

WLADIMIR ALVES DE SOUZA

VAN GOGH

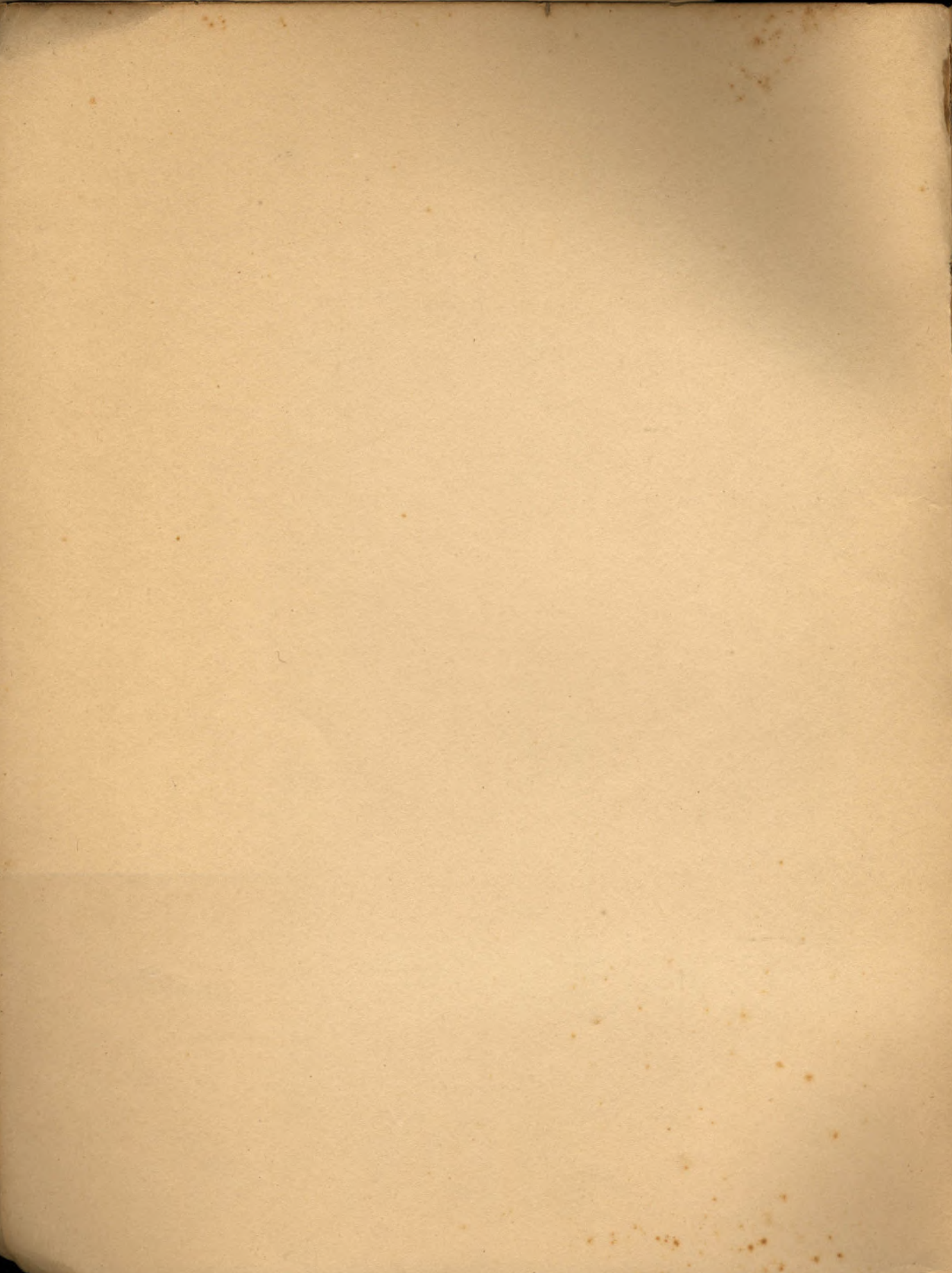
a Vida · a Obra

1955

347

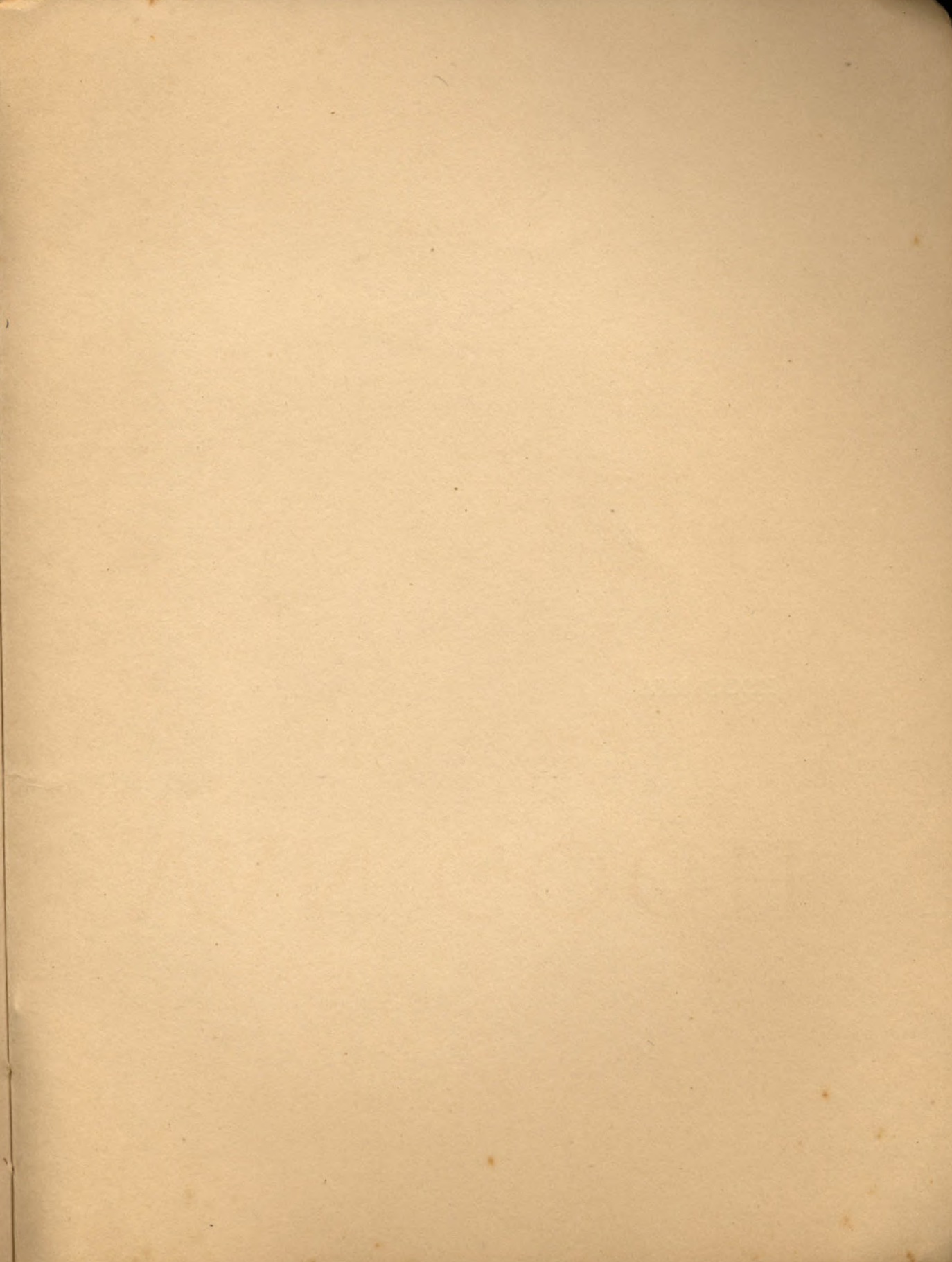
PÓS-GRADUAÇÃO - EBA/UFRJ
CURSO DE MESTRADO
HIS. E CRÍTICA DE ARTE

[Handwritten signature]



PÓS-GRADUAÇÃO - EBA/UFRJ
CURSO DE MESTRADO
HIS. E CRÍTICA DE ARTE

VAN GOGH



WLADIMIR ALVES DE SOUZA

POS-GRADUAÇÃO - EBA/UFRJ
CURSO DE MESTRADO
HIS. E CRÍTICA DE ARTE

VAN GOGH

a Vida · a Obra

*Tese apresentada ao concurso
para professor catedrático de
História da Arte — Estética,
da Escola Nacional de Belas
Artes da Universidade do
Brasil.*

1955

115
1955

BIBLIOTECA PROF. ALFREDO GALVÃO
ESCOLA DE BELAS ARTES

N.º 157

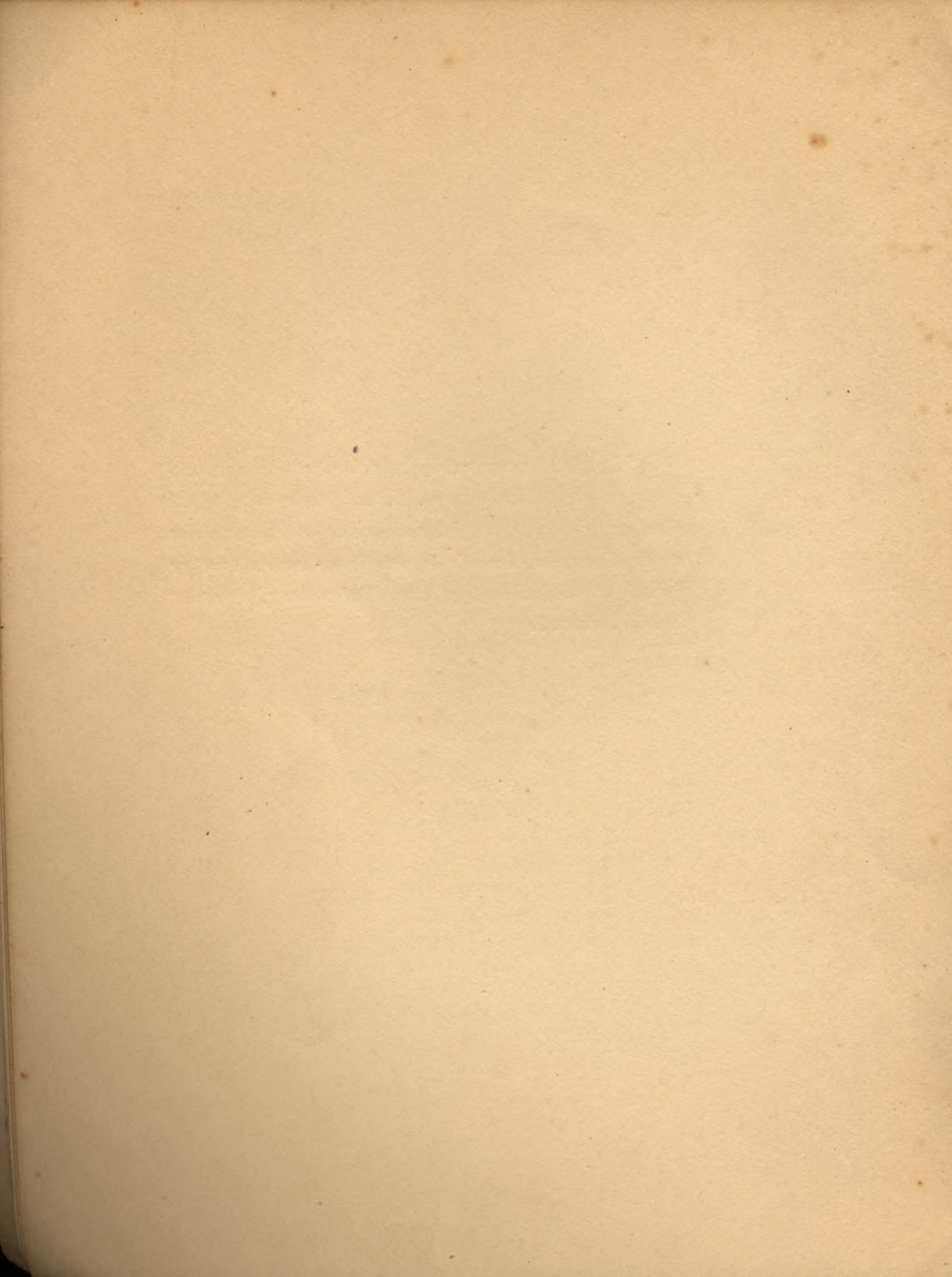
ANO 1994

070475-X

À memória de meu pai

“La famille magnifique et lamentable des nerveux est le sel de la terre. Ce sont eux et non pas d'autres que ont fondé les religions et composé les chefs d'oeuvres. Jamais le monde ne saura tout ce qu'il leur doit, ni surtout ce qu'ils ont souffert pour le lui donner...”

MARCEL PROUST



INTRODUÇÃO

A elaboração de uma tese sôbre arte conduz, frequentemente, o autor à forma monográfica, visto que a obra artística existe em si própria, com uma finalidade que se exprime em termos plásticos, desprovidos de intenção filosófica, literária ou especulativa. A pintura, a escultura, a arquitetura não pretendem enunciar nem demonstrar proposições, quaisquer que sejam, e sim manifestar um estado de consciência cósmica, que o artista traduz, não apenas em virtude de imperativos sociológicos, porém compelido por uma fôrça interior profunda. A autonomia do sentimento artístico surge, irresistivelmente, mesmo nos períodos em que a dependência do artista, relativamente ao programa, é mais estrita.

A Antiguidade e a Idade Média, por exemplo, em que — salvo casos raros —, o anonimato do criador é absoluto, não excluem profunda diversidade entre expressões contemporâneas, assinalada, embora, por fatores locais que permitem à classificação da História o agrupamento em escolas. A partir do Renascimento, as condições de produção da obra de arte evoluem no sentido de desenvolver o individualismo do artista, e de lhe conferir, não apenas a aura do prestígio, mas uma progressiva autonomia.

Uma das características da era contemporânea é a do artista que escreve sobre arte e sobre si mesmo. Ingres, Delacroix, Cézanne, deixaram o seu pensamento estético em textos que contribuem, em parte considerável, para a compreensão da sua pintura.

Julgamos do maior interesse, entre os pintores do nosso tempo, a figura de Vincent Van Gogh, tanto pelo valor excepcional da sua contribuição na evolução final do impressionismo, como pelo que ela representa, face a algumas das mais importantes correntes estéticas do Séc. XX. Por outro lado, a complexa personalidade de Van Gogh compreende o "pintor-poeta", cujas confissões, idéias e sonhos, surgem, através de vasta correspondência, trazendo a marca de um gênio extraordinário, consumido pela urgência e pela abundância da força criadora que trazia dentro de si.

Pelas ricas informações que, tanto a obra pintada como escrita, apresentam sobre o homem, tentou-nos a idéia de esclarecer, até que ponto, o estado psíquico pode ter influído na criação artística. Isto é, se a arte, no caso específico de Van Gogh, resulta das anomalias, em uma palavra, da loucura, ou se, ao contrário, esta é um obstáculo ao processo criador, permanecendo a supremacia do gênio consciente, sempre que um novo quadro surge à luz do mundo.

Não se pode separar em Van Gogh o ser humano da obra, tão solidários se apresentam num artista cujo trabalho contem a própria vida. Consumido pela chama interior, o homem parece abraçar-se, transfigurar-se na pintura, no momento exato em que esta concluiu a sua mensagem de visualização do Universo.

I

A VIDA

Sôbre a planície que se estende pelo Brabante setentrional, na Holanda, por entre córregos e urzes, surgem, aqui e ali, pequenos casais, de cujas chaminés se elevam, no céu grisalho e fino, fumaças transparentes, a revelar a presença humana. Dentre essas aldeias, ao sul de Breda ergue-se o casario de Groot Zundert. Aí nasceu, a 30 de Março de 1853, Vincent Wilhelm Van Gogh, cuja obra extraordinária, impregnada de dor, miséria e sangue, é uma das expressões mais altas do sofrimento humano e do gênio da arte.

A origem conhecida dos Van Gogh remonta ao Séc. XVI. Amadores de arte, comerciantes de quadros, se encontram nessa família. Há, no Séc. XVIII, em Haya, Van Goghs fabricantes estabelecidos em manufatura de fio de ouro.

INFÂNCIA

A certidão de nascimento de Vincent atesta a sua origem: filho do pastor reformado Theodoro Van Gogh e de sua mulher, Ana Cornélia Carpentus. Vincent é o mais velho de seis filhos.

Não há dados seguros sôbre a sua infância. Êle parece, entretanto, ter sempre sido um solitário, nunca tomando parte nos brinquedos dos irmãos. "Passeava sòzinho, conta sua irmã. Êles não ousavam segui-lo. Ia ao rio, e pescava insetos aquáticos. Espetava-os numa caixa branca onde escrevia o nome de cada animal, muitas vêzes em latim. Conhecia os lugares onde crescem as flores dos campos. Herborizava, chorava, sonhava" (1) Imaginamo-lo, deitado, por vêzes, na relva, a cismar diante do longo cortejo das nuvens, ou, ainda, a caminhar, sem destino, ao sabor da descoberta e do imprevisto.

Temperamento estranho o dêsse menino! Alternando longas horas de devaneio mudo com freqüentes cenas de violência e rebeldia, trazia já em si o gérmen da revolta e do protesto.

Conta-se que, um dia, sua avó, tendo vindo de Breda passar alguns dias em Zundert, presenciou uma das explosões do jovem Vincent. Sem maiores explicações, a digna senhora agarrou-lhe o braço, e com dois tapas nas orelhas escorraçou-o da sala. Isto determinou um drama familiar com a mãe, logo pacificado pela intervenção paterna, pois o pastor Van Gogh, "pelo fim da tarde, atrelou um carro, e levou as duas senhoras a passear por entre as urzes em flor. E elas se reconciliaram, conclui a Sra. Theo, na magnificência de um suntuoso crepúsculo". (2)

ADOLESCÊNCIA

Aos doze anos, Vincent estuda na pensão Provily em Zevenbergen próximo a Zundert. Durante quatro anos aí permanece, interno, vindo passar em casa as férias de verão.

(1) Duquesne — Van Gogh, E. — *Persoonlijke herinneringen aan Vincent Van Gogh*. Baarn, Van der Ven, 1910. Apud P. Courthion, Genebra, Pierre Cailler, Ed. 1947.

(2) V. Doiteau et E. Leroy — *La Folie de Van Gogh*. Paris. Ed. Aesculape, 1928.

Em Julho de 1869, tendo completado 16 anos, começa a trabalhar, a pedido do rico tio Vincent, que vivia repousadamente, em Princenhage, antigo negociante de objetos de arte, na sucursal de Haya da casa Goupil. Eis mais um Van Gogh num ramo de comércio tradicional na família. Pontual no trabalho, consciencioso no cumprimento de suas obrigações, pouco a pouco se lhe vão abrindo a inteligência e a imaginação, em contacto com as obras de arte da galeria e as visitas aos museus.

Em 1873, Theo parte para Bruxelas, a trabalhar também na sucursal da firma Goupil. Aos 15 anos já é um rapaz sério, cheio de bom senso e boa vontade. Pela identidade do trabalho estreitam-se, assim, os laços entre os dois irmãos.

LONDRES

Em maio do mesmo ano, Vincent é enviado à sucursal de Paris, e logo a seguir a Londres. A vida lhe corre tranqüila e modesta. Mergulha, horas a fio, em leituras intermináveis: a Bíblia, os poetas, os romancistas.

Após o trabalho diário volta a casa, e desenha, ao longo do Tamisa, rápidos croquis fixados ao acaso. Sem que êle próprio se dê conta, sua verdadeira vocação desperta e cresce, lentamente experimentando então, ao considerar os esboços ainda informes, um sentimento de humildade.

É singularmente interessante observar os seus pintores preferidos, nessa época. O "Angélus" de Millet já o impressiona, e guardará a êsse pintor, até o fim da vida, uma grande fidelidade. De uma lista extensa onde se encontram Scheffer, Delaroche, Leys, de Groux, Breton, Israëls, Meissonnier, Fro-

mentin, Diaz e Corot, entre muitos outros, aparece, também, Eugène Boudin. Até que ponto, nesse tempo, Van Gogh terá conhecido o pré-impressionista Boudin, as suas paisagens da Bretanha, de Normândia e da Holanda, e o sentido anunciador de sua pintura?

Em Londres, porém, onde está instalado numa pensão familiar, Vincent vai sentir a primeira e trágica decepção. A filha de sua hospedeira é uma linda loura, alegre e jovial, Ursule Loyer. Ursule cuida de crianças, na pequena pensão, e Vincent que aos poucos sente crescer dentro do peito uma paixão ardente pela jovem, chama-a "l'ange aux poupons". Começa a cortejá-la, criando na imaginação todo um mundo de ilusões, alimentadas pelos sonhos quotidianos de uma união próxima. Porém, sem que êle soubesse, Ursule está noiva, há mais de um ano, dum rapaz, que então trabalhava no país de Gales. A intolerável ansiedade que o faz sofrer, pela timidez, sucede um momento de arrebatamento, no qual Vincent, desajeitadamente, propõe casamento a Ursule. A resposta é uma risada sonora e divertida, e os planos mais secretamente acariciados caem, dolorosamente, por terra. Mas Vincent, que se acreditava correspondido, não se quer convencer, torna-se, finalmente, agressivo, até que, repellido brutalmente, tem de abandonar o quarto e recalcar o sofrimento.

DÚVIDAS

Após êsse amor infeliz Vincent se sente desesperado, sem fôrças para sufocar, no esquecimento, a terrível e irremediável decepção.

O seu trabalho lhe parece agora odioso, e em Julho de 1874, parte para a Holanda, profundamente magoado. E' o início

de um período, em sua vida, em que começam a fermentar sentimentos de frustração e dúvida de si mesmo.

Depois de uma permanência de algumas semanas em Helvoirt, Vincent volta a Londres, em companhia de uma irmã. Porém, a atmosfera londrina lembra-lhe os sofrimentos ainda próximos. É o início de sucessivos conflitos com a clientela e com os patrões. Vincent, decididamente, começa a sentir a mesquizez da sua vida de comerciante, fadado a vender uma mercadoria que despreza e a bajular o mau gosto do público. Parte então, a trabalhar na sucursal de Paris.

Há dois anos, já, que êle se corresponde com Theo. Numa carta refere-se a uma visita à exposição Corot e aos Museus do Louvre e do Luxemburgo. Em Julho de 1875 escreve a Theo: "Aluguei um pequeno quarto em Montmartre, de que havias de gostar. É pequeno, mas abre para um jardimzinho recoberto de hera e parreira". (1) O quarto tem as paredes forradas com gravuras de Ruysdael, Rembrandt, Philippe de Champaigne, Corot, Bonnington, Troyon, e muitas outras, cuja lista comunica a Theo.

LEITURAS

A leitura ocupa seu tempo. Michelet e Renan, especialmente. E a crise religiosa se desenha. Há um pensamento de Renan que o preocupa: "Morrer para si mesmo, realizar grandes coisas, alcançar a nobreza, e ultrapassar a vulgaridade em que se arrasta a existência de quase todos os indivíduos..." (2)

(1) Carta 30.

(2) Correspondência com Theo. Nota biográfica de Charles Terrasse. Grasset. Paris, 1937.

NOTA. As cartas, mencionadas pelo número, pertencem à correspondência de Van Gogh com seu irmão Theo.

Porém, a vida continua. O trabalho é quotidiano e enervante. Pelo fim do ano, Vincent parte, bruscamente para a Holanda, volta a Paris, torna a partir para Etten. E é, finalmente, depois de todos êsses avatares, despedido do emprêgo. Tenta nova ocupação, empregando-se como preceptor numa escola na Inglaterra, em Ramsgate, e depois em Isleworth, onde ajuda o ministro metodista Jones na redação de sermões. Será ainda um fracasso, desta vez, como pregador. E' despedido por incapacidade, e pelo aspecto rústico e desajeitado que apresenta.

O PASTOR

Então uma dúvida começa a despertar em seu espírito. A existência de artista lhe aparece como coisa nobre, porém a vida do pastor será de finalidade mais elevada, sublime, pela dedicação à humanidade e assistência à infinita miséria do mundo: "Sinto-me atraído pela religião", escreve êle a Theo. "Quero consolar os humildes. Penso que ser pintor ou artista é uma bela profissão, porém, creio que a profissão de meu pai é mais sagrada. Quero ser como êle".

Ei-lo novamente em Etten, com seus pais, para o Natal, deixando definitivamente a Inglaterra, com seu cortêjo de decepções e sofrimentos.

O tio Vincent não o abandona, ainda. Arranja-lhe um emprêgo de caixeiro de livraria em Dordrecht, perto de Rotterdam, onde permanece por três meses.

INICIAÇÃO PASTORAL

A vocação religiosa se manifesta, então, irresistivelmente, e, em maio, Vincent está em Amsterdam, a fim de preparar a

admissão ao seminário de Teologia da Universidade. A sua carta de 27 de julho de 1877 a Theo se queixa das lições de grego do helenista Mendes da Costa, nas tardes de verão, quentes e pesadas, ao mesmo tempo que lembra os campos de trigo do Brabante. Um dia almoça um pedaço de pão sêco e um copo de cerveja, e comenta: "... é um meio recomendado por Dickens àqueles que estão no ponto de se suicidar, como sendo particularmente indicado para desviá-los dêsse projeto durante algum tempo." (1)

A correspondência com Theo é, nessa época, bastante confusa. Mixto de citações e comentários de textos sacros e de pintura. A Bíblia, Dickens e Michelet, a Odisséia, Rembrandt, Millet e Jules Breton se misturam com os anseios de se tornar um bom pregador: "Deve-se amar o quanto se puder, pois aí reside a verdadeira fôrça, e aquêle que muito ama realiza grandes coisas..." Mais adiante diz: "Quanto mais procuramos nos qualificar num certo terreno de atividade ou de ofício, adotando um modo de pensar e de agir relativamente independente, e mais nos conformando com regras fixas, tanto mais firme se tornará o caráter, não sendo preciso para isto amesquinhar nosso espírito. É bom fazer essas coisas porque a vida é curta e o tempo passa depressa. Se nos aperfeiçoarmos numa só coisa e bem a compreendermos, adquirimos além disso a compreensão e o conhecimento de muitas outras". (1).

Vincent se sente tomado por um profundo ardor religioso. Nasceu para dar tudo de si, busca sua verdadeira vocação, sem compreender ainda que lhe está reservado trazer ao mundo, não a palavra da redenção pela presença divina, mas a revelação da alma humana pela pintura.

(1) Carta 106.

(1) Carta 121.

Assim é que se lança, de corpo e alma no estudo. Mas, para que tanto latim e tanto grego? Não seria possível levar a palavra de Deus aos humildes, com simplicidade, e de coração aberto?

O BORINAGE

Mais uma vez falha, não consegue obter missão alguma, e volta ao lar paterno, em Etten. Pensa então em seguir um curso de três meses em Bruxelas. Apesar dos tropeços com o francês e a mediocridade dos resultados, obtem, com grande dificuldade, uma missão por seis meses. Em Novembro de 1878 êle chega a Mons, capital do Borinage, como evangelista voluntário junto aos mineiros.

O Borinage é uma pequena região da Bélgica, no Hainaut, também chamada "le couchant de Mons", prolongando o norte da França, encravada nas altas planícies da Bélgica média.

A única produção do Borinage é a hulha, e a natureza ali conserva um luto perpétuo. A paisagem é atulhada pelas pirâmides negras dos "terrils", montes de escórias e detritos, restos da exploração subterrânea. A vegetação, enegrecida pela fuligem, cresce rala sôbre a terra preta.

No coração do Borinage a vida conta apenas pelo presente, de tal forma o trabalho extenuante dos mineiros lhes veda qualquer outra ocupação. O mineiro, indiferente ao perigo, vive com êle, lado a lado. A ameaça do grisú, o desmoronamento que sepulta vivos os homens, e os condena à longa espera, ao desespero, e por vêzes à morte lenta, não constituem, para o Borain, senão o motivo de uma rebelião brutal e rápida. Rápida, porque a necessidade imperiosa do trabalho impõe a volta

à formidável e terrível tarefa, até que um dia a miséria, a doença, a velhice consumam sua obra: a morte, consolação suprema.

Pela noite as tavernas se enchem, e o álcool faz esquecer um pouco da tragédia da vida. À madrugada seguinte, através da bruma fria e pegajosa, dentro da escuridão, o negro formigueiro humano se escoá, por entre os caminhos lamacentos, as tórres de elevadores e as linhas aéreas, a mergulhar no seio da terra. E o trabalho continua.

Nesta paisagem tétrica, não desprovida de grandeza humana Vincent chega, corretamente vestido, ainda afeito aos hábitos urbanos. De Mons parte para Pâturages e logo a seguir para Wasmès, centro da mineração. Vai começar uma vida de exaltação, em contacto com a miséria negra. Aí viverá cêrca de dois anos. Pouco a pouco, suas boas roupas vão desaparecendo. Divide com os miseráveis tudo que possui. Deixa o quarto limpo e confortável que ocupara, primitivamente, em casa de um casal, para se instalar numa cabana infecta, dormindo sôbre palha solta. Seu regime de vida é o mesmo dos mineiros. Compartilha das suas misérias, tornou-se agora um dêles. E todos o estimam e ouvem, com respeito.

“FRAGILE”

Uma febre de dedicação o abrasa, e a sua obra de evangelista o leva à maior humildade, na ânsia de dar, de dar sempre...

A sua roupa, agora, é feita com sacos de embalagem, desde o dia em que viu, impressa nas costas de um mineiro, a palavra “Frágil”. Nem todos o compreendem, e no ingênuo testemunho de um pobre padeiro do lugar, que o conheceu, respondia, a

quem lhe perguntava porque agia assim: “Eu sou o amigo do pobre, como era o Senhor Jesus”.

Ele próprio descreve uma visita à mina Marcasse, uma das mais velhas e perigosas da região. “Os operários dessa mina são geralmente emaciados e pálidos de febre, têm aspecto cansado e usado, queimado e velho antes da idade, as mulheres em geral são lívidas e murchas. Em tórno da mina se encontram as miseráveis habitações dos mineiros, com algumas árvores mortas, completamente enfumaçadas, cêrcas de arbustos, montes de detritos e cinzas, montanhas de carvão inutilizável”. (1)

Uma epidemia de tifo assola a região. Vincent se desvela e dá aos doentes tôda a assistência de que é capaz. Porém, chega a sua vez, e também adoece.

Louis Piérard nos descreve o que então se passou: “imediatamente, o pai partiu de Nuenen para Wasmes. Encontrou seu filho deitado sôbre um saco de palha, horrivelmente enfraquecido e emagrecido. Vincent deixou-se levar, como uma criança. O filho do padeiro teve de prometer que continuaria as reuniões na sala de festas, ao lado do fôrno. Um último encontro teve lugar à tarde, antes da partida de Vincent para a Holanda. Alguns mineiros, de rostos esfaimados e sofredores se reuniram, em tórno de Vincent e seu pai, na sala fracamente iluminada por uma lâmpada pendurada do teto. E grandes sombras fantásticas dansavam sôbre as paredes caiadas de verde...” (2)

Em julho de 1880 está de volta ao Borinage, como testemunha a carta a Theo, depois de se ter tornado para a família “uma espécie de personagem impossível e suspeito”. É ainda êle quem diz: “eu sou um homem sujeito a paixões, capaz de

(1) Carta 129.

(2) L. Piérard. Van Gogh ao Pays Noir. Mercure de France. 1913.

fazer coisas mais ou menos insensatas, de que me sucede arrepende, mais ou menos". (1).

CONTINUAR SEMPRE

Mergulhado em melancolia profunda, ao invés de se deixar arrastar ao desespero, prefere continuar a esperar, a aspirar, a buscar, em vez de permanecer na estagnação. "Continuar, continuar sempre", de modo que o objetivo definitivo se desenhe aos poucos, "como o croquis se torna esbôço, e o esbôço quadro..." (2).

A sua situação, entretanto, é crítica. Os seus superiores se mostraram escandalizados com a forma estravagante pela qual se conduziu. É a volta à miséria. E nesse mesmo mês de julho começa para Vincent um dos períodos mais angustiosos de sua vida, marcado pela afirmação definitiva do destino. Já no Borinage êle desenhara febrilmente, com traço forte e denso as imagens sombrias dos mineiros. E é nessa carta de julho, comovente apêlo, em que conta, longamente, suas angústias e suas esperanças, que se firma, para sempre, a sua aliança com Theo. A partir daí nunca lhe faltará o apôio do irmão admirável, que o sustentará até o fim.

CUESMES

Nessa ocasião, Vincent está morando perto de Mons, em Cuesmes, "8, rue du Pavillon, chez Mr Decrucq". Aí começa

(1) Carta 133.

(2) Id.

uma série de desenhos: “rabisquei um desenho que representa homens e mulheres catadores de carvão, indo ao fosso, pela manhã, na neve, por um atalho ao longo de uma cêrca de espinheiros, sombras que passam, vagamente perceptíveis no crepúsculo; ao fundo se esbatem contra o céu as grandes construções da jazida e o “terril”.” (1)

Há, já nesses primeiros desenhos, alguns dos elementos que caracterizarão sua arte; o sentimento da realidade e a imensa compaixão humana. Porém, o artista é humilde, cheio de dúvida, da técnica.

O VAGABUNDO

Por êsse tempo começa uma vida de sombria vagabundagem. Êle sai, pelos campos, sem destino, com os cabelos ao vento, no outono ou no inverno. Dorme ao acaso, pelos caminhos, pelos celeiros. Um dia parte a pé, para Courrières, no Pas-de-Calais, na esperança de encontrar Jules Breton, de obter talvez assistência, algum conselho, ou, quem sabe, algum trabalho. Com dez francos no bolso, caminha durante oito dias. “Eu vi Courrières, e o exterior do atelier do Sr. Jules Breton. O exterior dêsse atelier me decepcionou um pouco, visto que é um atelier novo em fôlha, recentemente construído em tijolos, com uma regularidade metodista, e um aspecto inóspito, regelador e irritante”. (2) E volta, sem ter ousado ver o pintor. Vence, penosamente, a etapa de volta, esgotado de

(1) Carta 134.

(2) Carta 136.

cansaço, com os pés magoados e feridos, trocando por pedaços de pão duro alguns desenhos.

Nessa grande miséria sente voltar a ~~a~~ energia interior e diz: "seja como fôr, sairei de mais essa dificuldade, e retomarei o lapis" (1).

Alguma coisa resta dessa penosa excursão: as aldeias dos tecelões. "O homem do fundo do abismo, *de profundis*, é o carvoeiro: o outro, de ar sonhador, quase abstrato, quase sonâmbulo, é o tecelão" (2).

Em Outubro de 1880, Vincent se instala em Bruxelas, onde começa a trabalhar, e encontra o pintor Alexandre Van Rappard, de quem se torna amigo, e a quem escreverá durante cinco anos.

Rappard é o artista aristocrata, Vincent é o vagabundo miserável. Porém, seus pontos de vista coincidem. Buscam o mesmo ideal de verdade na observação dos motivos populares.

Impossível trabalhar, no seu pequeno aposento do boulevard du Midi. A casa de Rappard lhe está aberta, e é lá que desenha. Qualquer modelo lhe serve: operário, menino de rua, soldado, paisagem. "Nem um só dia sem uma linha", como dizia Gavarni. (3).

K.

Em abril do ano seguinte Vincent volta a Etten, onde seu pai procura dissuadi-lo da profissão de artista, o que resulta num esfriamento progressivo das relações entre os dois. Porém,

(1) Carta 136.

(2) Idem.

(3) Carta 140.

outra decepção mais grave o espera. O encontro com a prima K. (Kee), viúva, com um filho, que lhe parece encarnar, por fim, o ideal da mulher sonhada. Sua imaginação exaltada constrói, imediatamente, a quimera de um lar, no qual possa trabalhar, amparado por uma afeição ardente e durável. Mas êle é feio, desgracioso, de maneiras bruscas, e a prima Kee não concorda com seus projetos, rejeita-o, violentamente, com uma recusa categórica e definitiva. "Não, não, nunca". Kee não pode esquecer a memória do marido morto e não sente nenhuma atração por êsse estranho primo, de cabelos de fogo e olhar ardente.

A carta de setembro, escrita por Theo, é um testemunho doloroso do esforço feito por Vincent para se fazer amar. E o trabalho continua, persistente. As "Cabanas perto de Nuenen", hoje no Museu Boymans, datam dessa época.

MAUVE E HAYA

Apesar de tudo êle se sente feliz em amar. "Eu considero provisoriamente êsse "nunca, não, nunca", como um pedaço de gelo, que aperto de encontro ao meu coração até que esteja derretido" (1). Mais uma vez, sua intensa fome de afeto se projeta contra o muro da negativa. As falências seguem seu rumo, ininterruptamente. Magoado por tudo e por todos, o pobre Vincent parte para Haya, onde se encontrará com o primo Anton Mauve, pintor de renome na ocasião, e cujo grande mérito será ter sido o primeiro a reconhecer a gênio de Vincent.

(1) Carta 154.

PRIMEIRA ENCOMENDA

16
Pela primeira vez parece que o destino vai lhe ser favorável. Mauve o recebe bem, aconselha-o, e em janeiro de 1882 êle recebe a primeira encomenda, do tio Cornelius Marinus: doze pequenos desenhos a pena, representando vistas de Haya, a dois e meio florins cada.

Êsses dias representam, para Vincent, alguma coisa de milagroso. A simpatia de Mauve, que o faz pintar a aquarela, as primeiras encomendas, isso, para êle, habituado a receber apenas a indiferença ou a repulsa, é quase inacreditável. E envia a Theo as palavras de Millet: "A arte é um combate — na arte se deve arriscar a pele. Trata-se de trabalhar como vários negros: *preferiria nada dizer a me exprimir fracamente*". (1)

Para conseguir progressos na técnica encontra métodos compreensivos de perspectiva no "Guide de l'A. B. C. du Dessin", de Cassagne, e fica em êxtase por ter conseguido desenhar o interior de uma cozinha, com o fogão, a cadeira e a mesa, tudo em seu lugar. Há no seu ingênuo entusiasmo todo o sabor de uma descoberta.

17
Porém, o gênio rebelde não tarda a se manifestar. No inverno daquele ano, um dia, Vincent entra em conflito com Mauve. O primo famoso lhe impõe a cópia de uma moldagem de gesso, e como a crítica, diante do resultado, seja um pouco acerba, surge uma troca de palavras desagradáveis. Vincent, irritado, exclama: "eu sou um artista!", afirmando, veementemente, o seu direito de expressão. E, num rasgo de violência, atira o gesso ao chão, fazendo-o em pedaços. Mauve, homem calmo e refletido, chocado pela brutalidade do primo, encara-o, severamente, e diz: "és um perverso, teu caráter é mau!".

(1) Carta 180.

SIEN

Aliás, de tempos para cá, já Vincent passou a constituir motivo de escândalo. Conheceu, nesse inverno uma mulher grávida, ébria, abandonada pelo homem cujo filho trazia nas entranhas.

Chama-se Christine, porém para Vincent é Sien. Toma-a como modelo e trabalha durante todo o inverno. Trata-a com humanidade, e, dividindo com ela o seu pão, consegue salvá-la, juntamente com a criança. Leva-a a Leyde, onde uma operação indispensável, torna possível o parto em meados do ano seguinte. Sien posa para o extraordinário desenho "Sorrow", sob o qual o artista escreve a frase ingênuamente sentimental de Michelet: "Comment se fait-il qu'il y ait sur la terre une femme seule délaissée?". Nesse corpo miserável, estigmatizado pela miséria, êle infunde todo o desespero e tôda a dor universal. É o mesmo sentimento de abandono e isolamento que encontraremos, anos mais tarde, na figura desesperada de 1889: "No limiar da eternidade".

As complicações, porém, se acumulam. Vincent se endivida, a pensão que recebe de Theo é insuficiente, e, apesar de que Sien está agora ligada a êle "como uma pomba mansa" (1), e de que êle a quer tornar sua mulher, os problemas se vão agravando.

Escreve a Theo, contando-lhe tudo, pedindo-lhe que não o abandone, numa carta cheia de simplicidade e emoção. Renuncia ao amor da prima, para se dedicar à redenção da pobre prostituta, abandonada, com 5 filhos de pais anônimos. O que parece às suas relações incrível escândalo, é, para êle, perfeitamente natural: "achei tão simples e tão evidente..."

(1) Carta 192.

12
“Parece-me que cada homem que ~~velha~~ o couro dos seus sapatos, teria agido da mesma forma”. E tem então um pensamento de admirável bondade: “ela nunca viu o que é bom, como pode ser boa?” (1).

As coisas, porém, vão mal. A mãe de Christine é uma velha proxeneta, bêbada e crivada de vícios. E, ao cabo de ano e meio de martírio e miséria em comum, Sien sai definitivamente de sua vida.

“TERRA LAVRADA”

Porém, a arte é a sua grande fôrça. Das excursões a Scheveningen, Rijswijk, Leidschendam, Woorburg êle traz desenhos e pinturas vigorosas, cheirando a natureza, cheios do profundo drama que lhe agita o espírito. Num dêsses dias êle pinta a “Terra lavrada”, cuja descrição é tão viva quanto o próprio quadro: “Aquêle (dos estudos diversos, feitos na mesma semana) que me pareceu melhor realizado, nada mais é do que um pedaço de terra revolvida a enxada, areia branca, negra e parda, após uma chuvarada, tanto que os montes de terra pegam fogo aqui e ali, e falam melhor.

“Depois de ter desenhado durante algum tempo êsse pedaço de terra, houve um temporal com uma chuva formidável, que durou uma hora. Porém, eu tomara tal gôsto pela coisa, que busquei, de qualquer jeito, um abrigo atrás de uma árvore. Quando o temporal passou, e as gralhas recomeçaram a voar, não me arrependi de ter esperado, por causa do admirável tom escuro que o solo do bosque tomou, depois da chuva”. (2).

(1) Carta 192.

(2) Carta 227.

SCHEVENINGEN

Os estudos de Scheveningen, com céus de um griseo fino e areia dourada, os bosques de faias, de um vermelho outonal, aparecem em sua obra dêsse tempo, sem fazer prever ainda as rutilâncias de Arles.

Vincent se confessa contente por não ter “aprendido” a pintar. Ele mesmo não sabe como faz. Esmaga o tubo de encontro à tela, modela troncos em plena pasta com o pincel, e se diz, diante do painel branco, que alguma coisa deve sair dali.

PRIVAÇÕES

Nos últimos tempos dessa estadia em Haya, Vincent escreve uma carta patética a Theo. Confessa-se acabrunhado, com a saúde comprometida pelas privações e pela fome:

“Digo-te, com franqueza, que começo a temer o resultado de tudo isso, pois minha constituição seria bastante boa se não tivesse de jejuar durante tanto tempo, mas sempre tive, ou de jejuar, ou de trabalhar menos, e, tanto quanto possível, escolhi a primeira solução, até o momento em que me sinto muito fraco. Como continuar a resistir?” (1).

DRENTHE

Parte, então, para Drenthe, no extremo norte, lembrando a frase de Gustave Doré: “tenho a paciência de um boi”. Está

(1) Carta 304.

firmemente decidido a levar por diante a sua concepção da pintura, pintando na terra de Drenthe, seus campos de tojo e de trigo, seus cemitérios.

De madrugada, uma vez, tem a sensação de ver “os verdadeiros Corot”, mergulhados na doçura e no mistério da névoa argentina da manhã. (1).

Noutra ocasião êle contempla um rebanho de carneiros, conduzido pelo pastor ao aprisco. É o crepúsculo. No largo caminho lamacento, por entre as altas árvores meio despidas pelo outono, avança, lentamente, o rebanho, formando corpo com a terra lodosa, entre montes de palha e de turfa. Abre-se a porta do abrigo, como uma negra caverna, onde bruxoleia uma lâmpada de azeite. A porta se fecha. A noite está presente, na paz e no silêncio.

É como um sonho, que leva Vincent a esquecer de tudo, até de comer.

NUENEN

E, pela última vez, êle volta ao lar paterno, em Nuenen, antes do Natal de 1883, onde permanece, pelo espaço de dois anos. Instala seu atelier num depósito, ao lado do presbitério de seu pai. Entre êle e a família uma atmosfera cerimoniosa se estabelece. Há, por parte do pastor, o desejo de manter relações cordiais, sem que seja possível evitar as conseqüências latentes de uma profunda incompatibilidade, que vai estabelecendo, gradativamente, uma sensação de dúbio mal estar.

(1) Carta 340.

Nuenen é uma pequena povoação, nos campos brabanteses, próximo a Etten: duas fileiras de casas, marginando a estrada para Eindhoven.

OS TECELÕES

Mais uma vez, Vincent retoma seu trabalho febril e obstinado. Os camponeses dos arredores, seus humildes utensílios, e principalmente os tecelões, desfilam diante de nossos olhos. O trabalho doméstico dos tecelões o interessa extraordinariamente. A geometria dos teares, os gestos indefinidamente repetidos, a vida rude e dura dêesses artesãos, sujeitos a um salário baixo, tudo isso êle traduz, nos estudos severos de Nuenen, ressaltando o contraste de verticais e horizontais.

Ao mesmo tempo cresce, na sua alma, uma revolta surda contra o conformismo dos que o cercam, contra a injustiça social. Êle se sente, em 84, como um revolucionário de 48. Uma das suas cartas descreve uma visão sombria e melancólica da natureza:

MELANCOLIA

“O tempo é tristonho, os campos são uma verdadeira charneca, feita de blocos de terra negra e de um pouco de neve, e, muitas vêzes há dias inteiros em que se vê, apenas, bruma e lama; à tarde, o sol vermelho, e “pela manhã” os corvos, a herva sêca e a verdura maculada apodrecendo, os bosques negros e os ramos dos álamos e dos salgueiros erriçados, destacando-se sôbre um céu triste, como um amontoado de arames farpados”. (1).

(1) Carta 392.

A sua sensibilidade cromática se impressiona pela busca do azul. Azuis claros e escuros nas fôlhas e nas sombras em oposição aos tons dourados ou avermelhados dos trigais. O azul da roupa dos camponeses, severamente tramado com negro, mais belo ainda quando velho e usado, justo o necessário para fazer cantar os alaranjados sutis da pele, constitui, para os seus olhos, tema para longas meditações.

MARGOT

Em agosto de 1884, se esboça novo idílio. Desta vez com uma vizinha solteirona, Margot, que se apaixonou por êle, com tôda a energia e o desespêro de uma alma ávida de afeição. Vincent não está muito cheio de entusiasmo. Porém, entre os dois se esboçam planos de casamento.

Uma forte oposição nasce, entre as duas famílias. A união é impossível, com um homem que não tem meios de vida próprios, que vive à custa do irmão. Ê a ruptura, e em consequência uma tentativa de suicídio da pobre Margot, desesperada com a ruína dos seus sonhos.

A vida mesquinha de Nuenen, a hostilidade surda que sente em volta de si, vão tornando a vida, para Vincent, cada vez mais difícil e desagradável. Falido na amizade dos seus, repudiado pelos amigos, repellido no amor, fecha-se, cada vez mais, em si próprio e na sua obra.

Em março de 1885 o pastor Theodoro é encontrado agonizante, na soleira da porta. Ana Cornélia corre a socorrê-lo, mas já encontra um cadáver. Theo, avisado, vem de Paris para o entêrro. O corpo é sepultado no jardim, ao lado da igreja, numa cerimônia singela.

“ARDAPPELETER”

Nos meses seguintes Vincent continua a trabalhar. A “Cabeça de camponesa” é de junho, e os “Ardappeleter” (Os Comedores de batatas), de abril e maio. A sua pintura é impregnada de um cheiro forte vindo da terra, e do trabalho humano. Uma pintura de camponeses deve cheirar a cozinha, a toucinho e a batatas. Os “Ardappeleter” são pintados em plena sombra, como espectros brotados da terra. Vincent desejou “dar a idéia de que essa gente que, debaixo do lampeão, come batatas com as mãos... também lavrou a terra, e que o quadro exalte o trabalho manual e o alimento honestamente ganho”. (1)

Para pintar os camponeses, sente que é necessário ser um deles, participar da sua vida penosa e fecunda. É a busca intensa do “caráter”, através de uma pintura escura e enfumada, com sombras azuis e luzes em ocre dourado.

DEFORMAÇÕES

Os ideais de Vincent estão bem traçados, e sintetizados por êle próprio, numa frase em que se compreende o seu desejo de superar a realidade pelas deformações voluntárias e conscientes:

“Meu grande desejo é aprender a fazer tais inexatidões, tais anomalias, tais correções, tais transformações da realidade, que daí resultem mentiras, sim, se quiserem, porém mais verdadeiras do que a verdade literal”. (2)

(1) Carta 404.

(2) Carta 418.

ANTUÉRPIA

Em novembro dêsse ano, Vincent parte da Holanda para Antuérpia. Theo pensa que êle vai em busca de Rubens, porém o que o interessa mais, no momento, são as decorações da sala de jantar de Leys. Apesar disso, Rubens, Van Dyck e Jordaens não deixam de ser, para êle, uma revelação. O seu ponto de vista é absolutamente pessoal, porque, no fundo, é o "seu" ideal que busca, na pintura do passado. Êle deixa de lado, por exemplo, a "Virgem do papagaio" de Rubens para contemplar o "brutal retrato de homem — pintado por mão admiravelmente firme — não longe da "Saskia" de Rembrandt" (1). Fascina-o a aparente facilidade de Rubens, a sua extraordinária mestria, e a simplicidade e qualidade da sua técnica.

Durante algum tempo trabalha na classe de pintura da Academia, porém, cedo, se afirma a sua incompatibilidade com Sibert e Verlat, seus mestres, cujo ensino convencional não o satisfaz.

Nas cartas de Antuérpia começa, então, a crescer o desejo de partir para Paris. Com efeito, seria magnífico retomar a vida, junto com Theo, de quem êle sempre viveu separado. O ambiente seria muito mais favorável ao seu desenvolvimento. Poderia conhecer os impressionistas, de quem tanto lhe fala o irmão, e abrir à sua pintura, ávida de viver novos aspectos do mundo, um outro campo de expressão.

Vincent está impaciente, ansioso por partir. Consulta Theo sôbre a possibilidade de viajar em junho ou julho, talvez mais cedo. Pensa trabalhar com Cormon, talvez desenhar no Louvre ou na Ecole des Beaux Arts. Talvez passe o mês de março em Nuenen, com a mãe viúva, e no comêço de abril esteja em Paris.

(1) Carta 443.

PARIS

Porém, o eterno ambulante tem pressa. Não resiste à espera, abrevia os prazos, e, súbitamente, num dia de março, Theo recebe um bilhete de Vincent, já chegado, marcando um encontro no Salon Carré, do Louvre, ao meio-dia.

Vincent se delicia com Paris. Mora com Theo, num pequeno apartamento, rue de Laval, hoje rue Jean Massé. Tôdas as manhãs êle sai, a pintar. Montmartre e os moínhos, então existentes, o encantam.

Porém, humilde por essência, Vincent acredita que muito lhe falta ainda que aprender. Entra para o atelier Cormon, pintor acadêmico, mas que mantém uma escola livre. Lá encontra Toulouse Lautrec, pequeno monstro de espírito sarcástico, com quem estabelece boa amizade. Mostra-lhe os trabalhos, discutem, estimam-se à primeira vista. Há, entre os dois diferenças profundas. Lautrec é o "grand seigneur, fin de race", cuja incapacidade física limita a iniciativa. Sua obra é sutil, mordaz, requintada. É a maior acusação contra o mundo contemporâneo, pela dureza e inflexibilidade com que procura as profundidades da expressão. Debaixo de uma simplicidade aparente, êle abriga um amargor profundo, e tem, realmente, a sensação de estar conferindo às coisas e aos seres provisórios um sentido eterno.

O IMPRESSIONISMO

Vincent conhece, finalmente, os impressionistas. O seu encontro com a "pintura clara" lhe abre novos horizontes, bem como a descoberta da arte japonesa. Pela esquematização dos motivos, pela concepção de uma perspectiva convencional

e a virtuosidade da execução, os japoneses exercem grande influência na nova criação espacial de um Lautrec, de um Degas, de um Seurat. Van Gogh não se furta a essa influência. As suas telas daí em diante o revelarão. O "Pont d'Asnières" é bem característico dessas novas tendências. E, pouco a pouco, à grafia japonesa êle infunde o delírio da côr, de uma côr iri-sada, cintilante pela pujança dos contrastes e a riqueza da matéria.

A vida com Theo, em Paris, se inicia sob bons auspícios. Theo sonha com a possibilidade de "lançar" os impressionistas, porém o público não compreende as audácias dos novos, e a firma Goupil nem quer ouvir falar nesses loucos.

Por êsse tempo Vincent encontra Seurat, Signac, Pissarro, Degas, e, finalmente, Gauguin. Expõe alguns quadros em casa do "père" Tanguy. O seu trabalho, febril e fecundo, (mais de 200 quadros pertencem a essa fase parisiense), não o impede de elaborar os planos de uma espécie de república de artistas, trabalhando em comum, como num falanstério. Lautrec lhe falou do sul da França, da Provença, cuja luz extraordinária transfigura as coisas. Ali os artistas se poderiam reunir, pondo os bens em comum e trabalhando numa grande obra coletiva. Os planos, porém, não surtem efeito. Por outro lado, o gênio irascível de Van Gogh, o absintismo, fazem alternar períodos de excitação violenta e de depressão, e, apesar da infinita paciência e bondade de Theo, um dia, súbitamente, Vincent parte para o Sul.

ARLES

Em fevereiro de 1888 chega a Arles. É uma terra estranha, essa Provença, varrida pelo mistral, vento terrível e ir-

ritante, que induz à violência e aos maus preságios. Porém, já tinha êle dito, uma ocasião, a Emile Bernard, que no sul da França é que se deveria instalar o atelier do futuro.

Nos campos cobertos de neve começam a florir as amendoeiras. E ao lado de um trabalho imenso e incessante, recomeça a correspondência com Theo. Preocupa-o a circunstância de que a sua pintura não encontra amadores. Sente-se um pêso morto para o irmão, porém a tarefa que tem a desempenhar não lhe dá tréguas. Escritas em francês, as cartas revelam, dia a dia, as suas preocupações, os seus tormentos, a alegria da luz e da côr. Instala-se numa casa amarela, sua côr favorita, e continua a pensar na velha idéia da cooperativa de pintores. Depois de muito sacrifício consegue atrair o seu amigo Gauguin.

O bom Theo é inesgotável. Não basta sustentar Vincent. Deverá também suportar as despesas com Gauguin. Êste está doente, abandonado, em Pont-Aven, na Bretanha, e não tem sequer recursos para pagar as dívidas e a viagem. Ao chegar a Arles, Gauguin encontra o amigo esgotado pelo excesso de trabalho, e com os nervos à flor da pele, porém, alegre pelas esperanças que lhe sorriem. Parece a Vincent que um primeiro passo decisivo está dado, para a cooperativa de pintores que sonha fundar, e a casa amarela se alegra com a chegada do grande amigo.

Contudo os dois temperamentos divergem por completo. Gauguin é irônico, sarcástico, acredita em sua superioridade, julga-se realmente o iniciador de Vincent, enquanto êste é humilde e sofredor, impetuoso e susceptível das maiores violências. A ascendência de Gauguin é forte, e tirânicamente exercida. Nas discussões sai sempre vencedor, o que, progressivamente, vai oprimindo Vincent.

Não conseguem entrar em acôrdo, quanto às idéias sôbre arte. Enquanto Gauguin admira Rafael, Ingres, Degas, Vincent os detesta, e conserva a fidelidade de sempre a Daumier, Millet e Rousseau, desprezados irônicamente por Gauguin.

1a Após um/ visita ao Museu de Montpellier, em que os dois se extasiam diante dos Delacroix da sala Bruyas as altercações recomeçam, a respeito de Rembrandt. "A discussão é de uma *eletricidade excessiva*, e às vêzes saímos de cérebro cansado, como uma bateria elétrica depois da descarga" (1). Ao cabo de dois meses a crise está próxima.

Na ante-véspera de Natal, Gauguin termina o retrato, já começado, de Vincent. Não é a melhor de suas obras, e o modêlo não se reconhece, talvez porque já nêle exista, estampado, o facies da loucura. À noite, no café, sem qualquer motivo, bruscamente, quando ambos tomam seu absinto, Vincent atira o copo à cabeça de Gauguin, que consegue desviar o golpe, e, em seguida, agarra-o pelo braço e o arrasta para casa.

Nessa noite, Gauguin, dormindo, entrevê confusamente, alguém que o espreita, imóvel. É Vincent, mudo, e de olhar fixo. O outro se levanta, encara-o com firmeza. Vincent vai se deitar, sem dizer palavra, e dorme, esmagado por um sono de chumbo.

A TRAGÉDIA

No dia seguinte, Gauguin resolve voltar a Paris, definitivamente, apesar das desculpas e dos protestos de Vincent. O dia passa, numa atmosfera carregada. À noite, Gauguin sai a passear, e ouve, súbitamente, passos precipitados atrás de si. Vol-

(1) Carta 564.

ta-se, e depara com Vincent, de olhos esgazeados, empunhando uma navalha aberta. Guaguin fita-o com severidade. Vincent dá meia volta e corre para casa, onde, de um golpe, corta a orelha esquerda, embrulha-a cuidadosamente em diversos trapos e vai levá-la de presente a uma prostituta conhecida, num bordel, com um bilhete: "Aqui está uma lembrança minha". Volta para casa e se deita, tendo deixado uma lâmpada acesa na janela.

Passa a noite desacordado. Pela manhã, o bairro está em reboliço. A mulher, ao receber o estranho presente desmaiou e amotinou a casa de tolerância. Chamada a polícia, as investigações conduzem a Vincent e Gauguin. Este último passara a noite num hotel, para evitar complicações. É prêso e levado à casa amarela, onde está Vincent, deitado, enfraquecido pela hemorragia, porém perfeitamente lúcido. Esclarecido o caso, apesar das súplicas do amigo, Gauguin parte para Paris, enquanto o bom Theo, chega, avisado do que acontecera.

HOSPITAL DE ARLES

Levado ao hospital de Arles, Vincent passa ali duas semanas, internado. Conhece o Dr. Rey, um dos primeiros a compreender o gênio do artista. O diagnóstico do Dr. Rey tende a admitir um desequilíbrio mental, produzido por longa permanência ao sol, e, também, epilepsia, de vez que na família de Vincent havia casos semelhantes.

Tendo tido alta, Vincent volta ao atelier, e recomeça a trabalhar. Pinta então o auto-retrato: "o homem da orelha cortada". Porém voltam as alucinações, a angústia, e o pintor, depois de uma cena penosa com a vizinhança, é forçado a voltar ao hospital, em consequência de uma petição. Theo está

para casar, em Paris, e de lá escreve, inquieto pela falta de notícias. i/

ST-RÉMY

Os dias se passam, e Vincent compreende que a melhor solução é internar-se. Em St. Rémy, pequena povoação perto dos Alpilles, existe um antigo convento, transformado em casa de saúde. Recomendado pelo Dr. Rey e pelo Dr. Salles, amigos de Theo, Vincent parte para St. Rémy, onde é bem recebido e instalado num pequeno quarto, com relativo conforto. Permanece no asilo de St. Rémy cêrca de um ano, com três graves e longas crises, intercaladas com fases de trabalho intenso. A vida no asilo é monôtona, porém Vincent se habitua ao contacto com os insanos, consolado pelo sentimento coletivo da desgraça.

Entretanto, a produção dêsse homem espantoso não esmorece. Era ? / Em prêsa de verdadeiro furor, pinta como se sentisse esvair-se-lhe a vida, pinta como se tivesse a sensação de que é necessário empregar o tempo a fundo e urge cumprir a sua missão.

Em maio de 1890 êle se sente melhor. É como se saísse de um longo pesadêlo. Escreve a Theo, pedindo-lhe que o tire de onde está: "é preciso sair daqui, mas, para onde ir?" (1).

AUVERS

O irmão está agora casado, e continua a trabalhar em Paris. Pissarro lhe recomenda uma pequena localidade, Auvers-

(1) Carta 629.

-sur-Oise, a 6 quilômetros de Pontoise. Lá vive o Dr. Gachet, psiquiatra, amador de pintura e amigo dos artistas. Ali Vincent terá conforto, assistência e compreensão.

Depois de tantos anos de sofrimento, por fim uma boa notícia. Theo lhe anuncia a venda de um quadro: "A parreira vermelha", única tela vendida em toda a vida do pintor. Ao mesmo tempo Albert Aurier escreve sobre a obra de Vincent um longo e expressivo artigo, análise cheia de profunda simpatia humana e compreensão estética.

DR. GACHET

Vincent parte para Auvers e se hospeda perto do Dr. Gachet. Fazem logo boas relações, e o médico posa para Vincent. O trabalho recomeça novamente. O contacto com a natureza é sedativo, para o vagabundo das estradas que ele sempre foi. Desenhos e pinturas se sucedem: trigais e casario, camponeses e pradarias, numa extraordinária intensidade de colorido. Vincent alcançou a mestria total.

O retrato do Dr. Gachet despertou tal entusiasmo no médico, que pediu a Vincent uma cópia. Os planos de trabalho parecem ter retomado um ritmo normal. Vincent está aparentemente tranquilo e parece ter voltado à normalidade, apesar de algumas cenas violentas com Gachet.

Porém o Dr. Gachet está constantemente ausente, e uma dúvida insidiosa atormenta o artista, que se sente inquieto e perseguido, embora pareça ter voltado à tranqüilidade normal. A propósito de uma tela de Guillaumin, que o Dr. Gachet deixou abandonada, num desvão de escada, sem moldura, Vincent se

exalta e intima o médico, com olhar alucinado, a que dê imediatas providências para proteger o quadro. Gachet se sente ameaçado pela terrível expressão da loucura, porém promete tudo, na esperança de que a crise se desvaneça.

OS CORVOS

Uma tarde, Vincent pinta um trigal. O céu é turvo e tempestuoso, sobre o mar ondulante das espigas douradas. Um bando de corvos passa, agoureiro, voando baixo. Nessa tela estranha em que o céu e a terra se fundem, numa unidade atormentada, o pintor deixará sua última visão do mundo.

E, a 27 de julho de 1890, êle sai, pelo campo afora. O sol está alto. No campo de trigo, ouro a ondular lentamente, sem fim, Vincent se deita. Seus olhos estão voltados para o céu, onde se acumulam nuvens escuras. Seu sofrimento se exterioriza, como sempre, em termos de pintor. O céu é belo, misterioso, profundo. Assim são a vida e a morte. Uma lassidão infinita o invade. Seus membros estão cansados de viver, cansados de sofrer.

Um estampido corta, secamente, o ar. É o início do fim. Vincent conquistará, agora, a paz. Ninguém lhe contestará o direito de interromper o esplendor e o martírio de uma vida, da sua vida. Ninguém verá no seu rasgo a expressão de um momentâneo desespero, senão a necessária ruptura de um fio invisível que ainda o ligava à existência. Êle já pertencia ao futuro.

Porém, o tiro não é mortal, e êle se arrasta até o seu quarto de pensão, abotoando o casaco, para que não se veja o sangue

sôbre a camisa. Num supremo esforço êle se atira à cama, o rosto voltado contra a parede.

Assim o encontra o hospedeiro Ravoux, que, não o tendo visto descer para jantar, vem avisá-lo. Vincent se volta, mostra o peito sangrando, e diz: "Quiz me matar, mas errei o tiro." Ravoux, apavorado, manda avisar o médico de Auvers, o Dr. Mazery, porém Vincent pede a presença do Dr. Gachet, que, logo prevenido, chega, aflitíssimo, segura suas mãos, toma-lhe o pulso. Pouco há que fazer. O caso é gravíssimo. Porém, a robusta constituição do pintor possa, talvez, reagir. O doutor pede-lhe o endereço de Theo. Vincent nega-se a dá-lo. Não sofre. Sua serenidade é imensa, diante da proximidade da morte. Pede um cachimbo. Outro, e mais outro. E fuma, e cisma. Talvez lhe desfilem diante dos olhos, nesses segundos essenciais, o espectro enfumaçado dos mineiros do Borinage, os campos de Brabante, e a floresta molhada pelo sôpro da borrasca, húmida e sombria após a chuva, reanimada pelo vôo das gralhas. Talvez, seus olhos queimados pela luz meridional vejam, a girar, lentamente superpostos, como grandes discos luminosos, os girassóis de ouro.

Theo chega, desolado, implora uma palavra, uma explicação. É o próprio transbordamento do amor humano de Vincent que o interroga e que o suplica. É o infinito da bondade diante do gênio criador. Dos lábios de Vincent saem, como num murmúrio, as palavras que significam a condenação da injustiça eterna: "a miséria não acabará nunca."

Vincent agoniza, sem sofrimento. Últimas imagens fugidias desfilam diante de seus olhos: "Aluguei um pequeno quarto, em Montmartre, do qual gostarias muito. É pequeno, mas dá para um jardimzinho, recoberto de hera e de parreiras". Como tudo está, agora, distante! Um cansaço imenso o invade,

o último cansaço. Sobe-lhe pelos membros lassos, fecha-lhe os olhos, para sempre.

Sôbre o trugal, descem, do céu de chumbo, os corvos do destino, a colher, na tempestade, os derradeiros grãos de sol.

Gustave Coquiot nos conta o modesto entêrro de Vincent, no cemitério de Auvers, cêrca de meio dia de 30 de julho. É o depoimento de André Bonger, testemunha ocular: “Tínhamos almoçado silenciosamente numa pequena sala do albergue. No quarto mortuário, os amigos tinham pendurado as últimas telas do pintor, o que dava uma impressão dolorosa.

“Theo e eu conduzimos o cortêjo.

Deixamos cair uma pá de terra sôbre o caixão, já descido na cova. O Dr. Gachet pronunciou um breve discurso, ao qual Theo respondeu com estas palavras, que me ficaram gravadas na memória: “Senhores, não poderia fazer um discurso, mas eu lhes agradeço do fundo do coração”. (1)

Alguns poucos amigos estavam presentes: O “Père” Tanguy, Emile Bernard, Laval, ao todo cêrca de uma dúzia de pessoas.

Menos de seis meses mais tarde, Theo morria louco, em Utrecht, numa casa de saúde. O seu corpo, anos depois, seria transportado da Holanda, para ser sepultado ao lado de Vincent. Unidos na vida e na morte, os dois irmãos repousam, no humilde cemitério de aldeia, por entre a herva rala, enquanto, bem alto, no céu, lentamente, as nuvens enrolam e desenrolam os seus arabescos, e, quem sabe, o vento traz, de bem longe, do Sul ou do Norte, o eco do mistral ou o frêmito dos campos de Brabante.

(1) Gustave Coquiot, ap. P. Courthion, Genebra, Pierre Cailler, Ed. 1947.

II

A NEUROSE

Para o historiador de arte a psiquiatria moderna se apresenta como uma ciência extremamente atraente, meio pelo qual se pode investigar a origem de certas manifestações psíquicas, aparecidas na obra dos artistas, contribuindo, assim, para o seu mais claro conhecimento.

Não seria possível, em se tratando da investigação e análise crítica da pintura de Van Gogh, deixar de referir — embora sem descer aos subterrâneos, para nós inviolados, da psiquiatria, — o subsídio trazido pelos especialistas sobre o caso, como um dos fatores indispensáveis à compreensão da obra pictural.

→ Van Gogh foi um doente da alma, ao mesmo tempo que um desajustado, em relação ao meio em que viveu. Existência em perpétuo conflito com os outros, e consigo próprio, não há que disfarçar as dificuldades de ordem técnica que apresenta, para o crítico, o seu problema psicopatológico. Assim, não nos lançaremos à aventura espinhosa de opinar pessoalmente, senão de explanar as teorias principais suscitadas pelo assunto. Não parece que exista um acordo entre as diferentes teses desenvolvidas até bem pouco tempo. Seria, por certo, de valor ines-

timável, uma conclusão que fixasse o diagnóstico do mal, e esclarecesse o papel que êste poderia ter desempenhado na evolução da arte de Van Gogh. Não é nossa pretensão dar ao estudo dêsse assunto, orientação fora do terreno da história da arte. Preferimos conservar ao palpitante mistério do problema, as incógnitas que constituem alguns dos seus dados de maior fascínio.

Entre os elementos de que podemos dispor, para a formação de um critério psicopatológico, temos de considerar o testemunho dos contemporâneos do artista, a sua correspondência, e as diferentes teses posteriormente apresentadas pelos especialistas.

OPINIÕES DOS CONTEMPORÂNEOS

O Dr. Urpar, do hospital de Arles, diagnostica: “mania aguda com delírio generalizado”. O Dr. Rey, interno do hospital de Arles e o Dr. Peyron, de St. Rémy, opinam pela epilepsia. Em maio de 1889, o Dr. Peyron escrevia no registro de St. Rémy: (1)

“Sou de opinião que o Sr. Van Gogh sofre de ataques de epilepsia, bastante afastados um dos outros (certificado de vinte e quatro horas). O que se passou com êle não seria senão a continuação do que se passou com diversas pessoas de sua família” (certificado de quinzena)”. O Dr. Gachet atribui a loucura à intoxicação pela terebentina, e às consequências de uma insolação excessiva sôbre um cérebro nórdico.

(1) Doiteau et Leroy — La Folie de Van Gogh.

CORRESPONDÊNCIA

A correspondência com Theo é, também, fonte preciosa de informações. A 3 de fevereiro de 1889, Van Gogh escreve, depois de ter saído do hospital: “Devo dizer que os vizinhos, etc., são de particular bondade comigo, e tôda a gente por aqui sofre, ora de febre, ora de alucinação ou loucura, e todos se entendem como pessoas de uma mesma família”. (1) E, adiante: “Quanto a me considerar como completamente são, não se pode pensar”. (2) Êle tem consciência de sua moléstia, e fala resignadamente a respeito, nos intervalos de lucidez: “sofrer sem se queixar é a única lição a aprender nesta vida”. (3)

TESES

Baseadas nesses elementos construíram-se numerosas teses. Os principais estudos se devem a Joachim Beer, Karl Jaspers, Walter Riese, Westermann Holstijn, Evensen, Doiteau e Leroy, Thurler, entre outros.

Parece-nos, de modo geral, que tôdas essas doutrinas se aplicam em rotular desta ou daquela maneira o complexo problema psicológico de Van Gogh. Os dados de que podemos dispor são, preliminarmente, incompletos. Um estudo psicanalítico de tipo freudiano ou post-freudiano necessitaria de informações precisas, especialmente sôbre a infância — que não existem. Ê de se considerar, também, a soma enorme de imponderáveis que contribuiu para o agravamento do estado mental e o trá-

(1) Carta 576.

(2) Idem.

(3) Carta 580.

X gico fim do artista. Miséria, alcoolismo, privações, agravados pela incompreensão dos contemporâneos, dúvidas terríveis, até o encontro consigo mesmo, sentido místico e mórbido da sua dedicação aos humildes, tantos e tantos fatores que obscurecem e dedicação aos humildes, tantos são os fatores que obscurecem e

O exame das teses principais nos levará a classificá-las em quatro grupos:

- 1.º) — tese da epilepsia.
- 2.º) — tese de um processo paralítico de fundo sífilítico (sífilis contraída dessas “femmes à quarante sous”).
- 3.º) — tese da esquizofrenia.
- 4.º) — tese das perturbações solares.

Além dessas, outras teorias ou outros dados têm intervido na questão, principalmente o problema do alcoolismo.

No caso da primeira tese, os mais notáveis partidários reconhecem que não há caracterização perfeita dos sintomas epiléticos. Mesmo o diagnóstico de epilepsia não convulsiva não é totalmente satisfatório, segundo Beer, desde que, além de outros sinais sintomáticos, falta o principal: amnésia e perda total de consciência. Apesar disso, o diagnóstico não está longe da verdade, pois os estados alternados de elação e depressão, os paroxismos da agitação motora, parecem confirmá-lo.

Entre os partidários da hipótese da epilepsia, além dos médicos de Arles (os Drs. Urpar, Rey), e de St. Rémy (Dr. Peyron), encontramos os Drs. Thurler, Doiteau e Leroy, e Evensen..

THURLER

Este psiquiatra defendeu a tese de um tipo de epilepsia, “sem ataques convulsivos, porém com diversos equivalentes tí-

picos”. E, também, que “a obra de Van Gogh foi a vitória parcial do seu “eu” (vontade consciente), sobre o outro “eu” (delírio)”. (1)

DOITEAU E LEROY, EVENSEN

No seu estudo: “La Folie de Van Gogh” (2), os especialistas franceses se empenham na demonstração de equivalentes psíquicos da crise epiléptica (fugas, perda total ou parcial de memória, perda de consciência, automatismo ambulatório, etc.). Quanto ao Dr. Evensen, (3) assinala o agravamento da epilepsia pelo alcoolismo e pela sífilis.

JASPERS

Jaspers (4) rejeita, liminarmente, a hipótese da epilepsia, com argumentos que parecem concludentes: “não encontro nenhum sintoma: nem crises epileptiformes, nem a imbecilidade característica dessa moléstia”. Diverge também da tese de paralisia geral, apesar da vida de Van Gogh tê-lo pôsto diante de inúmeras ocasiões de contágio sífilítico. Entretanto, a manutenção do senso crítico e auto-disciplina, apesar das violentas crises de psicose durante dois anos, invalida as possibilidades de um caso de paralisia.

(1) Thurler, J. — Apud J. Beer.

(2) Doiteau et Leroy — Apud J. Beer.

(3) Evensen, H. — Apud J. Beer.

(4) Karl Jaspers — Strindberg et Van Gogh; Hoelderlin et Swedenborg. trad. Hélène Naeff. Les Editions de Minuit — Paris, 1935.

A opinião de Jaspers é de que se trata nitidamente de esquizofrenia. O seu estudo é dos mais interessantes, tanto pela alta categoria do filósofo e psiquiatra, como pela clareza de argumentação. Ele declara: "...a comparação entre Hoelderlin e Van Gogh se revelou rica em ensinamentos. Êsses dois homens, tão essencialmente diferentes um do outro, não o são apenas pelas condições disparatadas de esferas de atividade. O lado etéreo, ideal, de Hoelderlin se opõe exatamente ao lado terrestre, ao realismo de Van Gogh. Ambos se adaptam penosamente, porém Hoelderlin é delicado, excessivamente susceptível, enquanto Van Gogh, mais vigoroso, reage violentamente, quando irritado ou acuado. Essa dessemelhança entre suas duas naturezas não exclui certas analogias, no momento em que entra em jôgo a esquizofrenia, o que torna tais analogias ainda mais notáveis. Analogia no desenvolvimento: um estágio preliminar, assinalado por certa excitação interior, por preocupações filosóficas; o paciente se sente mais seguro de si próprio, menos preocupado com o efeito que produz; é impressionante a mudança na produção artística, que parece crescer e alcançar um cume, aos olhos, tanto do autor, como do público. Êsse estágio é seguido por uma primeira crise aguda da psicose, que se vai renovar em intervalos cada vez mais próximos. Porém, essas crises trazem apenas um débil prejuízo à atividade criadora que continua, trazendo, em parte, elementos novos. Durante todo êsse período, há uma forte tensão entre a vivacidade das impressões sofridas na psicose e o esforço de estilização que as disciplina. Uma resistência desesperada se opõe às forças deletéreas que progridem lentamente. Os dois artistas têm, então, uma visão mística do mundo; experimentam a evidência dessa realidade mística, o que faz que ela se incarne, para cada um dêles, dentro de aparências ideais ou realistas. A arte e a vida se impregnam, para êles, ainda mais do que nos primeiros

tempos, com um sentido que se pode chamar metafísico ou religioso. As obras perdem o seu polimento. A “grosseira montagem”, em Hoelderlin, tem seu equivalente, em Van Gogh, na crueza agressiva de certas telas. O que se chama sentido da vida, da natureza, do universal, se tornou, em ambos, mais real, mais atual, mais cheio de significação metafísica.

“Porém, no mundo da esquizofrenia, tudo é possível. Muitos outros fantasmas o habitam. Não vemos apenas surgir no início da doença um demônio libertador; vemos, também, os efeitos mais terríveis de empobrecimento e tôda espécie de devastações; à paranoia, em sua pureza inicial, sucedem os automatismos”.

Como se pode verificar, por essa página notável de Jaspers, a tese da esquizofrenia pode ter fundamento, no caso de Van Gogh, reservas feitas de que não se trata de um caso puro e perfeitamente caracterizado daquela psicose. Jaspers, aliás, é o primeiro a senti-lo, e a compreender a impossibilidade de se reduzir os casos conhecidos de artistas esquizofrênicos a um denominador comum.

HOLSTIJN

Westermann Holstijn concorda com a tese de Jaspers, e talvez vá além, assinalando em Van Gogh sintomas evidentes de “demência precoce” dez anos antes da morte, enquanto Jaspers os situa em 1888. Holstijn acredita que a origem da moléstia se funda na sexualidade infantil e no complexo de Édipo. A preferência marcada pelo amarelo simbolizaria, em Van Gogh, a sua “libido”.

Parece-nos, contudo, que a xantopsia de Van Gogh é antes um estágio da sua evolução artística (período de Arles: a

“Maison Jaune”, os “Girassóis” etc.), do que a hipótese de, “privado da possibilidade, primeiro, da transferência hétero-erótica, e, depois, da homo-erótica, êle mergulhar na psicose, depois do recalque da sua libido”. Há sempre perigo em se atribuir ao artista sentimentos ou impulsos que êle seria o primeiro a não reconhecer, intenções explícitas ou implícitas que, fora do terreno da simples hipótese, dificilmente se mantêm de pé. A preferência pelo amarelo, de que o próprio Van Gogh dá razões suficientes, constitui, a nosso ver, o amor pela luz pura, representada pela mais luminosa das côres. Tudo, na claridade deslumbrante da Provença, seus campos crestados, suas estradas ardentes, seu firmamento cintilante, convidava o pintor a exprimir o delírio da luz. (1)

GACHET E GREY

A tese das perturbações resultantes de uma insolação permanente nos parece a mais fraca de tôdas. Podemos atribuí-la a uma época em que os estudos psicológicos não tinham alcançado o desenvolvimento atual. O bom Dr. Gachet, colecionador e amigo dos artistas, êle próprio artista amador, é quem a sustenta. O médico da Compagnie des Chemins de fer du Nord, enciclopédico e eclético, não era, realmente, um psiquiatra, tendo se dedicado, sucessivamente, a diferentes especialidades. A sua idéia de que o envenenamento pela terebentina seja também causa da loucura de Van Gogh não pode mais ser sustentada. Outro partidário da teoria da heliopatía é Roch

(1) Carta 522: “Que c’est beau le jaune!”

Grey, que também acredita numa insolação crônica, causa da famosa xantopsia e do delírio. Tôdas essas idéias se ressentem bastante da infância da psiquiatria. Aliás, o Dr. Beer, criticando o diagnóstico póstumo de Grey diz: "(O médico) . . . asseverou que Van Gogh era sífilítico — o que nunca foi provado — e fez um diagnóstico de "meningo-encefalite difusa, de forma disfarçada, e, de certo modo, incaracterística", que não parece ter sido paralisia geral e definitiva. Van Gogh nunca mostrou sinais de demência (perda das faculdades intelectuais)".

BEER

Estudioso do caso psicológico de Van Gogh, o Dr. Joachim Beer, (1) analisa vários dados do problema, para concluir que se trata de moléstia degenerativa, psicopatia constitucional, oriunda de fatores hereditários. Beer mostra o artista como vítima de violentas explosões de natureza maníaca, e chama a atenção para a hereditariedade, tanto do lado paterno (morte do pastor Van Gogh por ataque apoplético), como pelo materno (existência na família de casos de epilepsia). Assinala, também, a singular dromomania de Van Gogh, que o leva em certas ocasiões ao delírio ambulatório, (exemplo: a viagem de Courrières, para visitar o atelier de Jules Breton); e, em princípio, o torna um constante e inquieto viajante. "Uma certa instabilidade, diz Joachim Beer, alternâncias de excitação e depressão, especialmente sob a influência do álcool, do tabaco e do café, com paroxismos de agitação motora, de violentos acessos de raiva, ataques de desespero, por motivos insatisfeitos, mencionando

(1) Joachim Beer — Diagnosis of the Tragedy. Arts News Annual — 1950.

454-1991-154

traços pouco marcantes como estigmas de degeneração, tais como assimetria facial e acentuada deformação craniana, completam o retrato dos sintomas que apresenta a psicopatia constitucional de Van Gogh". E, mais além: "sem desejar estender, indevidamente, a classificação de esquizofrenia, devemos adiantar a opinião que êsse pintor de gênio sofreu de uma psicopatia constitucional, com ataques que vão crescendo de intensidade através de sua vida. A hereditariedade mórbida, manifestada pelo irmão de Vincent, fornece uma base para a teoria de que a moléstia do pintor não foi adquirida, tal como esquizofrenia, porém uma doença degenerativa".

Aliás, é também Joachim Beer, quem, analisando a crise da orelha cortada, assevera: "Tendo já sofrido em Amsterdam perturbações mentais, o seu cérebro não podia resistir a uma exaltação mórbida. As insolações, o nervosismo e o excesso de trabalho que se impôs, trouxeram acessos de loucura, que existiam nêle em estado latente." (1)

Como se pode depreender do estudo de Beer, êste não define com clareza a sua posição, limitando-se a assinalar uma "psicopatia constitucional", de origem hereditária. Parece, aliás, que a maioria dos autores que investigaram o problema, fizeram-no levando em consideração mais o seu aspecto medical, do que pròpriamente os complexos fatores da personalidade do artista, e, também, as condições sociais em que se desenvolveu a sua vida tão dolorosa. À pura e simples patografia de Van Gogh se devem, conseqüentemente, incorporar tantas e tão diversas outras causas, que contribuíram, senão para determinar, pelo menos para acelerar e condicionar a evolução da crise e seu trágico desfêcho.

(1) Joachim Beer — Essai sur les rapports de l'Art et de la Maladie de Vincent Van Gogh (These de doctorat) Strasbourg. 1935.

DUAS ORDENS DE FATORES

Em face das teorias expostas, parece-nos que se devem considerar, em conjunto, os diferentes fatores que conduziram Van Gogh à loucura, considerando o caso, preliminarmente, no seu aspecto patológico, e, depois, em face dos agentes exteriores, condições de existência e choques emocionais.

EPILEPSIA

Parece-nos, por exemplo, cabível, a existência da epilepsia, em primeiro lugar pela sua hereditariedade comprovada, e, a seguir pelo episódio da orelha cortada. Devemos dizer que, na opinião dos especialistas, não ha uma necessária incompatibilidade entre a epilepsia e a existência de outros fatores psicopatológicos.

Em confirmação do diagnóstico de epilepsia, vale citar, ainda uma vez, um relatório do Dr. Peyron, do asilo de St. Rémy, referindo-se a Van Gogh e consignando: "Êste doente chega do Hospital de Arles, onde deu entrada em consequência de um acesso de mania aguda, que sobreveio bruscamente, acompanhado por alucinações da visão e da audição, que o apavoravam. Durante êsse acesso, cortou a orelha esquerda, porém conserva de tudo isso *apenas uma lembrança muito vaga*,⁽¹⁾ e não consegue se dar conta do que se passara. Contou-nos que *uma irmã de sua mãe era epiléptica e que se contam diversos casos na sua família*.⁽²⁾ O que se passou com êste doente seria

(1) O grifo é nosso.

(2) O grifo é nosso.

apenas a continuação do que se passara com diversos membros de sua família." (1)

Além dêsse testemunho, que nos parece capital, acresce o fato, que contraria a opinião de Beer, da ausência de amnésia. Esta se produziu, por mais de uma vez, inclusive no dia em que Van Gogh é encontrado, deitado e desacordado, entre Tarascon e St. Rémy, com o rosto dentro de uma vala.

ESQUIZOFRENIA

A presença da epilepsia não invalida a existência da esquizofrenia, de que tantos sintomas podem ser encontrados, especialmente na última fase da pintura, em que as formas entram numa vibração inquietadora, como se a natureza fôsse contemplada através de uma atmosfera superaquecida. Adotando as razões expostas por Jaspers, somos de opinião que a esquizofrenia se manifestou, plenamente, nos dois últimos anos, embora não sejam impossíveis crises anteriores. Não se tem, porém, notícia de nenhum trauma perfeitamente identificado.

A LUTA VITAL

Além do problema patológico, deve-se considerar que Van Gogh é um temperamento de exceção cujas componentes são extremamente contraditórias. Tendência ao isolamento e desejo de se integrar na miséria humana, pela pregação de fé ou pela pintura. Capacidade de se dedicar, corpo e alma, apaixonadamente, (episódios sentimentais de Ursule Loyer, a prima Kee e Christine), ao mesmo tempo que abandona bruscamente

(1) Dr. Peyron, apud Joachim Beer: *Essai sur les Rapports de l'Art et de la Maladie de Vincent Van Gogh* (These de doctorat) Strasburgo, 1935.

Sien, grávida de um filho, que talvez seja seu. Alternância de entusiasmo e depressão, relativamente à sua própria obra. Todos êsses fatores, já de per si, mostram algumas faces do intrincado problema que é a personalidade de Van Gogh.

O que é incontestável é a reação de sua hipersensibilidade, especialmente diante da rejeição persistente que parece acompanhá-lo por tôda a vida. "Van Gogh despertava o riso pelo seu modo de ser e de se comportar, pois agia, pensava, sentia e vivia de modo diverso dos rapazes de sua idade... Tinha sempre uma expressão ausente, grave ou melancólica. Porém, quando ria, fazia-o com gôsto, e todo o seu rosto se iluminava (1)".

É realmente extraordinária a fôrça espiritual do seu temperamento. Êle tem a certeza de estar destinado a uma elevada missão, embora não saiba ainda qual possa ser. Há uma fôrça irresistível que o anima, através de tôdas as desilusões, de tôdas as repulsas e rejeições que a vida lhe reserva. Ê, por conseguinte, um forte. "Um louco? Não, porém, um ser muito complexo. Como homem, êle se encontra desarmado diante da vida: sem a compreensão e a ajuda do irmão, teria certamente naufragado. Mas, como artista, é terrivelmente independente, quer tornar-se pioneiro de uma arte nova, é persistente, cioso de sua independência, e, para mantê-la, sabe lutar e sofrer com uma coragem inegalada". (2).

INTERMÉDIO PASTORAL

Há, sem dúvida, na sua adolescência, o forte desejo de imitar o pai, seguindo-lhe o mesmo destino, e, talvez, à custa de sa-

(1) M. S., Brusse — Van Gogh als Buchhandlungsgehilfe. Kunst und Künstler, 1914, 12.º ano. Apud Jaspers.

(2) L. Roelandt — Lettres de Van Gogh à Van Rappard — (Préface), Paris, 1950.

crifício e dedicação, superá-lo. Custará a descobrir que essa competição não tem sentido, e que não nasceu para a vida pastoral. Seria, para nós, difícil concordar com a tese de Holstijn, de que existia em Van Gogh o complexo de Edipo, embora se saiba que sempre foi o preferido de sua mãe.

Um outro sentimento, profundamente comovente, que brilha nessa vida como um puro diamante, é a sublime dedicação de Theo, bem como a amizade dos dois irmãos. Theo compreende que o seu destino é associar-se ao trabalho de Vincent, e que deve sacrificar-lhe tudo. Desde cedo êle se dá conta que a pintura do irmão não é "vendável", mas não cessa, por isso, de fornecer os parcos recursos que lhe permitirão subsistir, embora com as maiores privações, através de todos os contratempos. A união é tão perfeita, que, após a morte de Vincent, o elo se parte, e Theo sobrevive apenas seis meses.

O REVOLTADO

A época é hostil aos artistas revolucionários, e Van Gogh é, por essência, e visceralmente, um rebelde. Aliás o século XIX é fértil nesse combate dos artistas contra o meio social e a sua incompreensão. A luta dos impressionistas demonstra, amplamente, o fato essencial de que a arte deixou de obedecer às determinações da sociedade, para estabelecer, com ela, um conflito que perdura, de certa forma, até nossos dias.

Diversas causas se congregam para determinar êsse divórcio entre Arte e Meio Social. Primeiramente, o advento de uma burguesia, sem substância tradicional e cultura artística suficientes para impor ao artista, — já emancipado como ser social, desde o Renascimento —, temas, programas, inspirações, compatíveis com os novos tempos. Voltada para o culto de um

falso passado, julgando ser tradicional o que nada mais era do que uma cópia servil das obras primas de outrora, a sociedade do S. XIX endeusará os piores maneiristas do gênero Bouguereau e Cabanel, em nome de um bom gosto, cuja falsidade os anos se encarregarão de demonstrar.

Em segundo lugar, o poder criador da Arte é eterno, e os artistas darão, das diversas sociedades, um retrato fiel, expressão da própria vida, isso por um processo inelutável, no qual a obra artística fixa, como num mágico espelho, a imagem do presente fugaz e transitório e a projeta no futuro como mais uma face da eternidade.

O INCOMPREENDIDO

Não se pode, conseqüentemente, desprezar o fato de que Van Gogh penou, a vida inteira, não só para realizar sua obra dentro da geral incompreensão, (o próprio Gauguin não lhe entendeu o gênio), mas também sofreu o repúdio mais brutal por parte do meio em que viveu. Para um hipersensível como êle, falido no amor, na fé, na fortuna, na amizade, é evidente que a ausência de entendimento do público em geral, e de quase todos seus amigos, deveria determinar uma úlcera profunda, incessantemente reavivada.

O ISOLADO

No último ano de vida, quando Albert Aurier, vibrando de admiração, publica, no "Mercure de France", "Un isolé", o único artigo impresso a seu respeito até então, Van Gogh lhe responde, grato, dizendo, de St. Rémy, a Theo: "Peça a Mr.

Aurier que não escreva mais artigos sôbre a minha pintura, diga-lhe, com insistência, que, primeiro, êle está enganado comigo, e, depois, que me sinto excessivamente desgostoso para enfrentar a publicidade. Fazer quadros me distrai, porém se ouço falar disto, sinto-me mais triste do que êle possa imaginar". (1)

Não é isso demonstração de falsa modéstia, ou falta de gratidão por quem, finalmente, o compreende e aprecia. É, no fundo, o sentimento de inutilidade que lhe desperta essa estima tardia, bem como a certeza de que sua obra já pertence ao futuro.

Mesmo depois da morte, a má sorte persegue sua memória. Quando em 1897, Ambroise Vollard organiza uma das primeiras exposições de suas obras, — cêrca de sessenta telas, provenientes de Amsterdam, além de numerosos desenhos e aquarelas —, o resultado é pouco animador. "O preço dos quadros mais importantes, como o célebre "Champ de Coquelicots", diz Vollard, não alcançava quinhentos francos. O público não se mostrou muito entusiasmado. Não eram chegados os bons tempos... Lembro-me, entretanto, de um casal, que parecia particularmente interessado. Sùbitamente, o homem, segurando a mulher pelo braço: "Você, que pretende sempre que a minha pintura doi nos olhos, então! que diz você desta?" (2).

O REJEITADO

Nesse meio tremendamente hostil, que o recusa sempre, Van Gogh pinta, desesperadamente, lutando contra a neurose cres-

(1) Carta 629.

(2) Ambroise Vollard. Souvenirs d'un Marchand de Tableaux — Albin Michel — Paris, 1948.

cente. O artista não é, necessariamente, um neurótico, porém não tardará a sê-lo. O seu desajustamento, ao mesmo tempo que a riqueza das idéias picturais, cria uma atmosfera de ânsia crescente para a angustiante conquista do absoluto. Daí, ao mesmo tempo, a revolta contra a sociedade que o ignora, a sua concentração sôbre si mesmo, e a sensação de que o tempo que lhe resta é pouco, e de que é necessário trabalhar, trabalhar sem tréguas, até que se apague, definitivamente, a chama vital.

CONFLITO INTERIOR

Além dos fatores de ordem familiar, a formação cultural pela leitura, anos a fio, da Bíblia, e dos autores mais diversos e, mesmo, opostos, de Shakespeare a Zola, de Dickens a Loti, de Renan a Carlyle, de Erckmann-Chatrion aos Goncourt, acentua-lhe o caráter contraditório até o ponto do desafio. Esse conflito interior, de uma cultura literária caótica e autodidata, é bem sensível na natureza morta de Nuenen, 1885, em que, ao lado de uma Bíblia maciça e pesada, o pintor colocou um exemplar de "La Joie de Vivre", de Zola, símbolo dos polos entre os quais se situam a sua vida intelectual e os fatores emocionais que o dirigem.

Ainda no sentido contraditório da sua formação cultural, é interessante observar a admiração que despertam, em Van Gogh, os pintores mais diversos e opostos. Os holandeses seus contemporâneos, cuja pintura, sombria, hoje, para nossos olhos, lhe parecia luminosa, tais Mauve, — por quem sentiu o maior respeito, até o fim da vida —, exercem uma relativa influência na primeira fase. Mesdag, Breitner, De Bock, Israëls, Artz,

os dois Maris, Willem e Jaap, Van der Weele, Bilders, Leys, entre outros, são os seus preferidos. Desde cedo êle coleciona gravuras e reproduções, obras de tendências opostas ou valores desiguais, (1) em que se encontram representados artistas ingleses, Green, entre outros, e desenhistas do "Punch", junto com Millet, Breton, Gavarni, Doré, Lançon.

Ao mesmo tempo que êsses artistas, cuja fama, em boa parte, desapareceu, mergulhada no esquecimento, os seus deuses são Rembrandt, Delacroix, Dupré, Monticelli. Isso nos faz sentir que, através dêsse caos aparente, o artista busca uma determinada ordem de sensações que é "a sua própria", alguma coisa que lhe compete dizer. E é, nesse sentido, extremamente interessante considerar as cópias livres, verdadeiras criações, da época de St. Rémy. Delacroix, Millet, Doré, lhe servem de "suporte" para realizar obra essencialmente pessoal, em que as formas, ainda reconhecíveis do original, aparecem transformadas em elementos plásticos de uma simbologia autônoma. Após a descoberta da "pintura clara", novos entusiasmos aparecem: Manet, Monet, Renoir, Pissarro, Seurat, Signac e Gauguin.

A DUPLA PERSONALIDADE

Diante dos fatores expostos, sentimos a complexidade do problema, e somos levados a admitir uma dupla personalidade em Van Gogh. Há, dentro dêle, o homem que desejaria ser, e o homem que efetivamente é. O estado de perpétuo conflito em que vive, torná-lo-á durante tôda a vida, um ser terrivelmente isolado. Se, por um lado, o desejo de seguir a carreira

(1) Carta 205.

paterna determina uma poderosa crise religiosa, cujas consequências já conhecemos, por outro lado, a vocação artística irrompe, com tal violência, que o pintor não pode deixar de ser êle próprio, embora a auto-censura constante tente impedir o impulso artístico.

E, tôdas as vezes em que um dilema se lhe apresenta, obrigando-o a optar entre a pintura, de um lado, e do outro lado o amor, a religião, a família, é sempre pela pintura que pende, sem hesitação, a sua escolha.

O ALTRUISTA

Porém, o espírito pastoral derrotado, retorna, pelo anseio de dedicação e sacrifício, através dos planos da colônia artística de Arles, da pintura em colaboração, — de que tanto escarneceu Gauguin, — pelo esforço para trazer êste último perto de si, pelo amor com que procurou harmonizar impossíveis relações e entendimentos. Van Gogh é um ser susceptível de sacrificar seu bem estar, sua saúde, de reduzir suas necessidades ao mínimo, porém, em nenhuma ocasião êle sacrificará a sua arte. O altruísmo imenso tem sua compensação num egoísmo quase feroz, que o contrabalança. Êle se sente em luta contra poderosas fôrças adversas: indiferença, incompreensão, escárnio, hostilidade. E, num ensimesmamento desesperado, lança à tela, com suas côres violentas, a essência do conflito, resumida em gritos de revolta.

A crise atinge ao máximo com o episódio de Natal de 88. Não tendo fôrças suficientes para ofender Gauguin, êle se volta contra si mesmo, pratica a auto-mutilação, para, voltando à consciência, mergulhar no arrependimento.

Devemos compreender, conseqüentemente, que à margem dos fatores próprios do temperamento do artista, muito contribuíram para o seu trágico destino, as causas devidas às condições sociais e econômicas em que viveu. Desde 1885 queixa-se de “mal estar físico”. Seus modestíssimos recursos quase não lhe permitem comprar alimento. A maior parte é absorvida pelas telas e tintas. É o drama da fome, complicado pelo abuso do álcool. Quando partiu para Arles êle se sentia “... magoado, quase doente, quase alcoólico, à força de procurar estimulantes”. E, também, “estava seguramente a ponto de apanhar uma paralisia quando deixei Paris... Quando deixei de beber, e reduzi o fumo, quando comecei a refletir, em vez de procurar esquecer, meu Deus! quanta melancolia, e que abatimento!” (1) Entretanto, o alcoolismo vai recommençar em Arles, contribuindo para tornar o problema mais agudo ainda. Queixa-se de dores de estômago, contraídas em Paris, “em grande parte devido ao mau vinho, de que bebi muito” (2). Mas é, principalmente, o absinto que agravará o seu estado, e será o principal responsável pelos fenômenos epileptiformes posteriormente observados. Veneno terrível, criador de tantas psicoses, o absinto opera em Van Gogh uma terrível devastação, ao mesmo tempo que ergue muito alto o tom da sua pintura, nos amarelos deslumbrantes dos girassóis.

ALCOOLISMO

O álcool é assim, ao mesmo tempo que um tóxico, um refúgio e um remédio para o grande neurótico. Porém, êle próprio

(1) Carta 481.

(2) Carta 480.

não se dá ou não se quer dar conta do seu estado "... agora podes compreender que, se o álcool foi, certamente, uma das grandes causas da minha loucura, isto veio, então, lentamente, deveria voltar também lentamente..." (8)

Parece-nos que o problema psicológico de Van Gogh deve ser considerado sob os seus diferentes ângulos, e não apenas com a preocupação evidente, por parte da maioria dos seus comentadores, em lhe apor um rótulo. Esquizofrenia, catatonia, epilepsia, não explicam, no nosso modesto entendimento, senão, parcialmente, a neurose do artista. Ele é o grande isolado, porque não se pode adaptar, e o meio rejeita quem não compreende e o ultrapassa. Por êsse motivo a sua correspondência é uma espécie de solilóquio, dá-nos a impressão de alguém a falar alto, para si mesmo, numa solidão sem fim. A existência de Theo, no fundo, não o preocupa muito, embora o seu amor fraternal seja imenso e comovente, e êle sente perfeitamente divididas as duas tarefas. Compete-lhe pintar, pintar sempre até a morte. Ao irmão cabe simplesmente sustentá-lo. Sabe que o seu destino é sublime, mas não ignora o esforço que exige o humilde dever do seu associado.

Porém, mais significativa e elucidativa ainda, do que a preciosa correspondência, pelas intenções tão claramente manifestadas, é a própria obra, em que os elementos do subconsciente afloram, sem contrôle da vontade do artista.

EVOLUÇÃO DA TÉCNICA

O período arlesiano assinala a fase aguda da moléstia, pelos caracteres de intensa liberação das próprias condições da

(3) Carta 588.

matéria. O quadro mantém ainda uma estrutura perceptível, um esqueleto de perspectiva, que estabelece um ponto de contacto com a realidade. Porém as formas se tornam tumultuosas, simbólicas, eruptivas como as bolhas de um "solftare". O ritmo linear ondula, vertiginosamente, num balancear inquietante. O grafismo pontilhado, vermiculado, arrasta, em torvelinho, árvores, figuras, céu, e terra, numa fusão ardente de esmaltes liquefeitos. No auto retrato azul, do Louvre, doado pelo Sr. Paul Gachet, a massa pictural se enrola e desenrola em volutas, o que dá ao quadro a estranha expressão de olhos perscrutadores e angustiados, culminando nos próprios olhos do modelo.

A REPRESENTAÇÃO OCULAR

Por uma associação natural, não podemos deixar de lembrar a importância psicológica que, em arte, ocupa a representação ocular. A associação do olho com o símbolo de Deus, consciência e censura, vigilância e observação, é hoje fato amplamente verificado, tanto nas manifestações gráficas dos psicopatas, quanto na obra de muitos dos grandes artistas contemporâneos. Cunningham Dax nos diz: "a razão para o uso do símbolo pode ser tão simples quanto seja, por exemplo, a significação do "olho espiritual" da pessoa. Também o olho pode ser usado sem ter necessariamente uma significação psiquiátrica e seu aparecimento não é infreqüente na arte moderna, por exemplo nas pinturas de Chagall, Dali, Magritte, nas figuras significativas monoculares de Brauner, nos quadros de Miró, ou na notável "Árvore do Paraíso" de Séraphine". (1)

(1) *Experimental Studies in Psychiatric Art*. Faber & Faber. London, 1953.

A simbologia ocular não se pode, contudo, aplicar a Van Gogh senão com certas restrições, embora a “Noite estrelada”, o “Café de Nuit”, os “Ciprestes” possam, a nosso ver, constituir exemplos bastante claros.

Sejam quais tenham sido os fatores que levaram Van Gogh à loucura, não temos, porém dúvida em afirmar:

CONCLUSÕES

1.º) — O gênio, em geral, não é, necessariamente, um desequilibrado, embora se deva reconhecer que obedece a leis próprias de sua evolução, diferentes das que regem o comum dos homens.

2.º) — A obra de arte é sempre a expressão de qualidades próprias, inatas ao artista, e manifesta um estado superior da consciência, o que não impede o afloramento misterioso do subconsciente e do inconsciente.

3.º) — A obra de arte é a revelação de uma forma superior de realidade, e determina um “modus” de conhecimento do mundo exterior, um novo “estado” da consciência universal.

4.º) — Nesse sentido ela é essencialmente anunciadora, inovadora, profética, o que torna pouco acessível aos contemporâneos a “verdadeira” imagem que ela representa.

5.º) — A psicose, no invés de ser um motivo de inspiração fecunda, é um fator negativo, e o artista, para produzir, deve emergir, como um fênix, das suas próprias e provisórias cinzas. Tanto é verdadeiro, que os períodos de crise são estéreis.

6.º) — O gênio não nasce necessariamente neurótico, e se pode manter, até o fim, numa lucidez como a de Goethe. Pode,

entretanto, tornar-se um neurótico, em virtude de condições constitucionais, ou em consequência de fatores adquiridos, ou, ainda, mercê de problemas complexos de vida, em conflito com uma hipersensibilidade em perpétua vibração. E' nesse sentido, a nosso ver que se pode enquadrar o apaixonante problema psicológico de Van Gogh, resultando da soma de fatores diversos: epilepsia, esquizofrenia, dupla personalidade, precárias condições de existência, e conflitos com o grupo social.

III

PERÍODOS E INFLUÊNCIAS

Não se pode assinalar, com absoluta precisão, a data em que Van Gogh começa a desenhar. Já em Londres, de 1872 a 1875 sabe-se, pela correspondência com Theo, do seu interêsse pelas coisas de arte. Desejaria tornar-se um artista e, insensivelmente, é levado a fazer os primeiros croquis, ainda informes e grosseiros. Porém, a parte realmente importante de sua obra se inicia, seguramente, em 1880.

E', por conseguinte, de 1880 a 1890, durante êsses dez anos, intensos, febris, ocupados por uma produção cada vez mais rápida e nervosa, como se Van Gogh tivesse a sensação indefinida de que o tempo era curto demais para aquilo que tinha a fazer e dizer, que se estende uma obra vasta, variada, compreendendo cêrca de seiscentas pinturas e mais de oitocentos desenhos.

1880

De 1880 em diante, a vocação se vai tornando irresistível e o artista irrompe de dentro do pastor. O desejo de seguir a

carreira paterna, a busca de si mesmo, que tantos dissabores lhe trarão, vão sendo gradativamente substituídos, absorvidos por aquilo que o destino lhe reserva. O que julgava poder conseguir no plano da vida religiosa, isto é, a dedicação a um ideal humanitário, êle o realizará no plano da criação artística.

O primeiro período da obra de Van Gogh se estende a 1886. É a fase da pintura escura. A paleta do pintor é cheia de bistre, betume, negro, ocre, terras, que lhe dão um aspecto de profunda melancolia, a própria tristeza do ser humano diante do destino. Millet e os pintores de Barbizon, bem como os holandeses Mauve, Maris, Israëls, são os seus principais modelos. Porém, é de notar-se que sempre desponta, de forma evidente, a forte personalidade do artista. Desde os primeiros desenhos o traço é robusto, possante, incisivo, numa grafia não cursiva, mas reticente, em golpes curtos e nervosos. As cópias — como, por exemplo, a do “Semeador” de Millet — são livremente interpretadas. Van Gogh visa menos os efeitos de claro escuro, modelado, anatomia, do que a fôrça expressiva.

A pintura começa, na obra de Van Gogh, cronològicamente, depois do desenho. Êle tem de vencer as dificuldades da técnica por si próprio, pois que o auto didatismo está na base do seu temperamento. Em novembro de 1880, por exemplo, êle se confessa satisfeito por ter desenhado a bico de pena um esqueleto completo, em 5 fôlhas de papel Ingres, copiado de um manual de anatomia artística. ⁽¹⁾ Isso lhe custou muito esfôrço, como escreve a Theo: “Podes ver que continuo com certa energia, e essas coisas não são fáceis, exigem tempo, e, principalmente, muita paciência.” ⁽²⁾.

(1) John: Esquisses anatomiques à l'usage des artistes.

(2) Carta 138.

“L'EFFRAYANTE VÉRITÉ”

Com tudo isso, não se pode dizer que Van Gogh sofra, profundamente, alguma influência por parte dos artistas que estima e admira. Melhor será verificar que é um “certo modo” de expressão própria que investiga, nos seus modelos, e observar que, nessa época, êle fala, constantemente, de Gavarni, Dautier, Henri Monnier, Gustave Doré, de Groux, e, precisamente, êle encontra, nos desenhos desses artistas a “effrayante verité” que êle busca.

Dentro da “maneira escura” do primeiro período, poderíamos admitir épocas diversas, como a dos mineiros do Borinage, dos tecelões de Nuenen, culminando nos “Ardappeleters”. Porém, esta obra capital é, no fim de contas, o ponto conclusivo de uma fase de gestação em que os estudos de tipos, as naturezas mortas, as paisagens, concorrem para aquêle resultado final.

Para Van Gogh a pintura é um veículo de atividade espiritual, a afirmação de uma verdadeira missão. As suas idéias de uma espécie de república de artistas, organizados sob forma corporativa, pintando em conjunto, em algum sítio do sul da França, representam uma tendência a dar à pintura um verdadeiro sentido social. Tem a idéia perfeitamente nítida do que lhe compete fazer. A princípio, sente-se angustiado, cheio de escrúpulos, por viver às custas de Theo, sem que nunca se consiga vender um só quadro seu. Pouco a pouco, porém, compreende a coisa de forma diversa. Há muito tempo para encontrar amadores e pouco para pintar. Não importam a fome, as privações, os sacrifícios, e, entre êle e Theo, o que existe, é, em verdade, uma associação sólida, na qual os sacrifícios são partilhados, a fim de que possa surgir, sôbre a terra, uma obra impregnada de imenso significado universal.

EXPRESSÃO PELA CÔR

Ê, conseqüentemente, a pesquisa ardente de um modo expressivo, que transcende a própria realidade aparente, para encontrar uma realidade mais profunda. Isso será conseguido por forma inteiramente nova: a expressão autônoma da côr. Esta, por si só, pode ser elemento determinante não apenas de uma "sensação", porém, ter, por si própria, uma "expressão". "Não poderia imaginar que se pode ser tão terrível com azul e com verde", é uma frase de Paul Mantz, à qual Van Gogh se refere, a propósito do esbôço "violento e exaltado" de Delacroix, "o Barco do Cristo", que o preocupa constantemente e sôbre o qual fala diversas vêzes. Falando do "Café de Nuit" de Arles Van Gogh diz: "procurei exprimir com verde e vermelho as terríveis paixões humanas" (1). E não se poderá dizer que seja influência direta do impressionismo, pois já em 1885, isto é, antes de conhecer as obras dos impressionistas e os seus ideais cromáticos, dizia, textualmente: "A côr por si própria, exprime alguma coisa". (2).

PARIS 1886

A segunda fase, de Paris, compreende obras em que a luz vai participar do quadro, não mais de um modo caravaggesco, porém, com harmonias frias e sutis. A "Vista de Montmartre" do Art Institute de Chicago, um dos primeiros quadros parisienses, é de técnica leve e delicada, pintada com poucos empastamentos, em esfregaços que deixam aparente o granulado da tela. Ê uma harmonia de gríseos, verdes preciosos em

(1) Carta 533.

(2) Carta 429.

tons rompidos, uma nota de violeta ao lado de ocre luminoso e um toque de azul ao lado de uma terra tendendo para o alaranjado. Os dois retratos do "Père Tanguy", o da coleção Edward G. Robinson e o do Museu Rodin, constituem uma homenagem à arte japonesa, estabelecendo um contraste propositado entre os "à plats" do fundo e a forte construção em pinceladas curtas e justapostas da figura central.

A lição de Pissarro, de Lautrec, de Seurat e Gauguin, entre outros, foi rapidamente absorvida, e, não diremos superada, mas que já serviu para mostrar a Van Gogh os seus meios próprios e o seu verdadeiro caminho.

O IMPRESSIONISMO

Em Paris, a sua posição, em face do impressionismo, se define claramente. Não é a "pintura da luz" que procura, nem a desmaterialização da forma que dela decorre, como na pintura de um Monet, de um Renoir, porém, o sentido profundo da côr, e da expressão *através* da côr.

O impressionismo já é um movimento praticamente triunfante. A oitava e última exposição do grupo impressionista tem lugar, precisamente, em 1886, bem como a grande exposição de Nova York, organizada por Durand-Ruel. Felix Fenéon publica, na mesma ocasião "Os impressionistas em 1886". Manet é morto há cinco anos e está consagrado. Os museus da Alemanha e da Inglaterra já possuem obras capitais desses artistas que, durante tanto tempo, a França rejeitou. Os quadros de Renoir, Monet, Manet, começaram a tomar o caminho do estrangeiro, adquiridos por conservadores de museus mais perspicazes e inteligentes.

A batalha pela nova pintura vai continuar. Cézanne, Van Gogh, Lautrec, Gauguin, Seurat, Signac, Bonnard, Vuillard, continuarão a semear em novos terrenos, abrindo diferentes estradas que levarão à pintura dos nossos dias.

Simultaneamente, a poesia e a música tomam novas diretrizes. Morto Baudelaire em 1865, o “*frisson nouveau*”, por êle revelado, reflorirá nos novos poetas: Verlaine, Mallarmé, Rimbaud, Lautréamont. Debussy e Fauré estão em plena elaboração musical. Há um plano espiritual comum às artes que faz Verlaine recomendar: “*de la musique avant toute chose*”; bem como Debussy compor as imagens esbatidas do “*Prélude à l'Après-Midi d'un Faune*”.

A interpenetração das artes é tão evidente que poesia e música buscam efeitos picturais:

“Car nous voulons la Nuance encor
Pas la couleur, rien que la nuance !
Oh ! la nuance seule fiancée
Le rêve au rêve et la flûte au cor !”

A audição colorida encontra em Rimbaud o seu Anjo anunciador, e a desmaterialização da forma pela luz faz evocar, diante de um Monet, de um Sisley ou de um Pissarro, as harmonias difusas e sutis de Debussy. Impregnada de essência musical e poética, por sua vez, a pintura se arrisca a sair do seu terreno próprio, renunciando à união com o real para se perder no fogo de artifício das aparências cromáticas.

Nesse complexo movimento das artes da visão e das artes do som, Van Gogh segue um destino paralelo, trazendo à imensa

e variada caudal do pensamento da época, uma visão integral e autêntica, mais filiável, talvez, às tendências populares e patéticas de um expressionismo centro-europeu. do que aos requintes e refinamentos da cultura franceza, mais naturalmente voltada para o campo da razão e menos para o do instinto.

O contacto de Van Gogh com o impressionismo dar-lhe-á, contudo, uma espécie de chave dos problemas da côr, antes tão intensamente pressentidos. O estudo dos museus, o conhecimento direto da obra de Delacroix, a freqüentação de um teorista como Seurat, formulador da volta às leis fundamentais da composição matemática, e também do pontilhismo, tudo isso, enfim, contribui para que êle se sinta de posse de todos os recursos para enfrentar os problemas de uma nova visibilidade.

Mais de duas centenas de obras datam do período de Paris, incluindo auto retratos, recantos de Montmartre, imagens dos subúrbios leprosos, flores, naturezas mortas. Na ilha da Grande Jatte, onde vive e trabalha Seurat, Van Gogh executa diversas telas, profundamente diferentes do espírito claro e preciso, um pouco hierático, do mestre pontilhista.

A PROCURA DA LUZ

Essa pintura representa, igualmente, a pesquisa de uma nova luz, de uma luz irradiante e interior, servida por um grafismo nervoso, diferente da arte japonesa; por uma esquematização, diversa das construções cezarianas. E' arte do seu tempo, sem dúvida, refletindo os ideais em curso, destacando-se, porém, pela vibração inconfundível, de tôda a produção impressionista. Finalmente, Van Gogh encontrou-se com o sol, e, dêsse

encontro, surgirão telas cada vez mais intensas pela côr. Deslumbrado pela descoberta da luz, Van Gogh se deixa atrair e se volta para ela, tal como as grandes heliânteadas de ouro que mais tarde tornarão imortais.

Uma das telas desse período parisiense, o "Quatorze Juillet à Paris" realiza um tema luminoso dentro do objetivo procurado, e, pela intensidade de tons puros, já traz resolvidas as buscas futuras da pintura dos "Fauves".

Van Gogh considera que a sua permanência em Paris não é mais oportuna ao fim de 1887 e, em Fevereiro do ano seguinte, busca a Provença.

ARLES

Apesar do mistral frio e cortante, que começa a varrer a planície arlesiana, consegue trabalhar, com alguma dificuldade. E' particularmente interessante, para o holandês que continua a ser, observar os tipos meridionais que o cercam.

Os primeiros dias da chegada a Arles assinalam uma série de pomares em flor, pecegueiros, amendoeiras, em que as rutilâncias do impressionismo fazem o quadro cintilar. Especialmente o pomar da coleção Payson, em Nova York, "absolutamente claro, e absolutamente feito de uma vez. Uma fúria de empastamentos, apenas tocados de amarelo, e lilaz dentro da primeira base branca" (1). Aliás, ainda declara: "Estou numa fúria de trabalho, desde que as árvores estão em flor, e queria fazer um pomar da Provença com uma alegria monstruosa" (2)

(1) Carta 478.

(2) Carta 473.

Uma das numerosas telas em que representou a ponte de l'Anglois data dessa época. E' a da Galeria Wildenstein, em Nova York: "uma ponte levadiça, com um carrinho amarelo e grupo de lavadeiras, um estudo em que os terrenos são alaranjado vivo, a herva muito verde, e o céu e a água azuis" (1). Ainda aqui é o "seu" Oriente que Van Gogh encontra, pelo uso dos tons puros e a grafia recortada em elementos plásticos autônomos. As áreas coloridas se justapõem com decisão, os amarelos de cromo desenhados sôbre o azul, os vermelhos dentro dos verdes, e modulações secundárias sustentando a festa cromática das complementares.

De uma rápida viagem a Saintes-Maries de la Mer, pequena povoação próxima a Arles, Van Gogh traz diversos estudos: conjunto da velha igreja fortificada, barcos sôbre a areia, óleos e aquarelas de um colorido exaltado, em que se sente a proximidade do sol africano.

"LA MOUSMÉ"

A primeira fase de Arles é marcada, também, por numerosos estudos, paizagens, aspectos urbanos, interiores. Entre os primeiros, a Mousmé" da Galeria Nacional de Washington, influência de "Mme. Chrysanthème" de Pierre Loti. E' uma japoneza... provençal, de 12 a 14 anos, e que o ocupou por cerca de uma semana. Sôbre o fundo, de um tom esverdeado sutil, a figura é pintada em espessos empastamentos de azul da Prussia e vermelhão, o rosto e as mãos modeladas em tons rompidos, griseos e rosados, matizados em gradações quase imperceptíveis de ocre e verdes.

(1) Carta 473.

A família do carteiro Roulin, de quem se tornou amigo, e que estima pela sua simplicidade e sinceridade, é pintada por Van Gogh, numa série de retratos, de técnica tôda peculiar. O modelo é tratado com um sentido simultâneamente decorativo, (pelo brilho das côres e pelo arabesco), plástico-autônomo (pela inserção de elementos de fundo, e o contorno enèrgicamente esquematizado), o que nos faz pensar em alguns casos, como no do retrato de Roulin, ou melhor ainda no do "Zouave", nas composições e retratos de Matisse.

O CONSCIENTE E O SUBCONSCIENTE

Compete à crítica estabelecer as correntes obscuras e as tendências plásticas que o artista, por instinto, adivinhou e traz à tona na sua luta interior com o mundo do subconsciente. Mesmo em Van Gogh, cuja correspondência é um repositório precioso, do ponto de vista do julgamento crítico, rica em informações sôbre os ideais e intenções, o mecanismo da produção artística permanece um enigma. A obra do subconsciente e do inconsciente supera os desígnios do programa traçado pela consciência.

Há, em Van Gogh, entretanto, uma busca deliberada da expressão forte. O retrato do velho camponês Patience Escalier é por êle descrito, na correspondência a Theo assinalando a sua intenção de "não evocar o brilho misterioso de uma pálida estrela no infinito. Porém, supondo o homem terrível, que eu deveria fazer em plena fornalha da colheita, em pleno meio-dia. Dai os alaranjados fulgurantes como ferro em braza, dai os tons de ouro velho luminosos nas trevas". (1)

(1) Carta 520.

CÔR E SÍMBOLO

A consciência do programa a realizar é evidente. A própria oposição crua das complementares: o azul e o alaranjado; a inserção de pinceladas de vermelhão dentro dos tons neutros do rosto ou da barba; o contôrno vermelho do chapéu, tornando mais intensa a passagem do alaranjado para o amarelo, tudo isso, sem dúvida, é consciente. Entretanto, há algo de profundo nesse retrato: a expressão, “pela côr”, de um tipo de existência, destinado através das gerações ao trabalho do campo, sob o sol duro da Provença.

A côr não murmura os acordes de um Debussy, porém o fretinir das cigarras provençais. Possui, também, um valor simbólico. Os problemas tradicionais do retrato estão superados, pela consecução daquela “outra realidade”, superior à realidade visível e verificável pelos sentidos.

GIRASSÓIS

A série de flores dêsse mesmo ano inclui, ao lado de ramos de tons frescos, os soberbos girassóis, em diversas telas, de fundo ora azul rei, ora amarelo cromo. E’ o triunfo dos amarelos, em tons resplendentes, ramos de fogo, extraordinárias criações solares. Nos girassóis da National Gallery, de Londres, por exemplo, encontramos, triunfalmente, o máximo de luminosidade exposto com meios sucintos: amarelo sôbre amarelo, tons lisos em “à plats” vibrantes, apoiados numa sólida estrutura linear e num empastamento, quase de baixo relêvo, a ressaltar a textura das pétalas e dos pistilos.

E' ainda o amarelo que faz cantar a "casa de Vincent, em Arles", amarela, sôbre um céu azul puro. As indicações valem como elemento indispensável à unidade.

OS "CAFÉS"

As pinturas de cafés: "Le Café de nuit" e "Le Café de Soir" traduzem, com incrível veemência, as intenções de Van Gogh: "No meu quadro "Le Café de Nuit", procurei exprimir que o café é um lugar em que alguém se pode arruinar, enlouquecer, cometer crimes. Enfim, tentei, — por meio de contrastes de rosa suave e vermelho côr de sangue e borra de vinho, de verdes suaves Luiz XV e Veronese, contrastando com os verdes amarelos e os verdes azuis duros, tudo isso numa atmosfera de fornalha infernal, de enxofre pálido, — exprimir como se fôsse a fôrça das trevas de um "assommoir". (1)

O "Café le Soir" é uma estranha visão de Arles noturna. O terraço do café se aprofunda, na metade da tela, tendo como ponto de fuga uma porta, iluminada em alaranjado, cercada de verde. A luz pastosa desce do toldo e ilumina a calçada, formando um contraste intenso com o casario mergulhado na sombra, enquanto no céu profundo, as estrelas brilham, com o esplendor de halos lunares. E' um mundo de formas totalmente novas, em que as aparências exteriores se recream numa realidade de sonho.

A pintura de Van Gogh começa, por êsse tempo, a tomar um caráter de comunhão com o universo, que se vai, gradativamente, acentuando. As noites estreladas da Provença lhe sugerem uma visão cósmica, sentida com um fervor profundo. Sai, pelas

(1) Carta 534.

ruas escuras, a pintar, transportando o seu material às costas com um chapéu sui-generis, e velas plantadas acesas em torno da copa. E' a noite arlesiana que êle transpõe para a tela, noite densa e profunda, povoada por miríades de astros, como pérolas, rubis, opalas e diamantes, sôbre o fundo de cobalto escuro.

A comunhão com a natureza, de quando em quando, é perturbada pelo terrível mistral, que varre, então, a terra crestada, enchendo o ar de estranhos agouros. Porém, "que compensação, quando há um dia sem vento. Que intensidade das côres, que ar puro, que vibração serena" (1).

GAUGUIN

No imenso esforço despendido durante a primeira fase de Arles, Van Gogh atingiu ao limite das energias, porém a chegada de Gauguin, recebida com alegria, vai marcar a recrudescência da produção. Para se ter idéia da atividade do pintor durante o mês de outubro de 1890, basta citar um lote de quinze telas, entre as quais dois "Girassóis", a "Ponte de Trinquetaille", a "Ponte da estrada de ferro", a "Diligência de Tarascon", a "Noite estrelada", a "Vinha".

Com Gauguin presente, talvez sob sua influência, Van Gogh executa o retrato de Mme Ginoux, "A Arlesiana", pintado numa única sessão de uma hora. Esta obra capital marca mais uma renovação técnica, tanto pela simplicidade dos meios utilizados, como pela segurança na obtenção dos efeitos: "Fundo limão pálido, o rosto cinza, a roupa negra, negra, negra, feita com azul da Prússia cru. Está apoiada numa mesa verde e sentada numa cadeira alaranjada" (2).

(1) Carta 539.

(2) Carta 559.

AS "CADEIRAS"

As duas "cadeiras", de Van Gogh e de Gauguin datam desse período. Instintivamente êle confere a êsses humildes acessórios, uma alta hierarquia, emprestando-lhes atributos simbólicos. Na "cadeira amarela" hoje na National Gallery, de Londres, há um cachimbo e um trapo humilde esquecido; o piso de ladrilhos vermelhos forma contraste com os verdes, azuis e amarelos da composição. E' um efeito diurno. A "Cadeira de Gauguin" na coleção de V. W. Van Gogh, de Laren, é diferente. E' escura, efeito noturno, sôbre fundo verde escuro, e sôbre ela há uma vela acesa e dois livros. Nesses dois quadros, comparados, se pode sentir o desejo de simbolizar dois espíritos opostos, como a noite e o dia. Num brilha ainda o reflexo atenuado dos girassois, no outro já a noite baixou, e a luz do gás e da vela brilham como o símbolo da vigília angustiosa.

O ESPAÇO

E' importante notar que, já nessa época, a maneira de Van Gogh progrediu enormemente, no sentido de uma nova criação espacial, previsível nas últimas telas anteriores. O objeto é deformado, disortro, e aplicado a um fundo quase abstrato, em que se destacam, através de formas ainda identificáveis, valores plásticos independentes, como simples unidades coloridas justapostas.

Da crise de 24 de Dezembro, de que resultam a tragédia da orelha cortada e a partida de Gauguin, resta-nos o estranho documento que é o auto-retrato, tão reproduzido, "O Homem do

cachimbo”, com a cabeça envolta em ataduras e a carapuça de pelúcia. A repartição da superfície pictural é, aqui, evidente, pela oposição de tons puros, com raro modelado. Subsistem, em movimento, nesse conjunto inquietante, a perfuração dos olhos, vivos como verrumas, e o arabesco da fumaça do cachimbo, rapidamente indicado, em toques levemente empastados. A côr alcança, nessas obras, pela primeira vez na história da pintura, não apenas um sentido simbólico, mas uma verdadeira construção espacial. Com Cézanne — sem nenhuma dúvida —, mas também com Van Gogh, o cubismo já encontra, esboçadas por instinto, as linhas essenciais das pesquisas futuras para a destruição do espaço convencionado pela Renascença.

“BERCEUSES”

À primeira crise, e à permanência de duas semanas no hospital de Arles, Van Gogh vai fazer suceder os retratos do Dr. Rey, e as “Berceuses”, puros estudos cromáticos, que êle mesmo chama “pequena música de côr”, “. . . disparates agudos de rosa cru, alaranjado cru, verde cru, atenuados pelos bemois dos vermelhos e verdes”. (1)

Corresponde o encerramento da fase arlesiana, em Fevereiro de 1889, à segunda internação, antes da partida para St. Rémy. Neste asilo, durante um ano, e no intervalo de crises mais ou menos prolongadas, Van Gogh trabalha intensamente. E’ necessário considerar que, apesar das interrupções motivadas pelos ataques, restam cêrca de duzentas telas, o que faz do período de St. Rémy o mais produtivo depois de Arles. Além dos

(1) Cartas 574 e 576.

retratos do pessoal do asilo, podemos contar diversas cópias, segundo Delacroix, Millet, Daumier, Doré e Rembrandt, bem como o reaparecimento das flores e das paisagens, num sentido diferente das obras anteriores.

OS CIPRESTES

No grupo das paisagens, os "Ciprestes" famosos ocupam o primeiro lugar. A "Noite estrelada", do Museu de Arte Moderna de Nova York, é, por exemplo, uma conquista extraordinária pelo sentido dinâmico da côr. A superfície da tela é percorrida por arabescos em movimento, num delírio de azuis, violetas e amarelos. Céu e terra se unem, numa unidade massiça de curso pastoso e lento, nebulosas de luz deslumbrante e sombra profunda, são cortadas pela massa dos ciprestes, negros círios inflamados. A simbologia da côr é também poderosamente acentuada pelo grafismo nervoso, em malhas flexíveis que se encaixam, no "Caminho de Ciprestes" da coleção Kröller Müller, e nos "Ciprestes" do Museu Metropolitano de Nova York. O tema das estrêlas, envolvidas num halo de luz, e da lua enorme e dourada reaparece, intensamente, com um poder luminoso repassado de mistério.

Participam dessas telas, os elementos de um irrealismo fantástico, que nos levam aos confins da consciência, bem como o vigor profundo do colorido, que realiza a penetração de um mundo do além, expresso, embora, pelas aparências identificáveis da realidade exterior.

A PINTURA PURA

Não se poderá afirmar, com segurança, que Van Gogh tenha procurado fixar, nesses quadros, como nas paisagens de oliveiras, ou nos campos de trigo, uma visão obliterada do mundo externo. Parece-nos, ao contrário, que, tendo em vista a evolução lógica das suas descobertas no domínio da plástica e da côr, Van Gogh transpõe voluntariamente as aparências visíveis em valores visuais tendendo à pintura pura. Rochedos, céus, terrenos, plantas, nuvens, se agitam, numa tempestade colorida, num desmantelamento articulado, retido pela rede cerrada do grafismo. Os golpes do pincel são rápidos, precisos, o tom local cede ao cromatismo arbitrário, que não reclama senão a lei do próprio quadro.

Não menos interessantes do que os ciprestes são as cópias, livremente interpretadas, igualmente de St. Rémy. Os famosos "tons rompidos" de Delacroix, tomam sentido diverso nas cópias da "Pietà" e do "Bom Samaritano". Na primeira, por exemplo, é de se notar a cabeça do Cristo, verdadeiro auto-retrato, os azuis, violetas e verdes cadavéricos, envolvendo amarelos de cromo, dentro de uma densa construção linear, que transcende o simples contorno definindo o interior da própria forma.

Na sua busca de maior intensidade da côr Van Gogh já deixou o impressionismo à distância, na caudal irresistível de um verdadeiro esmalte em fusão.

AUTO-RETRATOS

Dos diversos retratos destacam-se os do próprio artista. Van Gogh, como Rembrandt representou-se inúmeras vezes, e os retratos de St. Rémy são documentos preciosos, não apenas quanto

à maneira do pintor, mas também quanto à sua evolução mental. O olhar é inquieto, a expressão veemente e angustiada, todo o aspecto de uma consciência em luta contra a tragédia de viver. O "auto-retrato" do Louvre, o último de todos, e que é, de certa forma, o mais importante, como suma pictural, é tratado em tons claros, em azuis esverdeados, sôbre os quais ressaltam os tons alaranjados da barba ruiva e a forte construção da cabeça, sumariamente tratada. Há nesse retrato, espantoso pela verdade psicológica e pela riqueza do efeito cromático, obtido com um mínimo de recursos, um parentesco com a "Noite estrelada". A mesma grafia ondulante, a mesma dominante azul, o mesmo sentido das formas, enrolando-se sôbre si próprias.

AUVERS

Em Maio de 1890, Van Gogh deixa o asilo de St. Rémy. Restam-lhe ainda dois meses de vida. Ele os passará em Auvers-sur-Oise. Tal como os moribundos, que se sentem reviver na véspera da morte, por um estranho fenômeno de reversão, sua pintura entra numa fase serena e contemplativa. A sua produção é excepcionalmente fecunda: setenta telas e trinta e dois desenhos.

Parece haver, no último período, uma volta aos temas nórdicos. A aldeia holandesa ressurgue, em nova transcrição, numa estranha serenidade, sucedendo aos clangores orquestrais da Provença. Transfigurada pela visão do artista, a modesta igreja romano-gótica de Auvers, por exemplo, se torna em monumento flamejante, onde linhas e massas, serpenteiam e se agitam sôbre um céu azul intenso. A visão de Arles e St. Rémy superpõe-se, funde-se, incorpora-se à plácida paisagem do Oise. Temos a impressão de que Van Gogh consegue reunir suas úl-

timas energias em obras definitivamente libertas de teorias e idéias, para criar, por fim, uma síntese pictural.

De Auvers partirá o seu testamento estético, último legado da terrível experiência. A pintura alcança um "tonus" mais denso e concentrado, e para isso é necessário afinar, ainda mais, os matizes, e a qualidade dos contrastes. O retrato do Dr. Gachet, por exemplo, é de certa forma uma versão oposta à "Arlésienne". Sobre fundo azul escuro, o boné branco, o rosto claro, em tons de ocre pálido e griseos verdes dão uma nota calma e reflexiva. A posição do modelo é de repouso, com uma nota levemente melancólica. Tôda uma escala de azuis e violetas musicais encerra e sustenta, pela oposição, — apenas indicada —, de alaranjados e vermelhos, a expressão meditativa.

"LA PAYSANNE"

Há, na fase de Auvers, um grupo de figuras que indica, de certa forma, um dos rumos a serem seguidos pela nova pintura: o "Menino dâ laranja" e, principalmente, a "Camponesa", pintada no mês de Junho, com a blusa azul pontilhada de alaranjado, grande avental neutro, chapéu amarelo, sobre fundo de trigal verde e flores do campo vermelhas. A esquematização do desenho é totalmente diversa da grafia ondulante que notamos na fase de St. Rémy. Aqui é, ao contrário, angulosa, marcando ritmos alternados, num verdadeiro contraponto pictural que nos fará lembrar Picasso.

Além dessas telas, devemos notar as que veem de ingressar, recentemente, no patrimônio artístico da França, pela doação de Paul Gachet, filho do médico, e que conheceu Van Gogh.

Nessas obras, algumas das quais ainda não reproduzidas em livro, se afirma a tendência à serenidade, à contemplação, através do deslumbramento de um colorido untuoso e fulgurante.

E não é sem emoção que referimos a última tela, "Os corvos sobre o trigal", pintada, angustiosamente, antes do suicídio. Extrema tensão na perspectiva invertida da paisagem, e violento contraste, entre os azuis agoureiros do céu, os amarelos cintilantes do trigal e os vermelhos e verdes do que seriam caminhos, marcam o fim da evolução pictural do artista. Efetivamente, Van Gogh deveria ter sentido que não podia ir mais além. Sua missão estava terminada, restava-lhe apenas partir, definitivamente. Seu último esforço, sua última notação permanecem como um testamento de pintor, apesar de tudo.

IV

A TÉCNICA

A obra de arte se distingue das demais criações do gênio humano, por um conteúdo emocional, capaz de transmitir, através do espaço e do tempo, um aspecto da vida, de tal modo perceptível e concreto, que permite a comunhão da humanidade com o artista criador. E' pela fixação de um sentimento passageiro, de uma imagem imponderável, de uma harmonia fugaz, que o artista transfigura a realidade perecível, e a restitui, — indefinidamente renovada, — à existência permanente e definitiva.

As gerações que se sucedem vão incorporando, ao seu acervo cultural, a obra dos antecessores, reencontrando-se nela em tudo que contém de peculiar à espécie, em tudo que lhes é inerentemente ligado. Com profundo sentimento de identificação, participamos do ritual que envolve o ato de contemplação, de tal sorte o exige um estado de receptividade, em que possa expandir, a obra, sua complexa e multiforme opulência.

Porém, a absorção do contemplador, a sua fusão, por assim dizer, na obra, não prescinde do exercício da atividade paralela, constituída pelo critério de julgamento, e todos os elementos

de análise que reclama e comporta, bem como o exame das condições materiais, que permitiram, num dado momento da história, o aparecimento de uma sinfonia, de uma estátua, ou de um quadro. Integrada, assim, na sua época, sem prejuízo da substância espiritual que contém, a obra artística aparece apoiada em bases de matéria mais ou menos perecível. Quem nos poderá mostrar, na integridade inicial a Acrópole de Atenas, tal como apareceu aos olhos do homem do V Século A. C. ? Quem nos falará dos afrescos de Giotto, ou de Piero della Francesca, ainda na juventude com que se puderam extasiar os seus contemporâneos. Como pareceria a tragédia Shakesperiana, representada no Bull Theater, com os meios limitados da época ?

Isto nos conduz a considerar a obra poética ou musical, renovando-se incessantemente, através da interpretação, como uma unidade capaz da ressurreição indefinida, desde que pode sobreviver pela transmissão oral. |

Para atravessar os séculos, as artes plásticas necessitam, ao contrário, de certas condições materiais, sem as quais não conseguiriam romper o limbo, ou desapareceriam na bruma impenetrável das conjecturas e das restituições hipotéticas; seja exemplo a pintura grega. No caso da pintura de cavalete, meio de expressão relativamente recente, presenciamos a ruína progressiva de obras que deveriam ser, inicialmente, frescas de colorido. Quem nos assegura, para tantas sublimes criações da pintura uma perenidade comparável, por exemplo, à da escultura egípcia ? Os grandes primitivos têm resistido à ação destruidora dos séculos, em melhores condições do que tantos pintores mais recentes. A pressa da execução, o emprêgo de tintas não secativas, como o betume, tem operado em tantas obras mais novas, devastações cujos efeitos não podemos ainda avaliar.

Por êsse motivo é impossível esquecer o papel desempenhado pela técnica na criação pictural. Pela compreensão do "mo-

du*s faciendi*” do artista, podemos julgar, não só do processo empregado, mas, também, penetrar nos segredos da sua personalidade. Não se trata apenas da identificação de tais ou tais tintas, óleos, vernizes ou substratos utilizados, mas também da densidade dos empastamentos ou transparência das veladuras, do nervosismo ou serenidade da pincelada, da construção dos fundos, sôbre os quais o artista superpõe, pacientemente, camadas em veladura ou pasta lançada diretamente à tela, no fogo da improvisação.

A macrofotografia, a fotografia em luz rasante, os raios X, revelam aspectos do quadro, insusceptíveis de serem apreciados a olho nú, e trazem uma contribuição preciosa para a compreensão dos resultados finais da pintura.

A análise técnica da obra de Van Gogh é extremamente interessante, como confirmação do que se conhece das suas intenções e dos seus processos. Sôbre poucos artistas se possuem dados técnicos tão precisos, revelados através da correspondência. Em inúmeros casos é possível confirmar, com os recursos da ciência atual, o que as cartas descrevem.

Não se pode deixar de considerar a abundância da produção de Van Gogh, durante os dez anos em que se exerce a sua atividade artística. O “Catalogue raisonné de l’oeuvre de Van Gogh”, de J. B. de la Faille, que data de 1928, identifica mais de 1.600 telas, desenhos e aquarelas. E’ uma obra imensa, mormente se considerarmos o prazo em que foi criada, e os terríveis obstáculos que o artista teve de vencer. Na febre de produzir, por vêzes, dois quadros são pintados num só dia. A parte que se pode atribuir à improvisação, nessa fecundidade, deve ser, contudo, reduzida pelo fato de que a facilidade dos últimos anos resulta de longa e penosa experiência, de mestria laboriosamente conquistada.

I

OS DESENHOS E AQUARELAS

Durante tôda sua atividade pictórica Van Gogh não abandona o lápis. Nos primeiros estudos do Borinage, a carvão, o traço é ainda empastado e pesado, os contrastes de claro escuro violentamente acentuados. Porém o trabalho obstinado, sem desfalecimentos vai, aos poucos, abrindo novas possibilidades. “Cinco vêzes seguidas desenhei um camponez com uma pá, um “cavador” em tôdas as posições, duas vêzes um semeador, duas vêzes uma mulher com uma vassoura”. “Diante da natureza já não me sinto incapaz como antes”. (1)

O material que usa, então, é o lápis Conté, de madeira, e, também, o grafite, ao mesmo tempo que começa a experimentar o pincel e o esfuminho.

Sob a influência de Mauve começam os desenhos aquarelados e, em 1882, diversos estudos estão concluídos. Giz, pincel, esfuminho e principalmente, o que é muito do temperamento de Van Gogh, o lapis duro e largo, lapis de carpinteiro, com o qual pode exprimir, mais intensamente, sua concepção da paisagem e dos modelos humildes e grosseiros.

O desenho de Van Gogh é vigoroso, decomposto em pequenas indicações curtas e enérgicas, acumuladas em traços sucessivos, ou pontos repetidos. Desenha sempre, incessantemente, e a correspondência, tanto com Theo, como com Van Rappard e Emile Bernard, é cheia de pequenos croquis, esquematizando, por vêzes, as pinturas com anotações cromáticas, que são preciosos documentos para se reconstituir a construção colorida.

(1) Carta 150.

A LINHA

Nas últimas fases, a partir de Arles, a linha é livre, interrompida, porém envolvente, numa sucessão de traços curtos e paralelos, modelando as formas por justaposição. Dos desenhos de Etten, em 1881, Haya em 1882, Nuenen em 1884 e 85, aos de Paris e Arles a diferença é sensível. O entusiasmo pela "craie de montagne" desapareceu diante do conhecimento das estampas japonezas, algumas das quais copia. Com efeito, a influência oriental se faz sentir no seu desenho. E' êle próprio que o confirma: "A arte japonesa, em decadência na sua pátria, retoma raízes nos artistas franceses impressionistas. E' algo como os primitivos, como os gregos... Não acaba nunca..." (1)

Porém, para Van Gogh, a técnica é apenas um veículo para revelar a expressão, e, com o mínimo de elementos, fazendo valer o branco do papel pela construção possante do traço negro e profundo, exprimir tôda a imensa desolação do sofrimento humano.

Torna-se, por isso, difícil separar da obra do artista os fatores morais e existenciais, tal o perfeito entrosamento que faz dele o primeiro dos grandes expressionistas modernos. O que é curioso observar é, ao mesmo tempo que a busca da expressão, um forte desejo de disciplina, quando diz: "penso que precisamente para fazer figuras de camponeses, é muito bom desenhar o antigo..." e logo acrescenta: "com a condição de que não se proceda pela maneira habitual". (2).

Quando da sua passagem pelo atelier de Sibert e Verlat, em Antuerpia, em 1886, um dos alunos, que tinha visto os seus desenhos de camponeses, começou a desenhar, na classe de modelo-

(1) Cartas 510 e 511. V. também carta 512.

(2) Carta 436.

vivo, com um modelado mais enérgico, marcando fortemente as sombras. Disso resultou um belo estudo, que despertou o entusiasmo geral, salvo do professor, que considerou o trabalho como uma desconsideração pessoal.

A arte de Van Gogh resulta de um tremendo esforço inicial, de uma longa e penosa conquista, através de árduos estudos. Perspectiva, anatomia, proporções do corpo humana, são devoradas ansiosamente. O pintor possui, dentro de si, alguma coisa que êle busca, e cujos elementos vai, aos poucos, reunindo, à medida do seu aparecimento.

A CIÊNCIA DA ARTE

Van Gogh é uma das melhores demonstrações da verdade que o artista é um ser destinado a revelar uma *face* da realidade universal, e, por essa razão, é um grande armazenador de elementos diversos, que incorpora a si próprio como um bem nativo reencontrado. Não há, para êle, *uma* anatomia, *uma* perspectiva, *uma* ciência da pintura, porém, isto sim, a *sua* anatomia, a *sua* perspectiva, a *sua* ciência da pintura. Não é inovador apenas pelo prazer de inovar, — embora isto constitua, para si, um dos encantamentos que mantêm a sua febre criadora —, porém, e principalmente, porque não pode agir de outro modo. Experimenta a presença excitante, incômoda mesmo, da obra a criar, como o ventre materno sente mexer-se, inquieto, o novo ser que dará à luz. E' êste sentido maternal do artista, — maternal, mais ainda no sentido físico e animal, do que no sentido afetivo —, que faz, para êle, da obra criada, um ato de libertação.

FECUNDIDADE

Gestação perfeita, rápida, fulgurante, é o traço predominante de Van Gogh, na sua fase de mais intensa produção. Assistimos ao espetáculo de uma fecundidade espantosa, imaginação ilimitada, sem fronteiras, em que o tumulto das imagens, num tropel angustiado, irrompe, violentamente, servido por vontade obstinada e por mão dócil.

Os desenhos de Van Gogh mostram, mercê do seu sentido de primeiro jato, como flor de inspiração imediata, a evolução espiritual e a busca estética, talvez com mais intensidade, ainda, do que a própria pintura. Eles se incorporam à correspondência como um eco dos comentários e descrições, transbordam da atividade febricitante do artista, como na corrida do aço, estouram, aqui e ali, estrelas cintilantes de metal em fusão.

A GRAFIA

Notam-se diferenças profundas entre os primeiros e os últimos desenhos. No início, a forma é laboriosamente procurada, arduamente construída, a golpes de carvão, lapis ou tinta, e, gradativamente, a grafia se torna cada vez mais nervosa, incisiva, erigindo, em toques rápidos e densos, os elementos essenciais do motivo. Do "Charbonnage de Lacken" de 1878, do "Semeador" que data de 1880, da "Camponesa abaixada" de 1884-85, do "Quarto de Vincent em Arles", aos "Campos de trigo após à chuva", de 23 de Julho de 1890, menos de uma semana antes da morte, a evolução demonstra o "crescendo" de uma visualidade, cada vez mais preocupada em fixar, não as

formas, mas em extrair delas um conteúdo sensível e a delimitação de zonas plásticas, desagregadas por um estranho vendaval ou consumidas por um incêndio imaginário.

Os efeitos tentaculares que se podem observar, por exemplo, nos desenhos de St. Rémy, especialmente na representação das formas vegetais, são conseguidos pelo uso de um instrumento extremamente simples: a caneta de bambú. Entre os objetos generosamente doados ao Louvre pelo Dr. Paul Gachet, se encontram algumas dessas canetas; trata-se de um simples bambú, aparado em bisel, a "plume de roseau", adaptável ao traço robusto e impaciente do artista, exigindo porém uma singular segurança e mestria.

AS AQUARELAS

A mesma evolução se faz sentir nos desenhos aquarelados e nas aquarelas. Nestas últimas, a fórmula japonesa diferenciará, fundamentalmente, as "Barcas de Stes. Maries-de-la-Mer", por exemplo, período de Arles, dos tecelões de Nuenen, ou dos estudos de Scheveningen.

Na última fase, Van Gogh opera uma "compartimentação" de formas, que destroi o espaço plástico convencional e restitui um conjunto de elementos coloridos justapostos, em contrastes harmoniosamente violentos, de azuis, laranjas e amarelos, de verdes e vermelhos. Tons lisos, sem efeitos de modelado, contrastes poderosos, que conferem à obra, simultaneamente, um sentido decorativo e emocional de tal ordem que nos obrigam a reencontrar o motivo na natureza, tal o seu poder de evocação.

As aquarelas de Van Gogh nos fazem lembrar as expressões de Hugo von Hoffmannsthal, (1) quando, em 1901, visitou a exposição de Van Gogh, a de Bernheim Jeune: “Indo de um quadro a outro, sentia o que os unia, a vida íntima que desabrochava na côr, e as relações das côres entre si; via-as viver uma pela outra, e, sempre, havia uma, misteriosamente vigorosa, que sustentava tôdas as outras”. É precisamente êste fato, — de que na pintura de Van Gogh as côres se subordinam a uma dominante básica, — que dá ao quadro a densidade da composição tonal, a sólida integração cromática, na fixação, embora, de efeitos contraditórios. Por êsse poder mágico do instinto de colorista, Van Gogh consegue criar algo de inédito, de nunca visto na pintura, algo em que a côr se torna chama e braza, envolve a forma e a incendeia sem a consumir.

II

A PINTURA

Falar da técnica pictural de Van Gogh implica o conhecimento do que o próprio artista informa nos seus escritos. Efetivamente, sabemos pela correspondência, não apenas a data, — às vezes precisa —, das obras, mas, também, a escôlha do tema e sua execução. Além disso, o artista assinala, à medida do desenvolvimento da obra, a sua concepção da côr, as suas observações sôbre a pintura do passado e a contemporânea, o que põe a correspondência, quer do ponto de vista técnico como crítico, num plano tão importante quanto o “Diário” de Delacroix, embora o espírito seja muito diverso.

(1) Hugo Von Hoffmannsthal — Ecris en prose. Editions de la Pléiade, traduction de E. H. Paris, 1927.

PERÍODOS TÉCNICOS

Podemos dividir a obra vangoghiana em dois grandes períodos: antes e depois da chegada a Paris, ou sejam: a maneira escura e a maneira clara. No primeiro período a influência da pintura holandesa é manifesta. A “calda de ameixas” domina as obras, culminando nos “Adappeleters”. No segundo período, a arte japonesa e os impressionistas libertam a paleta de terras, betumes e brunos sombrios, introduzem a côr como fogo líquido, fazendo dela não a vestimenta da forma, mas a própria forma.

Em 1882, Van Gogh escreve: “O negro absoluto não existe. O negro, como o branco, existe em quase tôdas as côres e forma a variação infinita de *griseos*, diferentes em tom e vigor. Tanto isto é certo que na natureza não se vê senão êsses tons ou intensidades”.

AS 3 CÔRES

“As côres fundamentais são apenas três, vermelho, amarelo, azul. O alaranjado, o verde e o violeta são tons “compostos”. Pelo acréscimo de negro e de um pouco de branco, êles produzem as variações infinitas do gris: *Gris-vermelho*, *gris-amarelo*, *gris-azul*, *gris-verde*, *gris-alaranjado*, *gris-violeta*. Dizer, por exemplo, quantos gris-verdes diferentes existem, é impossível, pois é coisa que varia até o infinito”. (1)

Como se vê, o pintor investiga, nessa época, a representação dos griseos da natureza. A luz coada da Holanda fá-lo sentir a

(1) Carta 221.

côr através de tons que são quase valores. O seu temperamento de colorista é contido por uma disciplina sóbria e severa, embora haja, em carta da mesma época, uma frase que nos faz supor uma espécie de presciência das harmonias ígneas de Arles: "... eu sinto que há coisas de côr que surgem em mim quando pinto, que antes não possuía, coisas largas e intensas..." (1)

A análise dos "Comedores de batatas", obra capital do primeiro período, que podemos considerar, de certa forma, como a suma pictórica desta fase, nos mostra um interior escuro, sombras modeladas em azul. A influência de Rembrandt e de Hals é manifesta, porém, a grafia nervosa, acentuada pelas luzes contrastadas, quase sem modelado, a expressão atormentadamente caricata das figuras, nos sugerem uma aproximação — ao primeiro contacto imprevista, — com a pintura de Goya, ou, melhor ainda, de Magnasco. (2).

A comparação dêsse último pintor com o Van Gogh da primeira fase, poderá demonstrar o perigo da influência que se costuma, por vezes, assinalar na obra de certos artistas. Evidentemente, Magnasco foi desconhecido de Van Gogh. Este nunca se refere àquele, e é de todo improvável que tivesse contemplado, alguma vez, obra do mestre barroco genovês. A aproximação que ora fazemos não tem outro objetivo senão assinalar, em dois artistas diversos no tempo e no espaço, bem como no espírito, uma semelhança técnica bastante curiosa, pela natureza do grafismo rugoso e contrastado. Se, em Magnasco, a expressão é singularmente fantástica, e não desprovida de elegância e movimento, em Van Gogh o espírito é totalmente diferente, as figuras são grosseiras, massiças, feitas de um magma espesso, denso, imóvel.

(1) Carta 225.

(2) "Frades que se aquecem". Veneza. Col. particular.

A PASTA

Nessa primeira pintura a pasta é espessa, mas não tem ainda a consistência e o corpo que alcançará nas obras de 1888 a 90. A maneira do artista é bem discutida por êle mesmo, quando fala do “Bosque de faias”: “Deu-me muito trabalho para pintar. Há no fundo um tubo e meio de branco — e no entanto êste fundo é muito escuro — depois ocre vermelho, amarelo, pardo, negro, terra de Siena, bistre, e o resultado é um pardo avermelhado que varia do bistre ao bordeaux profundo e ao róseo pálido e louro. Há ainda musgos e uma pouca de grama fresca, que recebe a luz, e brilha fortemente, muito difícil de representar”. (1) Como se pode ver, as tonalidades outonais recebem a sombra de uma paleta ainda obscurecida por terras e negros.

O estudo de certas telas, fotografadas em luz rasante mostra a natureza atormentada dos empastamentos. O último auto-retrato, por exemplo, doação Gachet, hoje pertencente às coleções do Louvre, apresenta o aspecto nítido de uma cortina de chamas que se elevam. O gosto pela pasta espessa, tão de tratado por Gauguin, é em Van Gogh um veículo da expressão quase tão importante quanto a simbologia da côr. Árvores, terrenos, montanhas, nuvens, são, por assim dizer, modelados na pasta, quase em baixo relevo.

OS TONS

Será salutar, para a pintura de Van Gogh, a prática dessa técnica “escura”, que lhe dará, através dos “tons rompidos”,

(1) Carta 228.

uma severa disciplina, dentro de uma riqueza cromática, atenuada embora, na qual já se anunciam, aqui e ali, as fanfarras coloridas da Provença. Van Gogh é, assim, o pintor em busca da luz, e não resistirá à atração do sol meridional.

Antes da chegada a Paris, êle desenvolve uma longa teoria sôbre as côres, especialmente o problema do negro e do branco, "Já se disse, justamente, mais de uma vez, falando de Millet, Rembrandt, e, por exemplo Israëls, que êles são mais harmonistas do que coloristas. Dize-me agora: o *preto* e o *branco* podem ser empregados ou não? São por acaso frutos proibidos?

O BRANCO E O NEGRO

"Creio que não. Franz Hals possui, pelo menos, vinte e sete negros. Branco? Sabes perfeitamente os quadros extraordinários feitos por alguns coloristas modernos, intencionalmente; branco sôbre branco. Que quer pois dizer: *não se deve*? Delacroix chamava a isso *repousos*, e os empregava como tais. Não se deve ser parcial, pois é possível empregar todos os tons, desde que estejam no lugar apropriado e em relação com o resto, o que é evidente.

"... Não, o preto e o branco têm sua razão de ser e sua significação, e os que pensam ocultá-los não encontram saída.

"O mais lógico, certamente, é considerá-los *neutros*: o branco, a mais alta combinação de vermelho, azul, amarelo o mais luminoso possível; o negro, a mais alta combinação de vermelho, azul, amarelo o mais escuro; nada tenho a contestar nessa asserção, e ela me parece verdadeira.

“Portanto o luminoso e o pardo, o tom no que se refere ao valor, está em relação direta com esta 4.^a escala do branco ao preto.

“Temos, com efeito:

Escala 1	do amarelo	ao violeta
Escala 2	do vermelho	ao verde
Escala 3	do azul	ao alaranjado

Soma:

Uma 4.^a escala

a dos tons (neutros, vermelho + azul + amarelo)	do branco (vermelho + azul + amarelo) extrema luz	ao preto (vermelho + azul + amarelo) extremo preto (1)
---	--	---

Trata-se, como se pode ver, de uma verdadeira exegese que o pintor faz em relação a sua própria obra. É a chave do problema, que nos abre a porta do cofre de segredos. Não caberá, aqui, a citação completa da carta, porém, é curioso notar como a arte de Van Gogh, brutal e rude na aparência, resulta de longa meditação e de um trabalho aprofundado e refletido.

OS IMPRESSIONISTAS

A descoberta do impressionismo, é, para Van Gogh, uma forma de finalmente se encontrar. A maneira irisada de Renoir, a pasta luminosa de Monet, a cintilação de uma pintura essen-

(1) Carta 428.

cialmente subsidiária, do sol, despertam nele, e fazem desabrochar, as qualidades inatas do colorista.

Na fase brilhante da pintura clara, os tons são voluntariamente exacerbados, levando em conta que, com o tempo, deverão atenuar-se. Além disso, os quadros são lavados, para retirar o excedente de óleo, e, em alguns casos, o próprio artista prepara as tintas, moendo o pigmento em grãos não muito finos, para reduzir a absorção excessiva do óleo.

Desde os primeiros estudos de Paris, a paleta se transfigura, numa resultante de luz, como se a sombra tivesse levantado o seu véu triste e noturno. A frescura e a limpidez dos tons vêm, assim, renovar e transformar a visualidade do pintor.

A MANEIRA CLARA

A "maneira clara" exige cores luminosas e brilhantes. E' o que se depreende, aliás, de uma encomenda de tintas, feita por Van Gogh, de Arles: (1) Os brancos, (de zinco e de prata), verdes Veronese e esmeralda, amarelos de cromo em três gradações, vermelhão, laca gerânio, carmim, azul da Prússia, etc.

Os anos que vão de 86 a 90 verão surgir o cortejo deslumbrante dos pomares em flor, dos girassóis, dos trigais, dos ciprestes e dos campos em chama. O sol entrou definitivamente na pintura.

Um estudo recente, (2) feito por Murray Pease, chefe do Laboratório Técnico do Metropolitan Museum of Art, de Nova York, nos traz uma contribuição extremamente importante para a elucidação da técnica de Van Gogh, no último período.

(1) Carta 475.

(2) Murray Pease: The Hand and the Brush. Art News Annual — XIX, 1950.

ANÁLISE DOS CIPRESTES

As observações foram feitas sobre “os Ciprestes”, quadro pintado em St. Rémy, em Junho de 1889, recentemente adquirido pelo Metropolitan Museum.

A macro fotografia, comentada por Pease, mostra a preparação dos fundos e a técnica, bem caracterizada, de partes superpostas sobre camada ainda úmida, bem como a pasta fortemente modelada, quase esculpida. Diz o autor: “... as superfícies ásperas captam a luz como um baixo-relêvo, sugerindo um tronco de árvore. Essa pesada textura foi construída numa rede de pigmento úmido sobre azuis e violetas claros”. E, também, “A intensidade do esforço é profundamente evidente nos “Ciprestes”. Pode se observar, na pintura torturada, a luta para exprimir a emoção experimentada. O método é de natureza a não comportar termos objetivos, porque não é, na verdade, um método real, porém, melhor, um abarcamento poderoso, captando a substância da impressão. “Pode-se, entretanto, reconhecer certas características familiares. A pincelada larga, curva, “duck-tailed”, (cauda de pato), trabalhada na pintura fresca, pode ser vista na folhagem com auxílio de raios X. Se imaginarmos o movimento da mão que produziu essas pinceladas, tanto quanto as espirais contorcidas na forma das nuvens, podemos sentir quão longe ficaram os ritmos ordenados do pontilhismo”.

O estudo feito pelo técnico norte-americano é também notável pelo fato de que a análise técnica vem confirmar as informações dadas pelo próprio artista quanto à forma como modelou, por exemplo, os primeiros planos: “pintados em espessura, trabalhando os planos anteriores com empastamento de branco de chumbo, o que dá firmeza aos terrenos”. (1)

(1) Carta 596.

A PINCELADA

Outro aspecto interessante do problema técnico é a análise evolutiva da pincelada. Às vêzes o tubo é espremido de encontro à tela, e a tinta nervosamente modelada, em golpes rápidos de brocha ou pincel, aliás, desde a primeira fase. A influência dos pontilhistas franceses, especialmente Seurat e Signac modifica, a partir de Paris, o processo pictural. A tela é construída em plena pasta, com um tipo de pincelada curta e inconfundível, em toques nervosos, que, ora se sucedem, ora se justapõem, num verdadeiro delírio cromático. Representa essa técnica uma inovação relativamente à pintura da luz, de Monet, — desintegração da forma no desejo de captar a própria atmosfera — ou ao pontilhismo de Seurat, — na sua estruturação calma e ordenada. Van Gogh incorpora, do pontilhismo, justo aquilo de que necessita para completar a sua maneira própria. A propósito de um quadro de flores de Manet, visto há tempos, no hotel Drouot, pintado em plena pasta, sobre um simples fundo branco, e que lhe parece conter os elementos da técnica pontilhista, escreve: “Para o pontilhado, para aureolar, ou coisa semelhante, acho isso uma verdadeira descoberta; contudo, já se pode prever que essa técnica, como, aliás, qualquer técnica, não se pode promover à categoria de dogma universal. Razão a mais para considerar que a “Grande Jatte”, de Signac, o barco de Anquetin, com o tempo, parecerão, ainda mais pessoais e originais”. (1)

“Je prends mon bien où je le trouve”, poderia repetir Van Gogh no sentido de que a influência, recebida das diversas

(1) Carta 529.

técnicas, é, por êle, adaptada às suas próprias condições de sensibilidade.

E é por essa pintura de tons puros e vibrantes, que se irá abrir, para a arte do nosso tempo, um dos caminhos fecundos que lhe estava reservado trilhar.

V

RESSONÂNCIAS

O impressionismo se liga ao naturalismo de Courbet através de Monet e Degas. Os deuses do Olimpo saem da pintura para dar lugar às cenas da vida moderna. À composição piramidal se substitui uma livre disposição das figuras, — tal como nos dois “Déjeuner sur l’herbe”, de Manet e Monet. A luz é o tema essencial, tanto na pintura de ar livre como na de interior; a luz, coada, através das tardes de Fontainebleau, rutilando na bruma de Argenteuil, espoucando nos fogos de ribalta da Ópera, ou nos bailes populares e nas “guinguettes”. Sempre a luz. Não mais se trata de imobilizar o definitivo, porém de fixar o transitório. Monet pintou, dezenas de vêzes, a mesma catedral de Rouen, em tôdas as horas do dia, em tôdas as estações, recreando-lhe as aparências fugazes, dentro de uma substância pictural feita de pedras preciosas, banhada em reflexos irisados, verdadeira transfiguração do sólido espaço da Renascença. Irradiações, reflexos, vibrações cromáticas devoram a forma, envolvendo-a, reduzindo-a à pura sensação luminosa.

A TEORIA DA CÔR

“Esta mudança de tonalidades é ainda insuficiente. Estas côres claras, é necessário fazê-las vibrar. Assim, seguindo os conselhos de Chevreul (os impressionistas) decompõem os tons em seus elementos; êles não colocarão (na tela) um violeta, porém vermelho ao lado de azul, nem um verde, porém azul ao lado de amarelo. Não é mais o artista que prepara o tom na paleta, é o olho do espectador que realiza a “mistura ótica” (1)

O POST-IMPRESSIONISMO

O movimento impressionista é, verdadeiramente, uma revolução pictural, porém, não corta as amarras com a visualidade dos pintores da Renascença. Há, menos a criação de um novo modo de apreciar a realidade, do que uma substituição de convenções. Com Cézanne, Gauguin e Van Gogh, surgem, entretanto, elementos que vão arrancar, ao mundo das formas, novos segredos, em acôrdo com o movimento geral das idéias científicas. O espaço de Cézanne, por exemplo, é um espaço imaginário, construído segundo uma realidade intelectualizada. Quanto a Gauguin, êle propõe uma simbologia da côr, um sentido místico, sugerido pelo requinte de tons harmoniosamente dispostos, que, em grande parte, são subsidiários das grandes inovações de Van Gogh. “Mais do que Gauguin, e antes dele, Van Gogh teve a sensação do papel que desempenhava a percepção imediata e diferenciada da côr pura na apreciação do espaço”. (1)

(1) Louis Hautecoeur — Le XIXe Siècle: Le Réalisme — In Histoire Générale de l'Art — Flammarion — Paris 1951.

(1) P. Francastel — Destruction d'un espace plastique. In “Formes de l'Art. Formes de l'Esprit”. Presses Universitaires de France — Paris — 1951.

A EXPOSIÇÃO DE 1901

Matisse, Braque, Derain, Vlaminck, dão, ao poder próprio da côr os prolongamentos e ressonâncias anunciados por Van Gogh.

“A história da pintura moderna não deixou de registrar, como fato significativo, o encontro de Matisse, Vlaminck e Derain no “vernissage” da exposição Van Gogh, na Galeria Bernheim-Jeune em 1901. Foi nesse dia que Vlaminck disse: “J’aime mieux Van Gogh que mon père”. (1).

E definirá melhor a impressão causada por essa exposição, escrevendo: “Até aquêle dia, tinha ignorado Van Gogh. Suas realizações me pareceram definitivas, porém, como consequência da admiração sem limites que experimentava, pelo homem e pela obra, êle surgia, diante de mim, como adversário. Sentia-me feliz com as certezas que me trazia, mas, de qualquer modo, acabava de receber um golpe violento! Encontrava nele certas aspirações minhas. Sem dúvida, as mesmas afinidades nórdicas? E, ao mesmo tempo que um sentido revolucionário, um sentimento quase religioso da interpretação da natureza”.

“FAUVES”

A influência de Van Gogh, do ponto de vista da côr pura, no início do “fauvismo” foi, assim, enorme. Pouco a pouco, porém, ela se dilui nas diferentes personalidades, visto que a busca plástica transcendeu a lição Vangoghiana, nos diversos caracteres dos “fauves”, marcando apenas uma fase inicial na obra de Matisse, Derain, Vlaminck Braque, Marquet, Friesz,

(1) Peinture Moderne — Maurice Raynal — Editions d’Art Albert Skira. — Genève — 1953.

(2) Maurice Raynal — op. cit.

Dufy. O lado trágico e mórbido da pintura de Van Gogh não penetrou a fundo nesses artistas essencialmente sadios.

Matisse, por exemplo, que acaba de falecer, após uma vida longa e fecunda, é o artista de obra tranquila, reflexiva. Sua arte é requintada, meditada, e, sob a aparente facilidade, resulta de longa e exaustiva elaboração. É o anti-tumulto, por excelência, dentro das mais extraordinárias nuances e incríveis oposições de tons. O seu poder de luminosidade cromática fez dizer a Picasso: "...il porte le soleil dans le ventre". E, por outro lado, a sua finura natural o conduz a um certo aristocratismo sensível.

Derain é, por sua vez, o enorme e robusto homem do povo, estuante de saúde. Suas audácias iniciais o levarão, mais tarde, a outras harmonias mais tranquilas, de onde não estará, por vezes, ausente, a influência da pintura espanhola com seus tons sombrios.

Vlaminck, após a fase "fauve", evoluirá, dentro de uma técnica de violentos empastamentos, para uma pintura escura, de caráter nórdico, evocando as imagens holandesas de Van Gogh. Paisagens urbanas, feitas de lama e neve, dramática desolação, que se integrará, por êsse aspecto, na grande corrente expressionista. Quanto a Braque, sua arte severa e equilibrada, vai, desde cedo, abandonando as rutilâncias do "fauvismo", para se integrar numa busca de construção intelectual, dentro da corrente cubista, ao mesmo tempo que sua paleta vai se atenuar, em harmonias de griseos, ocres, negros, e tons extremamente finos.

A mensagem cromática de Van Gogh vai se esbatendo em acordes cada vez mais matizados. Marquet e Dufy, êste, especialmente, conservarão dela um "rappel", expresso no lirismo da côr, dando origem às imagens irradiantes da alegria vital. E Friesz não encontrará, na parte subsequente de sua obra, tô-

nica superior à das magnificas orquestrações que assinalam a sua fase "fauve".

Os anos de 1905 e 1906 são extremamente frutíferos para a produção "fauve". E' por êsse tempo que as obras mais marcantes aparecem, como um último jato luminoso da cor de Van Gogh. A "Pastoral", a "Leitura", o "Retrato de risca verde", de Matisse, o último, especialmente, com seus verdes crus, seus vermelhos intensos e rosas sutis, manifestam, mau grado o que o artista possa ter dito, uma herança visível de Van Gogh. Os "Personagens num prado", de Derain, os "Bateaux-lavoirs" e a "Casa de Campo", de Vlaminck, o "Porto de Ciotat", de Braque, o "Faubourg" de Derain, o "14 de Julho" de Dufy, são, entre numerosas obras, subsidiários de Van Gogh.

A CÔR PURA

Entretanto essas decorrências não devem ser consideradas como o puro e simples aproveitamento de receitas Vangoghianas, por parte de artistas, alguns dos quais não reconhecem, êles próprios, a direta filiação à corrente do pintor dos girassóis. Não se trata de uma Escola, e, sim, das naturais consequências de uma obra, cujo alcance profundo vai além do simples plano técnico e teórico, para constituir uma verdadeira revolução. Uma tão preciosa descoberta, — o papel desempenhado pela côr pura na criação do espaço —, que só pode ser avaliada pela angústia e o irresistível sofrimento do seu revelador, não decorrem de simples acaso.

Absolutamente consciente do valor dessa descoberta, Van Gogh, chegando ao limiar de um novo e misterioso mundo, ine-

briado pelas harmonias que finalmente percebe e abraça, na sua totalidade, cai, fulminado, e deixa, unicamente, o trágico testemunho do bilhete que trazia, ao peito, no dia da morte: "... nous ne pouvons faire parler que nos tableaux". "Mon travail à moi, j'y risque ma vie et ma raison y a fondré à moitié..." (1).

OS EXPRESSIONISTAS

Van Gogh pode, hoje, ser considerado como o grande gênio inovador da época, apreciando-se o modo pelo qual sua influência se fez sentir nas correntes picturais posteriores. Pelo seu sentido trágico, é, também, o precursor do expressionismo. Kokoschka, Munch, Soutine, por exemplo, são por êste lado, seus irmãos em espírito, embora Soutine tenha declarado não o estimar.

Ao falar de expressionismo, não podemos deixar de reconhecer que Van Gogh corresponde aos fundamentos espirituais dessa corrente, de forma evidentíssima. Para os expressionistas a pintura deixa de ter uma finalidade em si própria, e se transforma no *meio*, pelo qual o artista pode expressar suas emoções individuais, de ordem afetiva, sentimental, filosófica ou metafísica, resultando, da obra, a exposição crua e violenta de um *estado de alma*, frequentemente doloroso, extremado, neurótico, em que a presença das paixões mais terríveis se plasma no quadro, carregado de uma confiança espiritual despida de artifícios.

A obra de arte é, assim, consequente de um egocentrismo exasperado, em conflito com as leis da técnica pictural e as

(1) Carta 652 — Última carta.

exigências de ordem plástica e compositiva. O gosto pela auto-introspeção, através de inúmeros auto-retratos faz, da pintura expressionista, um verdadeiro "Speculum hominis". O drama, expresso com tanta violência de paixão, não decorre da idéia de escola, porém é consequência da neurose universal que inquieta os espíritos do tempo. Os mais autênticos expressionistas são neuróticos (Munch, Van Gogh, Kirchner, Pascin, Soutine), e representam a renovação da luta eterna entre o espírito nórdico, a sondar as profundezas do desespero humano, e o espírito latino e mediterrâneo, preciso, tranquilo, bem assentado em bases de pensamento claro, a pesquisar as relações racionais dos valores plásticos.

24/ E' bastante eloquente o fato de que os grandes expressionistas, sejam, quase todos, homens do norte, ou de regiões em que o Oriente penetrou, através do homem da estepe, com seu fatalismo e sua metafísica do desespero vital. Austria, Noruega, Bélgica, Lituânia, Alemanha, Bulgária, Holanda, Russia, são países onde nascem êsses artistas, que trouxeram para a tela a expressão trágica da existência: Kokoschka, Munch, Ensor, Soutine, Nolde, Kirchner, Pascin, Van Gogh, Vlaminck e Segall.

Por uma coincidência apreciável, renovando o conflito "clássico — barroco", vem de Espanha o maior dos pintores do drama humano. A fase "azul", de Picasso, e mais tarde "Guernica", a cruel "Mulher chorando", o "Crânio de boi", e tantas telas de inaudita violência, formarão, novamente, a ponte estética Ibéria-Centro e Norte Europa.

Vale também citar, agora, na pintura brasileira, o caso de Portinari, cujos "Retirantes" e "Enterros" podem ser compreendidos como magníficos exemplos do expressionismo contemporâneo, sem que seu forte sabor brasileiro lhe diminua o sentido universal.

A vida trágica de Van Gogh tem atraído o interesse comovido da época atual, no que possui de conteúdo emocional próprio. Deve-se considerar, entretanto, que a importância dessa vida decorre da magnitude de uma obra, que exprime, essencialmente, o conflito eterno do Ser com o Meio social e consigo mesmo.

Feita de sofrimento e sacrifício, a obra de Van Gogh, impregnada de presença humana, vazada em linguagem universalmente inteligível, não permanecerá como criação da loucura, porém, ao contrário, como o triunfo luminoso da Consciência sobre o espírito das trevas, "Modus" novo de entendimento da Natureza, através do Espaço e do Tempo.

BIBLIOGRAFIA

Dentre os pintores modernos, Van Gogh é, atualmente, quem reúne maior número de publicações. Biografias, estudos críticos, científicos, etc., se multiplicam, incessantemente, em diversos países. É também, como observa J. Leymarie, o primeiro (dos modernos), cuja obra completa foi inventariada e reproduzida em repertórios (especialmente o catálogo de J. B. de la Faille).

Citamos abaixo, resumidamente, algumas obras que nos parecem fundamentais.

Para uma análise bibliográfica minuciosa aconselharíamos o estudo especial de Charles Mattoon Brooks Jr.: "*Vincent Van Gogh: A bibliography comprising a catalogue of the literature published from 1890 through 1940*, the Museum of Modern Art, New York, 1942" (777 números), e a excelente bibliografia comentada, de Jean Leymarie, em "*Van Gogh*, collection Prométhée, Editions Pierre Tisné, Paris, 1951".

Consideramos mais interessante seguir a ordem alfabética dos autores, dentro de uma ordem cronológica, que conduzirá desde o artigo de Aurier, único publicado em vida do artista, até às obras mais recentes.

I

CATÁLOGOS

DE LA FAILLE, J. B. — *L'oeuvre de Vincent Van Gogh*, Catálogo comentado em 4 volumes, Van Oest, Paris e Bruxelas, 1928.

DE LA FAILLE, J. B. — *Les faux Van Gogh*, Van Oest, Paris e Bruxelas, 1930.

- SCHERJON, W. — *Catalogue des tableaux par Vincent Van Gogh décrits dans ses lettres* (St. Rémy et Auvers), Oesthoek, Utrecht, 1932.
- SCHERJON, W. e GRUYTER, Jos. — *Vincent Van Gogh, Great Period, Arles, St. Rémy, Auvers sur Oise*, De Spiegel, Amsterdam, 1937.
- VANBESELAERE, Walter — *De Hollandsche Periode (1880-1885) in het Werk van Vincent Van Gogh*, Vermeylen, Wereldbibliotheek, Amsterdam, 1938.
- HAMMACHER, A. M. — *Catalogus van 264 werken van Vincent Gogh*, Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo, 1949.

II

CORRESPONDÊNCIA

- Briefe an Emile Bernard, Paul Gauguin, Paul Signac und andere*, Benno Schwabe, Basileia, 1938.
- Brieven aan zijn Broeder*, de Théodore a Vincent, Amsterdam, 1932. Introdução de V. W. Van Gogh e biografia de V. Gogh Bonger.
- Brieven aan zijn broeder*, prefácio e notas de J. Van Gogh Bonger, 3 vols. maatschappij voor goede en goedkoope Lectur, Amsterdam, 1914-1925. Edição alemã, Berlim, 1914 — Edição inglesa, Londres, 1927-1929.
- Brieven aan Ridder Van Rappard*, Edição holandesa, Amsterdam, 1937.
- Letters to an artist, from Vincent Van Gogh to Anton Ridder Van Rappard*, Tradução do holandês por Rela Van Messel, The Viking Press, N. York, 1936.
- Lettres de Vincent Van Gogh à Emile Bernard*, Editions Vollard, Paris, 1911, Edição inglesa, Londres, 1938, Edição americana, N. York, 1938.
- Lettres de Vincent Van Gogh à son frère Théo*, Seleção por Georges Philippart, Introdução de Charles Terrasse, Paris, Grasset, 1937.
- Lettres de Vincent Van Gogh à Van Rappard*, Tradução e seleção de L. Roelandt, Paris, Grasset, 1950.

III

DE 1890 A 1900

- AURIER, C. Albert — *Un Isolé: Vincent Van Gogh*, "Mercure de France", Paris, Janeiro, 1890. Incorporado nas "Oeuvres Posthumes", Edição do "Mercure de France", Paris, 1893.
- BERNARD, Emile — *Vincent Van Gogh*, "Hommes d'Aujourd'hui", Vanier, Paris, 1891.
- BERNARD, Emile — *Vincent Van Gogh*, "La Plume", Paris, 1/9/1891.

- MIRBEAU, Octave — *Van Gogh*, "L'Echo de Paris", Paris, 31/3/1891 e "Le Journal", Paris, 17/3/1901.
- BERNARD, Emile — *Van Gogh*, "Mercure de France", Paris, Abril de 1893.
- BERNARD, Emile — *Préface aux lettres de Vincent Van Gogh*, "Mercure de France", Agosto de 1893.

DE 1901 A 1910

- MORICE, Charles — *Gauguin*, "Mercure de France", Paris, Outubro, Dezembro de 1903.
- STEENHOFF, W. — *Van Gogh*, J. L. Veen, Amsterdam, 1905.
- VAN BEVER, Adrien, — *Conférence sur Van Gogh*, "La Plume", Paris, 1905.
- MEIER-GRAEFE, J. — *Ueber Vincent Van Gogh*, "Sozialistische Monatshefte", Fevereiro de 1906.
- MENDES DA COSTA, N. B. — *Herinneringen aan Van Gogh*, "Algemeen Handelsblad", 30/11/1910, Tradução alemã, 1912.
- MEIER-GRAEFE, J. — *Vincent Van Gogh*, Munich, R. Piper & Co., 1910, 1912, 1918, 1921, 1922 1925. Tradução espanhola Pablo Simon, Ed. Poseidon, B. Aires, 1945.
- DU QUESNE-VAN GOGH, E. — *Persoonlijke herinneringen aan Vincent Van Gogh*, Baarn, Van der Ven, 1910, 2.^a ed. 1923, Trad. alemã, Munich, 1911 Trad. inglesa Londres e Boston 1913.

DE 1911 A 1920

- BREMMER, H. P. — *Vincent Van Gogh, Inleidende Beschouwingen*, Versluys, Amsterdam, 1911.
- GODET, Pierre — *Van Gogh*, "L'Art décoratif", Paris, Setembro de 1911.
- KERSSEMAKERS, A. — *Herinneringen aan Van Gogh*, "De Amsterdammer" 14 e 21 de Abril de 1912.
- PIÉRARD, Louis — *Van Gogh au Pays noir*, "Mercure de France", Paris, Julho de 1913.
- HAUSENSTEIN, W. — *Vincent Van Gogh und Gauguin*, Berlim, 1914.
- HAVELAAR, J. — *Vincent Van Gogh*, Amsterdam, Wereldbibliotheek, 1915, (2.^a ed. 1929) Zurich, Rascher, 1920.
- DURET, Théodore — *Van Gogh*, Paris, Bernheim Jeune, 1916, 1919, 1924.
- DERI, M. — *Die Malerei im XIX, Jahrhundert*, Berlim, 1920.

DE 1921 A 1930

- COQUIOT, Gustave, — *Vagabondages*. "La solitude de Van Gogh", Paris, Ollendorf, 1921.
- GLASER, Kurt, — *Vincent Van Gogh*, Leipzig, Seeman, 1921.
- KURODA, Jutaro — *Wan Gogu*, Tokio, 1921.
- HARTLAUB, Gustav Friedrich, — *Vincent Van Gogh*, Klinghardt und Biermann, Leipzig, 1922.
- JASPERS, Karl — *Strindberg u. Van Gogh*, vol. V "Arbeiten zur angewandten Psychiatrie", Leipzig, Bircher, 1922. *Srindberg et Van Gogh*, Hölderlin et Swedenborg, Trad. Hélène Naef, Paris, les Editions de Minit, 1953.
- PFISTER, Kurt — *Van Gogh*, Postdam, Kiepenheuer, 1922, 2.^a ed., 1929.
- TIETZE, Hans — *Van Gogh*, B. Filsen, Viena, 1922.
- COQUIOT, Gustave — *Vincent Van Gogh*, Paris, Ollendorf, 1923.
- WERTH, Léon — *Vincent Van Gogh*, in "Quelques Peintres", Paris, Crès, 1923.
- GAUGUIN, P. — *Avant et Après*, Paris, 1924.
- GREY, Roch — *Van Gogh*, "Valori Plastici", Roma, 1924.
- STERNHEIM, Carl — *Gauguin u. Van Gogh*, Berlin, "Die Schmiede", 1924.
- VINCHON, J. — *L'Art et la Folie*, Paris, 1924.
- PIÉRARD, Louis — *La Vie tragique de Vincent Van Gogh*, Paris, Crès, 1924, Corrèa, 2.^a Ed. revista, Paris, 1939.
- COLIN, Paul — *Van Gogh*, "Les maîtres de l'Art Moderne", Rieder, Paris, 1925.
- RIESE, W. — *Über den Stihwandel bei Van Gogh*, in "Zeitschrift f. die gesammte Neurol", 2/5/1925, e *Vincent Van Gogh in der Krankheit*, in "Genzfragen des Nerven u. Seelenlebens", Fasc. 125, Munich. Bergmann, 1926.
- EVENSEN, Dr. Hans — *Di Geiteskrankheit Vincent Van Gogh*, "Allgemeine Zeitschrift fur Psychiatrie und psychisch-gerichtliche Medizin", 15/2 de 1926.
- STOCKVIS BENNO, J. — *Nasporingen omtrent Vincent Van Gogh in Brabant*, Amsterdam, 1926.
- DE LA FAILLE, J. B. — *L'Époque française de Van Gogh*, Bernheim Jeune, Paris, 1927.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von — *Écrits en prose*, Ed. Pléiade, trad. E. H., com introdução de Ch. du Bos., Paris, 1927.
- FELS, Florent — *Vincent Van Gogh*, Paris, Stock, 1924 e Floury, 1928.
- MEIER-GRAEFE, J. — *Vincent Van Gogh der Zeichner*, Berlin, Wacker, 1928.
- STREICHER, Siegfried — *Vincent Van Gogh*, Zurich, Orel, Füssli, 1928.
- THURLER, J. — *A propos de Vincent Van Gogh*, Aesculape, Paris, 1928.
- HAMMACHER, A. M. — *Lusten en onlusten in den cultus van Vincent Van Gogh*, "Gids", Abril de 1931.

DE 1931 A 1940

- TERRASSE, Charles — *Van Gogh*, Laurens, Paris, 1931.
- MINKOWSKA, Mme. — *Van Gogh, les Relations entre Sa Vie, Sa Maladie et son Oeuvre*, dans "Évolution psychiatrique", Tomo 3, Vol. I, 1932.
- SHIKIBA, R. — *Vincent Van Gogh, sa vie et sa psychose*, Tokio, 1932.
- KNUTTEL — *Van Gogh, der Holländer*, Stockholm, "Atos do Congresso de História da Arte", 1933.
- TINTI, Mario — *Van Gogh*, Bergamo, 1933.
- BURRA, Peter James Sakeld — *Van Gogh*, "Great lives series", n. 25, Duckworth, Londres, 1934.
- STONE, Irving — *Lust for Life, the Novel of Vincent Van Gogh*, N. York, Longmans, Green, 1934; Grosset & Dunlop, 1938; Modern Library, 1939; Pocket Book editions, 1945 e 1946.
- BEER, Joachim — *Essai sur les Rapports de l'Art et de la Maladie de Vincent Van Gogh*, Tese de doutorado, Strasburgo, 1935.
- TERRASSE, Charles — *Van Gogh peintre*, "Anciens et Modernes", Floury, Paris, 1935, (2.^a ed. 1947).
- WILM, Hubert — *Vincent Van Gogh*, H. Hugendubel, Munich, 1935.
- LUZZATO, Guido Ludovico — *Vincent Van Gogh*, Guanda, Modena, 1936.
- PACH, Walter — *Vincent Van Gogh, a study of the artist and his work in relation to his times*, Artbook Museum, N. York, 1936.
- HUDE, Wilhelm — *Vincent Van Gogh*, Viena, Phaidon, 1936.
- VITALI, Lamberto — *Vincent Van Gogh*, Hoepli, Milão, 1936.
- FLORISOONE, Michel — *Van Gogh*, Editions d'Histoire et d'Art, Plon, Paris, 1937.
- FRANCASTEL, P. — *L'Impressionisme*, Paris, 1937.
- HUYGHE, René — *Les dessins de Van Gogh*, Paris, 1937.
- BATAILLE, Georges — *La mutilation sacrificielle de l'oreille coupée de Vincent Van Gogh*, (em "Documents" n. 8), Paris, 1938.
- BEUCKEN, Jean de — *Vincent Van Gogh, un portrait*, Les Editions du Balancier, Liège 1938, 2.^a edição Hermes, Bruxelas s/d. (1945?).
- GOLF, Benni — *Van Gogh og hans kunst*, Arthur Jensen, Copenhague, 1933.
- DE LA FAILLE, J. B. — *Vincent Van Gogh*, Prefácio de Charles Terrasse, Paris, Hypérion, 1939.
- EARP, T. W. — *Van Gogh*, T. Nelson & Sons, Londres e Edinburgo, s/d. (antes de 1940.)

DE 1941 A 1950

- CASSOU, Jean e REWALD, John — *Vincent Van Gogh*, Éditions d'Histoire et d'Art, Plon, Paris s/d. (depois de 1940).
- GRAPPE, Georges — *Van Gogh*, Skira, Paris, 1941.

- ROSSET, Anne Marie — *Van Gogh*, Tisné, Paris, 1941, 2.^a edição, 1946.
- NIGG, W. — *Vincent Van Gogh*, Berna, 1942.
- NORDENFALK, Carl, — *Vincent Van Gogh*, Stockholm, 1943, 2.^a edição, 1946; Edição holandesa, 1948.
- NORDENFALK, Carl — *Vincent Van Gogh och Josephson*, "Orch och Bild". 52, 1943.
- FRANCASTEL, P. — *Nouveau dessin, nouvelle peinture*, Paris, 1946.
- HAUTECOEUR, Louis — *Van Gogh*, Documents d'Art, Monaco, 1946.
- JAMES, Philip — *Van Gogh*, Faber & Faber, Londres s/d (1946?).
- JEWELL, A. E. — *Vincent Van Gogh*, Hypérion Press, N. York, 1946.
- SABILE, Jacques — *Van Gogh*, Courrier Graphique, Paris, 1946.
- VAN GELDER, J. C. — *The Potato Eaters*, "Gallery Books" n. 17, Percy Lund Humphries & Co., Londres s/d, (1946?).
- ARTAUD, Antonin — *On peut vivre pour l'infini*, "Combat", Paris, 2/5/1947.
- ARTAUD, Antonin — *Van Gogh, le suicidé de la Société*, Éditions K., Paris, 1947.
- BAZIN, Germain — *L'Époque Impressioniste*, Ed. Pierre Tisné, Paris, 1947.
- BRINER, E. — *Vincent Van Gogh*, Rascher, Zurich, 1947.
- COURTHION, P. — *Van Gogh raconté par lui-même et par ses amis, ses contemporains, sa postérité*, Pierre Cailler, Ed. Genebra, 1947.
- ELGAR, Frank — *Van Gogh, Peintures*, Éditions du Chêne, Paris, 1947 e 1950.
- FIERENS, Paul — *Van Gogh*, "Collection Palettes", Braun, Paris, 1947.
- HOLMER, F. — *Vincent Van Gogh*, Stockholm, 1947.
- RÜDLINGER, A. — *Vincent Van Gogh*, Berna, 1947.
- BUCHMANN, M. — *Die Farbe bei Vincent Van Gogh*, Bibliander, Zurich, 1948.
- ELGAR, Frank — *Van Gogh, Le Pont de l'Anglois*, Les Éditions du Chêne, Paris, 1948.
- HAMMACHER, A. M. — *Vincent Van Gogh*, Becht, Amsterdam, s/d (1948?).
- HAMMACHER, A. M. — *Vincent Van Gogh*, Ed. Davo, Deventer, s/d (1948?).
- MUENSTERBERG, W. — *Vincent Van Gogh*, F. de Nobele, Paris, 1948.
- TRALBAUT, Dr. Mark Edo. — *Vincent Van Gogh in zijn Antwerpsche Periode*, Strengholt, Amsterdam, 1948.
- ELGAR, Frank — *Vincent Van Gogh*, "Bibl. Aldine des Arts", Fernand Hazan, Paris, 1949.
- LECLERC, André — *Van Gogh*, Hypérion, Paris, Londres e N. York, s/d (1949?).
- WEISBACH, W. — *Vincent Van Gogh, Kunst und Schicksal*, Amerbach, Basileia, 1949.
- BEER, Dr. J. — *Diagnosis of the tragedy*, in "Art News Annual" XIX, N. York, 1950.
- GAUNT, W. — *Van Gogh, The Man in his time*, in "Arts News Annual" XIX, N. York, 1950.
- PEASE, Murray — *Van Gogh, The hand and the brush*, in "Art News Annual", XIX, N. York, 1950.

REWALD, John — *Van Gogh, The Artist and the land*, in "Art News Annual", XIX, N. York, 1950.

SHAPIRO, Meyer — *Vincent Van Gogh*, Harry N. Abrams, Ed., N. York, 1950.

SPENDER, Stephen — *Van Gogh, The Painter as a Poet*, in "Art News Annual" XIX, N. York, 1950.

DE 1951 A 1953

COMBES, J. — *Vincent Van Gogh* — Éditions Phaidon, Paris, s/d (1951?) .

FRANCASTEL, P. — *Destruction d'un espace plastique*, in "Formes de l'art, Formes de l'esprit". Presses Universitaires de France, Paris, 1951.

LAPRADE, Jacques de — *Van Gogh*, "Collection Ars Mundi", Aimery Somogy, Paris, 1951.

LEYMARIE, Jean — *Van Gogh*, Collection Prométhée, Ed. Pierre Tisné, Paris, 1951.

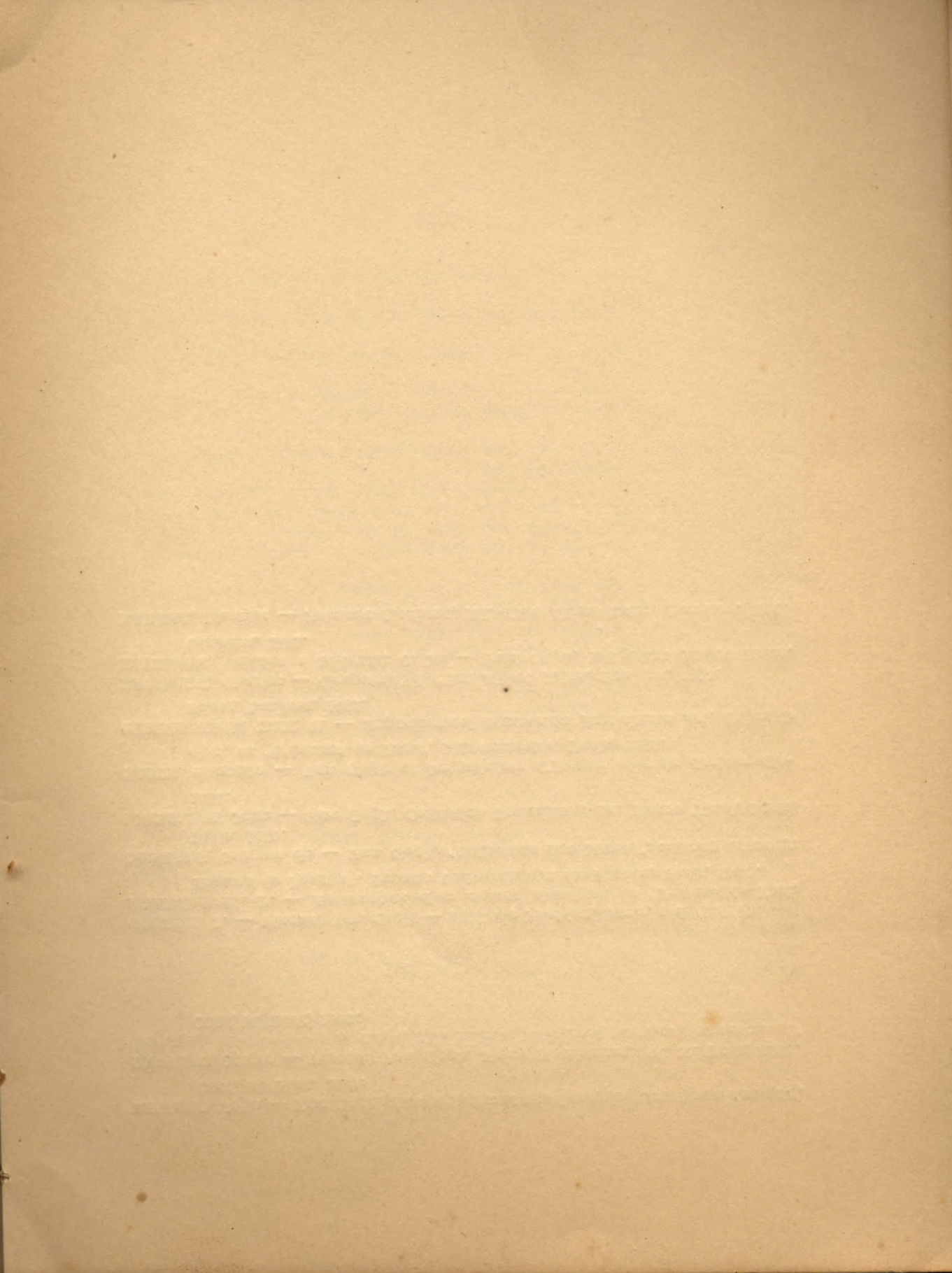
BAZIN, Germain — *Van Gogh et les peintres d'Auvers chez le docteur Gachet*, in "L'Amour de l'Art", III. trimestre, Paris, 1952.

CUNNINGHAM DAX, E. — *Experimental Studies in Psychiatric Art*, Faber & Faber, Londres, 1953.

ESTIENNE, Charles — *Gauguin*, Ed d'Art Albert Skira, Genebra, 1953.

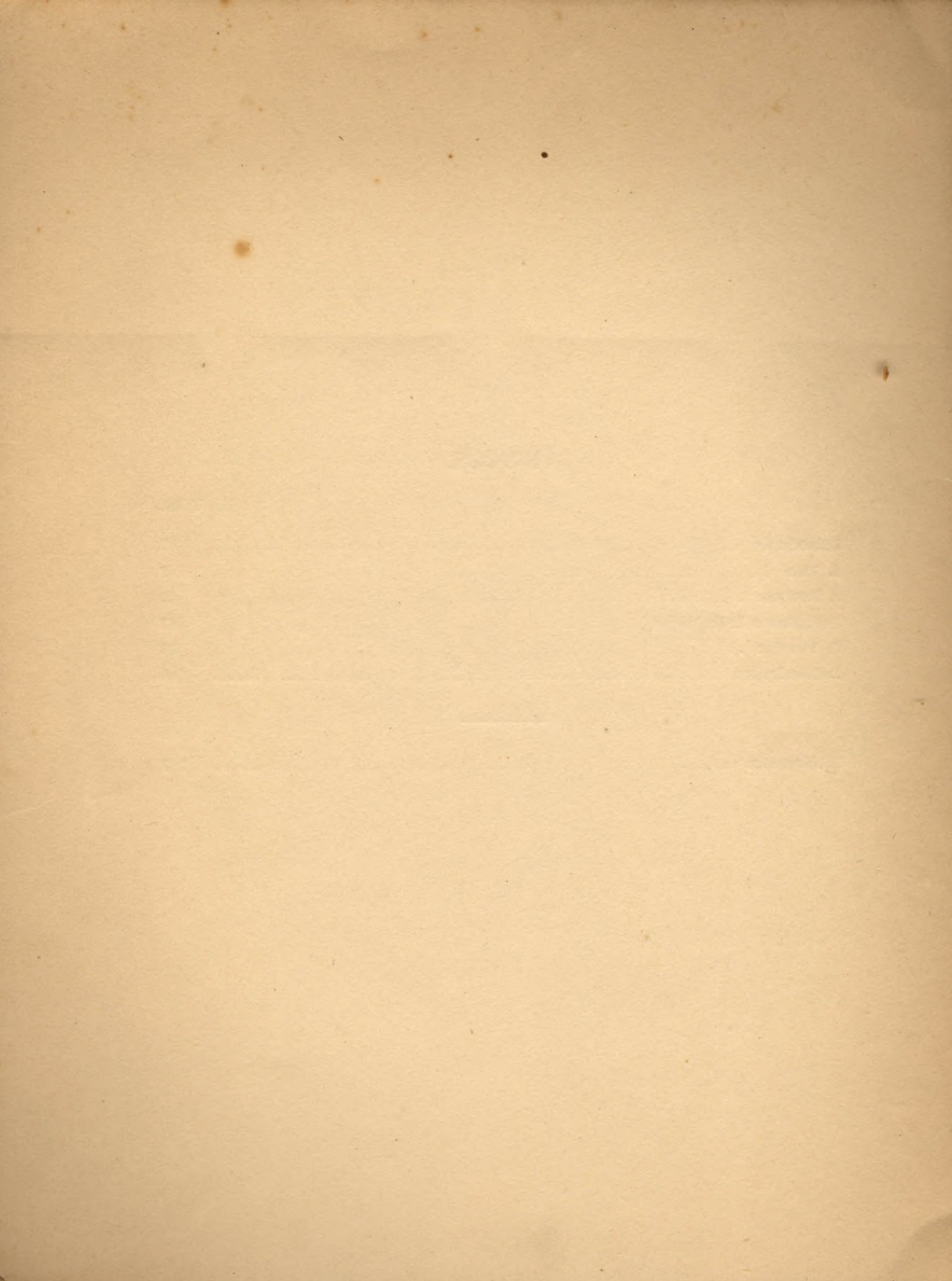
ESTIENNE, Charles e SIBERT, C. H. — *Van Gogh*, Ed. d'Art Albert Skira, Genebra, 1953.

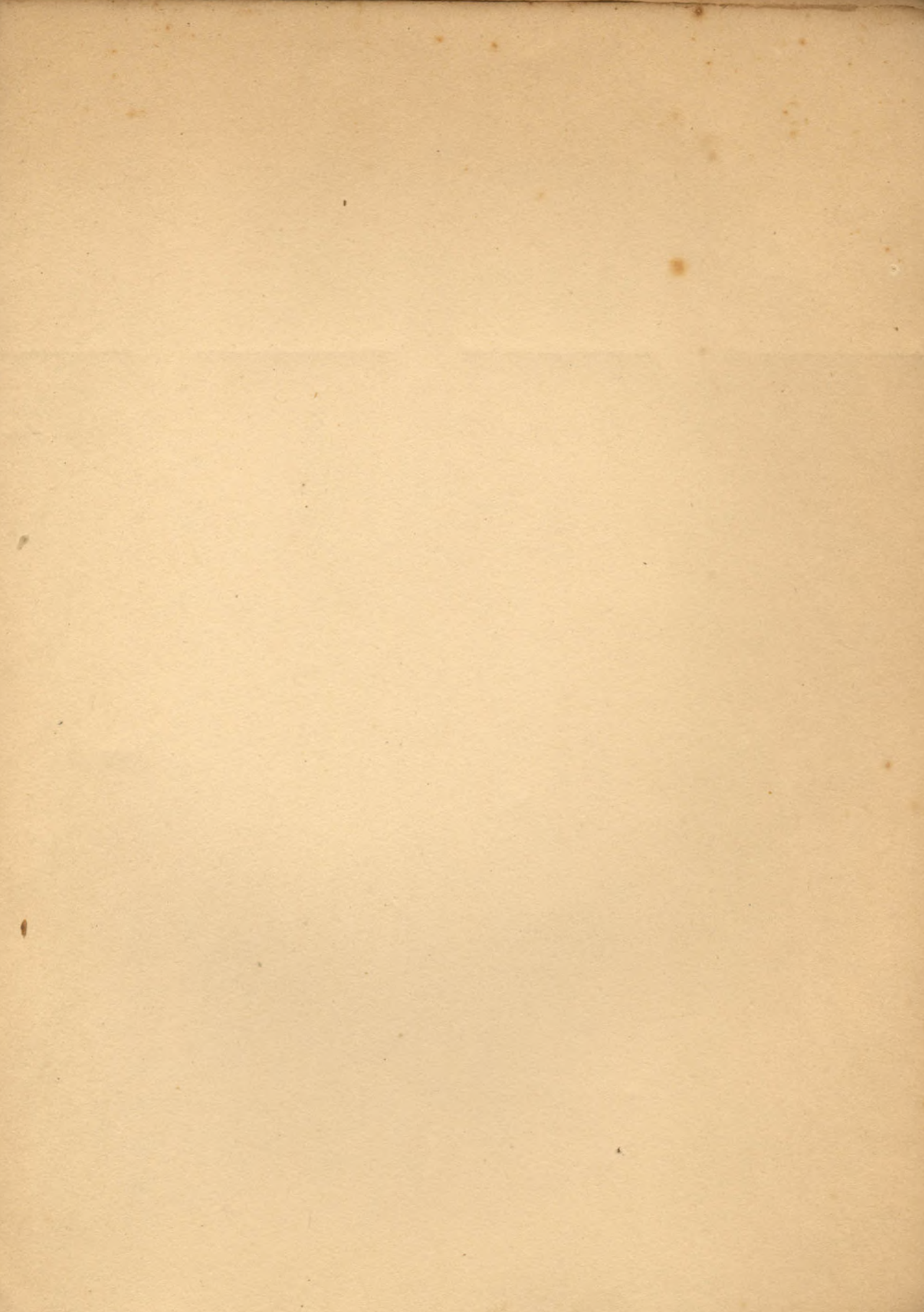
RAYNAL, Maurice — *Peinture Moderne*, Ed. d'Art Albert Skira, Genebra, 1953.

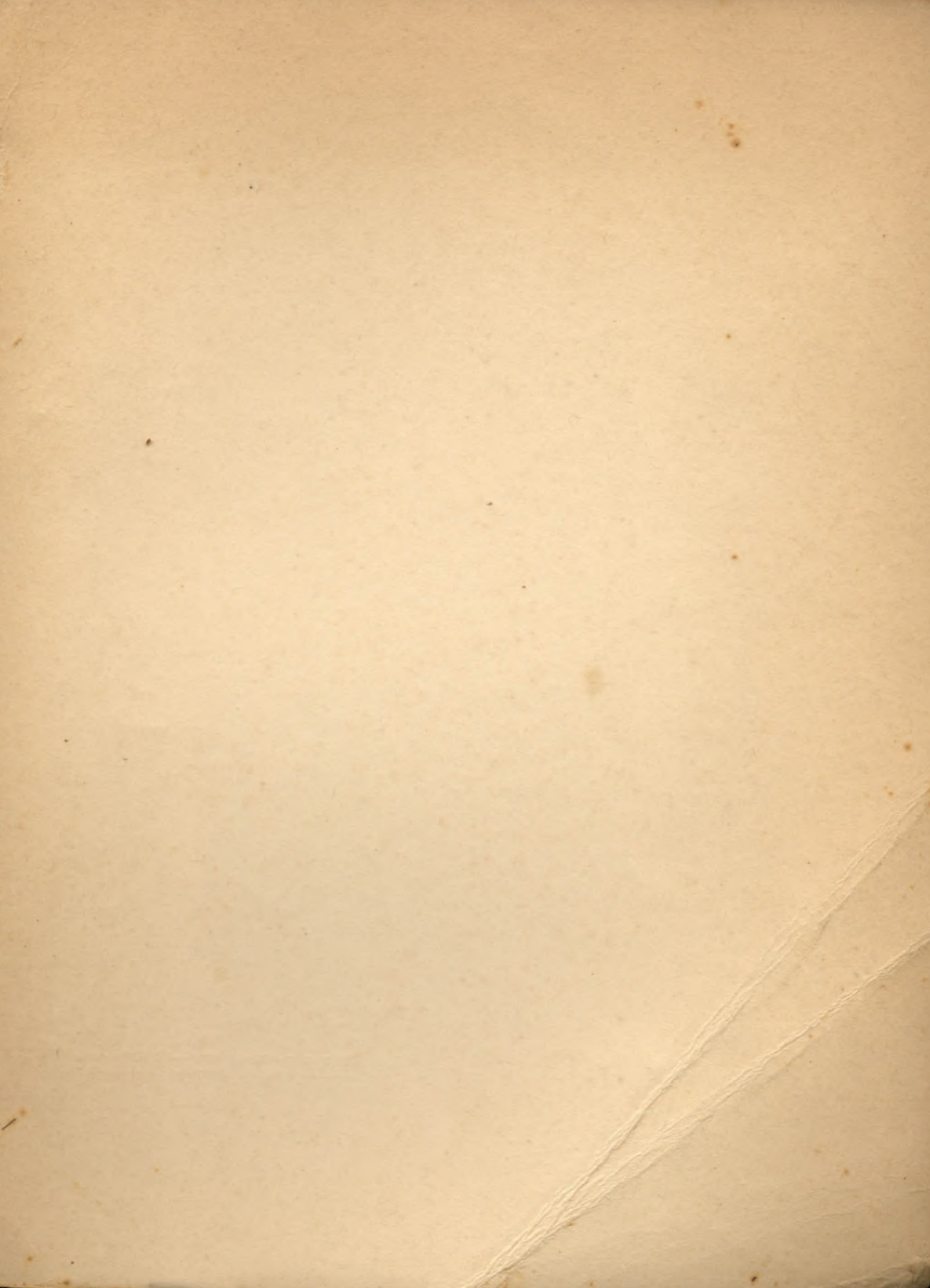


ÍNDICE

	PÁGS.
Introdução	7
A Vida	9
A Neurose	13
Períodos e Influências	67
A Técnica	87
Ressonâncias	105
<hr/>	
Bibliografia	113







JORNAL DO COMMERCIO — Rodrigues & Cia.
Av. Rio Branco, 117 - Rio de Janeiro - 1955