a crer que artistas garantiriam reciprocamente sua própria existência, independentemente dos 'marchands', resignando-se cada um a doar um número considerável de quadros à sociedade e os lucros assim como as perdas seriam comuns. Não acredito que esta sociedade durasse indefinidamente, mas creio que enquanto ela estivesse viva, viveríamos com mais ânimo e produziríamos. Prefiro as coisas como são, a toma-las como são sem mudar nada, ou reformá-las pela metade. A grande revolução: a arte aos artistas, meu Deus, talvez seja uma utopia e então tanto pior..."²⁰² (carta 498)

No entanto, a vida não lhe ofereceu a oportunidade de satisfazer o seu desejo. Ele colocava muito empenho nos seus projetos, mas não houve a compreensão e o amor que ele gostaria de receber dos outros. Vincent, a todo momento, buscou um lugar onde se encaixar na sociedade, mas a falta de controle das próprias emoções afugentava os que estavam à sua volta.

Ele tinha consciência do mau gênio que possuía, dos comportamentos que apresentava com bruscas mudanças. Ora ele era introvertido, ora efusivo e muitas vezes chegava a ser até colérico. Esta situação dificultava a busca do carinho por parte das pessoas com quem convivia. A boemia também dificultou-lhe o contato interpessoal.

Esta personalidade apaixonada marcou o seu estilo pictórico e as suas relações humanas. Seu estilo de vida irregular não lhe permitiu uma remuneração regular pelo trabalho, apesar de dedicar-se exclusivamente à pintura. Ele não constituiu uma família, não cuidou da própria saúde e, em geral, deixou-se dominar pelo álcool e pelo tabaco.

Diante dos outros, era identificado como um homem muito estranho; era obsessivo pela pintura e tomava todo o seu tempo diante de uma tela com um estilo incompreendido. Vincent buscava nos pincéis o afeto que a sociedade lhe negava; a pintura era a sua única válvula de escape nesta sociedade. Ela lhe servia de terapia para superar os problemas físicos e os ataques que lhe faziam perder o controle.

²⁰² VAN GOGH, 1991, 166-167.

Assim, ele refugiou-se na natureza e na luz do sol, que registrou intensamente nos seus quadros, cheios de conteúdos simbólicos do próprio mundo. O biógrafo Sweetman comenta esta característica: "... trabalhar era um meio de fechar a sua mente ao questionamento e à dúvida, intermináveis e desgastantes que ameaçavam esmagá-lo, ajudava a afugentar os demônios. Privando-se de sono e de comida, trabalhando até cair de exaustão, conseguia impor à própria mente um silêncio entorpecido. Não trabalhar era terrificante..."²⁰³.

A análise exaustiva das obras de arte, da literatura ou da teologia são alguns dos exemplos da capacidade intelectual do pintor. Ao observarem-se os primeiros quadros naturalistas do artista, pode-se identificar a presença de um realismo social com fortes deformações expressionistas.

O Impressionismo aconteceu a partir do avanço nas ciências e das transformações sociais, refletindo-se nas artes. Os artistas daquele momento questionavam-se sobre como deveriam pintar e qual a função social das suas obras. Desta forma, eles adotaram posturas inovadoras e uma nova concepção de arte.

Os tons ficaram mais claros, a execução mais solta e a tendência para usar a natureza como fundo arquitetônico eram as transformações mais significativas. A qualidade da luz e uma tonalidade luminosa de cores constituíam-se em outros fundamentos desta tendência.

Os Impressionistas investigavam novos temas, frente às composições clássicas. Os interesses dos pintores voltavam-se para as paisagens rurais ou urbanas, interiores, festas e personagens típicos. Estas temáticas apresentavam técnica solta e leve, na qual se misturavam as pinceladas vigorosas e curtas, com abundante pasta pictórica.

Vincent, logo após chegar a Paris, em 1886, assimilou, imediatamente, os novos conceitos. A sua paleta começava a afastar-se das tonalidades escurecidas e iniciava-se a fase das obras mais luminosas e coloridas. Continuava estudando, também, detalhadamente, a técnica, provando os novos procedimentos às margens do Sena.

"Portanto, é de paciência que eu preciso neste caso e de perseverança. Apenas que nós já gastamos tanto dinheiro nesta maldita pintura que não devemos esquecer que temos que recuperar isto em quadros. Se nos atrevêssemos a acreditar, e continuo convencido disto, que os quadros impressionistas subirão, é preciso fazer

²⁰³ SWEETMAN, 1993, obra citada, p. 154.

*muitos e valorizá-los. Mais uma razão pela qual é preciso cuidar tranqüilamente da qualidade da coisa e não perder tempo..."*²⁰⁴
(carta 480)

A cada dia seu trabalho tornava-se mais intenso. Quanto mais ele produzia, mais a sua saúde ia ficando precária, porque ele alimentava-se mal, bebia muito e fumava cachimbo todo o tempo. Para dar continuidade aos estudos sobre a luz, ele buscou chegar a um lugar, no qual o sol impregnava as cores luminosas da natureza. Foi no sul da França, em Arles.

Num dado momento, por volta de 1888, Vincent e Gauguin tentavam distanciar-se do impressionismo, expressando a paixão por obras intensamente coloridas. Continuando nesta mesma linha, o pintor holandês promovia exageros e liberdades, na busca da intensidade das cores e distanciando-se da matéria. As aquarelas, as tintas e os pincéis eram os materiais que o acompanhavam nesta busca de novas formas e, também, para resolver os problemas da iluminação e da perspectiva.

A luz não estava sendo suprimida, mas encontrava-se expressa pela harmonia das superfícies, apresentando-se intensamente colorida. Esta harmonia tornava-se prioridade. Tudo deveria estar integrado no conjunto para mobilizar os sentidos. As pinceladas eram curtas e vibrantes, convertendo-se numa forma de liberação da violência das próprias emoções.

No meio deste panorama surgia o Neoimpressionismo, movimento que se interessava pelos problemas óticos, como a luz e a cor. Era criado um ambiente propício para a introdução de novos valores estéticos. A meta era chegar a uma arte construída, abrindo caminho para as correntes mais abstratas e científicas do século seguinte.

Os artistas seguiam objetivos pessoais. Lautrec acentuava a idéia de relacionar, na arte, a comunicação com seus cartazes, Gauguin empregava cores planas e arbitrarias construindo um novo conceito de natureza; Cézanne realizava composições, resultando na simplificação e síntese da realidade; e Vincent inaugurava uma nova relação entre o espectador e o mundo exterior, que tinha como mediador os seus quadros.

Na sua trajetória artística, ele, Gauguin e Lautrec buscavam a salvação nos primitivos, reivindicavam a arte negra e a estampa japonesa, rechaçando a pintura plana dos últimos quatro séculos de arte ocidental. Vincent extraía de

²⁰⁴ VAN GOGH, 1991, obra citada, p. 153.

seus modelos um estranho orientalismo, desenhava as figuras com traços nipônicos, imprimindo-lhes um estilo próprio.

Neste tipo de produção ele alargava as margens e escrevia legendas com signos orientais. Provavelmente, ele sequer entendesse o significado. Ele não se limitava a reproduzir o que observava, mas intuía uma idéia da realidade pictórica e, ainda, assimilava elementos de outros autores e outros estilos.

Seu particular estilo lhe permitiu introduzir-se no Impressionismo, no Expressionismo e, inclusive, no Simbolismo. Mas sempre manteve-se fiel às normas e estilo muito pessoal. Estes fatores indicam que ele foi um artista para ser imitado, o que o fez merecedor da admiração de muitos outros artistas posteriores a ele.

"... o pintor do futuro é um colorista como jamais houve. Manet preparou, mas você sabe muito bem que os impressionistas já fizeram cores mais fortes que as de Manet. Este pintor do futuro, não posso imaginá-lo vivendo em pequenos restaurantes, sendo desdentado e freqüentando bordéis de zuavos, como eu. Mas acho que estou certo, ao sentir que isto virá numa geração futura, e que nós devemos prosseguir, na medida do possível nesta direção, sem duvidar e sem vacilar..."²⁰⁵ (carta 482)

No final do século XIX um manifesto simbolista expressava a intenção de encontrar a satisfação no sentimento, produzindo objetos através dos meios oferecidos pela arte. Os simbolistas eram definidos pelo elemento que enquadrava os objetos dentro de um contorno, para realçá-los e dar-lhes independência na composição.

Vincent estabeleceu forte ligação com esta corrente, quando buscou expressar a essência do que estava representando. Quando pintou os *Girassóis*, as flores foram realizadas com grande precisão, mas a colocação caótica das folhas em geral dotaram este quadro de um significado muito mais profundo.

Não se pode afirmar que Vincent era um dos representantes mais destacados deste movimento, pois ele estava relacionado pela proximidade das temáticas em algumas de suas telas, como *O Quarto em Arles* (1888), que simbolizava o lugar do descanso; *Cadeira de Braços de Paul Gauguin* (1888), indicando a ausência do amigo; *A Cadeira de Van Gogh*

²⁰⁵ VAN GOGH, 1991, obra citada, p. 155.

com seu *Cachimbo* (1888), revelando a sua solidão; *Natureza Morta com Bíblia* (1885), simbolizando a cultura e a sabedoria do pintor.

Vincent, ao se referir aos simbolistas, associa-os aos neuróticos, que expressavam o seu interior. Segundo ele, a neurose espalhava-se pelas almas, era o carimbo oficial do artista, era um estado de agitação que favoreceria o manuseio do pincel ou a pena. Era, enfim, a sua própria linguagem.

A sua pintura foi resultante dos desejos muito profundos. Produzindo arte, estes desejos não voltaria mais a ser recalcados, pois o artista afirmava que o seu trabalho era uma forma de acalmá-lo.

Para Walther e Metzger *"... os simbolistas da época, realizavam um trabalho que, era considerado como uma forma de evocar recordações, provenientes dos vários gêneros de percepção, introduzindo um vasto repertório de informação cultural, cujas coisas simples, levassem a associações com as coisas mais complexas, assim como, é feito com a arte de Vincent, ou seja, uma arte de analogias, de significados e formas..."*²⁰⁶.

Ele reivindicava determinadas qualidades no trabalho: a energia voltada para a simplicidade, para a delicadeza da cor e da linha, assim como para um simbolismo oculto, típico do movimento simbolista de seu tempo, influenciando-o de forma avassaladora.

Conforme os autores *"... sentia-se tentado pela sinestesia simbolista, pelo uso autônomo da linha e pelo uso análogo da forma, mas relutava abandonar a familiaridade com as coisas reais, do cotidiano, pois tinha como princípio sair as ruas para expressar a essência das coisas, assemelhando-se ao impacto metafísico que o simbolismo oculto pode provocar no percebido..."*²⁰⁷.

Mas Vincent não era um simbolista na sua plenitude, porque não sentia prazer em jogar com os significados como um malabarista. Ele preferia para a sua arte uma expressão das sutilezas manifestas no mundo real.

O pintor era um artista conceitual e, quando escolhia um tema, o fazia porque mantinha este tema em suas idéias há muito tempo. Nas suas pinturas, ele oferecia muitos significados, nunca expressos diretamente. Significados que só podem ser interpretados, principalmente, a partir do conhecimento das fontes de que se valeu para a produção.

²⁰⁶ WALTHER e METZGER, 1996, v.2, obra citada, p. 427.

²⁰⁷ WALTHER e METZGER, 1996, v.2, obra citada, p. 436.

Desta forma, Vincent ia abrindo os caminhos para o Expressionismo, uma corrente que situava o homem no centro dos seus interesses. Alguns nomes muito significativos deste movimento, além do artista, foram: Ensor, Munch e Gauguin. Eles influenciaram fortemente os expressionistas alemães, que manifestaram os primeiros sintomas desta corrente por meio da arte, quando vivenciaram, no início do século XX, as situações de Guerra. Os artistas alemães e de outros países europeus expressaram a sua amargura nas telas, caracterizando o Expressionismo Europeu.

Vincent tornou-se um colorista dos mais importantes. Ele foi o primeiro a descobrir a chave de uma tensão para a criação da cor e isto pode ser identificado pelo uso da sua expressão " *... estou criando um amarelo ...*", empregada quando se referia à execução dos campos de trigo.

Uma vez introduzida a cor nas imagens do pintor, a idéia de chegar a ela era uma meta a ser atingida. Ele buscava concretizar uma determinada cor que era proveniente do seu mundo imagético, procurava criar algo que não constava das escalas das cores, escolhendo um tom que ia muito além da cor.

Os matizes e os tons o incentivavam. Depois do estudo das cores primárias e das complementares, ele compreendeu as possibilidades infinitas de diferentes tonalidades. Na medida que se familiarizava com a pintura, descobria uma gama de possibilidades que as cores lhe ofereciam para expressar as sensações e os estados de ânimo.

Selecionava para as suas composições, cores e relações que o livrassem da camisa de força estabelecida pela natureza; escolhia as suas cores a partir da interpretação da própria percepção, alcançando uma liberdade criativa como uma revelação da própria subjetividade. Para Vincent, a cor adquiriu um valor metafórico na obra.

Sua obra, nos últimos anos, evidencia uma técnica caracterizada pela aplicação na tela, de grande quantidade de tinta. Ele aplicava as cores diretamente do tubo sobre a tela, para modelá-las depois com o pincel, como se estivesse produzindo uma escultura.

A trajetória do artista e a sua existência marcaram a obra; as experiências vivenciadas ao longo de um tempo lhe permitiu internalizar o meio, associá-lo às próprias sensações e sentimentos, refletindo-se na própria criação. A sua percepção teve lugar num horizonte e aconteceu dentro de

um mundo apreendido, sob as influências culturais e históricas que fazem parte das temáticas abordadas.

Os temas empregados para ilustrar o período estudado compreendem as imagens consideradas como representativas da obra. Elas caracterizam situações ligadas com o exterior e interior, que expressam o apego do artista pela vida, pela forma de perceber o mundo retratado com uma grande beleza.

4.2. Análise da Temática

Retomo, para aprofundamento, o capítulo anterior. As telas foram apresentadas e analisadas de acordo com o processo perceptual fenomenológico e seguindo uma ordem cronológica. Nesta parte do trabalho, os temas serão agrupados tematicamente para a sua análise simbólica e interpretados, de forma que possam ser discutidos nesta pesquisa, conforme proposta inicial.

Constituindo o primeiro grupo para análise estão os **pomares**, com uma temática que foi iniciada na fase de Arles.

- PESSEGUEIROS ROSA EM FLOR (Recordação de Mauve)
Arles, março de 1888 - F394, JH1379
- POMAR COM PESSEGUEIROS EM FLOR
Arles, abril de 1888 - F551, JH1396 -
- POMAR EM FLOR RODEADO DE CIPRESTES
Arles, abril de 1888 - F554, JH1388 -
- JARDIM FLORIDO
Arles, julho de 1888 - F430, JH1510 -
- A VINHA VERDE
Arles, setembro de 1888 - F475, JH1595 -

Logo que Vincent chegou a Arles, em fevereiro de 1888, encontrou ainda os campos gelados da neve do inverno. Entretanto, ficou encantado com a iluminação local, com uma paisagem que lhe favoreceria pintar o mais próximo das obras japonesas de que tanto gostava.

A percepção do artista acontecia, acentue-se, numa extensão do próprio corpo e contaminada pela cultura e a

própria experiência. Os elementos captados foram vivenciados e experimentados mentalmente em relação com o objeto.

A temática ou motivos que mais o interessavam naquele momento estava voltada para a descoberta de vida exterior, dos campos e da sua vegetação. Ele objetivava capturar a luz nas suas telas, realizando uma pintura de forma leve e clara, mais próxima da projeção do sol nas árvores em flor.

Realizou uma série de pomares, vinhas e jardins floridos, motivos pelos quais sentia-se profundamente atraído. Registrou estas imagens, consecutivamente, de março a setembro, durante o período mais quente do verão.

Os trabalhos realizados no campo apresentavam uma energia no colorido, tal qual a energia dos próprios sentimentos naquele momento, de euforia e deslumbramento com o lugar. Este colorido constituiu-se num elemento importante para a produção.

Nestas obras, Vincent evidenciava um procedimento de fusão do céu com as flores, chegando a apresentar delicados pontos impressionistas de azul e branco, colorindo o solo com amarelos, azuis, lilases e verdes. Ele sempre apreciou os contrastes e alterações apresentados na natureza e, de certo modo, a sua criação representava a busca constante desta natureza.

A aplicação do estilo impressionista e a divisão dos tons não eram muito rigorosos, mas ofereciam a cada objeto da natureza as suas peculiaridades de cor, unindo tudo num brilho irradiador de extrema beleza.

Quando Vincent pintava as flores, promovia um encadeamento de cores vivas, preenchendo grande parte da tela com seus azuis, amarelos, vermelhos e verde, numa cuidadosa distribuição para a elaboração dos motivos.

Para o artista que assimilou a arte dos japoneses em parte do seu trabalho, ele atribuía para a sua arte uma função necessária no uso diário. Considerava que as pinturas deveriam ter uma função decorativa para os interiores.

As imagens dos pomares reproduzidas revelam a sua percepção de um ambiente alegre e primaveril. Era como se ele estivesse reencontrando os pomares da sua fantasia. As árvores em flor apresentavam-se para ele como se fossem eternas, apesar da presença destas flores serem transitórias.

As árvores de fruto em flor constituíram a força motriz que efetivamente tomaram forma depois que Vincent foi para o

sul; para ele conseguir representar esta vivacidade, teve que suprimir o efeito natural da luz, iluminando os próprios objetos.

Numa visão simbólica geral, as árvores floridas e frutíferas de acordo com Chevalier e Greerbrant apresentam "... a árvore com as suas folhas remetem ao símbolo do renascimento da vida, que sempre vence a morte ... símbolo da ligação entre a vida na terra e no céu ... a árvore que traz o fruto e concede a sombra e a proteção é vista por muitos povos como símbolo do feminino, do materno ... a floração é o simbólico do bem sucedido e do essencial ... e o fruto é o simbolismo da maturidade, do desenvolvimento pleno, da abundância e da fertilidade..."²⁰⁸.

Constituindo o segundo grupo estão os campos de trigo, realizados na primeira fase, ainda em Arles. Eles continuam uma temática presente desde a Holanda. Este procedimento era constantemente explorado na obra.

- CASA DE QUINTA NUM CAMPO DE TRIGO
Arles, maio de 1888 - F408, JH1417 -
- ARLES: VISTA DOS CAMPOS DE TRIGO
Arles, junho de 1888 - F504, JH1477 -
- COLHEITA EM LA CRAU, COM MONTMAJOUR AO FUNDO
Arles, junho de 1888 - F412, JH1440 -
- O SEMEADOR
Arles, junho de 1888 - F422, JH1470 -
- O SEMEADOR
Arles, novembro de 1888 - F451, JH1629 -

A Fenomenologia explica esta reedição do campo como um sentido vivido e experienciado no mundo, considerando este mundo como uma síntese, essencialmente das vivências e experiências. Obviamente, pintar os temas de colheita e plantio, revela que eles estão fortemente gravados nas imagens mentais do artista.

Com o interesse em pintar o exterior, o trabalho do campo, semear e colher, era um tema que mobilizava muito a percepção de Vincent. Os campos de trigo eram uma paisagem bastante comum na sua região de origem. As cenas lembravam-nos dos campos de trigo holandeses da sua infância, período em que ele tinha a companhia e o afeto frequente do irmão Theo.

Para poder pintar as cenas de campo, o artista recuava o bastante, ficando numa distância suficiente, para que pudesse ter uma visão panorâmica de toda a região. Ele juntava a sua

²⁰⁸ CHEVALIER, Jean e GREERBRANT, Alain - **Dicionário de Símbolos**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1989, p. 84.

perspectiva à esta visão panorâmica e dava os seus toques pessoais com as cores brilhantes, excluindo totalmente as sombras e produzindo a sensação de que o brilho emanava do interior dos motivos.

As coisas adquiriam uma vida estética própria, um poder transcendente ao mero registro representativo do tema. Apesar de Vincent captar o seu motivo de forma descritiva, atribuía a eles uma pluralidade de sentidos provenientes da sua própria história, da iconografia aceita universalmente na arte.

O conjunto das experiências, cada vez mais, é revelado na obra do artista. Seus trabalhos expressam um desejo intenso de criar um mundo pictórico próprio. Neles, os objetos, as plantas e todos os elementos produzem o próprio brilho, independentemente da luz do sol.

Era desta forma que Vincent percebia o mundo, imaginando o belo, incorporando o real, permitindo ao artista materializar as suas imagens a partir dos seus desejos, mesmo que estes desejos tivessem que ser expressos de forma sublimada.

Numa visão simbólica geral dos campos de trigo, de acordo com Chevalier e Greerbrant, eles apresentam os seguintes significados: "*... o simbolismo do grão de trigo evoca a morte e o renascimento do grão, como um Deus morto que ressuscita. O trigo simboliza o dom da vida, o alimento essencial e primordial...*"²⁰⁹.

As cenas de colheita revelam, de acordo com os autores, que "*... colhe-se o que foi semeado, que simbolicamente é a qualidade essencial dos frutos trazidos pelo homem, a vida ... a terra gera por si só todos os seres, acolhendo em seu seio o gérmen fecundado, a colheita do trigo está ligada ao dom da vida, como um presente dos deuses que trazem o alimento essencial e primordial...*"²¹⁰.

Constituindo o terceiro grupo, estão os girassóis, produzidos quando Vincent estava em Arles. O tema fascinou-o e tinha uma expressão carregada de simbolismo.

- TRÊS GIRASSÓIS NUMA JARRA

Arles, agosto de 1888 - F453, JH1559 -

- NATUREZA MORTA: JARRA COM CATORZE GIRASSÓIS

Arles, agosto de 1888 - F454, JH1562 -

- NATUREZA MORTA: JARRA COM CATORZE GIRASSÓIS

²⁰⁹ CHEVALIER e GREERBRANT, 1989, obra citada, p. 906.

²¹⁰ CHEVALIER e GREERBRANT, 1989, obra citada, p. 907.

Arles, janeiro de 1889 - F458, JH1667

Vincent produziu, em 1888, quatro versões dos Girassóis e em 1889 seguiram-se mais três, que seriam recordadas em cartas depois da sua depressão.

No caso dos girassóis, deve-se apreendê-los como um todo, apresentando um certo equilíbrio e expressando dinamicamente os conteúdos reveladores da obra que o artista quis projetar.

O simbolismo individual dos girassóis assumiam uma importância relativa, porque, inicialmente, permitiam ao artista expor os seus métodos de trabalho, a forma técnica como abordava este tema e as preocupações específicas quando pintava estas flores.

Pintar os girassóis requeria um tratamento urgente pela pouca durabilidade da flor depois de colhida, representando um fim em si próprio. Acostumado ao trabalho rápido, Vincent conseguia captar a beleza dos girassóis, que, minuto a minuto, iam se consumindo.

Era o amarelo das flores que transmitiam toda a magia daquela cor do sul da França. O artista já lhe prestara a sua homenagem quando produziu a sua casa amarela. Ao representar esta cor contra um fundo escuro, ele sugeria associações com o contraste típico da região, o contraste entre o azul e o amarelo, a que também recorrera quando pintou a sua casa.

Vincent prometeu ao irmão Theo forrar as paredes brancas do quarto com as pinturas dos grandes girassóis, lugar em que planejava para ser um dormitório do irmão ou de Gauguin, de forma que as flores enfeitassem o pequeno quarto, juntamente com uma bonita cama, numa concepção decorativa.

Numa visão simbólica geral os girassóis, para Chevalier e Greerbrant, apresentam os seguintes significados: "*... o girassol indica o caráter solar que resulta da forma radiada da flor, ele é o alimento da imortalidade...*"²¹¹.

Constituindo o quarto grupo, estão as cenas de interiores, *da casa amarela* e *do quarto de Vincent em Arles*. As cenas da casa e de um dos quartos foram executadas ainda em Arles e o quarto foi realizado por mais duas vezes em Saint Rémy, a partir dos esboços e dos recursos da memória.

- A CASA DE VINCENT EM ARLES (A CASA AMARELA)

²¹¹ CHEVALIER e GREERBRANT, 1989, obra citada, p. 470.

- Arles, setembro de 1888 - F464, JH1589 -
- QUARTO DE VINCENT EM ARLES
Arles, outubro de 1888 - F482, JH1608 -
- O QUARTO DE VINCENT EM ARLES
Saint Rémy, setembro de 1889 - F483, HJ1793 -
- O QUARTO DE VINCENT EM ARLES
Saint Rémy, setembro de 1889 - F484, HJ1771 -

Somente aos 35 anos é que Vincent conseguiu realizar o seu sonho de ocupar uma casa, um espaço onde ele pudesse estar protegido, viver e pintar. Este desejo foi acalentado por muitos anos e só pode ser concretizado depois da morte do seu tio Cent, em julho de 1888. Ele deixou, em testamento, uma pequena soma em dinheiro a Theo, que ajudou o artista a alugar uma casa, e comprando-lhe os móveis, executando o seu desejo de ter o próprio espaço, criando um atelier no Midi Francês.

A casa amarela foi reproduzida em tela nas cores da predileção do artista, tendo como destaque, simultaneamente, a cor enquanto tinta com que a casa foi pintada e a mensagem do revestimento simbólico, num edifício criado a partir de manifestações estéticas.

O amarelo é a cor do sol e, também, a cor preferida de Monticelli, forte inspirador de Vincent. Foi Monticelli quem pintou o sul da França todo em amarelo, laranja e enxofre. Para Vincent, a maioria dos pintores não conseguia ver estas cores.

Forrester, em seu trabalho, comenta o entusiasmo de Vincent frente a conquista deste espaço, da seguinte maneira: *"... durante todas aquelas semanas, todos aqueles meses, que vão de julho a outubro, ele pintou, lustrou, decorou a 'casa amarela' com amor. Comprou móveis, suando frio ao pensar no dinheiro gasto, nos suplementos pedidos a Theo para gastar num só cômodo, camas, lençóis, lareira, mesinha de toalete e tudo mais, instalação de gás e mil objetos. Na verdade, ele não pensava em termos de números, mas de sentimentos! Empenhou-se a fim de poder declarar, finalmente, que o atelier não precisava de mais nada, era digno do artista Gauguin que seria o seu chefe. Essa casa era bem mais que uma casa. É antes de tudo a casa, o refúgio, o reino e depois, um lugar onde poderiam trabalhar outros pintores e isso de geração para geração. Gauguin e Vincent seriam os seus 'moradores fixos', mas aquilo era um lugar onde deveria se estabelecer uma comunidade, onde a solidão deixaria de existir. Uma colmeia fraterna!... Aquela casa era a grande tranquilidade que ela lhe daria, o espírito tranquilizador e familiar das coisas, os loureiros rosa que ele pintou, a esperança, a confiança, o infinito refinamento, enfim, uma obra de arte!..."²¹².*

²¹² FORRESTER, Viviane - **Van Gogh ou um enterro no campo de trigo**. Porto Alegre: L&PM, s/d, p. 225.

Acontece o mesmo em relação ao quarto, espaço idealizado para abrigar as suas fantasias. Espaço onde, finalmente, encontraria o repouso, o descanso tão esperado num sono tranqüilo, que pretendia encontrar, pela primeira vez, aos trinta e cinco anos de sua existência.

Ele reproduziu o quarto mais duas vezes, quando esteve noutro quarto que tinha grades e o encarcerava. Este quarto, inicialmente sugerindo o repouso e o sono tão esperado, foi lembrado e reeditado como o resgate de uma ilusão, de uma fantasia que chegou a durar apenas uns poucos meses, transformando-se em sangue do seu próprio corpo mutilado, como o sangue da cor da colcha vermelha do quarto na casa amarela, uma esperança frustrada.

Forrester refere-se à casa como o início de uma trajetória que se estende para *"... a cela do hospício de Arles, onde entrava apenas um raio de luz, e ele amarrado a uma mesa de pedra, cercado por paredes nuas. Depois a cela de Saint - Remy, de onde ele via o campo de trigo barrado pelas grades de ferro ... ele amou tanto e sem esmorecer, titubeando e tropeçando... ele criou..."*²¹³.

Pintar estas cenas idealizadas na própria fantasia era uma forma sublimada de perpetuar este momento; era um procedimento para congelar o tempo, um tempo fantasmático da felicidade, para que a conquista se perpetuasse. Entretanto, a história não aconteceu desta forma e Vincent teve que extrair o belo, a felicidade e a vida de situações que, nem sempre, correspondiam à realidade.

Numa visão simbólica geral, a casa amarela e o quarto, de acordo com Chevalier e Greerbrant, apresentam os seguintes significados: *"... a casa é a imagem do universo e simboliza o centro do mundo ... é também um símbolo do feminino, com o sentido de refúgio, de mãe e de proteção ... o quarto simboliza o seio materno..."*²¹⁴.

O amarelo como a mais quente, mais expansiva e ardente das cores extravasa os limites daquilo que o artista desejou significar com esta cor. Sendo a casa amarela o centro e a proteção, ao mesmo tempo, ela é a expressão dos limites da vida, do amor e da paixão, como apontam Chevalier e Greerbrant, *"...o amarelo é a cor dos deuses, ele é o veículo do vigor e da eternidade divina ... é o atributo do poder, da origem divina do poder dos reis, príncipes e imperadores, é a cor da eternidade, sua ambivalência faz do amarelo a cor mais divina e ao mesmo tempo a mais terrestre das cores..."*²¹⁵.

²¹³ FORRESTER, s/d, obra citada, p. 225.

²¹⁴ CHEVALIER e GREERBRANT, 1989, obra citada, p. 196.

²¹⁵ CHEVALIER e GREERBRANT, 1989, obra citada, p. 40-41.

Constituindo o quinto grupo, estão os temas noturnos, a **noite estrelada sobre o ródano**, o **exterior do café à noite** e a **noite estrelada**, com uma temática que revela a forte ligação do artista com a noite e o seu significado simbólico.

- NOITE ESTRELADA SOBRE O RÓDANO
Arles, setembro de 1888 - F474, JH1592 -
- O EXTERIOR DO CAFÉ NA PRAÇA DO FORUM, ARLES
Arles, setembro de 1888 - F467, JH1580 -
- NOITE ESTRELADA
Saint Rémy, junho de 1889 - F612, JH1731 -

"... de noite vou para fora de casa pintar as estrelas, em busca de alguma coisa que me console, de maneira a deixar de me sentir culpado ou infeliz e assim caminhar sem me perder na solidão e sem ter de calcular nervosamente a cada passo, e o mal que poderia fazer aos outros involuntariamente ... estou terrivelmente fascinado pelo problema de pintar cenas ou efeitos noturnos no local, ou melhor, à noite..."²¹⁶ (carta 537)

A captação dos mistérios da noite surge no artista com o auxílio da imaginação e do pensamento, ocorrendo a partir de como o pensamento apreende este material representativo no mundo das imagens.

"...há duas coisas que enchem o meu espírito de admiração crescente, renovada e de respeito. Cada vez mais e constantemente, dedico os meus pensamentos à elas, são o céu estrelado que está acima de mim e os princípios morais que estão dentro de mim ... refleti sobre isto quando fui dar um passeio pela praia deserta à noite, não foi alegre e nem triste, foi belo ..." ²¹⁷ (carta 499)

Para o artista, a iluminação artificial é negativa, pois realça o desespero lúgubre e miserável da atmosfera, com um brilho que expõe o objeto implacavelmente. Mas o que é iluminado pelas estrelas esconde o que não deve ser exposto nas pessoas.

Os temas noturnos de Vincent podem ser interpretados como referentes aos conteúdos irrealis, contrastando com os iluminados pelo brilho do sol à luz do dia. Para ele, a noite

²¹⁶ VAN GOGH, s/d, obra citada, p. 375.

²¹⁷ VAN GOGH, s/d, obra citada, p. 347.

e o brilho das estrelas eram sinônimos de vida, oferecendo as cores mais vivas e mais intensas, iluminando-lhe os próprios pensamentos e aliviando-lhe as angústias.

Numa visão simbólica geral da noite, do céu e das estrelas, para Chevalier e Greerbrant, elas apresentam os seguintes significados: "... a noite simboliza o tempo das gestações, das germinações que vão desabrochar em pleno dia, com manifestações de vida ... entrar na noite é ingressar no indeterminado, onde se misturam as idéias negras, ... ela é a imagem do inconsciente que se libera no sono da noite, ela apresenta um duplo aspecto, o das trevas onde fermenta o vir a ser e o da preparação do dia, de onde brotará a luz da vida..."²¹⁸. Para os autores, "... a estrela tem a qualidade de luminar, de fonte de luz, ela atravessa a obscuridade do céu, como um farol projetado na noite do inconsciente..."²¹⁹. E o simbolismo do céu de acordo com os autores revela que, "... o céu é um símbolo universal pelo qual se exprime a crença de ser divino, criador celeste do universo e responsável pela fecundidade da terra, é uma manifestação direta da transcendência, do poder, da perenidade pela sua sacralidade..."²²⁰.

Constituindo o sexto grupo, estão as **oliveiras**, tema muito presente na obra do artista, e a parte selecionada refere-se a uma produção na transição de Arles para Saint Rémy.

- VISTA DE ARLES COM ÁRVORES EM FLOR
Arles, abril de 1889 - F515, JH1683 -
- OLIVEIRAS COM OS ALPES AO FUNDO
Saint Rémy, junho de 1889 - F712, JH1740 -
- OLIVEIRAS COM CÉU AMARELO E SOL
Saint Rémy, novembro de 1889 - F710, JH1856
- RAIZES E TRONCOS DE ÁRVORES
Auvers sur Oise, julho de 1890 - F816, JH2113 -

O extrato de um fenômeno vivido, experienciado e sentido é apreendido daquilo que está fora do indivíduo. É o caso das árvores e os troncos, conteúdo que mobiliza o meio interno de Vincent quando é captado. A sua associação, identificação, julgamento e elaboração são feitas de acordo com as experiências pessoais do artista, de como estes elementos se apresentam na sua história.

Apesar de Vincent ter aprendido a pintar próximo dos seus trinta anos, desde o início da sua adolescência desenhava árvores, troncos e raízes, tinha uma grande atração por estes temas. Mergulhava-se na lama para observar as

²¹⁸ CHEVALIER e GREERBRANT, 1989, obra citada, p. 640.

²¹⁹ CHEVALIER e GREERBRANT, 1989, obra citada, p. 401.

²²⁰ CHEVALIER e GREERBRANT, 1989, obra citada, p. 227.

raízes e o seu desabrochar da terra em troncos nodosos e retorcidos. Esta imagem exercia nele forte atração, como relata na carta ao Theo de 08 de maio de 1882.

"... para esquecer estiro-me de barriga para baixo na terra, defronte de uma velha raiz de árvore e desenho. Com meu cachimbo na boca, mergulho o olhar nas profundezas do céu azul e contemplo o musgo e as ervas. Isto me acalma..."²²¹

A série das oliveiras foi iniciada em Arles quando o artista pintava as árvores frutíferas em flor. O princípio da luz que emana do interior do quadro subsiste nas quinze pinturas das oliveiras, executadas também em Saint Remy, elas denotam a ausência geral de otimismo, porque as árvores não têm flores.

Nesta produção, quando as oliveiras são torcidas e nodosas, pode-se dizer que apresentam um lamento e dor. Entretanto, as pinceladas agitadas colocam os componentes da composição num nível menos triste, transmitindo a sua vitalidade.

Esta força do motivo depende da espessura e do vigor das tintas empregadas. Neste caso, como a aplicação da tinta é homogênea e empregada uniformemente nas folhas, nos galhos, nas raízes, no tronco, no chão e no céu, o tratamento padrão dá uma certa identidade para o motivo.

Nesta série Vincent tentou se apropriar do paradoxo para os seus próprios fins, pois o motivo das oliveiras representa a sua capacidade de sofrer e, ainda assim, continuar a exercer a sua arte, transformando-a no belo.

Neste trabalho, o artista resume todo o vigor da vegetação numa perspectiva aproximada, como se as raízes e os troncos resultassem de exercícios de pintura. Retratando esta imagem, ele procura dar uma equivalência radical entre as raízes e a sua estética, fazendo com que os troncos retorcidos denotem um caráter ornamental e decorativo. Com este procedimento e afastando-se do real, ele trata o motivo de forma conceitual, cuja abstração resume-se num nivelamento espacial.

De acordo com Forrester, para Vincent as raízes e os troncos serviram como fonte de estudo e de equilíbrio, fazendo-o manter seu interesse por estes temas. *"...pintar era tocar no infinito e o que lhe parecia inacessível no início, depois lhe parecia estranhamente fácil, ... Vincent que começou*

²²¹ VAN GOGH, s/d, obra citada, p. 171.

*pintando as árvores com o pincel, trabalhando de joelhos na lama e matando-se para pintar uma floresta executava as pinceladas que confundiam-se pouco a pouco, umas com as outras, com as que indicavam o chão, então ele começou a pintar as raízes e os troncos, apertando diretamente o tubo na tela e retocando tudo com a ajuda do pincel, e lá estavam fincadas as árvores no chão de onde brotavam com força e fortemente enraizadas.*²²².

Numa visão simbólica geral das árvores de oliveiras, Chevalier e Greerbrant pensam indicarem: "... o significado da árvore refere-se ao símbolo da ligação entre a vida na terra e no céu ... a árvore da oliveira é uma árvore de grande riqueza, ela é a expressão da paz da fecundidade, da purificação, da força, vitória e recompensa..."²²³.

Constituindo o sétimo grupo estudado estão os **ciprestes**. Seus motivos revestem-se de um forte conteúdo simbólico para o artista.

- CIPRESTES

Saint Rémy, junho de 1889 - F613, JH1746 -

- CAMPOS DE TRIGO COM CIPRESTES

Saint Rémy, setembro de 1889 - F615, JH1755 -

- CASAS DE CAMPO E CIPRESTES: RECORDAÇÃO DO NORTE

Saint Rémy, março - abril de 1890 - F 675, JH1921 -

- PAISAGEM COM CASAL A PASSEAR E LUA QUARTO CRESCENTE

Saint Rémy, maio de 1890 - F704, JH1981 -

- ESTRADA COM CIPRESTE E ESTRELA

Auvers sur Oise, maio de 1890 - F683, JH1982

No ambiente Mediterrâneo de Vincent, o cipreste costuma evocar pensamentos de morte, pois eles, normalmente, são plantados nos cemitérios e, obviamente Vincent estava familiarizado com esta associação tradicional entre o cipreste e a morte.

O cipreste, com seu duplo simbolismo de vida ou de morte, com uma alegria resplandecente e de sombria tristeza estava predestinado para os motivos pictóricos de Vincent. São poucos os quadros que nos dão uma perspectiva apenas da árvore, sem a paisagem que o cipreste tentava, tão marcadamente, dominar.

As telas realizadas sob este tema, no hospício de Saint Rémy, são compactas, ricas e pastosas. Vincent via os ciprestes e as oliveiras das grades do seu quarto e os assimilava como os símbolos de si próprio e da sua arte. Estes motivos sugerem que eles estavam a serviço da recuperação da auto confiança do artista.

²²² FORRESTER, s/d, obra citada, p. 141.

²²³ CHEVALIER e GREERBRANT, 1989, obra citada, p. 656.

Apesar de simbolizar a vida e morte, quando os ciprestes aparecem acompanhados do céu e de outra vegetação, apresentam-se impressionantemente luminosos, retirando-lhes o caráter físico e palpável e atribuindo-lhe uma força e vigor transcendentais da terra para o céu.

Numa visão simbólica geral dos ciprestes, conforme Chevalier e Greerbrant, eles significam: *"...uma árvore sagrada para muitos povos, graças a sua longevidade e à sua verdura persistente, ela é chamada de a árvore da vida ... é também identificada como a árvore funerária em todo o mediterrâneo, evocando a imortalidade e a ressurreição, por causa da sua resina inalterável e da folhagem resistente..."*²²⁴.

Constituindo o oitavo grupo estudado, estão as cenas do **asilo** para evidenciar as sensações do artista na situação de isolamento e reclusão.

- O JARDIM DO HOSPITAL DE SAINT PAUL
Saint Rémy, maio de 1889 - F734, JH1698 -
- O JARDIM DO HOSPITAL DE SAINT PAUL
Saint Rémy, dezembro de 1889 - F659, JH1850 -
- ÁRVORES NO JARDIM DO HOSPITAL DE SAINT PAUL
Saint Rémy, outubro de 1889 - F643, JH1799 -
- CORREDOR NO HOSPITAL DE SAINT PAUL
Saint Rémy, outubro de 1889 - F529, JH1808 -

As telas produzidas durante o encarceramento do artista no Hospital de Saint Rémy evidenciam o seu sofrimento e mágoa pelo isolamento. Durante a sua reclusão, predominaram os tons discretamente alegres das naturezas mortas, como uma resignação nesta experiência de prisão. A prática da pintura era autorizada, inicialmente, com moderação e este fato era considerado por ele como uma tortura, porque o estavam privando parcialmente da sua arte.

Embora parcial, ele sentia-se revoltado pelo martírio, mas sublimando sua melancolia, expressava que o ambiente do mosteiro o ajudava, porque, longe da vida colorida e dispersa de outros espaços, poderia dar mais atenção para si mesmo, explorando melhor as profundezas da própria vida e também da sua arte.

Logo que lhe foi permitido pintar, Vincent compreendeu a sua condição e começou a relacionar-se melhor com o hospício, apesar de considerar o lugar como um espaço para castigo. Ele registrou algumas imagens do local, que representavam a sua desilusão e angústia. Executar estas obras era uma ação de

²²⁴ CHEVALIER e GREERBRANT, 1989, obra citada, p. 250.

auto-preservação, pois a cada quadro ele sobrevivia por mais um dia, mantendo a sua crença no prolongamento da própria vida.

Quando começou a sair da sua cela, os jardins do asilo lhe serviram como motivos para outros quadros. Nestes trabalhos, as composições eram dominadas por troncos de árvores vistos de perto, com linhas verticais cortadas pela tela, fazendo supor que Vincent interessava-se mais pela casca das árvores cheias de fendas, pelas raízes nodosas e pelas heras que agarravam-se ao tronco para sobreviver.

Constituindo o nono e último grupo estudado, estão os **campos de trigo** produzidos na última fase de vida do artista.

- CAMPO VERDE DE TRIGO COM CIPRESTES
Saint Rémy, junho de 1889 - F719, JH1725 -
- CAMPO DE TRIGO COM CEIFEIRO E SOL
Saint Rémy, junho de 1889 - F617, JH1753 -
- CAMPOS DE TRIGO COM CEIFEIRO AO NASCER DO SOL
Saint Rémy, setembro de 1889 - F618, JH1773
- CAMPO DE TRIGO SOB UM CÉU ENCOBERTO
Auvers sur Oise, julho de 1890 - F778, JH2097 -
- CAMPO DE TRIGO COM CORVOS
Auvers sur Oise, julho de 1890 - F779, JH2117 -

Nestes trabalhos, Vincent coloca o seu estilo a serviço das cenas dos campos para mostrar as coisas tal qual elas são. Trazendo ordem ao trigal e registrando cada espiga com pincelada confiante, ele faz uso da cor, limitando as variações do verde, com toques suaves de amarelo e de azul, fazendo predominar a harmonia.

Nestas paisagens, Vincent junta as características selvagens do ambiente, dando-lhe ordem e transformando tudo num valor decorativo, preocupado com a aparência e beleza das coisas.

Apesar desta natureza apresentar-se imediata e real, ele organizava, fora, seus sentimentos internos, aqueles que não conseguia organizar dentro de si, permitindo que ele vivenciasse o prazer do belo como compensatório desta percepção do seu interior.

A significação deste fenômeno é decorrente de uma constelação de imagens, que emergiram inconscientemente, de forma a lhe restaurar o equilíbrio. Mas estas imagens, correspondendo às sensações contidas, apesar de não terem sido expressas pelas palavras, ofereceram elementos para serem interpretadas.

A existência de Vincent dependia dos motivos e da atmosfera de determinado lugar. Ele estabelecia uma relação simbiótica com o meio e capturava o tema, sua luz e sua cor, fundindo tudo a partir das próprias emoções.

Neste sentido, as cenas de campos da última fase do artista surgiram para que ficasse registrado o seu instinto de vida, lutando para que ele deixasse uma obra reveladora do seu amor pela vida. Como bem aponta Merleau Ponty, *"Perceber é recordar, ... na leitura de um texto e a rapidez do olhar tornam lacunares as impressões da retina e os dados sensíveis devem serão completados por uma projeção de lembranças ..."*²²⁵.

Numa visão simbólica geral dos campos de trigo, de acordo com Chevalier e Greerbrant, pode-se identificar uma série de conteúdos já descritos anteriormente, mas os campos de trigo num espaço onde o céu se faz presente, envolvendo as cores do motivo significam: *"...o azul cor mais profunda onde o olhar mergulha sem encontrar obstáculos e se perdendo no infinito é imaterial em si mesmo, pois desmaterializa tudo aquilo que dele se impregna, ele é o caminho para o infinito, onde o real se transforma em imaginário... este azul celeste se exprime como divino, como uma possibilidade para se transcender..."*²²⁶. Os corvos significam *"...o simbolismo da figura de mau agouro, ligado ao temor e a desgraça no ocidente, mas para a cultura oriental ele pode ser o símbolo da gratidão filial ou um mensageiro divino..."*²²⁷.

No período de Arles, Vincent abandonou, na sua obra, a característica da polêmica social, que era representada pelos trabalhadores, assimilando uma nova postura, quando a sua pintura adquiriu um empenho criador técnico mais agressivo.

Para ele, o caráter da denúncia social havia ficado para trás. Neste momento, o artista preocupava-se em expressar uma arte que deveria acentuar a realidade, da qual pudesse destacar o papel de agente transformador da sociedade, inserindo-se como uma força ativa contra a tendência de alienação e mistificação.

O artista tinha a compreensão de que a arte deveria transformar a experiência que o homem tem do mundo, a partir da percepção da vida humana. A técnica também deveria ser vista como um fazer gerado por forças internas profundas, a ser percebida como mobilizadora das sensações.

Cada signo, para Vincent, era um gesto empregado para enfrentar a realidade, para captá-la e apropriar-se dela, do

²²⁵ MERLEAU-PONTY, 1971, obra citada, p. 37.

²²⁶ CHEVALIER e GREERBRANT, 1989, obra citada, p. 107.

²²⁷ CHEVALIER e GREERBRANT, 1989, obra citada, p. 294.

seu conteúdo essencial, a vida. Neste sentido, a eleição dos motivos executados e convertidos em telas, significavam esta realidade vivida e sentida pelo artista.

Para enfrentar a realidade, o artista considerava que, vivendo e sentindo-se sem poder libertar-se dos limites impostos pelo meio, ele deveria expressar seus sentimentos sublimadamente, de forma que, a partir da sua identificação das pressões, ele se apropriaria delas, materializando-as nas suas telas com uma imensa paixão. Realizou, assim, uma pintura verdadeira, até o absurdo, até o delírio e até a morte.

E, dessa forma, Vincent procedeu, não mais denunciando as opressões do cotidiano, mas expressando o belo das situações mais opressivas da vida, transformando os jardins do asilo nos jardins da purificação, convertendo as grades das celas em elementos invisíveis para os seus registros das cenas de campo, mudando as raízes das árvores enegrecidas para um entrelaçado de cores, como se estivessem brotando as flores e os frutos dos momentos anteriores.

*"... quanto mais fico dissipado, doente, alquebrado, mais também me torno artista, criador, nesta grande renascença da arte da qual falávamos. Essas coisas, claro, são assim, mas esta arte existindo eternamente, e esta renascença, este broto verde saído das raízes do velho tronco cortado, são coisas tão espirituais, que nos resta uma certa melancolia quando pensamos que com menos despesas poderíamos ter vivido a vida ao invés de viver a arte. Você deveria, se puder, fazer-me sentir que a arte está viva, você que talvez ame a arte mais que eu. Digo a mim mesmo que isso não se deve tanto à arte quanto a mim mesmo; que a única maneira de recobrar o equilíbrio e a serenidade é fazer a melhor arte."*²²⁸ (Carta 514)

Vincent, apesar do rótulo de "louco", encontrou no mecanismo psicológico da sublimação uma forma de driblar as mazelas da sua vida, transformando e convertendo suas sensações em expressões de vida, de transcendência de perpetuação.

O simbolismo dos motivos tratados revela esta expressão. Assim Vincent buscou vencer a morte pela força da razão, vitória na produção, recompensa pela obra, fertilidade e renascimento, quando pintou as árvores, evocando a imortalidade e a ressurreição a partir da sua criação. Nas

²²⁸ VAN GOGH, 1991, obra citada, p.181

cenar de campo ele expressou, a partir do dom da vida, como se colhe o alimento semeado e gerado pela terra. O renascimento do grão é o renascimento do homem, significando a sua imortalidade.

O equivalente simbólico da noite, do azul do céu e das estrelas permitiram-lhe um mergulhar profundamente no infinito, desmaterializando-se todos os obstáculos para alcançar o caminho ao infinito, de uma forma divina, com a sacralidade necessária para se transcender.

Vincent tinha plena certeza da imortalidade, não dele mas da obra, da sua criação, uma expressão da própria vida, das influências culturais da sua história, marcando um tempo vivido, sentido e reeditado pelos Van Gogh.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com esta pesquisa, creio ter demonstrado a eficácia no emprego de uma metodologia para diagnosticar o processo de criação de Vincent Willem Van Gogh, por meio de parte da sua obra, selecionada conforme critério explicitado.

Utilizei da Psicologia Clínica, o Psicodiagnóstico Fenomenológico Perceptual, transpondo uma escuta psicológica para um olhar psicológico da produção artística, a partir das fontes documentais (cartas, esboços e pinturas) e das apreciações realizadas por muitos estudiosos do artista.

Este procedimento me ofereceu recursos interpretativos importantes, favorecendo a construção de hipóteses dedutivas próximas às obtidas no processo clínico.

A trajetória percorrida neste trabalho foi semelhante à empregada no processo do Psicodiagnóstico, quando o profissional colhe uma série de informações, elabora as suas hipóteses e verifica se elas são verdadeiras ou falsas.

Após obter todos os dados possíveis sobre a história de vida do artista, situando-o no seu tempo e espaço e ainda identificando a sua percepção do contexto vivido e as sensações produzidas na criação artística, pude elaborar a hipótese de que a arte atuava na existência do artista como um procedimento terapêutico e mantenedor do seu equilíbrio.

Em contraste com os conflitos existenciais, a angústia pela opressão do meio e a intensa solidão, tudo era compensado pelo processo de criação. Vincent expressava o belo, apesar de internamente vivenciar experiências totalmente distintas do seu registro artístico. Ele aplicava a sublimação como uma forma compensatória para escapar do conflito da rejeição.

A sua apreensão do mundo era otimista, embora não obtivesse a aceitação da sua arte. Considerava que, em algum momento, o seu trabalho seria entendido e melhor avaliado, permanecendo no tempo e sendo imortalizado.

E assim aconteceu, não obstante a pouca duração da vida do artista e o curto tempo para a sua produção. Ele deixou uma vasta obra posteriormente reconhecida e de valor financeiro incalculável. Inclusive os seus esboços são muito procurados e disputados no mercado artístico.

Vincent registrou todas as etapas da sua criação. Demonstrou o porquê da eleição dos seus motivos, como planejava a sua disposição num espaço ou na tela, descreveu a sua forma e configuração, explicou a iluminação e o uso da cor, revelando uma busca de força, equilíbrio e dinâmica para a sua expressão.

As cores eram perseguidas por ele de uma forma idealizada nas suas imagens mentais. Elas preenchiam com vida o motivo que estava sendo pintado, transformando a sua realidade sombria. Na tela, este motivo adquiria um novo aspecto com a coloração eufórica do artista. Este é o caso das raízes e troncos de árvores, sua última tela realizada, num momento de extremo sofrimento, porque ele sabia que não poderia mais pintar.

Vincent produziu, em seu trabalho, a vida, a qual foi ressaltada durante toda a sua criação, até quando utilizou a arte como forma de denúncia da opressão social, valorizando o trabalho que dignificava o homem e desvelando, ao mesmo tempo, a sua exploração.

Em seus momentos mais angustiantes, ele reabilitava-se deste estado emocional quando conseguia registrar fora, marcando a tela com os conteúdos provenientes do seu interior, convertendo-os por um toque sublimado de beleza, que pode ser identificado pelos observadores do seu trabalho.

Quem apresentou uma história de vida repleta de rejeições, condenado a existir na mais completa solidão, conseguiu, somente pela sublimação, resistir a essa existência. Superou-a com confiança, numa trajetória cumprida, independentemente do seu mundo fantasmático inconsciente das reedições de vidas, a do irmão Vincent morto, a do tio Cent e a do avô pastor, todos os Vincent da sua história.

Como fazer para transcender? Como se perpetuar? O caminho foi encontrado na arte, numa vasta obra, que seria exposta ao mundo pelo quinto Vincent, o filho de Theo, que foi o responsável por mostrar a todos a arte do tio, criando a Fundação **Van Gogh Museum**, no Museumplein (Praça dos Museus), em Amsterdam.

Constatei na revisão da literatura, que a maioria dos estudos realizados sobre a vida e a obra do artista enfocou a morte como uma marca na produção. Quase todos ressaltaram a convulsão do traçado e do empastelamento da tela como uma forma doentia de expressão.

Poucos consideram as influências do impressionismo na revolução das pinceladas, do simbolismo para tratar as temáticas e do expressionismo para registrar os momentos existenciais, que foram determinantes nas influências para a realização artística de Vincent. O empastelamento foi o recurso técnico criado pelo artista, moldando a sua obra como se realizasse um trabalho escultural, saindo do plano bidimensional e insinuando uma tridimensionalidade na obra .

As resoluções artísticas eram encontradas, também, com o uso da iluminação e das cores, ao exaltar a vida de todos os conteúdos que expressavam um brilho próprio. As conversões dos conteúdos de morte e sofrimento para o belo e estético estavam marcando presença o tempo todo.

A maior ênfase dada pela literatura gira em torno da loucura de Van Gogh, considerada expressa na obra. Esta é uma ótica oposta a que assumo nesta pesquisa. Em geral, quem estudou o artista avalia a expressão da sua arte como diferente, como se fosse necessária para a plena expressão da sua loucura. Há exceções, porém. Antonin Artaud, que padeceu do mesmo estigma, criticou seriamente este posicionamento, questionando o que é a loucura. Michel Foucault procedeu semelhantemente, exemplificando nas suas pesquisas o caso de Vincent como resultante dos mecanismos projetivos dos homens, empregados para se livrarem daquilo que incomoda, do que é diferente.

Evidentemente, a expressão de Vincent não foi, de forma alguma, a que se esperava do artista naquele momento histórico da arte. Como um gênio da criação, ele produzia algo pouco compreensível, adiantando-se nas técnicas e nas novas resoluções criativas, ficando em descompasso com o seu tempo. Com isto, ele era diferente, provavelmente um "louco": um "louco" em continuar, apesar das rejeições, um "louco" em acreditar, apesar do descrédito das pessoas, um "louco" em lutar contra a vida miserável e feia, sobrevivendo para criar e pintar o belo.

Este "louco" conseguiu deixar uma obra que encanta e seduz enquanto técnica e estética. Deixou a esperança de que, para ser um artista, não é necessário ser reconhecido de imediato e avaliado como tal. Deixou a confiança de que criar implica em saúde, em sanidade mental e não em doença.

Vincent provou que era necessário ter muita força interior para superar todas as pressões exercidas pela sociedade, que exigia ao artista ser exatamente o modelo estabelecido pelo meio, aquele que se submetia às normas e não transgredia o estabelecido.

Como este modelo não era compatível com as necessidades criativas do artista, ele foi reprimido, confinado e rotulado de louco. Entretanto, lutou o quanto pode e registrou em sua obra uma outra forma de ver a vida, a de ter que transcender para ser visto. Esta é a maior prova de equilíbrio dada pelo artista. Não podendo mais pintar, deixou a vida para que o outro Vincent continuasse a história, mostrar esta vida pela arte.

Com esta hipótese dedutiva da investigação realizada, posso concluir ser viável ler a obra artística a partir de procedimentos técnicos da Psicologia. Posso concluir, também, que existe compatibilidade na transposição do método da escuta para a leitura psicológica. Outra conclusão é que é possível empregar um mesmo procedimento em dois trabalhos distintos: o atendimento clínico psicológico e a apreciação da arte. Por fim, concluo que a postura interdisciplinar é necessária para o avanço científico e favorece outra alternativa para olhar e interpretar o objeto artístico.

Estas afirmações são feitas à semelhança do procedimento psicológico, porque, nem sempre, o profissional tem as respostas do seu cliente em relação ao seu trabalho, se foi eficaz ou não. Neste estudo, de caso a fonte não pode oferecer estas respostas porque está morta, mas a obra viva permite as inferências a que cheguei nesta pesquisa.

Espero que este procedimento, para ler e interpretar a arte, possa ser discutido, ampliado e aplicado para a análise de tantos outros artistas dignos de serem estudados.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ANDERSON, Janice - **Vida e obra de Vincent Van Gogh**. Trad. Talita Anderson. Rio de Janeiro: Ediouro, 1995.

ARANTES, Otília - **Forma e Percepção Estética** - Textos escolhidos de Mario Pedrosa. São Paulo: EDUSP, 1996.

ARGAN, Giulio C. - **Arte Moderna**: do iluminismo aos movimentos contemporâneos. Trad. Denise Bottmann e Frederico Carott. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARNHEIM, Rudolf - **Arte e percepção visual**: uma psicologia da visão criadora. 7ª ed. Trad. Ivone Terezinha de Faria. São Paulo: Pioneira, 1992.

ARTAUD, Antonin - **Van Gogh**: el suicidado de la sociedad y para acabar de una vez con el juicio de Dios. 3ª ed. Trad. Ramón Font. Madrid: Fundamentos, 1983.

AUGRAS, Monique - **O ser da compreensão**: fenomenologia da situação de psicodiagnóstico. Rio de Janeiro: Vozes, 1986.

_____ - **A dimensão simbólica**: o simbolismo nos testes psicológicos. 2ª ed. - Rio de Janeiro: Vozes, 1980.

BONAFOUX, Pascal - **Van Gogh** - Trad. Maria Gudrum. Lisboa: Verbo, 1994.

BONINI, Estela - **Haikai para Van Gogh**. 2ª ed. São Paulo: Aliança Cultural Brasil-Japão, 1995.

BRIAN, Petrie - **Obras-Primas de Van Gogh**. Trad. Bernadette Pinto Leite. Lisboa: Verbo, 1974.

CABANNE, Pierre - **Van Gogh**. 2ª ed. trad. Maria H. Bairrão - Oleiro. Lisboa: Verbo, 1985.

CHEVALIER, Jean e GREERBRANT, Alain - **Dicionário de Símbolos**. 2ª ed. Trad. Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1989.

CHIPP, Herschel B. - **teorias da Arte Moderna**. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

COLI, Jorge - **Van Gogh**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

COOPER, Douglas e HOFMANNSTHAL, Hugo - **Dessins et aquarelles de Vincent Van Gogh**. Holanda: Holbein - Bâle, 1955.

CUMMING, Robert - **Para entender a Arte**. Trad. Isa Mara Lando. São Paulo: Ática, 1996.

DAY, R. H. - **Psicologia da percepção**. Trad. do Departamento de Psicologia Educacional da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1974.

DONDIS, D. A. - **Sintaxe da linguagem visual**. Trad. Jefferson Luiz de Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

DONZELLI, Telma A. - **Gestaltismo**: ensaio sobre uma Filosofia da Forma. Rio de Janeiro: Antares, 1980.

ELLIS, W. D. - **A source book of gestalt psychology**. New York: The Humanities Press Inc., 1955.

FABBRI, Dino - **Pinacoteca de Los Gênios** - Van Gogh. Buenos Aires: Codex, 1964.

FORGHIERI, Yolanda C. - **Psicologia fenomenológica**: fundamentos, método e pesquisas. São Paulo: Pioneira, 1993.

FORRESTER, Viviane - **Van Gogh ou o enterro no campo de trigo**. Trad. Antonio Carlos Viana - Porto Alegre: L&PM, s/d.

FOUCAULT, Michel - **História da Loucura**. Trad. José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1978.

FRAYSE-PEREIRA, João A. - **Olho d'água: arte e loucura em exposição**. São Paulo: Escuta, 1995.

_____ - **O que é Loucura**. 10ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____ - A criação trágica: Van Gogh. In: Virgolin A. e Alencar E. S. - **Criatividade, Expressão e Desenvolvimento**. Rio de Janeiro: Vozes, 1994, cap. X. p.231-251.

FREUD, Sigmund - **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1980, 24v.

GENAILLE, Robert - **Van Gogh: self-portraits**. Paris: Fernand Hazan, 1963.

GIBSON, James J. - **La percepción del mundo visual**. Trad. Enrique L. Revol. Buenos Aires: Infinito, 1974.

GOMBRICH, E. H. - **Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica**. Trad. Raúl de Sá Barbosa. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

GUILLAUME, Paul - **Psicologia da forma**. 2ª ed. Trad. Irineu de Moura. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1966.

HEIDBREder, Edna - **Psicologias do século XX**. 2ª ed. Trad. Lauro S. Blandy. São Paulo: Mestre Jou, 1969.

IMBER-BLACK, Evan e colaboradores - **Os segredos na família e na Terapia Familiar**. Trad. Dayse Batista. Porto Alegre: Artes Médicas, 1994.

KRECH, David. e CRUTCHFIELD, Richard S. - **Elementos de psicologia**. 3ª ed. Trad. Dante e Míriam Moreira Leite. São Paulo: Pioneira, 1971.

LANGER, Susanne K. - **Sentimento e forma**. Trad. Ana M. Goldberger Coelho. São Paulo: Perspectiva, 1980.

LEYMARIE, Jean - **Van Gogh**. Suíça: Réunies Lausane, 1989.

_____ - **Van Gogh**: Arles. Saint Rémy. Paris: Fernand Hazan, 1956.

LYOTARD, Jean-François - **A fenomenologia**. Trad. Armindo Rodrigues. Lisboa: Edições 70, 1986.

Loucura de Van Gogh era hereditária , diz pesquisa - *Folha de São Paulo* - Caderno Mundo: 22 de dezembro de 1991.

MAFFESOLI, M. - **A contemplação do mundo**. Trad. Francisco Franke Settineri. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1996.

_____ - **A conquista do presente**. Trad. Maria C. de Sá Cavalcante. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

MATHEY, François - **Van Gogh**: Auvers sur oise. Paris: Fernand Hazan, 1956.

MARTY, Gisèle - **Psicologia del Arte**. Madrid: Pirâmide, 1999.

McCULY, Robert S. - **Rorschach**: teoria e simbolismo. Trad. Vera Lúcia Batista de Souza. Belo Horizonte: Interlivros, 1980.

MERLEAU-PONTY, M. - **Fenomenologia da percepção**. Trad. Reginaldo di Piero. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1971.

_____ - **O primado da percepção e suas consequências filosóficas**. Trad. Constança Marcondes Cesar. São Paulo: Papirus, 1990.

MIRALLES, Francesc - **Van Gogh**. Madrid: PML, 1994.

NEMECZEK, Alfred - **Van Gogh in Arles**. New York: Prestel - Verlag, 1995.

OSBORNE, Harold - **A apreciação da arte**. Trad. Agenor Soares dos Santos. São Paulo: Cultrix, 1978.

PANOFSKY, Erwin - **Significado nas artes visuais**. 3ª ed. Tradução Maria Clara F. Kneese e J. Grinsberg. São Paulo: Perspectiva, 1991.

PEDROSA, Mário - **Arte/forma e personalidade**. São Paulo: Kairós, 1979.

PINCUS, Lily e DARE, Christopher - **Psicodinâmica da Família**. Trad. Clara Rotenberg e Shirley Kleinke. Porto Alegre: Artes Médicas, 1987.

RIBEIRO, Claudete - **Psicologia e Percepção**: um olhar para a Arte. Ver. ARTEunesp, 1996, v. 12, p.43-54.

SANTAELLA, Lúcia - **A percepção**: uma teoria semiótica. São Paulo: Experimento, 1993.

SALDANHA, Vicente de Paula - **A arte e o inconsciente segundo a Psicologia**. Brasília: Rev. Humanidades (UNB), 1989, v. 20, p. 14-10.

SCHAPIRO, Meyer - **Vincent Van Gogh**. Trad. A. B. Pinheiro de Lemos. Rio de Janeiro: Record, 1983.

SEGAL, Hanna - **Sonho, Fantasia e Arte**. Trad. Belinda Harber Mandelbaun. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

SIMÕES, E. e TIEDEMANN, K. B. - **Psicologia e percepção**. São Paulo: EPU, 1994.

SPENCE, David - **Vincent Van Gogh**: arte e emoção. Trad. Luiz Antônio de Aguiar. São Paulo: Melhoramentos, 1998.

Site da Internet - <http://www.vangoghgallery.com>

SWEETMAN, David - **VAN GOGH: uma biografia.** Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

Van Gogh - In: col. **Grandes Artistas.** 2ª. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

Van Gogh - In: col. **Os Impressionistas.** trad. Aldo Pereira, São Paulo: Editora Globo, 1991.

VAN GOGH, Vincent - **Cartas a Theo - Vincent Van Gogh.** 4ª ed. Trad. Pierre Ruprecht. Porto Alegre: L&PM, 1991.

VAN GOGH, Vincent - **Correspôndance complête de Vincent Van Gogh.** Paris: Gallimard e Grasset, 1960.

VAN GOGH, Vincent - **Cartas de Van Gogh ao seu irmão Theo.** Trad. C. do N. Lisboa: Aster, s/d.

VERNON, M. D. - **Percepção e experiência.** Trad. Dante Moreira Leite. São Paulo: Perspectiva, 1974.

WALTHER, Ingo F. - **Vincent Van Gogh 1853 - 1890: visão e realidade.** Trad. Maria Odete Gonçalves-Koller. Munique: Benedikt Taschen, 1990.

WALTHER, Ingo F. e METZGER, Rainer - **Vincent Van Gogh: obra completa de pintura.** trad. Sandra de Oliveira. Lisboa: Taschen, 1996, 2v.

_____ - **Vincent Van Gogh: 1853 - 1890.** Trad. Cristina Rodrigues e Artur Guerra. Lisboa: Taschen, 1996.

WERTHEIMER, Max - **Perception and organization** - In: ELLIS, W. D. - **A Source Book of Gestalt Psychology.** New York: The Humanities Press Inc., 1955.