UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ - CAMPUS DE CASCAVEL
CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM LETRAS – NÍVEL DE MESTRADO E DOUTORADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO EM LINGUAGEM E SOCIEDADE

O VAN GOGH FICCIONAL: CONSTRUÇÕES E DESCONSTRUÇÕES INTERMIDIÁTICAS NO CINEMA

Fabiana Maceno Domingos Pedrolo

CASCAVEL - PR

2024

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ - CAMPUS DE CASCAVEL
CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM LETRAS – NÍVEL DE MESTRADO E DOUTORADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO EM LINGUAGEM E SOCIEDADE

O VAN GOGH FICCIONAL: CONSTRUÇÕES E DESCONSTRUÇÕES INTERMIDIÁTICAS NO CINEMA

Tese apresentada à Universidade Estadual do Oeste do Paraná - UNIOESTE - para a obtenção do título de Doutora em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Letras - Nível de Doutorado - área de concentração em Linguagem e Sociedade.

Linha de Pesquisa: Linguagem Literária e Interfaces Sociais: Estudos Comparados

Orientador: Prof. Dr. Acir Dias da Silva

CASCAVEL – PR
2024

FICHA CATALOGRÁFICA

Ficha de identificação da obra elaborada através do Formulário de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da Unioeste.

Ficha de identificação da obra elaborada através do Formulário de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da Unioeste.

Pedrolo, Fabiana Maceno Domingos
O VAN GOGH FICCIONAL: CONSTRUÇÕES E DESCONSTRUÇÕES INTERMIDIÁTICAS NO CINEMA / Fabiana Maceno Domingos Pedrolo; orientador Acir Dias da Silva. -- Cascavel, 2024.
138 p.

Tese (Doutorado Campus de Cascavel) -- Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Centro de Educação, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2024.

1. van Gogh. 2. personagem. 3. ficção. 4. intermidialidade.. I. Silva, Acir Dias da , orient. II. Título.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Dedico este trabalho especialmente para minha mãe, Fátima, meu esposo, Everton, à minha filha Clarice que veio de surpresa e nasceu no meio deste estudo e à Sharon (*in memoriam*), fiel companheira canina de todas as horas que infelizmente fez sua passagem neste período. Meu sincero carinho e gratidão pelo suporte e compreensão.

Agradecimentos

Os dois primeiros dois anos dessa pesquisa se deram em meio à pandemia de Covid-19, quando as incertezas permeavam o nosso cotidiano e o nosso imaginário. Diante desta nova realidade, só tenho a agradecer ao meu orientador, professor Dr. Acir Dias da Silva, por ter direcionado com maestria o andamento desta análise e auxiliado cada etapa do processo de forma tranquila e esclarecedora.

A ele também agradeço pela paciência e entendimento inclusive nos momentos mais angustiantes do percurso, tornando a jornada mais instigante e, sobretudo, leve. Realizando a pesquisa em meio a uma gravidez, parto, puerpério e aos cuidados com um bebê, confesso que a jornada teria sido muito mais difícil sem seu apoio constante, direcionamento preciso e compreensão.

Ao professor Dr. Antonio Donizeti da Cruz pelas contribuições dadas em cada exposição do projeto e por apontar outros caminhos e referências ampliando a gama de possibilidades. Agradeço por cada vez que enviou algum arquivo ou *link* sobre van Gogh denotando que sua preocupação e lembrança estavam sempre presentes.

Ao professor Dr. Norival Bottos Junior pelas palavras de incentivo e por ter feito a leitura do texto de forma cuidadosa e leve, fazendo com que eu sentisse que executei um bom trabalho ao longo do caminho.

Às professoras Dra. Marisa Correa Silva e Dra. Maricélia Nunes por terem avaliado de forma minuciosa e pronta e terem sugerido as alterações necessárias tornando a pesquisa mais rica e coesa, sempre de um modo sábio e detalhado.

À professora Dra. Lourdes Kaminski Alves pela leitura cuidadosa, pelo olhar carinhoso e apontamentos precisos que auxiliaram na lapidação do texto da qualificação até a versão final. A ela também agradeço pela forma sempre generosa com que tratou a minha pesquisa, a minha pessoa e pelas vezes em que se mostrou sempre solícita a ajudar.

À Universidade Estadual do Oeste do Paraná, que desde a graduação tem me possibilitado dar continuidade aos estudos e, em especial ao Programa de Pós-graduação em Letras, pela oportunidade a mim dada de fazer parte de seu corpo discente e concluir com muita honra mais esta etapa, de forma gratuita e com qualidade.

A todos que persistem em percorrer as suas metas mesmo diante das adversidades, aqueles que acreditam que é possível aliar ciência e paixão e ainda aqueles que procuram tornar o mundo um pouco mais colorido. Àqueles que apreciam a Arte em todas as suas formas, que contemplam a forma poética de pesquisar e fazer ciência e que, sobretudo, não desistem daquilo em que acreditam.

“Não vamos esquecer que as emoções são os grandes capitães de nossas vidas, nós obedecemos-lhes sem nos apercebermos.” - Vincent van Gogh

“Se escutar uma voz dentro de você dizendo: 'Você não é um pintor', então pinte sem parar, de todos os modos possíveis, e aquela voz será silenciada.” - Vincent van Gogh

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Sede de Viver (1956) – Vincent van Gogh nas Minas de Borinage 34
Figura 2 – Sede de Viver (1956) – Vincent van Gogh e o bebê de Sien 38
Figura 3 – Sede de Viver (1956) – Vincent van Gogh e os primeiros atritos com Paul Gauguin 40
Figura 4 - Sede de Viver (1956) – Vincent van Gogh pintando no quarto do sanatório 43
Figura 5– Vincent e Theo (1990) – Vincent van Gogh pinta enquanto segura o filho de Sien 45
Figura 6– Vincent e Theo (1990) – Vincent van Gogh tenta impedir que Paul Gauguin vá embora 48
Figura 7– Van Gogh (1991) – Vincent van Gogh em momento de descontração com a família Gauchet 53
Figura 8– Van Gogh (1991) – Vincent van Gogh pintando a obra Jovem com Centáurea 54
Figura 9 - Jovem com Centáurea (1890) 55
Figura 10 – No Portal da Eternidade (2018) – Close-up sobre o rosto de Vincent van Gogh 59
Figura 11 - No Portal da Eternidade (2018) – Close-up sobre o rosto de Paul Gauguin 61
Figura 12 - No Portal da Eternidade (2018) – Close-up sobre o rosto de Madame Ginoux 62
Figura 13 - No Portal da Eternidade (2018) – Vincent van Gogh sobre o dom de pintar recebido por Deus 64
Figura 14 - O Semeador (1865) (Millet) 69
Figura 15 - O Semeador (1888) (Van Gogh) 69
Figura 16 - Sede de viver (1956) - Referência ao quadro Os comedores de batatas 72
Figura 17 - Os comedores de batatas (1885) 72
Figura 18 - Sede de viver (1956) 73
Figura 19 - Duas mulheres no campo de charneca (1883) 744
Figura 20 - Sede de Viver (1956) - Tons escuros 76
Figura 21 - Sede de Viver (1956) - Tons escuros 77
Figura 22 - Sede de Viver (1956) - Linhas e proporções de tela 788
Figura 23 - Sede de viver (1956) - O pintor van Gogh em conversa com Georges Seurat (1859-1891) tentando entender o conceito do pontilhismo 80
Figura 24 - Sede de viver (1956) - O pintor van Gogh em conversa com Gauguin 81
Figura 25 - Sede de viver (1956) - Obras do pintor van Gogh expostas na parede 83
Figura 26 - Sede de viver (1956) - van Gogh pintando A vinha encarnada 844
Figura 27 - O Café Noturno (1888) 855
Figura 28 - Sede de viver (1956) - Cena representativa de O café noturno 866
Figura 29 - Sede de viver (1956) - Van Gogh pintando Dr. Gachet 877
Figura 30 - Vincent e Theo (1990) - Abertura do filme e a exploração das cores, tintas e texturas 88
Figuras 31 e 32 - Vincent e Theo (1990) - Contraste entre o luxo do leilão de obras e a pobreza em que vivia o pintor van Gogh 899
Figuras 33 e 34 - Vincent e Theo (1990) - Cena de Sien e a obra em que foi inspirada: Sorrow (1882) 90 e 91
Figura 35 e 36 - Vincent e Theo (1990) - Jogo de câmera contrapondo os irmãos van Gogh 92
Figura 37, 38 e 39 - Vincent e Theo (1990) - Os girassóis na natureza e nas telas 933
Figura 40 - Vincent e Theo (1990) - O campo de trigo como local de morte 955
Figura 41 - Trigal com corvos (1890) 95
Figura 42 - Vincent e Theo (1990) - O pesar de Theo pela morte do irmão 966
Figura 43 - Tela Marguerite Gachet au Piano (1890) e a cena do filme Van Gogh (1991) 98
Figura 44 - Cena do filme Van Gogh (1991) 98

Figura 45 - Van Gogh (1991) e o trigal como cena do cotidiano 99
Figura 46 - Van Gogh (1991): as relações interpessoais do pintor 101

Figura 47 - Gráfico que esboça as relações entre as cores (Kandinsky, 1996) 102
Figura 48 e 49 - No Portal da Eternidade (2018): predomínio das cores azul e amarelo 102
Figuras 50 - No Portal da Eternidade (2018): Paul Gauguin sempre é mostrado com alguma peça de roupa vermelha em oposição às demais cores 104
Figura 51 - No Portal da Eternidade e a referência ao quadro Autorretrato com orelha cortada (1889) 1066
Figura 52 - Autorretrato com orelha cortada (1889) 106

Figura 53 - No Portal da Eternidade (2018) Amarelo em destaque 109
Figura 54 - No Portal da Eternidade (2018) Azul em destaque 109
Figura 55 - Sede de Viver (1956) Van Gogh discute com o clero sobre o real papel da religião 1166
Figura 56 - Sede de Viver (1956) Van Gogh em seu primeiro sinal de desequilíbrio 117
Figura 57 - Sede de Viver (1956) O último atrito de Paul Gauguin e Vincent van Gogh 1188
Figura 58 - Sede de Viver (1956) Bilhete escrito por van Gogh antes de atentar contra a própria vida: “Estou desesperado, não vejo nenhum futuro, não vejo saída” 120
Figura 59 - Vincent e Theo (1990) - Vincent escreve a frase: “Eu sou o espírito santo, sou completo em espírito”, logo após afirmar a Paul Gauguin que não é louco 12121
Figura 60 - Van Gogh (1991) - Vincent faz a barba antes de supostamente tentar o suicídio 12323
Figura 61 - No Portal da Eternidade (2018) - A relação de Vincent com a natureza 1266
Figura 62 - No Portal da Eternidade (2018) - Foco sobre os rostos 1299

PEDROLO, Fabiana Maceno Domingos. **O VAN GOGH FICCIONAL: CONSTRUÇÕES E DESCONSTRUÇÕES INTERMIDIÁTICAS NO CINEMA**. 2024. 127f. Tese (Doutorado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE. Cascavel, 2024.

RESUMO

Esta pesquisa propõe uma investigação acerca dos filmes que abordam a vida e a obra do pintor holandês Vincent van Gogh, mais especificamente os filmes *Sede de viver* (1956); *Vincent e Theo* (1990); *Van Gogh* (1991) e *No portal da eternidade* (2018). A análise de tais obras visa compreender a imagem construída sobre o referido artista ao longo dos tempos e como ela se edificou no imaginário social. A fim de interpretar as versões ficcionais do pintor, entendemos que as personagens que se constituíram com base em sua biografia podem apresentar diferentes nuances, pontos de vista e enfoques, dados que contribuem para que se obtenham novos olhares por parte dos espectadores, sejam eles familiarizados ou não com o tema. No cinema, com o auxílio da imagem e do som, além dos demais elementos diegéticos como enquadramento, luz e montagem, é possível visualizar de forma concreta as informações difundidas sobre van Gogh ao longo da história, e com elas, analisar como foram estabelecidos alguns estereótipos acerca do artista e como eles são endossados ou superados nas produções fílmicas. Assim, este estudo pretende compreender a imagem do van Gogh, personagem cinematográfico, sua constituição ficcional, cuja forma transcende os aspectos puramente biográficos abordados em documentários, bem como entrelaçar a linguagem cinematográfica à pictórica e literária, para promover uma abordagem intermidiática. Com base na pesquisa bibliográfica e cinematográfica, consultamos Bazin e Rancière, sobre o papel do espectador, além de autores como Didi-Huberman e Walter Benjamin a fim de analisarmos a Arte como uma tradução ou sombra da realidade. Além desses, outros estudiosos foram adicionados no decorrer desta pesquisa a fim de que se fomente um texto interartes, coeso para entrelaçar elementos imagéticos, textuais e pictóricos que se complementam para a realização dos filmes.

Palavras-chave: Cinema; van Gogh; personagem; ficção; intermidialidade.

PEDROLO, Fabiana Maceno Domingos. **THE FICTIONAL VAN GOGH: INTERMEDIAL CONSTRUCTIONS AND DECONSTRUCTIONS IN CINEMA**. 2024. 127f. Tese (Doutorado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE. Cascavel, 2024.

ABSTRACT

This research aims at investigating some films that approach about the Dutch painter, Vincent van Gogh, his life and work, more specifically films such as *Lust for Life* (1956); *Vincent and Theo* (1990); *Van Gogh* (1991) and *At Eternity's Gate* (2018). The analysis of these films aims at understanding the image that has been built about the aforementioned artist over time and how it was built in people's imagination. In order to interpret this painter's fictional versions, we understand that the created characters were based on his biography and can present different nuances, points of view and approaches, data that have allowed to obtaining new perspectives from viewers, whether they are familiar with the theme or not. Image, sound, as well as other diegetic elements such as framing, light and editing have helped cinema to go further along time, so, it is possible to concretely visualize the information disseminated about van Gogh throughout history, and with them, analyze how some stereotypes about this artist were established and how they are endorsed or overcome in film productions. Thus, this study aims at realizing van Gogh's image, a cinematographic character, his fictional constitution, whose form transcends the purely biographical aspects addressed in documentaries, as well as interweaving cinematographic language with pictorial and literary language, to promote an intermedial approach. Based on bibliographic and cinematographic research, we researched about Bazin and Rancière, viewer's role, as well as authors such as Didi-Huberman and Walter Benjamin to analyze Art as a translation or shadow of reality. In addition to these scholars, others were added during this research to foster a cohesive interarts text to intertwine imagery, textual and pictorial elements that could support one another during films production.

Keywords: Cinema; van Gogh; character; intermediality.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 14

1. NO CAMINHO, MUITOS VAN GOGHS: A PINTURA E A VIDA COMO OBJETO CENTRAL DAS PESQUISAS 24

1.2 ENTRE O DOCUMENTAL E O FICCIONAL - VERSÕES DA BIOGRAFIA APLICADAS AO MUNDO DAS ARTES 28

2. A CONSTRUÇÃO DO ARTISTA COMO PERSONAGEM: OS VAN GOGHS DOS FILMES 33

2.1 SEDE DE VIVER (1956) 33

2.1 VINCENT E THEO (1990) 44

2.3 VAN GOGH (1991) 49

2.4 NO PORTAL DA ETERNIDADE (2018) 57

3. AS TRADUÇÕES PARA O CINEMA: A PINTURA COMO ELEMENTO DIEGÉTICO E A BUSCA PELA ARTE AURÁTICA 66

3.1 COMPOSIÇÃO DA PINTURA E SEU PAPEL NO FILME: A COR, A LINHA, O ESPAÇO, A TEXTURA E A CONSTRUÇÃO DOS SENTIDOS 66

4. UM VAN GOGH EM RECLUSÃO: AS RELAÇÕES ENTRE ARTE E LOUCURA NO CINEMA 112

5. “ANDEI POR ESTA TERRA DURANTE TRINTA ANOS E, POR GRATIDÃO, QUERO DEIXAR ALGUMA LEMBRANÇA.” Vincent van Gogh 131

6. REFERÊNCIAS 134

INTRODUÇÃO

Um arrebatamento de cores em movimento! Essa pode ser a descrição mais exata de quem vê uma obra de van Gogh. Seu estilo inconfundível é o que inspirou essa tese cujo desejo maior é mergulhar profundamente não somente na pintura, mas na alma deste artista tão emblemático e desafiador. O pintor, cuja origem é holandesa, nasceu em 1853 e é considerado um dos artistas plásticos mais biografados ou citados em livros, sejam eles históricos ou ficcionais, documentários e filmes, e, dada a relevância de sua arte e a excentricidade de sua breve vida, muitos foram os enfoques dados à mesma história. Atualmente está disponível para o grande público um leque variado de material sobre van Gogh que abarca além das suas pinturas, os desenhos e as cartas que trocou com seu irmão, Theo, fazendo com que o arsenal disponível para análise sobre a sua existência seja plural, diversificado e abundante.

Se para você, caro leitor, defender uma tese sobre o referido pintor poderia parecer, em um primeiro momento, uma decisão notoriamente equivocada ou pouco inovadora, posso afirmar que um artista desta proporção pode merecer abordagens que englobem não somente o que ele tenha produzido em vida, mas também e, principalmente, o que sobre ele foi criado após a sua morte. Assim sendo, tornou-se relevante compreender como as características mais citadas e mostradas nas obras cinematográficas que o retratam contribuíram e contribuem para uma percepção e entendimento maior acerca de si e de sua obra.

Ao adotarmos uma construção ficcional como base para análise, lançamos mão das teorias que fomentam os estudos literários e/ou cinematográficos, ampliando a visão de quem lê ou assiste, inserindo assim na pesquisa várias perspectivas que, juntas, resultam em um produto novo que, somados às biografias já existentes, tornam a história do artista mais rica em detalhes e interpretações. Essa versão intermídias pretende apresentar uma análise em que o mote principal se dê por conta da intertextualidade entre os *corpus*, ou seja, o paralelo entre as obras que nessa tese aparecerem se fará por conta do olhar da pesquisadora mas também, e sobretudo, através do espectador dos filmes.

Vale ressaltar que as obras cinematográficas[1] selecionadas para a escrita desta tese foram produzidas em épocas diferentes a fim de ampliar o campo analítico apresentando perspectivas condizentes com o tempo em que foram lançadas. Tanto o interstício temporal, quanto o foco dado a cada diegese, acabam por apresentar uma história nova ao espectador tendo como base a mesma biografia, mas lançando mão das particularidades advindas de cada diretor.

Se a vida de van Gogh por vezes se entrelaçou com a importância de suas pinturas, não raras vezes vemos como a história contada pôde interferir na forma como o pintor é visto e interpretado desde a sua morte até os dias atuais. Da infância religiosa até seu começo tardio nas artes, os acontecimentos de sua vida estiveram sempre irremediavelmente unidos ao insucesso de suas obras. Não por acaso, as pinturas, ou sua vida enquanto pintor, sempre se puseram como pano de fundo do cinema, cujo protagonismo se deu majoritariamente pela figura, ora retratada, ora ficcionalizada do artista.

Naifeh e Smith (2012) em seu livro *Van Gogh: A vida*, esmiúça de maneira pormenorizada a trajetória do pintor desde seus ancestrais até o fim de sua breve vida. Esta obra se faz presente em todo o percurso da pesquisa, uma vez que é considerada a mais completa e definitiva biografia de Van Gogh e, com seu suporte, haverá maior condição de tornar a análise dos filmes mais aprimorada, rica e comparada tendo como subsídios também a literatura. Vale salientar que alguns pontos da vida do pintor são extremamente relevantes, desde a sua trajetória profissional até as suas transformações artísticas, passando do desenho à lápis em preto e branco ao uso preponderante de cores fortes e vibrantes, em especial o amarelo.

Desta forma, esta tese teve por objetivo realizar um estudo comparado, partindo da linguagem cinematográfica ao campo pictórico de forma a fornecer subsídios para uma compreensão mais ampla não só das pinturas e do fazer artístico de van Gogh, mas também e, sobretudo, da personagem criada nos filmes sobre o pintor. Com base nas tessituras diegéticas selecionadas procuramos não só comparar

[1] Filmes selecionados:
Sede de Viver. Direção: Vincente Minelli. Metro-Goldwyn-Mayer Studios, 1956. DVD color. 122 min.
Vincent e Theo. Direção: Robert Altman. RAI Studios. DVD color, 1990. 197 min.
Van Gogh. Direção: Maurice Pialat. 1991. Gaumont Studios. DVD color.158 min
No Portal da Eternidade. Direção: Julian Schnabel. CBS Films, 2019. DVD color. 110 min.

a figura do artista na ficção, mas os elementos de pintura que se fazem presentes no cinema que endossa, esconde ou transforma os sentidos do filme. Atravessando a história de vida e como esta foi encenada, buscamos entender as características que são atribuídas ao artista referentes à sua personalidade excêntrica e difícil, ao talento não reconhecido em vida e à condição desequilibrada de seu psicológico.

Assim, o primeiro filme selecionado para a pesquisa, em ordem cronológica, *Sede de Viver* (1956), foi dirigido por Vincente Minelli e apresenta um recorte bastante ampliado que abrange um longo período da vida do pintor, desde a sua presença como missionário nas minas de carvão em Borinage, quando começou a esboçar os primeiros desenhos, até a sua morte. O segundo, *Vincent e Theo* (1990), dirigido por Robert Altman, centraliza a narrativa na estreita relação estabelecida entre os dois irmãos van Gogh. Já o terceiro filme, *Van Gogh* (1991), dirigido por Maurice Pialat, apresenta uma versão humanizada do pintor, distanciando-o de estereótipos que frequentemente o engrandecem ou o diminuem, neste filme, a proposta é a de tornar van Gogh um homem comum. Por fim, *No Portal da Eternidade* (2018), a mais recente produção dirigida pelo cineasta e também pintor, Julian Schnabel, propõe uma abordagem mais poética pautada na perspectiva subjetiva do próprio protagonista acerca dos meses finais de sua vida.

Nesta pesquisa apontamos os elementos constitutivos de Vincent van Gogh como personagem cinematográfica, em especial, dando enfoque ao que aproxima o referido pintor da condição de “louco” e como tal condição foi abordada nos filmes selecionados. Assim, propomos um breve percurso acerca do conceito de loucura, partindo tanto da filosofia quanto de outras áreas do conhecimento que abarquem o tema, a fim de apresentar alternativas que justifiquem esta descrição recorrente sobre o artista. Ao longo desta investigação, procuramos compreender as tessituras discursivas que resultaram na imagem difundida de van Gogh e como o cinema traduziu, adaptou ou recriou tal construção, fomentando estereótipos ou apresentando alternativas de interpretação.

Se a Arte segundo Benjamin perde muito com sua reprodutibilidade técnica, fazendo com que a aura se dissipe diante das recorrentes reproduções, é exatamente com as reproduções, em especial na junção de várias delas, que podemos resgatar muito dos resquícios deixados no fazer artístico de van Gogh. Didi-Huberman se fará

presente nesta tela justificando o quanto o cinema sobre van Gogh ultrapassa o caráter puramente ficcional.

Cada um dos filmes relacionados apresenta uma versão diferente de uma mesma personagem e, dentro delas, a pintura se revela como algo não somente inserido no filme, mas constituinte de sua configuração. Como uma tela de tecido, o quadro cinematográfico dos filmes sobre van Gogh se mostra pictórico tanto nas cores, como na forma e transparece a confluência entre as mídias estabelecendo assim o tom interartes do cinema. Plural por natureza, o cinema é capaz de transpor em imagem e som elementos já conhecidos de uma dada história, seja ela advinda da literatura, de uma biografia ou outra forma de arte, seja ela escrita, pintada ou encenada. Mas mais do que traduzir ou representar, o cinema consegue apresentar informações novas, alternar, melhorando assim o campo analítico e acrescentando movimento ao que foi previamente estabelecido.

Partindo da análise da figura de van Gogh como personagem, esta pesquisa visa estabelecer elos entre a pintura, o filme e o artista valendo-se dos estudos intermidiáticos sob os quais procuraremos revelar os sentidos construídos nessa tessitura que auxiliam a fomentar a percepção acerca de van Gogh como personagem advinda da história. Amparados pelas ideias de Rancière sobre a percepção da Arte e o que ela é capaz de produzir, visamos construir caminhos que nos levem à compreensão ampla sobre o alcance interpretativo das formas intermidiáticas e interartes.

Segundo o autor:

> Arte moderna por excelência, o cinema é a arte que, mais do que qualquer outra, ou sofre o conflito, ou experimenta a combinação das duas poéticas. Combinação do olhar do artista que decide e do olhar mecânico que registra, combinação de imagens construídas e de imagens submetidas, geralmente ele faz desse duplo poder um simples instrumento de ilustração a serviço de um sucedâneo da poética clássica. Inversamente, porém, o cinema é a arte que pode elevar a sua maior potência o duplo recurso da impressão muda que fala e da montagem, que calcula as potências de significação e os valores de verdade (Rancière, 2010, p.182).

Rancière entende que o cinema pertence ao regime estético da arte no qual já não vigora valores estanques em que cada forma deva ocupar um lugar específico. Ou seja, o autor preconiza que não se deve limitar os planos e procedimentos do filme,

uma vez que seus efeitos devem ser prolongados, transformados pela memória formando um mundo compartilhado que ultrapassa a realidade material de sua projeção. (2012a, p.15)

Neste sentido, o propósito desta pesquisa é esmiuçar os van Gogh cinematográficos, desvendá-los, a fim de levantar possibilidades sobre o pintor para além da biografia pura e simples e, sobretudo, compreender como se propaga essas diversas versões sobre o pintor e sua pintura, como uma imagem sobrevivente. Através desta junção de cinema e pintura e da poesia diegética que disso resulta, buscamos respostas e alternativas que ampliam a famigerada trajetória do artista que ultrapasse o senso comum que categoriza van Gogh como um gênio louco ou somente, excêntrico e louco, por conta da biografia que possui.

Ainda segundo Rancière (2009), “tudo fala”, ou seja, as hierarquias da ordem representativa foram abolidas. Neste sentido, com o auxílio imagético e sonoro proporcionado pelo filme, foi possível angariar elementos antes não notados nas produções escritas. Para o autor, "a grande regra freudiana de que não existem "detalhes" desprezíveis, de que, ao contrário, são esses detalhes que nos colocam no caminho da verdade, se inscreve na continuidade direta da revolução estética.” (Rancière, 2009, p.36)

Assim, buscamos subsídios que possam apontar os elementos cinematográficos que justifiquem, engendrem ou pelo menos expliquem a condição mentalmente perturbada do artista e como esta, de certa forma, contribuiu para sua produção de pinturas em abundância e também conservou ao longo da história, a perspectiva quase unânime de que van Gogh se encontrava no limiar entre a genialidade e a loucura.

Com perspectivas diferentes em cada uma das produções cinematográficas, pretendemos compreender as diversas faces do artista na abordagem adotada e como a ficção e a história podem ser mescladas com o recurso imagético como mídia principal. Ainda nas palavras de Rancière (2012b):

> É saber como é posto e qual espécie de senso comum é tecido por esta ou aquela ficção, pela construção desta ou daquela imagem. É saber que espécie de ser humano a imagem nos mostra e a que espécie de ser humano ela é destinada, que espécie de olhar e de consideração é criada por essa ficção. Esse deslocamento na abordagem da imagem também é um deslocamento na ideia de política das imagens (Rancière, 2012b, p.100).

Veremos nas páginas a seguir, como a abordagem da imagem pode configurar esse deslocamento, nem sempre proposital, mas certamente, perceptível. Visando esta ampliação do olhar, lançamos mão do cinema por já termos várias versões escritas sobre este artista, inclusive as suas cartas, fonte muito rica de informações sobre sua vida. Entretanto, uma biografia ficcionada consegue, aproveitando o pensamento de Rancière, agregar ou suprimir traços, ampliar percepções alterando ou endossando o senso comum. Com o filme, conseguimos uma gama maior de elementos a serem analisados: são enquadramentos, sons, silêncios, tudo convergindo para versões várias ou, melhor dizendo, para uma perspectiva construída pelo diretor e aprimorada pelo espectador.

Considerando o papel da intermidialidade como sendo justamente o de sugerir, de ser “como se” fosse, mas não sê-lo, com esta pesquisa buscaremos apresentar como os filmes sobre Van Gogh conglomeraram em um só meio, elementos pictóricos, biográficos e até mesmo de poesia explorando percepções plurais sobre tudo o que lhe diz respeito. Assim, mostramos como a relação cinema e pintura pode ser apresentada de forma intercalada e misturada e ao mesmo tempo autônoma promovendo aos espectadores experiências distintas de recepção da Arte.

Com base no que Rajewsky (2012) chamaria de *combinação de mídias* por reunir em um só produto várias naturezas de meios, a junção de pintura, cinema e todo o arcabouço já escrito sobre van Gogh tende a resultar no final em uma materialidade robusta, complexa e prismática que permite que cada categoria atue de forma específica na construção dos sentidos do filme. O filme se insere na categoria que a autora considera no sentido mais restrito de intermidialidade e, nesta junção de, pelo menos duas formas de mídia, cada uma tem o poder de contribuir de maneira específica para o resultado final do produto. Neste sentido, dado ao *corpus* da pesquisa, a análise cinematográfica se mostra mais ampla que a análise literária e dará subsídios para que alguns elementos antes desprezados sejam colocados em evidência.

Deste modo, mostrou-se pertinente encontrar alternativas para algumas indagações do tipo: como o cinema e a fusão das supracitadas mídias engendram a imagem do pintor? A fim de ultrapassar a história já conhecida através da biografia, das cartas e das pinturas de van Gogh, esta tese pretende compreender a história por

meio do cinema e as relações que dele originam, ou seja, por meio do campo diegético e sua influência.

As seções da tese estão organizadas da seguinte maneira: primeiramente apresentamos os caminhos já utilizados nas pesquisas sobre van Gogh, tomando o cuidado de transitar entre as várias áreas que já se ocuparam de tratar o tema, além disso, apresentamos a organização da pesquisa e os pressupostos teóricos que se fazem presentes em todo o trajeto. Neste capítulo, será possível ter um panorama geral das pesquisas já realizadas sobre van Gogh, as áreas nas quais se inserem e o foco dado nestas investigações.

Em relação ao escopo teórico, autores como os filósofos Walter Benjamin, Rancière e Didi-Huberman foram abordados, o primeiro pelo que expõe acerca da arte e sua reprodução, o segundo pela produção voltada para estética e política e também pelas considerações aplicadas ao papel do espectador nas produções artísticas e o último pelos seus estudos aprofundados sobre a imagem e suas relações com a memória e a perpetuação de fantasmas oriundos dos fragmentos artísticos.

Na seção dois, abordamos os filmes selecionados individualmente, analisando a construção ficcional da personagem van Gogh, focando em elementos oriundos da biografia, mas principalmente na recriação artística e cinematográfica sobre o pintor. Neste ponto, o caráter descritivo das personagens tem como objetivo revelar cada uma das construções, o viés adotado por cada diretor e os elementos biográficos destacados em cada filme, a fim de que tenhamos um material robusto para as seções seguintes. A dramatização e a presença de uma figura visual da personagem incidirão nas diferenças projetadas em cada uma das produções realizadas, tornando mais infinita as possibilidades, uma vez que transforma a figura histórica e real em uma personagem ficcional. Segundo Rosenfeld (1968, p.16)

> Comparada ao texto, a personagem cênica tem a grande vantagem de mostrar os aspectos esquematizados pelas orações em plena concreção e, nas fases projetadas pelo discurso literário descontínuo, em plena continuidade. Isso comunica à representação a sua força de "presença existencial". A existência se dá somente à "percepção" (o fato de que o mundo imaginário também neste caso não é propriamente "percebido" é quase negligenciável). Isso naturalmente não quer dizer que a representação não tenha zonas determinadas características de todas as objectualidades puramente intencionais. Os atores, estes sim, são reais e totalmente determinados, mas não os seres imaginários de que apresentam (Rosenfeld, 1968, p. 16).

Quando se visualiza a figura dramática, para além da leitura de uma carta ou de uma biografia, é possível visualizar de forma concreta a construção ficcional saindo da condição imaginária e assumindo seu papel de forma palpável, o que pode aproximar ou distanciar da história já conhecida, mas certamente apresentando novas possibilidades ao espectador.

Ainda nesta seção, tomando como suporte o modelo *bakhtiniano*[2] de análise das personagens, pretendemos delinear as formas obtidas nas construções ficcionais do protagonista e como elas se mostram independentes ou não do modelo biográfico.

Na seção três a pesquisa voltou-se para os elementos de pintura presentes nos filmes e como essa relação entre a arte pictural e o cinema se entrelaçam criando sentidos complementares e alternativos para a diegese. Ainda nesta seção, o foco é as pinturas propriamente ditas que aparecem nos filmes e o espaço/tempo criados no cinema para determinar os momentos de sua produção. Por fim, esta parte se ocupa da relação imagem e sentido com base na teoria de Rancière sobre as imagens pensativas. Para o autor:

> Pensatividade da imagem é então essa relação entre duas operações que põe fora de si mesmos a forma pura demais ou o acontecimento carregado demais de realidade. Por um lado, a forma dessa relação é determinada pelo artista. Mas, por outro, é só o espectador que pode fixar a medida da relação, é só o seu olhar que confere realidade ao equilíbrio entre as metamorfoses da "matéria" informática e a encenação da história de um século (Rancière, 2012b, p. 122).

O que Rancière propõe para dar essa noção de pensatividade seria aquilo que na imagem designa algo que resiste ao pensamento, ao pensamento daquele que a produziu e daquele que procura identificá-lo. [...] seria uma espécie de jogo de separações entre várias funções-imagens presentes na mesma superfície (p.123). Assim, ao considerarmos a pensatividade da imagem levando em conta a partir daí a relação entre os sentidos do filme e o espectador, esta seção pretende dar forma à tentativa de analisar os quadros cinematográficos nos quais a pintura se encontra presente, tecendo assim um cenário propício para a personagem em questão.

[2]Em seu livro *Problemas na poética de Dostoiévski*(2010), no capítulo em que aborda a construção da personagem na obra do autor russo, Bakhtin sinaliza para uma autonomia da personagem em relação ao seu autor, pontos convergentes com a análise proposta nesta pesquisa no que tange a forma como os van Gogh ficcionais se apresentam nos filmes.

Nesta parte, elencamos e analisamos as pinturas mostradas nos filmes de forma direta e/ou indireta que contribuem para a tessitura diegética. Não obstante, pretendemos voltar o olhar para a construção destes quadros e os elementos de cor, luz e sombra que compõem as cenas. Segundo Gage (2012), a cor no cinema não é objeto de muita atenção uma vez que o público de cinema tem outras prioridades (Gage, 2012, p. 181). Entretanto, quando o filme se trata de um pintor e suas obras ele acaba por ganhar novas dimensões e cada traço de referência pictórica produz sentidos que em outras circunstâncias passariam despercebidos.

Van Gogh deu início ao uso de uma paleta de cores inovadoras e acreditava que a utilização das cores não deveria ser acidental ou impensada. Neste sentido, entendemos que o uso de suas pinturas dentro dos filmes também foi empregado de modo a levantar possibilidades interpretativas variadas, sensoriais e, sendo assim, esta parte se ocupará de encontrar os elementos de pintura que auxiliam na construção diegética de cada um dos filmes.

Na última seção, a abordagem se volta para a imagem difundida do pintor e a sua proximidade com a loucura, e é neste momento que a condição psicológica do protagonista é esmiuçada com maior ou menor ênfase a depender do norte adotado pelo diretor de cada filme. Neste ponto, autores que se ocuparam de traçar um elo entre o fazer artístico de van Gogh e seu estado mental estão presentes para auxiliar no processo de compreensão da personagem enquanto figura histórica reconhecida pela sua instabilidade emocional.

> Há muito tempo que o rosto de van Gogh tomou, para nós, traços da máscara da loucura. Loucura sem orelha, loucura da mão queimada, loucura da bala no peito. Pela celebridade de sua vida e obra, apesar de muitos outros artistas terem penetrado o domínio daquilo que chamamos loucura, foi ele quem se transformou no seu símbolo (Coli, 2006, p.127).

Seriam os filmes outros disseminadores desse viés sobre o pintor? Estaria a loucura como pano de fundo de uma carreira que sequer deslanchou em vida? Enquanto a história difundida endossa este estereótipo, quais elementos cinematográficos corroboram para isso e quais apresentam uma alternativa para outras interpretações? Como o fator psicológico é construído nas diegeses? Ao passo que autores como Antonin Artaud se dedicam em desviar o olhar para esta condição do artista, o imaginário social se ocupa em definir e rotular o artista como louco e, por

conta dessa imagem engessada, alguns outros pontos notórios da vida e obra podem ter passado despercebidos.

Neste ponto, convém interpelarmos acerca da história da loucura e como ela se atrelou à figura do artista. Para tanto, a presença de autores como Michel Foucault e Frayze-Pereira darão suporte para o tema abordado, além de outros nomes que serão inseridos no decorrer da pesquisa. O *louco*, figura tida como alheia à realidade, mas também como o detentor de toda a verdade, traduz o paradoxo que circunda a condição perturbada não somente deste, mas de vários outros artistas e, portanto, terá um capítulo dedicado a ele.

> A *Sabedoria*, como as outras matérias preciosas, deve ser arrancada das entranhas da terra. Este saber, tão inacessível e temível, o *Louco* o detém em sua parvoíce inocente. Enquanto o homem racional e sábio só percebe desse saber algumas figuras fragmentárias - e por isso mesmo mais inquietantes -, o Louco o carrega inteiro em uma esfera intacta: essa bola de cristal, que para todos está vazia, a seus olhos está cheia de um saber invisível (Foucault, 1972, p. 21).

Foucault, na citação acima já preconizava esta visão de que o que é considerado loucura para muitos, poderia ser apenas uma visão diferenciada do todo, um caminho alternativo que somente a insanidade poderia oferecer. Essa relação aproximada entre a loucura e a genialidade, no caso de van Gogh, está muito mais atrelada à sensibilidade do artista que, como veremos, estando à frente de seu tempo, não teve a sua arte reconhecida pelos seus contemporâneos. Além de Foucault, pretendemos ao longo deste texto apresentar outros conceitos sobre loucura oriundos da área da psicologia e das suas relações com a sociologia.

Reiterando, no que tange os pressupostos teóricos adotados, além dos autores já mencionados, citamos autores como Eisenstein, Martin, Xavier e Stam que tratam da análise da linguagem cinematográfica, cerne desta pesquisa.

Considerando o cinema como um constructo dialógico cujos sentidos se dão na colaboração dinâmica entre o espectador e o filme, os resultados obtidos com esta pesquisa é a compreensão das imagens do pintor van Gogh dentro do cinema e como estas foram construídas, endossando estereótipos ou apresentando alternativas de interpretação. Além disso, é nesse entrelaçamento intermidiático que procuramos traçar elos que forneçam subsídios para a relação arte e loucura que acompanha a história de van Gogh através dos tempos.

“Eu sonho minha pintura, então eu pinto o meu sonho.”
Vincent van Gogh

1. NO CAMINHO, MUITOS VAN GOGHS: A PINTURA E A VIDA COMO OBJETO CENTRAL DAS PESQUISAS

Vincent Willem van Gogh rendeu, ao longo de todo o século XX, muitos estudos que atravessaram as mais diversas áreas, desde as artes, a linguagem e até mesmo a psicologia e a psiquiatria. Nesta miscelânea de enfoques dados, a sua biografia e a sua obra sempre ocuparam o centro das atenções, tendo por vezes a primeira como ponto principal das análises realizadas, deixando a pintura como pano de fundo, o que não diminui, contudo, a relevância da pesquisa nem as contribuições futuras de seus desvelamentos.

Dentre estes estudos, apontaremos aqui três que se destacaram por proporem alternativas interpretativas em campos variados de pesquisa, quais sejam:

I - O olhar de van Gogh pelas lentes de Alain Resnais: uma poética da luz (2017), dissertação de mestrado defendida por Gilmara Martins Feliciano que propõe um olhar atento ao documentário dirigido por Resnais a fim de entrelaçar semanticamente as obras do pintor às cenas criadas para o filme, fornecendo interpretações diegéticas, pictóricas e poéticas. Nesta pesquisa, a autora intercala a análise das pinturas com o emprego delas na obra documental fazendo assim um paralelo empírico das confluências artísticas utilizadas na produção cinematográfica e quais os sentidos obtidos através delas.

> A imagem das botas é dotada de grande valor diegético enquanto pintura, e potencializada no audiovisual, que funcionará conjuntamente com o texto verbal. E será repetida inúmeras vezes com a intenção de inserir o conceito de mudança, e de andança, seja ela emocional ou geográfica. A partir desse momento a ideia do pintor peregrino e caminhante domina o curta metragem (Feliciano, 2017, p. 149).

Na citação acima, Feliciano (2017) menciona a pintura *Par de Botas* (1886) e como esta se insere no filme de forma relevante e crucial, estabelecendo no documentário de Resnais elementos pictóricos para sentidos diegéticos, e este é o

tom que segue na dissertação defendida na área de Imagem e Som, da Universidade Federal de São Carlos.

Diferentemente da proposta por nós defendida, a supracitada pesquisa se pauta em um filme documentário, cuja linguagem cinematográfica se volta para a explanação do real, a preocupação em tornar factível a abordagem da biografia do pintor e aproximar a sua produção artística aos fatos decorrentes da sua trajetória. Embora possivelmente possa servir de suporte para a pesquisa que pretendemos realizar, os estudos de Feliciano se diferem por apresentar somente uma obra cinematográfica a qual se enquadra no gênero documentário, e esmiuçar o uso das pinturas de van Gogh na construção dele.

Neste sentido, endossamos que o enfoque dado à nossa pesquisa será primeiramente artístico, visando sobretudo compreender a criação ficcional sobre o pintor, ou seja, ainda que a biografia nos revele muito sobre ele, será na produção cinematográfica que procuraremos os subsídios para compreender a forma como a *personagem* van Gogh se engendrou através dos tempos.

Já em “A paixão de Vincent: um estudo sobre o sofrimento de Vincent van Gogh (2012)”, dissertação de mestrado defendida por Guilherme Aparecido C. Alexmovitz na área de Psicologia da PUC-SP, a proposta é analisar, por meio das cartas que o pintor escreveu para o seu irmão Theo, as características de sofrimento e dor através da Fenomenologia Existencial com base nos pressupostos defendidos pelo filósofo Martin Heidegger acerca da tonalidade afetiva.

Voltando-se para uma investigação psicológica e filosófica, Alexmovitz (2012) aborda a vida de van Gogh com o suporte das cartas escritas por ele, os fatos relatados nas mesmas e o que delas é possível extrair a fim de compreender a angústia existencial sofrida pelo pintor. Do mesmo modo que a dissertação citada anteriormente, a pesquisa de Alexmotiz também prioriza o factual, o biográfico e tem como cerne a análise do artista enquanto pessoa em meio aos seus conflitos e indagações, assim como mostra o excerto abaixo:

> De certa forma o passado de Vincent pareceu aflorar em diversos momentos de sua vida de maneira dolorosa, resgatando fracassos e decepções que acabaram por minar suas expectativas de futuro. [...] Seu passado doloroso resgatado enquanto fracasso era visto por Vincent como alvo constante de opiniões alheias cujo objetivo era julgá-lo e culpabilizá-lo (Alexmotiz, 2012, p. 64).

A última pesquisa a ser aqui mencionada trata-se de *Arte e discurso multimodal: análise da linguagem visual em sua relação com o relato da história de vida e da produção artística de van Gogh* (2016), tese defendida por Cristina Azra Barrenechea, na área de Linguística da UnB que entrelaça as cartas de van Gogh à sua produção pictural, propondo uma análise linguístico-imagética das obras e sua relação com a biografia do pintor. Assim como a área na qual está inserida, esta pesquisa se preocupa com os elementos linguísticos e os padrões estabelecidos na escrita e na pintura de van Gogh.

Barrenechea (2016) intercala a análise pictural à análise das cartas escritas contemporâneas à obra, traçando um paralelo entre os sentidos obtidos com a pintura e a forma como o pintor se expressou referindo-se à mesma. Mais uma vez, temos a vida e a obra do pintor como ponto central da pesquisa diferenciando-a da proposta aqui apresentada que entende o arcabouço cinematográfico sobre van Gogh como um material pertinente a ser analisado como fonte de informações sobre o artista e de como a sua imagem foi difundida através dos tempos.

Reiteramos a ideia de que além da biografia, das pinturas e das cartas de van Gogh, é também imprescindível que se compreenda o reflexo destes elementos na tessitura de um filme e, sobretudo, como é possível conglomerar todas estas mídias em uma outra a fim de apresentar um produto polissêmico. O van Gogh personagem é o ponto central desta pesquisa, ou seja, saindo do foco da vida e da obra, queremos investigar a recriação da sua existência no cinema, visando ultrapassar os elementos factuais e pautando-nos na interpretação dada em cada diegese sobre os fatos biográficos.

Grodal *apud* Stam em *Introdução à teoria do cinema* (2013, p.269), entende a experiência cinematográfica como algo constituído por uma multiplicidade de atividades: os olhos e os ouvidos captam, a mente apreende a história que reverbera na memória considerando assim a compreensão do cinema não somente à cognição, mas também aliado à resposta emocional. Desta forma, fica evidente que o filme pode interferir, aprimorando, ressignificando ou apenas endossando interpretações prévias do espectador acerca do pintor, contribuindo para que sejam apresentadas outras variantes da mesma história, servindo-lhe de um demonstrador das informações já conhecidas, adicionando novas e diferentes.

O cinema, como aglutinador de várias formas textuais, sejam elas verbais, imagéticas ou sonoras não sobreviveria tomando como base apenas um desses elementos isoladamente e, para Gérard Genette (1997), os textos que “cercam” outros textos, que o ocupam de forma parasitária são o que ele chamaria de “paratextos”. Segundo o autor, estes “paratextos” se posicionam entre o interior e o exterior de um texto, impregnando-o e assim abrindo um vasto campo de associações não planejadas. Neste sentido, o cinema como objeto desta pesquisa promove uma ruptura da análise das cartas, pinturas ou biografia de van Gogh de forma isolada para a exploração destes textos como “paratextos” dentro dos filmes.

Neste ponto é possível colocar numa intersecção a arte poética, cinematográfica e as pinturas/gravuras de van Gogh como objetos discursivos, complementares, multifacetados e plurais que em muito contribuem para todas as significações pretendidas nos filmes. Apontar para uma análise menos racional das obras em questão é ampliar o campo sobre o qual costuma-se debruçar as teses acadêmicas. “A linguagem coloca tudo em termos da razão, mas o poeta deve colocar tudo em termos de imaginação. A poesia requer visões, ao passo que a linguagem pede apenas conceitos” (Fischer, 2002, p.19).

No intuito de interpelar acerca dos fatos através da ficção, procuraremos nos filmes as características constitutivas de van Gogh em cada diegese, mas não somente isso, perpassando os elementos pictóricos, textuais e diegéticos visamos encontrar o elemento que une estas mídias para resultar na imagem final do pintor. Embora os filmes selecionados não sejam documentários, entendemos que muito pode ser extraído da ficção, uma vez que, nas palavras de Rancière (2012b) “é a interpretação ficcional do significante e do assignificante, é sua aplicação cinematográfica no jogo do duplo olhar que faz a força documental da imagem. “

Sendo assim, mostra-se relevante uma pesquisa voltada para o cinema, arte produzida *a partir* do que sabemos sobre van Gogh, que o mostra sob o olhar mediado da câmera, o interpreta e propaga assim versões variadas, amplificadas ou estereotipadas a depender do viés adotado por cada diretor. Entendamos o cinema como um conglomerado artístico que bebe de diversas fontes, verbais, imagéticas, pictóricas, que flerta com espectador, conduzindo-o, confundindo-o ou auxiliando-o quando a compreensão de uma só mídia se torna insuficiente para o entendimento do todo.

“Procura compreender o que dizem os artistas nas suas obras-primas, os mestres sérios. Aí está Deus.”
(Vincent van Gogh)

1.2 ENTRE O DOCUMENTAL E O FICCIONAL - VERSÕES DA BIOGRAFIA APLICADAS AO MUNDO DAS ARTES

Buscando uma alternativa à análise das obras e da biografia do pintor van Gogh, teremos nos filmes uma recriação artística que apresenta não só os elementos tidos como factuais, mas também e, sobretudo, versões interpretativas que ganham corpo com os atores, trilhas, roteiro e enquadramentos que resultam, ao final, em um objeto novo e híbrido. Diferente de um documentário, quando é a ficção que se ocupa de retratar uma personagem histórica, ela carrega consigo a liberdade poética e, por conseguinte, deixa de ser um retrato para ser também uma obra de arte autônoma.

Ao contrário do que pode parecer, um filme documentário nem sempre se preocupa com a realidade em si, mas em aplicar ao espectador a sua verdade. Neste sentido, Nichols (2005, p.30) entende que os documentários mostram apenas uma parte do mundo histórico, ou seja, a própria representação visa apresentar um ponto de vista, cujas estratégias intentam convencer o espectador.

Na ficção, há também toda uma construção a fim de que os elementos, personagens e fatos sejam verossímeis e persuasivos, a diferença se encontra na liberdade da criação, na sua condição de artefato artístico e como estes pontos podem ser apresentados no cinema.

De forma não proposital, mas bastante oportuna, os filmes selecionados acabam por abordar diferentes fases da vida do pintor, gerando assim subsídios interpretativos para um interstício temporal maior e mais complexo. Em *Sede de Viver* (1956), o van Gogh recriado é mostrado desde a sua vida pregressa às artes quando tentara ser pregador; já em *Vincent e Theo* (1990), a relação com seu irmão e seu início no mundo das artes é o que determina a narrativa; já em *Van Gogh* (1991), o van Gogh mostrado é um homem comum e abordagem se dá nos seus dois últimos meses de vida e pouco se menciona sobre sua saúde mental; e por fim, *No portal da eternidade* (2018), é um filme pautado na abordagem psicológica de seus conflitos existenciais até a sua morte, nesta obra o cerne é mais interior que exterior e a narrativa poética é que dita o tom da diegese.

Assim sendo, as representações de van Gogh no cinema são versões criadas a partir do arcabouço material sobre ele, é uma construção multimodal e artística que, embora beba da fonte biográfica, aplica em cada obra a sua interpretação. Neste sentido, entendemos o filme como mais um produto material passível de análise, esta, porém, reinventada, repaginada, intermidiática cuja liberdade se mostra justamente pela capacidade de apresentar não somente o já conhecido, mas também, re-elaborar novos olhares sobre eles ou ainda dar-lhes perspectivas diferenciadas.

Enquanto o documental visa esta abordagem factual, na ficção, ainda que exista esta influência direta da biografia, pode-se dizer que se abre um leque de possibilidades interpretativas. Em resumo, enquanto o documental mira na realidade, o ficcional é infinito em suas proposições.

O pintor van Gogh possui inúmeras biografias, desde as mais simples às mais elaboradas, desde as mais fidedignas às pouco confiáveis: são cartas, pinturas, desenhos, esboços, uma infinidade de objetos passíveis de análise e investigação. São livros de literatura baseados na sua história, com personagens fictícios e/ou reais, literatura adulta, infantil, infanto-juvenil, fora os documentários e demais artes cujo nome Van Gogh aparece como referência ou alusão. Neste ponto, o artista van Gogh já esteve vinculado a dezenas de produções, inclusive cinematográficas, fato que justifica este interesse em proporcionar, com esta pesquisa, uma abordagem mais aprofundada sobre estas obras, procurando nelas novos elementos não encontrados nas demais.

Um dos fatores a ser considerado na análise cinematográfica que pode ser enfatizado no filme e abrandado em outras artes é a emoção. Seja por meio do ator, do roteiro, das falas ou dos enquadramentos, a expressão de emoção é um ponto de atenção quando o assunto é o estudo da imagem em movimento. Por meio das imagens, diferentemente de um livro escrito, por exemplo, é possível agregar expressões e tons em um trabalho árduo e contínuo de representação e criação da personagem que, neste caso, já vem pré-concebida por meio de outras fontes.

> O significante do cinema é *perceptivo* (visual e auditivo; o da literatura também é, pois é preciso ler a cadeia escrita, mas mobiliza um registro perceptivo mais restrito - apenas grafemas, escrita. O da pintura, da escultura, da arquitetura e da fotografia também o é, mas sempre com limites, sendo estes diferentes: ausência de percepção auditiva, ausência, no próprio visual, de certas dimensões importantes como o

> tempo e o movimento (evidentemente que há o tempo do olhar, mas o objeto olhado não se inscreve num segmento preciso do tempo com as suas consecuções constrangedoras e exteriores ao espectador). [...] Em suma o que chama a atenção, à primeira vista, é que o cinema é *mais perceptivo,* se é que assim nos podemos exprimir, do que muitos outros meios de expressão; mobiliza a percepção segundo um maior número de eixos (Metz, 1980, p.53).

Esta condição sensorial do cinema mencionada por Metz é o que possibilita uma análise mais sinestésica do aquelas oriundas apenas de elementos gráficos. Xavier (1983) acredita que no cinema as personagens são, antes de tudo, sujeitos de experiências emocionais, sejam elas: alegria, dor, esperança, medo ou ódio. Sendo assim, temos no filme um van Gogh que sai da condição imaginária para a concreta e engendrada, que converge ou diverge daquilo que já se leu, ouviu ou viu sobre ele. No filme não vemos mais *sobre* van Gogh, vemos o *próprio* van Gogh.

> Sem dúvida, uma emoção impedida de manifestar-se verbalmente perde parte de sua força; apesar disso, os gestos, os atos e as expressões faciais se entrelaçam de tal forma no processo psíquico de uma emoção intensa que para cada nuance pode-se chegar a uma expressão característica. Basta o rosto - os rictos em torno da boca, a expressão dos olhos, da testa, os movimentos das narinas e a determinação do queixo - para conferir inúmeras nuances à cor do sentimento (Xavier, 1983, p. 46).

Sendo assim, é pertinente e necessária esta compreensão acerca desses van Goghs cinematográficos, uma vez que, saindo da condição genuinamente biográfica e agregando a ela valores estéticos e ficcionais, encontramos no cinema versões personificadas do pintor que sugerem proximidades e distanciamentos com a versão tida como factual. E a partir daí entendemos que, por se tratar de um nome de tamanha magnitude, faz-se necessária a abordagem por todas as frentes a fim de entender não somente a sua trajetória, mas, sobretudo, o que dela ficou como recurso artístico a ser analisado para a posteridade.

Como já mencionado, existe uma diferença de perspectiva em analisar a arte propriamente dita e o artista com base na sua obra, e analisar o que se organizou a partir dela. Neste sentido, entendemos que toda a investigação já realizada sobre van Gogh se deu a partir do material por ele deixado: suas pinturas, cartas e a biografia amplamente explorada. Assim, os filmes celebram uma nova etapa, que traduz em imagem, cor, luz e sombra todos os elementos anteriormente analisados,

proporcionando um produto visual resultante da junção de todos os demais que dá ao espectador a possibilidade de um novo ponto de vista. Ou seja, com os filmes, são abertos novos caminhos interpretativos para um espectador que, nas palavras de Rancière (2012b) precisa se emancipar:

> O espectador também age, tal como o aluno ou o intelectual. Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si. Participa da performance refazendo-a à sua maneira, furtando-se, por exemplo, à energia vital que esta supostamente deve transmitir para transformá-la em pura imagem e associar essa pura imagem a uma história que leu ou sonhou, viveu ou inventou. Assim, são ao mesmo tempo espectadores distantes e intérpretes ativos do espetáculo que lhes é proposto. Aí está um ponto essencial: os espectadores veem, sentem e compreendem alguma coisa à medida que compõem seu próprio poema, como o fazem, à sua maneira, atores ou dramaturgos, diretores, dançarinos ou performers (Rancière, 2012b, p.17).

O que o autor expõe e vem ao encontro desta proposta é analisar os filmes com uma abordagem mais sensorial que, para além das pinturas e cartas, se ocupe também das formas que ambas tomaram no cinema, os sons delas obtidos e, por conseguinte, os sentidos que se criaram com base nesta miscelânea de mídias presentes no filme.

Os filmes selecionados para esta pesquisa são ficcionais e, embora estejam atrelados à biografia, são reinterpretados, recriados e construídos esteticamente de acordo com aquilo que se propõem a explorar. Neste sentido, os van Goghs do cinema poderiam ser considerados releituras da realidade? Em que medida os filmes expõem de forma livre perspectivas plausíveis sobre a biografia aliadas à criação artística?

Nesta trajetória cinematográfica, que data de mais de meio século, van Gogh já estivera representado de várias formas. No precursor documentário *Van Gogh* (1948) de Alain Resnais, produzido em preto e branco já se propunha uma visão entrelaçada entre cinema e pintura no qual o curta-metragem é apresentado através de um passeio pelas telas mescladas às cenas atribuídas à vida do artista.

Embora inovador para o gênero e ligeiramente poético, o van Gogh de Resnais é descrito e representado somente através das pinturas, ou seja, não existe uma versão personificada do pintor e a diegese não extrapola os limites da pintura, uma

vez que o filme é inteiramente composto por elas. Entendemos com isso que, o filme documentário e o filme ficcional ocupam espaços diferentes mesmo quando tratam da mesma temática e, com van Gogh não seria diferente, posto que, devido ao grande número de filmes já produzidos, os documentais se assemelham às biografias escritas ou análise de suas cartas, ou seja, se ocupariam da análise do produto final enquanto os ficcionais tendem a explorar todo o percurso percorrido.

Eisenstein (2012) bem exemplificou esta questão na seguinte frase: “Porque quando entramos na esfera da obra de arte, descobrimos um acentuado deslocamento da ênfase. [...] uma obra de arte dirige toda a sutileza de seus métodos para o *processo.*” Sendo assim, vemos no filme ficcional esta possibilidade interpretativa na realização do sentido enquanto experiência simultânea entre o filme e o espectador.

> É isto que constitui a peculiaridade de uma obra de arte realmente vital e a distingue da inanimada, na qual o espectador recebe o resultado consumado de um determinado processo de criação, em vez de ser absorvido no processo à medida que este se verifica. [...] Por exemplo, a interpretação realista de um ator é constituída não por sua representação da cópia dos resultados de sentimentos, mas por sua capacidade de fazer esses sentimentos surgirem, se desenvolverem, se transformarem em outros sentimentos - viverem diante do espectador (Eisenstein, 2012, p.21).

Ao assistir um filme, o espectador tende a participar de sua construção, andar com ele, subindo os degraus da compreensão desde o seu início até a cena final. Neste sentido, entendemos que o fazer cinematográfico se dá cada vez que filme está em exibição, na interpretação do espectador e o que este acrescenta às informações preexistentes sobre o tema e o que delas se confirmam ou se alteram.

Na próxima seção, daremos início à análise do pintor nas suas versões ficcionais no cinema, da construção da sua imagem e como esta consegue traduzir, ou melhor, recriar o que já conhecemos sobre este artista dentro da história da Arte.

“Eu sou vários! Há multidões em mim. Na mesa da minha alma sentam-se muitos, e eu sou todos eles.”

(Friedrich Nietzsche)

2. A CONSTRUÇÃO DO ARTISTA COMO PERSONAGEM: OS VAN GOGHS DOS FILMES

2.1 SEDE DE VIVER (1956)

O filme *Sede de Viver* (1956), dirigido por Vincente Minelli, é o único, dentre os escolhidos para esta tese, que aborda a história de Vincent desde antes de a pintura entrar em sua vida e sob a óptica de um homem comum. Ainda envolto na atmosfera religiosa, o filme se inicia já mostrando a tentativa frustrada do pintor em se tornar um missionário da igreja quando já nas primeiras cenas, o artista é descrito pelos eclesiásticos como despreparado, ansioso e incapaz de proferir um sermão enxuto e compreensível. Neste sentido, e ainda com a personagem encoberta por uma porta, já se subentende que a personagem criada para este filme ganhará um tom intenso e apaixonado no decorrer da diegese.

Não obstante, o Vincent construído neste filme, embora possua algumas das famigeradas características, como mencionado acima, não carrega um estereótipo caricato de desequilibrado ou louco. O pintor de Minnelli é, a princípio, um homem em busca de seu sentido no mundo, o que não significa, contudo, que não apresente peculiaridades já próprias de sua condição de artista. Como o próprio nome do filme, em *Sede de Viver*, houve uma preocupação em tornar o pintor, sobretudo, apaixonado pelas atividades que exercia, seja ela missionário ou artista e, sendo assim, a personagem mergulha de forma intensa em ambas as funções e em nenhuma delas é reconhecido.

> Se nos presenta como un hombre entregado con pasión a los demás y a la pintura, hipersensible, excesivo y vehemente, como fue en realidad, ya al que el espectador llega a compadecer. De todas formas, es ésta una visión marcadamente hagiográfica de Van Gogh y, aunque no se silencia el problema de su locura, sí se eliminan algunos de los episodios más oscuros de su biografía, como las enfermedades venéreas que padeció (Camarero, 2009, p. 211).

Neste sentido, o diretor de *Sede de Viver* cria um van Gogh, que converge com várias biografias já contadas, entretanto, preocupa-se em suavizar qualquer exagero de desordem psicológica atribuído a ele. Ou seja, há em *Sede de Viver* um tom humanista e compassivo que faz com que o pintor possa ser interpretado para além da excentricidade que seu nome carrega através dos tempos.

A abordagem de Minelli propõe um protagonista minado pela necessidade de aprovação de outrem e de mostrar-se útil diante das situações, prova disso é a transformação de sua missão religiosa em humanitária, frente ao sofrimento dos mineiros de carvão diante da miséria e posterior explosão de uma mina.

Figura 1 - Sede de Viver (1956) – Vincent van Gogh nas Minas de Borinage

Fonte: Captura de tela produzida a partir do filme *Sede de Viver*, de Vincente Minelli

Logo, seu lugar em meio à igreja mostrou-se deslocado, uma vez que os superiores eclesiásticos não concordavam com este posicionamento ativo de Vincent. A partir deste momento, van Gogh passa a desacreditar no Deus do Clero e a buscar por conta própria o seu propósito de vida. O van Gogh de *Sede de Viver* é constituído de altruísmo e generosidade e, com este início de doação e grandeza, o filme dá o tom de que a personagem é, sobretudo, humana.

Fazendo um paralelo à história factual, o excerto a seguir apresenta este episódio nas palavras da escritora Ana Lucia Corrêa Darú, cujo livro, *Vincent van Gogh: Minha História – a vida do pintor contada por ele mesmo* (2022), compilou as cartas do artista, criando assim, uma narrativa autobiográfica.

> Eu me uni aos mineiros e aqueci suas almas com passagens bíblicas. Eu lia para os doentes e me dedicava a ajudá-los com dinheiro e roupas. Foi nesse local triste e cinza que me senti acolhido. Os mineiros me apelidaram de “O Cristo na mina de carvão”. Nessa época, as cartas que troquei com Theo tinham um caráter descritivo, tanto do espaço, quanto do ânimo e personalidade das pessoas desse local. Eu registrei isso para meu irmão por meio de esboço em uma carta escrita em novembro de 1878 (Darú, 2002, p.36).

De volta ao *Sede de Viver*, diferente de muitas biografias, o van Gogh de Minelli não se mostra antissocial ou agressivo, embora em algumas cenas haja uma tentativa de aplicar-lhe esses adjetivos, a personagem é criada de forma leve e vai ganhando aos poucos o tom denso e sombrio. Esta condição começa a ser percebida apenas após a rejeição da prima Kee, por quem Vincent nutre uma paixão quase que platônica, a partir deste momento, o pintor desenvolve certa desconfiança social, mostra-se mais taciturno e dedica-se de forma obstinada aos desenhos e pinturas, e assim o van Gogh artista vai ganhando contorno no filme.

A escolha do ator para este filme, (Kirk Douglas), cuja semelhança física com o pintor é inegável, traz, à primeira vista, uma referência quase automática. A similaridade contribui para que os demais atributos acabem surgindo naturalmente e solidificando a imagem já estabelecida do artista. Segundo Pallottini (2015, p.87) “o primeiro meio de apreensão que tem o espectador, a sua primeira forma de atingir essa criatura, que é a personagem, é a visual. ” Em se tratando de uma personagem que *existiu,* a preocupação em dar personalidade a uma entidade cuja história já é pré-conhecida, coloca os cineastas no limiar entre a ficção e a realidade, criando um espaço de entre-lugar, que oscila entre o factual e o artístico.

*Sede de Vive*r, um dos primeiros filmes que se ocupou de retratar van Gogh, seguiu outros filmes exitosos que também exploravam o universo dos artistas plásticos na mescla entre ficção e biografia, como por exemplo, *Moulin Rouge* (1952), dirigido por John Huston o qual versa sobre a vida do artista francês Henri de Tolouse-Lautrec. *Sede de Viver* se destaca, no entanto, por apresentar o protagonista van Gogh, pintor mundialmente conhecido e ter como vencedor do Oscar, na categoria ator coadjuvante, Anthonin Quinn, no papel de Paul Gauguin[3].

[3] Paul Gauguin (1848-1903) foi um importante pintor francês, sendo considerado um dos maiores representantes da pintura pós-impressionista. Uma de suas características mais marcantes foi a recriação de linhas e cores, sem

Há, na construção do van Gogh deste filme, uma evolução gradativa de seu estado de espírito, ou seja, de cena em cena, a personagem vai ganhando força, solidificando características e apresentando nuances que de início são suavizadas, edificando assim, de forma coerente e coesa todos os eventos apresentados. Ressaltamos mais uma vez o fato de este filme não sobrecarregar a personagem com os estigmas já pré-concebidos sobre ele, a loucura ou excentricidade exagerada, a própria condição de pobreza a que se submeteu ao ser sustentado pelo irmão tem um tom ameno diante de tantas histórias já lidas ou ouvidas sobre este fato. Neste sentido, e tendo *Sede de Viver* narrado a vida pré-artística de van Gogh, nota-se que o filme retratou e recriou o caminho da figura van Gogh na sua totalidade e não somente como pintor. Assim, alguns pontos de sua biografia que poderiam torná-lo caricato ou previsível são apenas pincelados ao longo da diegese, a qual é preenchida com outros elementos semanticamente relevantes e ao mesmo tempo intrigantes para o espectador.

Entende-se que Minelli propôs um van Gogh a ser construído do início ao fim dando ao espectador a possibilidade de interpretá-lo à sua maneira. Sendo assim, a preocupação em criar uma personagem factível, porém ficcional se deu desde a sua aparência física à sua evolução psicológica ao longo do filme, engendrando um protagonista referente, porém autônomo em suas características. Essa construção paulatina enriquece a narrativa e dá corpo e robustez à criação ficcional. É o que Pallottini (2015, p. 89), chamaria de “o *modo de ser* da personagem, sua constituição psicológica, sua afetividade, suas emoções e sentimentos. ”

> Capacidade de fazer opções e mantê-las; persistência, pertinácia, teimosia. Força de vontade, defeitos e virtudes marcantes. Enfim, tudo aquilo que se convencionou ligar à alma (*psique*), seja o que se queira designar com esta palavra, já adotada pelo senso comum. [...] os campos se interpenetram, e o que psicológico leva ao social, o que é físico leva ao psicológico etc. Pouco importa. O importante é que se compreenda ser o total da construção de uma personagem um processo de estruturação de um ser humano fictício, mais ou menos cheio de detalhes, conforme a natureza do texto, mas sempre coerente, capaz de convencer e de cobrar uma espécie de existência própria (Pallotini, 2015, p. 87).

---

focar na profundidade e reivindicando o direito de se expressar à sua própria maneira. Assim como van Gogh, Gauguin usufruiu de cores vivas e mescladas sobre um desenho simétrico e de traços fortes, a pintura pós-impressionista de Gauguin exerceu grande influência na evolução da arte moderna.

Dos filmes selecionados para esta análise, *Sede de Viver* conta com a personagem mais complexa no sentido de possuir não somente os atributos de ordem abstrata, emocional, advindos da *psiqué*, mas também e, sobretudo, um protagonista que tem ação, dinamismo e mostra com atitudes, semblantes e expressão as características pelas quais é reconhecido. Este filme também traz a personagem mais dotada de generosidade, altruísmo e necessidade de ser reconhecido pelo outro tanto como pessoa como artista.

A relação de Vincent van Gogh com Sien, a prostituta com quem morou por cerca de dois anos, sustentando-a em troca de modelagem, é mostrada de forma terna e delicada. Ao contrário de outras narrativas em que esta relação permeia uma união de misérias, em *Sede de Viver,* o diretor ocupou-se em apresentar uma vida familiar tal qual o pintor descrevia em suas cartas para seu irmão, Theo. Van Gogh viveu maritalmente com Sien, mesmo contra a vontade de sua família e sentia-se satisfeito por poder dividir com ela e as duas crianças que ela já tinha (embora o filme só mostre uma), o pouco que possuía.

Neste sentido e reiterando a condição humana aqui já mencionada, o van Gogh de *Sede de Viver* parece se afastar da imagem excêntrica de artista alienado, voltado exclusivamente ao ato de pintar e se aproximar do homem comum que, dotado de um talento ainda não reconhecido, vê na possibilidade de ajudar o próximo uma forma de ser valorizado, assumindo assim uma identidade para além da condição de artista *louco* ou desconectado com a realidade que o cerca.

Figura 2 – Sede de Viver (1956) – Vincent van Gogh e o bebê de Sien

Fonte: Retirada do filme *Sede de Viver*, de Vincente Minelli

O fotograma acima mostra a interação de van Gogh com o filho de Sien, situação abordada por mais de uma vez em *Sede de Viver*. Essa perspectiva que suaviza a agressividade já conhecida do pintor, traduzindo-o em um papel paternal, traz para o espectador uma nova imagem, uma alternativa que endossa o poder transformador do cinema em projetar por um viés diferente a mesma história. Assim, *Sede de Viver*, mesmo sendo um dos precursores das cinebiografias ficcionais, se propõe a fugir dos estereótipos carregados e ampliar o campo de visão do espectador.

> A imagem fílmica proporciona, portanto, uma reprodução do real cujo realismo aparente é, na verdade, dinamizado pela visão artística do diretor. A percepção do espectador torna-se aos poucos afetiva, na medida em que o cinema lhe oferece uma imagem subjetiva, densa e, portanto, passional da realidade: no cinema, o público verte lágrimas diante de cenas que, ao vivo, não o tocariam senão mediocremente. A imagem encontra-se, pois, afetada de um coeficiente sensorial e emotivo que nasce das próprias condições com que ela transcreve a realidade. Sob este aspecto, apela ao juízo de valor e não ao de fato, na verdade ela é algo mais que uma simples representação (Martin, 2013, p. 26).

Deste modo, reiterando o já dito, *Sede de Viver* propõe um van Gogh consciente de seu papel enquanto artista, embora sem fama e sem vendas, o pintor retratado enxerga que sua arte está, *a priori*, a serviço de representar a classe trabalhadora, elevá-la e, por conseguinte, traduzir a importância do camponês e sua rotina para a sociedade. Neste filme, o pintor apresenta confiança em sua arte e,

apesar do não reconhecimento alheio, van Gogh parece acreditar que a forma como desenha e pinta está de acordo com suas convicções. As habilidades que possui parecem ser parte inerentes ao dom que possui e parte oriunda de sua dedicação e prática, sem atribuir ao divino a sua capacidade artística.

O encontro com Paul Gauguin só endossou a forma já apaixonada com que van Gogh vivenciava o ato de pintar. No filme, a euforia com que o pintor recebe o mais novo amigo com o qual vai dividir a Casa Amarela e supostamente criar uma comunidade de pintores, se assemelha a de uma criança com um brinquedo novo. Neste sentido, ambas as personagens são criadas como se fossem complementares no filme: com personalidades opostas, a única ligação que parece haver entre elas é o interesse pela pintura.

Paul Gauguin é retratado como um homem articulado, resoluto, racional e organizado, diferentemente de van Gogh, cuja desordem emocional se reflete nas atitudes e no ambiente em que vive. Este contraste abrandado de início e escancarado posteriormente traz à tona um van Gogh mais obstinado, obcecado pela pintura e absorto pela ideia de criar uma comunidade de artistas. Enquanto Paul Gauguin é detalhista e paciencioso ao pintar, van Gogh é impulsivo, apressado e utiliza muito mais tinta que o necessário, segundo o amigo.

> No admira demasiado la Casa Amarilla que el holandés había decorado tan amorosamente pensando en él y en la Comunidad de Artistas del Sur. Tampoco tiene interés en mostrarle de imediato sus últimas pinturas y Vincent empieza a cansarle enseguida. Vivía en el desorden y apenas limpiava los pinceles, lo que exasperaba a Paul que era maniático del orden. [...] Las discusiones fueron constantes. La estancia de Gauguin en Arlés resultó nefasta para Van Gogh: le incremento las crisis psíquicas, le hizo perder seguridad en sí mismo y, sobre todo, minó su sueño de crear el Taller del Sur (Camarero, 2009, p. 212).

A presença de Paul Gauguin parece aflorar em van Gogh uma energia antes contida. Em *Sede de Viver,* a convivência dos dois pintores revela uma relação simbiótica por parte de van Gogh, que enxerga no amigo, a parceria idealizada de colaboração e partilha que acaba funcionando apenas por pouco tempo. Neste sentido, o van Gogh de Minelli vai ganhando, no decorrer da diegese, o tom passional e intenso assim como a sua arte vai ganhando com o passar do tempo as cores vivas

(em especial o amarelo e azul) substituindo os desenhos em preto e branco e a paleta escura que utilizava sob a influência de Millet.

Figura 3 – Sede de Viver (1956) – Vincent van Gogh e os primeiros atritos com

Fonte: Retirada do filme *Sede de Viver*.

Em *Sede de Viver,* Minelli estabelece a ascensão da passionalidade de van Gogh no decorrer do filme, assim, como já mencionado, para além de estereótipos pré-estabelecidos, a personalidade do pintor vai se mostrando conforme a narrativa se desenvolve, dando ao espectador condições de concordar ou não com ele, subsidiar suas decisões amparando-o ou condenando-o, de acordo com os acontecimentos do filme.

Esse recurso transforma a personagem van Gogh já conhecida, em uma entidade nova, que se constrói paulatinamente e de forma independente da imagem que antes já fora disseminada. Neste sentido, não há uma rigidez no propósito da personagem como um todo, mas uma construção gradual que se dá conforme o filme vai acontecendo. Segundo Bakhtin (2010)

> Enquanto ponto de vista, enquanto concepção de mundo e de si mesma, a personagem requer métodos absolutamente específicos de revelação e caracterização artística. Isto porque o que deve ser revelado e caracterizado não é o ser determinado da personagem, não é a sua imagem rígida mas o resultado definitivo de sua consciência e autoconsciência, em suma, a última palavra da personagem sobre si mesma e sobre seu mundo. Por conseguinte, não são os traços da

> realidade – da própria personagem e de sua ambiência – que constituem aqueles elementos dos quais se forma a imagem da personagem, mas o valor de tais traços para ela mesma, para sua autoconsciência (Bakhtin, 2010, p. 62).

Ou seja, conforme o pensamento de Bakhtin, o van Gogh dos filmes é sobretudo, uma entidade que, embora saibamos a sua trajetória, vai se construindo, agregando características e não se faz como uma personagem já estanque, mesmo sendo uma figura histórica sobre a qual já conheçamos a sua história. Ainda em Bakhtin, o autor menciona que “o que ele (o locutor) espera não é uma compreensão passiva, [...] espera é uma resposta, uma concordância, uma adesão, uma objeção, uma execução, etc” (Bakhtin, p.291), ou seja, a forma como espectador recebe a obra de arte de alguma maneira contribui para a sua construção. Sendo o cinema um gênero híbrido por natureza, acaba por apresentar em um só meio, vários artifícios que, unidos, produzem novos jeitos de ler e interpretar a mesma história.

No filme, após a partida de Paul Gauguin, Vincent van Gogh se desestabiliza emocionalmente, dando início às crises mais frequentes dos nervos que culminaria, mais tardiamente, em seu suicídio. É neste ponto do filme, já no quarto final, que a personagem ganha esse tom exagerado, o qual já conhecemos, e apresenta os sinais de desequilíbrio antes amenizados ou sobrepostos por outras características. À esta altura, a vida e a arte de van Gogh se encontram fundidas e nota-se que o descontrole acerca do destino que tomaria a sua arte sem a parceria do então companheiro e confidente, conduz o pintor a uma espiral de sentimentos e depressão.

> [...] quando a realidade se dá na violência das sensações, quando se vê como a paixão interna pode exacerbar e deformar as sensações, qual poderá ser o destino do homem, o sentido de sua existência? A resposta é trágica. Se a arte é a própria vida, se a vida é o choque impiedoso do eu com o mundo, se o mundo não pode mais ser separado de nós e o nosso esforço para possuí-lo não faz mais que nos restituir a imagem de nossa solidão e desespero, não restam outras saídas senão a loucura e o suicídio (Argan *apud* Frayze-Pereira, 2005, p. 257).

Embora já convalescido e debilitado, em especial pelo famigerado episódio do corte da orelha, o van Gogh de *Sede de Viver* é muito consciente de sua condição, estando longe de ser um *louco* ou *lunático* que, por vezes, se vê retratado em sua história de vida. Nota-se que a personagem nutre certa vergonha, principalmente em

relação ao irmão, Theo, a quem deve não somente dinheiro, mas toda a sua consideração. Na cena do hospital em que van Gogh se recupera, o diálogo com o irmão deixa claro que o pintor reconhece o declínio de seu estado mental e solicita ajuda para se reestabelecer:

> VINCENT - Theo, eu quero ser internado. Quero ir para um manicômio. Eu preciso, Theo. Outro ataque desses poderia acabar comigo, como um caranguejo caído de costas. Incapaz até mesmo de me matar.
> THEO - Vincent, poderia vir morar conosco em Paris e ter uma vida decente. Vou cuidar para que nada disso aconteça denovo.
> VINCENT - Como, Theo? Você e Johanna vão se revezar para cuidar de mim para garantir que os sintomas não voltem? (Sede de Viver, 1956).

Esta consciência ou percepção ampliada de seu estado, cuja trajetória pregressa se mantinha linear e *normal,* dá ao Vincent van Gogh criado por Minelli uma projeção de maior realidade ou verossimilhança. Em outras palavras, a personagem aqui construída deixa de ser apenas uma representação da famigerada história para ser um sujeito da ação, uma vez que o diretor lhe outorga o direito a sê-lo. *Sede de Viver*, como um dos primeiros filmes sobre o pintor, apresenta uma narrativa completa que não recorta apenas os fatos considerados relevantes, dando assim ao espectador a possibilidade de interpretação com base neste todo abordado.

Diferentemente das outras obras que veremos nas subpartes a seguir, *Sede de Viver,* se mostra bastante abrangente e original no que diz respeito à forma com que criou a personagem van Gogh. Quando a escolha do diretor se pauta na amplitude descritiva, sem focar em demasia nos episódios trágicos e/ou estereotipados sobre o artista, entende-se que, para além de uma cinebiografia ficcional, há a possibilidade de criação de um viés diferente, alternativo, sobre o qual o espectador debruça o seu olhar de forma mais autônoma e livre.

Para Bakhtin (2003), “a consciência do autor é a consciência da consciência, isto é, a consciência que abrange a consciência e o mundo da personagem [...]”(Bakhtin, 2003, p. 11). Ou seja, o filósofo russo entende que para o autor criar uma personagem verossímil, é necessário que este conheça muito além da própria consciência da personagem para que este “excedente” auxilie na compreensão, uma vez que é ele que dá o acabamento da criação. Partindo deste pressuposto, entendemos que Minelli se preocupou em exceder na descrição de Vincent van Gogh

a fim de dar subsídios para que o espectador pudesse, na união dos detalhes e na construção de uma narrativa vasta, estabelecer a sua própria interpretação.

> A consciência da personagem, seu sentimento e seu desejo de mundo - diretriz volitivo-emocional concreta -, é abrangida de todos os lados, como em um círculo, pela consciência concludente do autor a respeito dele e do seu mundo; as afirmações do autor sobre a personagem abrangem e penetram as afirmações da personagem sobre si mesma (Bakhtin, 2003, p.11).

Neste sentido, o van Gogh de *Sede de Viver* se mostra multifacetado e, embora seja constituído das características pelas quais já o conhecemos, ele possui também nuances particulares que o tornam mais complexo e passível de uma análise mais profunda e prismática. Segolin (2006, p.117) afirma que, “a personagem, ao se modificar, questiona não apenas a personagem que foi ou que é, mas a própria crítica da personagem, impondo posturas críticas inteiramente novas.” Não por acaso, uma versão diferenciada de uma personagem já previamente conhecida instiga, provoca e proporciona uma gama de possibilidades interpretativas não possíveis quando o recorte é limitado ou previsível. Para o autor, esse tipo de personagem exige do crítico (espectador) uma familiaridade muito mais íntima com os mecanismos que o constituem e, sendo assim, é estabelecido um forte elo entre personagem e espectador que nenhum recurso narrativo é capaz de interromper.

Figura 4 - Sede de Viver (1956) – Vincent van Gogh pintando no quarto do sanatório

Fonte: Retirada do filme *Sede de Viver.*

Ao contrário disso, *Sede de Viver* apresenta já nos trechos finais, indícios do desejo de morte de van Gogh, mas de forma sutil, serena, envolta pela arte sobre a qual tanto se dedicou. E este acordo tácito entre personagem e espectador, que já prevê o fim de sua trajetória, não se revela na interlocução do pintor com a religiosa que observa a sua pintura, fica intrínseco, velado, apontando para a cumplicidade já criada ao longo da narrativa.

O tom do van Gogh de Minelli é contrastante por apresentar de forma simultânea profundidade e delicadeza, é uma personagem que pode ser assistida por qualquer espectador, inclusive os que desconhecem a história de van Gogh, uma vez que traça a sua trajetória completa, como uma entidade nova, inexplorada. Neste sentido e com base na análise dos filmes que veremos a seguir, *Sede de Viver* pode ser visto como uma obra que não somente apresenta uma versão de Vincent van Gogh amena e esférica, mas também lhe proporciona uma redenção. A personagem, embora ratifique o suicídio existente em sua biografia, tem nos momentos finais da narrativa, instantes de profunda lucidez apresentando-se plenamente consciente e ativa, estabelecendo assim uma atmosfera de dignidade mesmo diante da tragédia iminente.

2.1 VINCENT E THEO (1990)

O filme *Vincent e Theo* (1990), dirigido por Robert Altman, é voltado para a relação de cumplicidade e dependência entre os irmãos van Gogh. Nesta obra a figura construída do pintor é ligeiramente estereotipada apresentando alguns traços caricatos, o que não invalida, no entanto, a tentativa de se estabelecer na diegese uma visão original e autônoma da imagem já conhecida.

Neste filme, a personagem do irmão, Theo, não se encaixa na condição complacente de benfeitor e amigo incondicional posto que, já nas primeiras cenas, ele parece não acreditar na capacidade artística de seu irmão. Já van Gogh, possui em sua constituição ficcional uma personalidade agressiva, arredia e impulsiva que em muito se difere da criada no filme analisado no capítulo anterior, a começar pela descrença no cristianismo e na própria Igreja. A bondade com a qual trata a prostituta

Sien é mostrada de forma crua, sem romantismos e nas cenas em que as duas personagens se apresentam existe uma atmosfera de miséria e degradação. O parto de Sien, auxiliado por van Gogh, é a única situação em que parece haver uma tentativa de apelo emocional na relação entre ambos.

A parte disso, o van Gogh de *Vincent e Theo* se mostra preocupado com o bebê, assumindo um papel paternal assim como a película anterior apresentara e, nestas cenas, a personagem do pintor parece incorporar outra roupagem, deixando de lado a agressividade ou excentricidade, antes mostrada em demasia. A relação com Sien oscila entre a degradação e a redenção: ao passo que o filme se ocupa em mostrar cenas em que ela aparece nua, maltrapilha ou decadente, mostra também cenas em que van Gogh tenta inseri-la no universo das artes, levando-a juntamente com a filha, inclusive, para visitar um museu apresentando-lhe uma outra realidade.

Existe certo descompromisso do van Gogh de Altman em ser aceito ou bem-visto, enquanto o van Gogh de Minelli buscava aprovação para si e sua arte, o van Gogh de *Vincent e Theo* não se preocupa com a imagem que possui perante os demais e parece tentar conseguir na base da força o reconhecimento para a sua arte. Isso se comprova quando até mesmo a relação com o irmão e com Paul Gauguin não representa nenhum empecilho para a sua inadequação.

Figura 5– Vincent e Theo (1990) – Vincent van Gogh pinta enquanto segura o filho de Sien

Fonte: Captura de tela produzida a partir do filme *Vicent e Theo*, dirigido por Robert Altman.

Em contrapartida, enquanto o filme constrói um Vincent van Gogh humanizado e caridoso com base nas relações dele com Sien e as crianças, desconstrói a imagem benevolente e imaculada de Theo, colocando-o como um homem promíscuo e insensível. Neste sentido, este filme rompe com o estigma de que Theo seria a parte racional deste dueto e que o pintor seria um peso morto e desequilibrado incapaz de produzir.

> Este van Gogh es, ante todo, una clara demonstración de la personal manera que tiene el director norteamericano de hacer cine, basándose en el continuo movimiento de la cámara, y ofrece una visión nueva del protagonista. No lo muestra por él mismo, sino en constante comunicación con Theo, que llega a ser verdadero coprotagonista. Las actividades de ambos se contraponen, y esa contraposición se representa visualmente mediante un montaje paralelo, que recoge reiteradamente lo que hace uno y otro simultáneamente en el mismo tiempo, pero en distintos lugares (Camarero, 2009, p. 221).

Com base neste jogo paralelo, é possível ver que não existe, ao longo de toda a película, indícios de que a personagem de Theo seja caridosa, equilibrada ou afetuosa e toda a ajuda dada ao irmão artista é veementemente cobrada. Por outro lado, o filme aborda também uma cobrança acirrada por parte de van Gogh que Theo venda seus quadros e essas acusações mútuas são apresentadas em diversas cenas do filme, desmitificando a relação amistosa e serena que a história costuma relatar.

Essa desconstrução aplicada ao cinema só é possível em virtude de sua condição imagética que, ao sobrepor a imaginação estabelece novos rumos para uma mesma história. É o que Candido (1968) conceituaria como um “espetáculo visto e ouvido”, cuja objetualidade se dá de forma puramente intencional.

Ao diferenciar a pessoa da personagem, Candido entende que a primeira é uma entidade completa da qual se extrai alguns elementos para a criação da personagem. É o que cada película aqui analisada se prestou a fazer, recriando assim, várias versões ficcionais de uma mesma pessoa, no caso, Vincent van Gogh.

> As pessoas reais, assim como todos os objetos reais, são totalmente determinados apresentando-se como unidades concretas, integradas de uma infinidade de predicados, dos quais somente alguns podem ser “colhidos” e “retirados” por meio de operações cognoscitivas especiais. Tais operações são sempre finitas, não podendo por isso nunca esgotar a multiplicidade infinita das determinações do ser real, individual, que é “inefável”. Isso se refere naturalmente em particular

> a sêres humanos, sêres psicofísicos, sêres espirituais, que se desenvolvem e atuam. A nossa visão da realidade em geral, e em particular dos sêres humanos individuais, é extremamente fragmentária e limitada (Candido, 1968, p.15).

O van Gogh de Altman não apresenta profundidade psicológica, isto é, embora demonstre as características já conhecidas sobre o pintor e endosse veementemente algumas delas beirando a caricatura, não existem momentos de reflexão, solilóquios ou indícios de que a narrativa seja subjetiva. A personagem é construída de modo a ser um executor, colocando em prática os fatos que o filme se propõe a relatar, sem contudo, interferir sobre eles, sequer de forma sutil.

A relação que van Gogh estabelece com Paul Gauguin neste filme em nada se assemelha com a descrita na produção anterior. Não existe em *Vincent e Theo* a adoração e devoção antes citada e, por diversas vezes, o pintor parece até mesmo se incomodar com a presença do amigo, posto que este se difere em demasia de sua personalidade, não somente em relação à pintura, mas também, e sobretudo, no modo de se comportar e se organizar perante a vida.

Neste sentido, o van Gogh do filme, embora se aproxime de uma condição estereotipada ou rasa, apresenta nuances que lhe dão, sob o aspecto ficcional, autonomia e originalidade, uma vez que lhe é dado o direito de, não podendo intervir nas ações do filme, mostrar nas intenções e expressões da personagem, características próprias que o diferenciam das demais narrativas. Ou seja, nas entrelinhas de *Vincent e Theo* é possível encontrar um feixe de inventividade que propõe variar a imagem já mostrada de van Gogh, pelo menos no que diz respeito aos detalhes de seu cotidiano.

O van Gogh de Altman é provocativo, quase infantil, disposto a provar a Paul Gauguin que as suas teorias sobre a pintura são assertivas e coerentes, dando ao relacionamento de ambos um tom diferente onde Paul Gauguin não parece ser seu companheiro de pintura, mas sim, um tutor cuja companhia serve apenas para livrá-lo de cometer insanidades. No fotograma a seguir, é possível ver a cena em que o protagonista interpela o colega enquanto este dorme, pintando o seu rosto e em seguida, lhe dá um beijo como represália pelo fato de Gauguin mencionar a sua vontade de partir.

Figura 6– Vincent e Theo (1990) – Vincent van Gogh tenta impedir que Paul Gauguin vá embora

Fonte: Captura de tela produzida a partir do filme *Vicente e Theo.*

Mesmo nas cenas em que van Gogh é mostrado sozinho e taciturno, o filme não apresenta condições de que o espectador compreenda os seus pensamentos ou intenções. Assim, *Vincent e Theo* não intenta atribuir ao sujeito que assiste interpretações para além do que a tela mostra. Quer dizer, a narrativa se dá de forma autocrática, não deixando rastros que fomentem um viés imaginativo por parte do espectador. Essa objetividade no ato de narrar torna *Vincent e Theo* um pouco mais rígido e menos poético que os demais filmes selecionados para esta análise.

Desta forma, o van Gogh de Altman se projeta como uma entidade nova em relação à já famigerada imagem do pintor, sem, contudo, ampliar de forma variada o campo de visão. A personagem é, sem dúvida, a criação de mais uma versão ficcional diferente mas, dentro dos limites do alcance do filme, mantém uma distância segura da versão factual. Ainda assim, há neste van Gogh certa liberdade criativa que o cinema, lançando mão de suas propriedades constitutivas, consegue evidenciar e promover mais que um texto escrito poderia fazê-lo.

> Antes de tudo, porém, a ficção é único lugar — em têrmos epistemológicos — em que os sêres humanos se tornam transparentes à nossa visão, por se tratar de seres puramente intencionais a sêres autônomos; de sêres totalmente projetados por orações. E isso a tal ponto que os grandes autores, levando a ficção

> fictìciamente às suas últimas conseqüências, refazem o mistério do ser humano, através da apresentação de aspectos que produzem certa opalização e iridescência, e reconstituem, em certa medida, a opacidade da pessoa real. É precisamente o modo pelo qual o autor dirige o nosso “olhar”, através de aspectos selecionados de certas situações de aparência física e do comportamento — sintomáticos de certos estados ou processos psíquicos — ou diretamente através de aspectos da intimidade das personagens — tudo isso de tal modo que também as zonas indeterminadas começam a “funcionar” — é precisamente através de todos êsses e outros recursos que o autor torna a personagem até certo ponto de nôvo inesgotável e insondável (Rosenfeld, 1968, p.17).

Como já mencionado, o mote do filme em questão é retratar o relacionamento entre os irmãos van Gogh, por isso, a obra se dispõe a considerar Theo como um coprotagonista colocando a narrativa de sua trajetória de vida paralela a de Vincent, desconstruindo alguns pontos considerados pacíficos, aproximando-o da condição mais humanizada e menos idealizada. Embora van Gogh tenha sido construído com muitas das características *tipos* que a história costuma retratar, *Vincent e Theo* inova quando estabelece uma relação diferente entre os irmãos, na qual cada um tem um papel de vítima e algoz, louco e sensato e discorre de forma realista sobre fatos que comumente são romantizados pela história.

Assim, o van Gogh de Altman descortina uma versão romantizada da história em que os irmãos van Gogh seriam cúmplices e amigos isentos de conflitos, ao contrário, o filme mostra uma relação dicotômica e diferente da disseminada pela maioria das biografias divulgadas. Não obstante, a opção pelo diretor em mostrar uma versão diversa da convencional, coloca *Vincent e Theo* em uma categoria de destaque, não pelo caráter estético do filme, mas pela visão arrojada de sua composição.

2.3 VAN GOGH (1991)

Van Gogh (1991), dirigido por Maurice Pialat, o filme faz um recorte pontual focando na relação entre o pintor e o Dr. Gauchet, médico responsável por tratar da saúde mental do pintor em suas últimas semanas de vida. O filme apresenta uma personagem bastante naturalizada e humana do pintor van Gogh que em quase nada se assemelha à famigerada excentricidade de sua personalidade.

Descrito e construído como um homem comum, o van Gogh de Pialat socializa e interage com as demais personagens, inclusive com as anônimas, mantém conversas coerentes e por vezes apresenta senso de humor aguçado, característica esta inexistente nas demais produções cinematográficas.

Sobre esta obra, no artigo intitulado *Perspectivas de van Gogh: a imagem do artista no cinema e para o cinema,* publicado nos anais do VI Congreso Internacional de Historia, Arte y Literatura en el Cine en Español y en Portugués - CIHALCEP, ocorrido em 2021, escrevo com maior detalhamento as nuances que fazem de van Gogh de Pialat, inovador e inusitado para a proposta, cujo conteúdo apresento a seguir.

A obra propõe uma abordagem objetiva acerca da figura do artista, estabelecendo uma construção realista da personagem e apresentando uma visão ligeiramente emoldurada da diegese. Para que esta afirmativa faça mais sentido, é preciso apresentar as características que aproximam este filme da condição de janela/moldura cinematográfica. Primeiramente, enquanto a moldura tradicionalmente está ligada às teorias construtivistas sobre o cinema, a janela se volta para uma visão um pouco mais realista. Embora se mostrem parecidas, as duas teorias possuem algumas diferenças entre si no que tange o fazer cinematográfico e como este se apresenta para o espectador.

O cinema tido pela perspectiva de moldura/janela «oferece acesso especial, ocular, a um acontecimento (fictício ou não) – geralmente uma visão retangular que acomoda a curiosidade visual do espectador» (Elsaesser, 2018, p. 24). Em outros termos, essa teoria abarca a condição mais distanciada do espectador, condicionada pela sua visão e em um espaço seguro que não comprometa a sua capacidade de observação. Neste sentido, o filme Van Gogh (1991), de Maurice Pialat apresenta uma perspectiva semelhante ao efeito de janela cinematográfica: focado em uma personagem criada sobre aspectos pujantes da figura do pintor, a narrativa não prevê nuances interpretativas acerca dos acontecimentos relatados, o que acaba por configurar essa observação um tanto passiva por parte do espectador. Enquanto a moldura tradicionalmente está ligada às teorias construtivistas sobre o cinema, a janela se volta para uma visão um pouco mais realista. Embora se mostrem parecidas, as duas teorias possuem algumas diferenças entre si no que tange o fazer cinematográfico e como este se apresenta para o espectador (Elsaesser, 2018, p. 24).

Em outros termos, essa teoria abarca a condição mais distanciada do espectador, condicionada pela sua visão e em um espaço seguro que não comprometa a sua capacidade de observação.

Sob este aspecto, esta produção se faz por meio de recortes bem delineados da biografia de Van Gogh, mostrados com enquadramentos rígidos e pontuais tecendo a diegese de forma a desenhar uma personagem muito próxima do ser humano comum. Ou seja, o van Gogh de Pialat é tão realista quanto a janela pela qual é observado lhe permite sê-lo. Este cinema realista, difundido por Andre Bazin (1918-1958), prevê pouca manipulação nas cenas, um aproveitamento de sons e imagens genuínas e uma perspectiva mais crua acerca da narrativa. Desse modo, Camarero (2009) considera esse filme diferente de uma biografia e afirma que há neste van Gogh muito mais de um homem comum do que do famigerado artista.

> Estamos lejos de una biografía al uso y se nos presenta a un van Gogh nuevo, que pasea, canta, baila, se enfada, bebe, se enamora, hace el amor, bromea, visita bordeles y en ningún momento muestra la originalidad que se le presupone al genio. Resulta ser un hombre bastante normal, menos crispado que en los anteriores ejemplos, más frío, algo cínico, incluso, y con un agudo sentido de humor. [...] (Camarero, 2009, p. 239).

No filme *Van Gogh* (1991), os cortes são abruptos, rápidos, única característica de manipulação da imagem efetivamente perceptível, o que difere dos elementos essenciais da condição de janela, entretanto, os enquadramentos calculados, em especial no fazer pictórico da personagem, propõem essa aproximação com o real, um entrelaçamento entre o ficcional e documental sem que para isso sejam necessárias maiores explicações.

A escolha deste diretor foi apresentar uma perspectiva de fora para dentro, ou seja, neste filme o olhar do espectador assiste às cenas como um leitor de romance, tomando cada quadro como um relato sem nuances cronológicas ou interpretativas. Esse ponto de vista externo é empregado do início ao fim, e a personagem Van Gogh, tanto a cinematográfica quanto o artista factual a quem se refere, é deixado em segundo plano, dando ênfase a uma construção voltada para a pessoa em si descrita no filme, podendo ser ela Van Gogh ou qualquer outra.

Sobre esta condição, Camarero (2009) discorre acerca do caminho trilhado por Maurice Pialat no engendramento de seu Van Gogh:

> El objetivo de Maurice Pialat al hacer esta película ha sido humanizar el mito de van Gogh. Sitúa al hombre por encima del artista y a la persona por encima del personaje. No es un relato fílmico sobre la pintura ni sobre el pintor, aunque pudiese parecerlo en un principio. El film abre con el plano de una mano que desliza un pincel impregnado de color azul sobre un lienzo, pero resulta anecdótico y no está ahí para referenciar el gesto creador del artista. Pocas veces le vemos pintar. (CAMARERO, 2009, p. 236)

No filme *Van Gogh* (1991), diferentemente da maioria das demais produções cinematográficas sobre o artista, não há nenhuma abordagem acerca dos aspectos psicológicos da personagem, tampouco sobre a sua sanidade, o que acaba por endossar essa visão externa, ligeiramente superficial sobre ele. A não interiorização da personagem permite pouca interação entre a diegese e o espectador, limitando-o ao lado de fora das cenas ao não ter acesso aos seus sentimentos ou anseios. Próximo ao que prega o neorrealismo, o filme apresenta as cenas de forma imparcial, limpa e, por conta disso, objetiva.

Assim, a janela cinematográfica de Maurice Pialat restringe até mesmo o fazer artístico de Van Gogh a uma atividade cotidiana, simples, que não demanda muita habilidade ou talento e até mesmo as paisagens das famosas obras são brevemente visualizadas no filme, sem maiores explorações sensíveis ou estéticas. Neste sentido, por esta escolha bidimensional da narrativa, Pialat apresenta um filme cujos elementos constituintes se entrelaçam objetivamente sem adendos sonoros, por exemplo, que contribuam para que o sentido se altere subjetivamente de acordo com o espectador ou se prolongue para além da diegese. Assim, da mesma forma desenhada por Bazin, esse neorrealismo empregado no filme é quase neutro, isento de valores intrínsecos e, por conseguinte, linear. [...]

> O neorrealismo é uma descrição da realidade concebida como um todo por uma consciência disposta a ver as coisas como um todo. O neorrealismo contrasta com estética realista que o precede e, em particular com o naturalismo e o verismo, no sentido de que seu realismo não está menos preocupado com a escolha do assunto do que com um modo particular de olhar as coisas (...) O neorrealismo, por definição, rejeita a análise, seja ela política, moral, psicológica, lógica ou social, dos personagens e de suas ações. Ele olha para a realidade como um tudo, não incompreensível, certamente, mas indissociavelmente uno (Bazin, p. 97 *apud* Elsaesser, 2018, p. 41).

Esta aproximação com o factual, ou ainda, a preferência por adotar um tom ameno na narrativa, sem nuances psicológicas, cromáticas ou sonoras, torna van Gogh (1991) um filme que coloca a pessoa acima do artista e não pretende endossar os estereótipos já conhecidos acerca do autor. O van Gogh de Pialat é comum, cotidiano, quase cômico em determinadas situações, fato que não é mostrado em nenhuma outra produção cinematográfica sobre o pintor. A personagem é dotada de insegurança acerca de sua pintura e, alternando momentos de sobriedade e melancolia, o van Gogh de Pialat vai traçando de forma sutil e gradativa as formas atribuídas ao longo da história ao pintor.

O artista construído para este filme não apresenta nem de longe nenhuma das características psicológicas de ordem depressiva ou melancólica que as biografias e as próprias cartas do pintor costumam relatar. É uma personagem nova, cuja trajetória é mostrada alheia à maioria dos acontecimentos tidos como factuais, os quais são mostrados de forma superficial ou simplesmente subtraídos intencionalmente da película.

Figura 7– Van Gogh (1991) – Vincent van Gogh em momento de descontração com a família Gauchet

Fonte: Reproduzida a partir de captura de tela do filme *Van Gogh.*

Neste sentido, o filme apresenta uma forma de narrar clássica em que as cenas se desenrolam de forma independente de quem assiste, autônoma, distanciada e mantém assim o espectador como observador externo sem condição de interação

com as personagens ou com a diegese. Nesta condição de janela, o filme é plenamente contemplado, porém, não há espaço para um espectador ativo, ele apenas vê e ouve, mas a narrativa se basta por si. O cinema clássico mantém seus espectadores descorporificados a distância, ao mesmo tempo em que também os atrai.

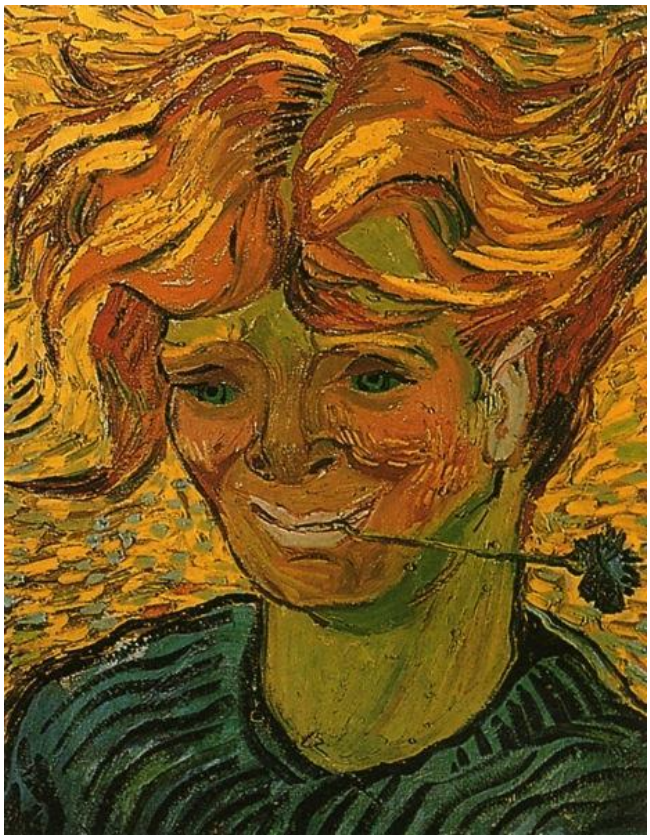
> [...] No cinema clássico, o espectador é uma testemunha invisível – invisível para a narrativa que se desenrola e não reconhece a sua presença, razão pela qual nem o endereçamento direto ao espectador nem o olhar direto para câmera fazem parte da linguagem clássica [...] (Elsaesser, 2018, p. 28-29).

Na cena apresentada no fotograma abaixo (Figura 8), a personagem de Van Gogh é mostrada no ato da pintura de um de seus famosos quadros “Jovem com Centáurea” (1890). A personagem do jovem no filme é mostrada com um idiota, justificando o cabelo despenteado e o olhar perdido da pintura, a qual é vista somente de relance na cena. O único elemento que explora de forma mais sensível a condição de pintor de Van Gogh é o enquadramento que se mantém por alguns segundos sobre o pincel deslizando sobre a tela embebido em tinta azul mostrado pouco antes do supracitado fotograma. Ademais, a cena é direta, crua e pontual alheia de expressões faciais ou emocionais e mantém novamente o espectador como observador passivo acerca da janela cinematográfica a que é exposto.

Figura 8– Van Gogh (1991) – Vincent van Gogh pintando a obra Jovem com Centáurea

Fonte: Captura de tela do filme *Van Gogh*

Figura 9 - Jovem com Centáurea (1890)



Fonte: Reprodução da obra *Jovem com Centáurea.* Disponível em: https://replicarte.com.br/products/jovem-com-centaurea-vincent-van-gogh-2712. Acesso em: 08 dez. 2024.

Na supracitada cena, assim como em diversas outras em que os acontecimentos se mostram naturais, sem manipulação nem de imagens, nem de sentidos, propõe-se esta visão realista pregada pela janela: nítida, clara e objetiva. Com efeito, o espectador se vê diante de uma narrativa que não lhe dá margem para interpretações que ultrapassem o limite da imagem, uma vez que essa lhe é dada de forma cristalina, sem distorções ou reparos.

Por optar pela narrativa mais direta, como já mencionado, o diretor propõe poucas imersões na arte de van Gogh, ou seja, as pinturas são mostradas de forma bastante rápida e as referências pictóricas geralmente se dão por conta da própria paisagem aplicada ao filme. Entretanto, por vezes, o ato de pintar é mostrado de forma simbólica quando a tinta e o pincel, por exemplo, são filmados em primeiríssimo plano. Com efeito, de forma sutil, é possível evidenciar a importância semântica dada a

esses objetos que, colocados como centro de cena, dão à obra o o caráter artístico do filme. Sobre isso, Jennifer van Sjill expõe que

> [...] os objetos de cena vivem perto dos personagens do filme. Os roteiristas podem deixá-los silenciosos ou utilizá-los para dar mais profundidade aos personagens e ao enredo. Aos ressignificar um objeto de cena, transforma-se seu significado no decorrer do filme. [...] Os objetos de cena oferecem ao roteirista e ao diretor um novo modo de revelar ideias na tela. A criação de uma sequência de significados pode agregar sentido implícito e profundidade à história superficial mais óbvia (Sjill, 2017, p. 264).

A diegese de Pialat prevê um cinema realista cuja ilusão está justamente em parecer verdadeiro. Sobre a perspectiva de Bazin, Xavier (2005) assevera

> Pois bem, no caso do cinema, a realização de tal realismo verdadeiro depende de uma ilusão específica do real que só um filme pode provocar. Portanto, no cinema, há um ilusionismo legítimo que constitui base para o verdadeiro realismo, tanto mais verdadeiro quanto mais a realidade vista (ou que se supõe vista) através da janela cinematográfica permanecer integral, respeitada, intocável, porque a sua simples presença é reveladora – o que legitima, redime a ilusão (pecado) original (Xavier, 2005, p. 83).

Vale ressaltar que o tom da narrativa segue sutil mostrando as cenas objetivamente e dando ênfase nas imagens em detrimento de som ou diálogo, assim, é possível compreender o enquadramento como algo natural que serve pura e simplesmente para mostrar e não para interferir na cena. Assim, esta ausência de artificialidade corrobora para a ideia Baziniana de que existe um “todo indissociável” que torna o “fato” em si mais importante que qualquer técnica empregada para promovê-lo.

Ao aproximar o pintor em um homem comum, deixando a condição de artista de lado e focando na figura da pessoa por trás da personagem, Pialat prevê um van Gogh humanizado, cuja trajetória de vida precede à de artista e, mesmo pautado na narrativa objetiva, o filme propõe um viés diferenciado incorporando à personagem características que, nas produções voltadas para a abordagem psicológica e/ou puramente artística com base na história contada, são inexistentes. Esta criação se dá de forma nova porém não inventada, ela parte da ideia inicial de que acima do

artista há um homem comum cujo percurso não pode ser desconsiderado na narrativa que trata do van Gogh pintor. Nas palavras de Bakhtin (2010)

> Mas criar não significa inventar. Toda criação é concentrada tanto por suas leis próprias quanto pelas leis do material sobre o qual ele trabalha. Toda criação é determinada por seu objeto e sua estrutura e por isto não admite o arbítrio e, em essência, nada inventa, mas apenas descobre aquilo que é dado no próprio objeto. Pode-se chegar a uma ideia verdadeira mas esta tem a sua lógica, daí não poder ser inventada, ou melhor, produzida do começo ao fim. Do mesmo modo não se inventa uma imagem artística, seja ela qual for, pois ela também tem a sua lógica artística, as suas leis (Bakhtin, 2010, p. 81).

O van Gogh de Pialat não possui muitas nuances de personalidade, ou seja, a personagem não se modifica do início ao fim do filme, mostrando-se linear e, de certa forma, previsível. Sua relação com Theo é apenas pincelada, não apresentando detalhes nem pormenores famigerados que ambos possam ter protagonizado. A proposta do filme é mostrar uma narrativa leve que, embora apresente algumas cenas de nudez, não se ocupa em dramatizar de forma dura ou crua os acontecimentos mais trágicos da vida do pintor, mas apresentar uma personagem humanizada, comum, cuja vida de artista é apenas uma das características a serem mostradas.

2.4 NO PORTAL DA ETERNIDADE (2018)

No Portal da Eternidade (2018), dirigido por Julian Schnabel, é uma obra que apresenta uma versão mais introspectiva e poética de Van Gogh. Utilizando uma narrativa que emerge de dentro para fora, o filme recorre frequentemente a recursos como a câmera subjetiva e a subjetiva indireta livre, resultando em uma diegese aberta e sensível. Já dizia Tarkovski (1998)

> Cada arte tem o seu próprio significado poético, e o cinema não constitui uma exceção: ele tem a sua função particular, o seu próprio destino, e nasceu para dar expressão a uma esfera específica da vida, cujo significado ainda não encontrara expressão em nenhuma das formas de arte existentes. Tudo que há de novo na arte surgiu em resposta a uma necessidade espiritual, e sua função é fazer aquelas indagações que são de suprema importância para nossa época (Tarkoski, 1998, p.101).

Neste filme, Van Gogh é um personagem que fala pouco. A câmera é sua principal parceira, interpelando-o de maneira direta e indireta, funcionando tanto como narrador quanto como interlocutor. Schnabel, que também é pintor e já dirigiu *Basquiat - Traços de uma Vida* (1996), parece compreender profundamente a mente e as intenções dos artistas, dada sua própria experiência no universo das artes.

A vida de van Gogh anterior ao encontro com Paul Gauguin, sua fase como missionário e seus primeiros desenhos não são abordados. O filme foca principalmente no estado interior do artista, com menos ênfase nos eventos ao seu redor. O uso recorrente do *close-up*, especialmente nos rostos, aproxima o espectador do personagem, promovendo uma relação de espelhamento que planos médios ou gerais não conseguiriam fornecer.

Elsaesser (2018) afirma que "um olhar no espelho necessita de um confronto com o próprio rosto como janela para o eu interior" (p.73). Assim, o uso constante do *zoom* nos rostos das personagens, especialmente no protagonista, dá ao filme um tom subjetivo diferente dos demais, priorizando o estado mental de Van Gogh na narrativa.

Outro fator crucial é a percepção da câmera, cujo movimento constante imprime um tom realista e orgânico à diegese. A câmera parece funcionar como um narrador onisciente, apresentando não apenas a história, mas também o olhar do artista sobre sua própria trajetória.

Figura 10 – No Portal da Eternidade (2018) – Close-up sobre o rosto de Vincent van Gogh

Fonte: Captura de tela produzida a partir do filme *No Portal da Eternidade.*

Diferentemente das outras representações analisadas anteriormente, o Van Gogh de Schnabel é autônomo e artístico, mas carrega uma dependência da história pré-conhecida. O filme não segue uma narrativa linear e não se preocupa em explicar detalhes específicos, deixando que o espectador faça inferências baseadas nas expressões do protagonista, que só são plenamente compreendidas por aqueles que conhecem sua biografia.

Sem trilha musical e com poucos recursos sonoros, o filme usa sons realistas para criar uma atmosfera intimista em uma narrativa subjetiva. O van Gogh em *No Portal da Eternidade* é denso e carregado de um peso não explicado pela diegese, mas pela biografia do pintor. Embora outros pontos, como a relação com o irmão Theo e a parceria com Paul Gauguin, sejam apresentados, o foco está no estado psicológico de van Gogh, suas impressões e sua perspectiva sobre a vida.

A trepidação da câmera subjetiva e o silêncio que envolve o pintor enquanto cria suas obras transportam o espectador para o interior de sua alma, criando uma narrativa emocional e reflexiva. O uso da câmera *subjetiva indireta livre*, conceito central do Cinema de Poesia de Pier Paolo Pasolini, está presente em boa parte da narrativa, contribuindo para uma diegese menos convencional.

No artigo intitulado *O filme No Portal da Eternidade: do primeiro plano à licença poética sobre Van Gogh(2020),* escrito por mim e publicado pela Revista Temática,

do programa de pós-graduação em Comunicação da UFPB, proponho uma análise mais voltada para a condição poética do filme e abordo, de forma mais centralizada, o uso dos recursos do cinema de poesia presentes no filme.

O cinema de poesia proposto por Pier Paolo Pasolini nasceu das ideias defendidas em seus ensaios *O cinema de poesia e A língua escrita da realidad*e, ambos de 1972, nos quais o autor defende uma concepção de cinema diferenciada, onde a câmera desempenha um papel fundamental e visível ao espectador, contribuindo para a configuração da narrativa. Para Pasolini, o cinema voltado para a poesia deve fugir da narrativa clássica e abrir espaço para uma perspectiva onírica, onde o fazer fílmico se dá mais pelo estilo do que pelo tema.

O cinema de poesia proposto pelo cineasta italiano Pier Paolo Pasolini nasceu das ideias defendidas nos seus ensaios: *O cinema de poesia* e *A língua escrita da realidade,* ambos de 1972, nos quais o autor defende a concepção de um cinema diferenciado, no qual a câmera tenha um papel fundamental e possa ser percebida pelo espectador saindo da posição invisível e contribuindo veemente para a configuração da narrativa. Para Pasolini, o cinema voltado para a poesia deveria fugir da narrativa clássica tradicional e dar espaço para uma perspectiva onírica na qual o fazer fílmico se dá mais pelo estilo do que pelo tema em si.

Reitero aqui uma das características do cinema de poesia presente em *No Portal da Eternidade*: o uso do primeiro plano. O foco constante nos rostos das personagens dá à diegese uma dimensão imersiva e introspectiva. O filme usa muito a câmera subjetiva e *subjetiva indireta livre* nos diálogos, promovendo uma proximidade intrigante e, por vezes, sufocante, colocando o espectador na perspectiva do protagonista.

Figura 11 - No Portal da Eternidade (2018) – Close-up sobre o rosto de Paul Gauguin

Fonte: Captura de tela produzida a partir do filme *No Portal da Eternidade.*

O rosto enquadrado com frequência dá à narrativa percepções diferenciadas quanto à proximidade do espectador com a trama. Visivelmente inserido, quem assiste às cenas em primeiríssimo plano tende a perceber-se dentro da diegese, confrontado e, por conseguinte, tocado positiva ou negativamente de forma sensível. Sobre a potencialidade deste recurso, Martin (2013) afirma ainda que

> Sem dúvida, é no primeiro plano do rosto humano que se manifesta melhor o poder de significação psicológico e dramático do filme, e é esse tipo de plano que constitui a primeira , e no fundo mais válida, tentativa de cinema interior. A acuidade (e o rigor) da representação realista do mundo pelo cinema é tal, que a tela pode fazer viver sob os nossos olhos os objetos inanimados. [...] O primeiro plano corresponde (salvo quando tem um valor simplesmente descritivo e funciona como uma ampliação explicativa) a uma invasão do campo da consciência, a uma tensão mental considerável, a um mode do pensamento obsessivo (Martin, 2013, p.42).

Essa escolha enfatiza a atmosfera do filme, que se concentra mais nas impressões do protagonista van Gogh. O uso intenso do *close-up* remete mais à condição psicológica da personagem do que a qualquer julgamento de valor sobre a história. Esta licença poética baseia-se no que se conhece sobre a vida do artista, mostrando a opção inusitada de Schnabel em estabelecer uma relação poética com a história, sem se ater a fatos, mas sugerindo percepções. Ferreira (2012) afirma que

"existe um limiar de participação afetiva e empática que pode ser condicionado pelo autor" (p.75), indicando que a linha que separa a obra de seus espectadores é tênue.

O van Gogh de Schnabel, embora subjetivo e voltado para a narrativa interior, é o que mais se aproxima das biografias do pintor, apresentando características de melancolia e loucura. Ele é conduzido por sua condição interna, com fatores externos em segundo plano. Este filme permite ver claramente os aspectos pelos quais Van Gogh é mais conhecido, como suas crises existenciais e mudanças de humor.

Nesta produção, Paul Gauguin é retratado com confiança e objetividade, sendo mais didático e compreensivo com van Gogh, diferentemente das representações anteriores, que mostravam uma superioridade. *No Portal da Eternidade* não se preocupa com cronologia ou biografia, transcendendo a narrativa pura. A câmera aproximada é um dos recursos usados para isso, criando uma proximidade evidente com o espectador.

O olhar direto da personagem para a câmera, como se fosse seu interlocutor, torna inviável não ver a lente como receptáculo das expressões. A câmera poderia ser a mente de van Gogh? As cenas são reais ou imaginárias? Imerso em uma narrativa introspectiva, o filme propõe interferir o menos possível nas percepções do protagonista. As cenas mostradas de forma aleatória reforçam a condição de memória, sem preocupação com sequência lógica, sugerindo uma perspectiva subjetiva onde o narrador oscila entre a câmera e o protagonista.

Figura 12 - No Portal da Eternidade (2018) – Close-up sobre o rosto de Madame Ginoux

. Fonte: Captura de tela produzida a partir do filme *No Portal da Eternidade.*

Em *No Portal da Eternidade*, van Gogh é vulnerável, dócil e instável, admitindo abertamente sua condição ao irmão Theo e a Paul Gauguin. O foco recai sobre seu psicológico, e mesmo as ações e diálogos corroboram para que aflorem os sentimentos do pintor, deixando claro suas intenções. A personagem acredita que pintar é uma missão divina, embora seus contemporâneos não valorizem suas obras. Respeitando outros pintores, van Gogh não diminui suas produções, inspirando-se em vários nomes.

A convivência com Gauguin e suas diferenças são mostradas abertamente, permitindo ao espectador compreendê-las e interpretá-las. Utilizando a câmera subjetiva, o filme propõe um olhar de dentro, estabelecendo uma relação de proximidade com o espectador. A subjetiva e a subjetiva indireta livre promovem uma imersão que coloca o espectador como participante, julgando ou se compadecendo com o pintor.

Em *No Portal da Eternidade,* a personagem do pintor se mostra mais vulnerável, dócil e instável admitindo abertamente, em especial para o irmão, Theo, e para Paul Gauguin esta condição. Como já mencionado, neste filme, o foco parece recair sobre o psicológico de van Gogh e, por conseguinte, mesmo as ações e os diálogos corroboram para que aflorem os sentimentos e a ideias do pintor, ficando claro para o espectador as intenções em cada gesto ou atitude.

Há ainda, na personagem criada por Schnabel, uma visão de que o ato de pintar tenha sido uma missão divina atribuída a ele, ainda que, para seus contemporâneos, não haja valor em suas produções. O van Gogh de *No Portal da Eternidade* acredita que, embora se encontre em um condição inferior aos demais pintores da época, Deus lhe deu o talento com o qual exerce a função mais importante de sua existência. O filme foca justamente nessa abordagem interior do protagonista que, independente da situação em que está inserido, acredita a seu modo, na sua maneira de pintar. A cena em que o padre o interpela sobre o seu dom de pintar (fig. 12), deixa claro que esta condição de ser um pintor se passa apenas na percepção de van Gogh, as demais personagens do filme o ignoram como tal.

Van Gogh insere o espectador na diegese, permitindo que cenas sejam construídas pelo olhar do espectador. Cabe ao protagonista sugerir interpretações, captadas como mensagens poéticas, inserindo o filme em uma categoria que

proporciona sentidos múltiplos que ultrapassam a história já conhecida e estereótipos criados.

Figura 13 - No Portal da Eternidade (2018) – Vincent van Gogh sobre o dom de pintar recebido por Deus

Fonte: Captura de tela produzida a partir do filme *No Portal da Eternidade*

A convivência com Paul Gauguin e suas diferenças são mostradas de forma aberta a fim de, com base na comparação, possibilitar ao espectador compreendê-las e interpretá-las de modo a construir a personalidade de van Gogh à sua maneira. Utilizando-se da perspectiva do próprio van Gogh, pelo uso da câmera subjetiva, *No Portal da Eternidade* propõe um olhar de dentro, recurso que os demais filmes não priorizam, portanto, o filme em questão estabelece uma relação de proximidade muito mais evidente com o espectador.

O recurso da subjetiva e da subjetiva indireta livre promove uma imersão imediata que coloca o espectador como participante, como interlocutor e não somente como aquele que observa. Ao interagir com as personagens, em especial com o protagonista, o espectador se coloca na posição de também atuar, julgar ou se compadecer com pintor, gerando sobre ele suas próprias impressões. Tarkoviski (1998) já propunha que a uma participação mais efetiva do espectador se dá de forma muito mais evidente através da versão poética das narrativas:

> Através das associações poéticas, intensifica-se a emoção e torna-se o espectador mais ativo. Ele passa a participar do processo de descoberta da vida, sem apoiar-se em conclusões já prontas, fornecidas pelo enredo, ou nas inevitáveis indicações oferecidas pelo autor. Ele só tem à sua disposição aquilo que lhe permite penetrar no significado mais profundo dos complexos fenômenos representados diante dele (Tarkoviski,1998, p.17).

Em resumo: O van Gogh de Schnabel possui essa função, de inserir o espectador na diegese e, por conseguinte, permitir que algumas cenas sejam construídas através do olhar do espectador, de forma puramente subjetiva. Neste sentido, cabe ao protagonista de *No Portal da Eternidade* apenas sugerir interpretações as quais são captadas como mensagens poéticas pelo receptor, inserindo o filme em uma categoria que proporciona sentidos plurais, para além da história já versada. Tarkoviski (1998) assevera que a grande função da arte é a comunicação, ao contrário da produção científica, as obras de arte não perseguem nenhuma finalidade prática. (p .43) Com base nessa afirmação entendemos que a linguagem poética presente neste filme potencializa esse poder de comunicação por fornecer elementos que vão além do concreto, englobam uma visão de memória e, portanto, utilizam a imagem como mediador de sentimentos, aferindo a cada cena um *páthos* referente. O autor ainda reitera que a memória é algo muito complexo que nenhuma relação de todos os seus atributos seria capaz de definir a totalidade das impressões através das quais ela nos afeta. Para ele a memória é um conceito espiritual! Sem memória, o homem seria prisioneiro de uma existência ilusória; ao ficar à margem do tempo, ele seria incapaz de compreender os elos que o ligam ao mundo exterior — ou seja, seria condenado à loucura.

Na seção seguinte veremos como os elementos diegéticos se fundem à arte pictórica e como a intermidialidade se faz presente nos filmes apresentados.

“Tratar um tema pelas cores e não pelo assunto em si é o que distingue os impressionistas dos outros pintores.”
Georges Riviere, 1877

3. AS TRADUÇÕES PARA O CINEMA: A PINTURA COMO ELEMENTO DIEGÉTICO E A BUSCA PELA ARTE AURÁTICA

3.1 COMPOSIÇÃO DA PINTURA E SEU PAPEL NO FILME: A COR, A LINHA, O ESPAÇO, A TEXTURA E A CONSTRUÇÃO DOS SENTIDOS

A pintura de van Gogh, característica por seus traços pesados, carregados de tinta e cores vivas, sempre representou no mundo das artes um ícone facilmente identificável. Enquanto seus quadros originais se encontram em museus protegidos e acessíveis a uma parcela reduzida da população, a reprodução desses se disseminam ao redor do mundo não somente em quadros, mas em objetos, vestuário e todo e quaisquer produtos que se mostre de fácil consumo e valor relativamente baixo.

Essa reprodução em massa da arte, vista com olhos receosos pelo filósofo alemão Walter Benjamin (1892-1940), seria o que propaga e ao mesmo tempo banaliza a obra de arte. O cinema, forma de arte que une tantas outras, por ser criada com base em cortes e montagem também seria uma forma de manipular a arte cuja pureza e originalidade se encontra exatamente pelo caráter individual e pontual da pintura, por exemplo. Neste sentido, a “aura” sobre a qual Benjamin debruça sua defesa e que se encontra ligada à produção da arte no seu *aqui e agora*, cuja reprodutibilidade não é possível, seria inexistente ou pouco perceptível nos filmes sobre van Gogh, mesmo que estes contenham em sua diegese não somente as pinturas, mas a representação do ato de sua produção.

Para o filósofo alemão reproduzir a arte é algo totalmente praticável, entretanto, nesse processo, a arte aurática se perde dando lugar a um produto isento de unicidade passando a ser serial.

> O aqui e o agora do original compõe o conceito de sua autenticidade, sobre o qual se funda, por sua vez, a representação de uma tradição

> que repassou esse objeto até os dias de hoje como um mesmo e idêntico (Benjamin, p.56).

Não obstante, Benjamin acredita que a reprodução da arte acaba por permitir alterações e aprimoramentos, fazendo com que o receptor consiga, de alguma forma, promover mudanças no seu estado original: “Ao multiplicar a reprodução, ela substitui a sua existência única por uma existência massiva. “(p. 57) Ou seja, o autor acredita que a reprodução da arte pode atrofiar a aura. A imagem seria um meio de tornar o objeto, ou melhor, a reprodução de sua cópia “possuível” removendo-o de seu invólucro, de sua unicidade. Mas ao falarmos dos filmes em que a arte aparece como força motriz, seria possível não haver vestígios de sua autenticidade?

Neste ponto do texto convém interpelarmos acerca da intermidialidade, tema atual que tem como uma das principais referências, Irina Rajewsky. A autora propõe uma divisão didática dentro da intermidialidade e, com base em suas definições, podemos identificar que as obras cinematográficas sobre van Gogh podem se enquadrar em todas elas. Para Rajewsky (2002, 2004, 2005), existem três grupos dentro da intermidialidade:

> 1 - Intermidialidade no sentido estrito de transposição midiática (*Medienwechsel)* denominada igualmente transformação midiática, a exemplo de adaptações fílmicas de textos literários, novelizações e assim por diante;
> 2 - Intermidialidade no sentido estrito de combinação de mídias (*Medienkonbination)* que inclui fenômenos como ópera, filme, teatro, manuscritos iluminados/iluminuras, instalações computadorizadas ou *Sound Art,* histórias em quadrinhos ou, noutra terminologia, as chamadas formas multimídias de mescla de mídias e intermidiáticas;
> 3 - Intermidialidade no sentido estrito de referências intermidiáticas *(Intermidiate Bezüge)* a exemplo das referências, num texto literário, a um certo filme, gênero fílmico ou cinema em geral (escrita fílmica), idem as referências que um filme faz a uma pintura ou uma pintura faz a uma fotografia (Diniz, 2012, p.58)

Essa breve introdução nesta seção se mostrou necessária frente à intersecção inevitável entre as obras pictóricas de van Gogh e a sua reprodução dentro do cinema.

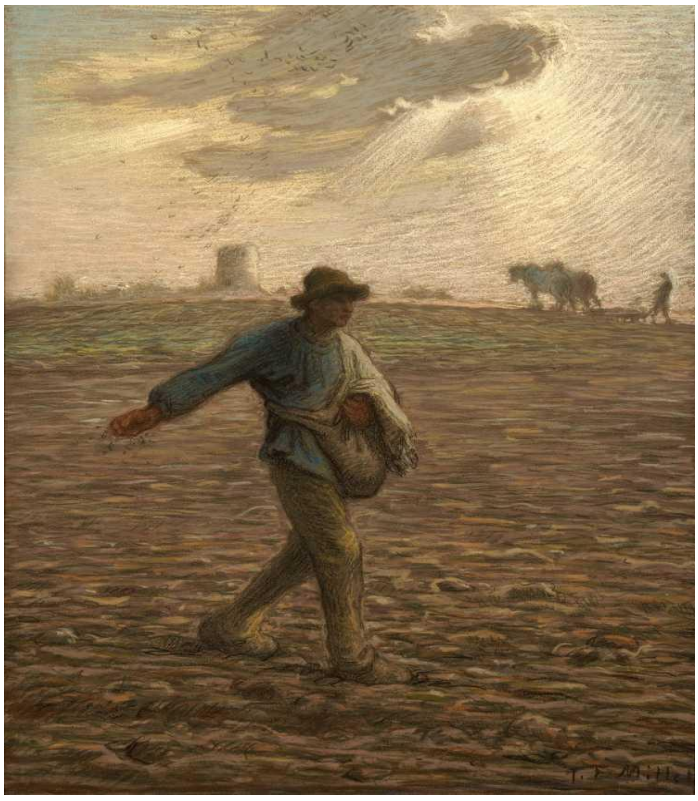
Partindo do pressuposto que o filme é o objeto central desta análise, a sua condição intermidiática bem como sua intenção biográfica entrelaçam elementos que congregam para que possamos apontar questionamentos sobre o real desaparecimento da aura nessas produções.

Embora consideremos a obra de arte original como sendo a principal referência para todas as demais produções posteriores, conseguimos vislumbrar dentro destes filmes algum resquício da memória estabelecida quando da sua elaboração. Sendo assim, intentamos nas próximas linhas compreender os caminhos pelos quais os filmes construíram suas narrativas resgatando na vida do pintor sua atmosfera artística visando reproduzir da forma mais autêntica e ao mesmo tempo livre, a sua biografia.

SEDE DE VIVER (1956)

As pinturas de van Gogh, sobretudo as mais conhecidas, possuem como característica principal o uso de cores vivas e carregadas. Dentre os fatos históricos já relatados, o pintor era criticado por utilizar muita quantidade de tinta nas pinceladas, o que acabava por formar relevos sobre as telas, incompreensíveis para seus contemporâneos. Com o passar do tempo, o domínio da cor amarela em grande parte de seus quadros substituiu o que era, no início de sua carreira artística, uma obra composta basicamente por preto e marrom, sob a influência direta do pintor Jean-François Millet, artista responsável inclusive por algumas releituras feitas por van Gogh, como *O Semeador*.

Figura 14 - O Semeador (1865) (Millet)



Fonte: Disponível em: https ://santhatela .com .br /jean -francois -millet /millet -o -semeador -1865/ . Acesso em: 11 dez. 2024.

Figura 15 - O Semeador (1888) (Van Gogh)

Fonte: Disponível em: https://conpoema.org/?p=6870. Acesso em: 11 dez. 2024.

Antes das pinturas em tela, van Gogh se dedicou aos desenhos feitos à carvão e lápis e, o predomínio de cores escuras no início, foi gradativamente dando espaço ao tom solar e reluzente das obras cujo efeito visual por vezes nos remete à luz, à claridade e ao movimento. As primeiras telas, no entanto, carregam um tom sombrio e invernal que pouco se assemelha à vivacidade do amarelo tão característico do artista e a relação destas pinturas com seu precursor e ídolo Millet é inegável.

No cinema, o uso destas características contribuiu para que o tom dado em cada uma das produções estivesse de alguma forma em consonância com as pinturas aplicando um atmosfera ora aberta, ora fechada, ora pesada, ora leve e assim, favorecendo para que cada filme extraísse também da arte pictural sentidos diferenciados.

Antes, no entanto, é preciso que compreendamos o conceito da Arte Impressionista, o que esta fase artística preconizava e por que van Gogh situou-se em um lugar à margem deste conceito fechado criando um estilo próprio à frente de seu tempo.

Segundo Walther (2006) o Impressionismo teria nascido em 1874 como um manifesto contra a “arte de atelier”, mais especificamente em uma exposição realizada no atelier do fotógrafo Nadar em Paris. Na ocasião, o público mostrou-se escandalizado com as cores vivas e luminosas com as quais se retratavam paisagens, temas urbanos e cenas da vida cotidiana contrapondo o viés mais realista vigente até então. Em resumo, a premissa impressionista propõe uma obra que concebe a realidade como o pintor a percebe, adotando uma maneira particular de se apropriar do mundo através da pintura ou do desenho, preconizando além da técnica, a luz natural e produção ao ar livre.

Não por acaso, van Gogh realizou diversas releituras de obras já consagradas atribuindo a elas os destaques próprios do Impressionismo, inserindo cor e movimento em pinturas antes mais realistas e estáticas. Embora não gostasse de ser comparado aos seus contemporâneos, van Gogh compartilhava de algumas características do Impressionismo mas ia além, empregando emoção e sensibilidade em níveis sinestésicos nas suas obras. Neste sentido, o legado de van Gogh esteve e está atrelado a tudo que vivenciou, estando inegavelmente suas obras carregadas dos fantasmas presentes na sua história. Sobre isso, Edgar Wind *apud* Didi-Huberman assevera:

> Não se separa um homem de seu *páthos* - de suas empatias, suas patologias -, não se separa Nietzsche de sua loucura nem Warburg dessas *perdas de si* que o deixaram quase cinco anos entre os muros de um hospital psiquiátrico. O perigo simétrico existe, é claro: o de negligenciar a obra construída em prol de um fascínio duvidoso por um destino digno de um romance *noir* (Didi-Huberman, 2013b, p. 28)

Georges Didi-Huberman (1953-), historiador de arte francês, propõe uma visão mais dialética da imagem. Para este pensador, mesmo seguindo os preceitos de Benjamin quanto à condição da aura dentro da arte, existe uma via de mão dupla quando da exposição da imagem: o observador ao olhar uma imagem não deixa também de ser observado, ou seja, a imagem depende também que o sentido a ela atribuído seja construído pelo observador. Neste sentido, é quase impensável conceber qualquer obra referente a van Gogh que não esteja diretamente atrelada à sua vida, suas memórias e suas percepções do mundo que o cercava. Em suma, não seria a obra apenas o produto da história, mas a história em si contida na obra, a imagem por si só seria um elemento suficiente disseminador dos vestígios daquela história.

Dentro dos filmes selecionados para esta pesquisa, a obra de arte produzida por van Gogh aparece com destaque mas, para além das telas propriamente ditas, o uso das formas, cores e texturas dentro de cada filme é responsável pelo resultado obtido e acaba por definir ou auxiliar na diretriz adotada por cada diretor. Outro fator interessante diz respeito à escolha em se abordar personagens que compunham as telas e o momento exato em que elas eram retratadas, contribuindo para que o espectador vislumbre ou imagine a circunstância de sua produção, mesmo que esta seja apenas ficcional.

Figura 16 - Sede de viver (1956) - Referência ao quadro Os comedores de batatas

Fonte: Captura de tela reproduzida a partir do filme *Sede de Viver*.

Figura 17 - Os comedores de batatas (1885)

Fonte: https ://lacosfaesa .com .br /2024 /04 /23 /opiniao -van -gogh -e -a -obra -os -comedores -de -batata/ . Acesso em: 11 dez. 2024.

Em *Sede de Viver* (1956), a pouca luminosidade empregada nas primeiras cenas remete à fase inicial de van Gogh como pintor. Não por acaso, esta produção é a única dentre as mencionadas neste estudo que se debruçou sobre a vida pregressa de van Gogh antes da pintura, quando ainda fazia parte da igreja trabalhando apenas como missionário nas minas de carvão. Embora o filme tenha sido feito em cores, as vestimentas escuras, os rostos sujos de carvão e a pouca luz com que as primeiras cenas são mostradas fazem alusão direta à primeira fase do pintor em que a influência de Millet se mostra latente e evidente

Figura 18 - Sede de viver (1956)

Fonte: Captura de tela produzida a partir do filme *Sede de Viver.*

Figura 19 - Duas mulheres no campo de charneca (1883)

Fonte: Disponível em: https ://pt .wahooart .com /@@/5ZKGU5 -Vincent -Van -Gogh -Duas -mulheres -no -Moor . Acesso em: 11 dez. 2024.

Nesta cena do filme em que a miséria nas minas de carvão é mostrada de forma direta, é possível perceber pela posição e vestes das personagens, pelo terreno irregular e pelo céu semelhante a um crepúsculo que existe uma relação entre o fotograma de *Sede de Viver* e a tela *Duas mulheres no campo de charneca*, pintada em 1883. A recorrência em retratar homens e mulheres trabalhando foi o que motivou a personagem van Gogh, deste filme em especial, a inserir-se no campo da pintura. Essa visão politizada da Arte expõe um van Gogh preocupado com as questões sociais, utilizando suas habilidades para deixar marcadas na história da Arte o registro de uma época sem, contudo, deixar de lado a sua expressão estética.

> Dir-se-á que o artista, ao contrário, não quer instruir o espectador. Hoje ele se defende de usar a cena para impor uma lição ou transmitir uma mensagem. Quer apenas produzir uma forma de consciência, uma intensidade de sentimento, uma energia para a ação. Mas supõe sempre que o que será percebido, sentido, compreendido é o que ele pôs em sua dramaturgia ou sua performance. Pressupõe sempre a identidade entre causa e efeito (Ranciére, 2012b, p. 18).

Em cenas posteriores, a narração do protagonista (em carta ao irmão Theo) e as imagens dele próprio retratando pessoas trabalhando e considerando esta tarefa difícil e diferente dos demais artistas contemporâneos, fazem deste filme o mais abrangente no que diz respeito ao propósito de van Gogh diante da Arte.

Neste sentido, e para além de quaisquer motivações pessoais do pintor, sua obra ganhou um apelo coletivo quando passou a abranger a sua relação não somente com a natureza, mas também, e sobretudo nesta fase, com o público que o cercava. Mostrando sua preocupação em retratar a vida sofrida do trabalhador, van Gogh não estava apenas ilustrando com imagens seu cotidiano, mas interpretando e eternizando a realidade de uma época e um espaço sem que para isso precisasse de recursos verbais, apenas imagéticos.

> A arte não é “desinteressada” como acreditava Kant. Ela não cura, não sublima, não acalma absolutamente nada. Ainda que seja uma “potência afirmativa do falso”, a arte continua a ser uma “efetuação [vital] da potência”: recusa de antemão todo o “ascetismo” da tradição estética clássica, esse “verdadeiro rancor filosófico contra a sensualidade”, como escreveu Nietzsche na *Genealogia da Mora*l (Didi-Huberman, 2013b, p. 128).

Em *Sede de Viver*, é possível perceber que nos desenhos feitos à carvão predominam, no decorrer das cenas, uma gradativa transformação na paleta empregada. Intencionalmente ou não, o uso dessas cores tende a interferir diretamente na recepção do espectador que, exposto a uma escala diferenciada em cada trecho do filme, tem a sua percepção alterada, endossada ou descartada sobre o que assiste.

> O fenômeno da percepção da cor é bastante mais complexo que o da sensação. Se neste entram apenas os elementos físico (luz) e fisiológico (o olho), naquele entram, além dos elementos citados, os dados psicológicos que alteram substancialmente a qualidade do que se vê (Pedrosa, 2009, p. 21).

Neste sentido, perceber a cor empregada seja no filme, seja na tela vai além do sentido da visão, mas está atrelado ao fato de que cada cor ou paleta de cores remete a algum tipo de sentimento ou efeito psicológico, o qual deixa rastros que podem influenciar na forma como a obra pode ser recebida. Gage (2016), cita que a partir de Aristóteles, os filósofos da Grécia Antiga se conscientizaram de que a aparência das cores é muito enganosa. Partindo do pressuposto de que “não vemos as cores como elas são”, posto a sua superficialidade, tem-se a ideia de que o que determina a maneira como as cores são vistas é o seu contexto, bem como o seu

estímulo físico imediato (a estrutura interna ou superficial dos objetos que refletem comprimentos de ondas de luz e absorvem outros).

Sendo assim, a influência pictórica nos filmes sobre van Gogh se dá mediante não somente o que se conhece de seu acervo mas, talvez, e principalmente, pela conexão que se faz entre a atmosfera criada pela fotografia do filme e o cenário imaginário e histórico que se tem sobre van Gogh.

Wilhelm Wundt (1832· 1920), contemporâneo de van Gogh, como fisiologista e psicólogo, foi o precursor dos estudos da Psicologia das cores, que delimitou através da experimentação a distinção entre *sensação* e *percepção sensorial*. Em seus estudos sobre *percepção sensorial,* definiu a diferença entre *sensação*, simples resultado da estimulação de um órgão sensorial e *percepção*, tomada de consciência de objetos ou acontecimentos exteriores. Isso significa que o mesmo objeto ou cena pode ser visto por pessoas diferentes cuja percepção se dará de forma distinta, o mesmo vale para as cores.

No fotograma abaixo, Sien posa para van Gogh com seu bebê no colo. Na parede, desenhos em preto e branco e outras ilustrações em cores escuras remontam à primeira fase do pintor. Em meio à cena de pobreza do atelier improvisado do artista, a mãe e o filho recebem a pouca luz do ambiente, cuja cor só se percebe ligeiramente em tom de laranja-terra na manta do bebê, em um livro sobre a mesa e em uma coluna atrás de Sien.

Figura 20 - Sede de Viver (1956) - Tons escuros

Fonte: Captura de tela produzida a partir do filme *Sede de Viver*.

Figura 21 - Sede de Viver (1956) - Tons escuros

Fonte: Captura de tela produzida a partir do filme *Sede de Viver*

E esta paleta de cores se mostra recorrente em várias cenas em que o ambiente desestruturado onde vive o pintor é apresentado, ampliando a noção sombria de que a sua carreira artística enfrentava muita resistência em obter êxito.

Há ainda uma preocupação em tornar cada vez mais simétricas as cenas, com personagens centralizados e bem-posicionados, com um horizonte em perspectiva, o que acaba por empregar também na tela do cinema a noção de quadro (pintura).

Figura 22 - Sede de Viver (1956) - Linhas e proporções de tela

Fonte: Captura de tela produzida a partir do filme *Sede de Viver*.

O que sabemos historicamente e também pela biografia narrada nos filmes, é que van Gogh, embora de um jeito turvo e pouco linear, se preocupava muito com a técnica empregada em suas pinturas. Além das cores, as formas utilizadas por ele eram peculiares e representavam a sua maneira de ver o mundo. Beirando a abstração, seus traços sinuosos e, por vezes, pouco realistas apresentados na fase mais adiantada de suas obras contrastam com o viés mais sombrio e lógico dos desenhos iniciais. Para Kandinsky (1996)

> [...] não existe em arte uma forma exclusivamente material. Uma forma material nunca pode ser reproduzida como uma exatidão absoluta. Queira ou não o artista de recorrer ao seu olho e à sua mão, bem mais artistas do que ele, porque ousam ir além da simples reprodução fotográfica. O artista que cria em plena consciência não pode contentar-se com o objeto tal qual se lhe apresenta. Procura necessariamente dar-lhe uma expressão (Kandinsky, 1996, p.77).

O van Gogh de Minelli foi construído desta maneira, gradativo e evolutivo, ganhando características ao longo da diegese a fim de modificar a perspectiva do espectador, que poderia querê-lo pronto de imediato. O filme vai mudando a paleta de cores e ganhando luz bem como a personagem de van Gogh vai ganhando forma.

De uma maneira geral, desde quando o cinema em preto e branco foi substituído pelo cinema em cores, as cores em si não aparecem de forma significativa no cinema. Gage (2016) acredita que o público de cinema tem outra prioridade e já está muito familiarizado com a troca de cores recorrente da televisão. Ou seja, uma vez que ela se apresente a fim de tornar a experiência mais realista ao espectador ela já teria cumprido a sua função. Entretanto, quando o filme está atrelado diretamente à arte pictórica como os selecionados para esta pesquisa seria descabido não fazer paralelos possíveis entre as cores e seu papel diegético.

Assim sendo, entendemos que em *Sede de Viver* (1956) existe uma recorrência no uso da paleta escura de cores, onde o marrom escuro, o preto ou o cinza se sobressaem, em especial na primeira hora de filme, quando retrata o início da vida de van Gogh como pintor.

A partir da metade final, o filme vai ganhando cores e as telas do artista vão ganhando forma e sendo apresentadas como cenas ou como pinturas transformando a narrativa antes opaca e voltada à exploração do trabalho e da pobreza, em algo mais vivo, iluminado e, principalmente, artístico. Não obstante, ao mostrar obras de outros pintores, o filme vai incorporando ao relato biográfico o tom ilustrativo ligado à arte e à ficcionalização da história, dando cores e imagens ao que só conhecemos em relatos biográficos.

Figura 23 - Sede de viver (1956) - O pintor van Gogh em conversa com Georges Seurat (1859-1891) tentando entender o conceito do pontilhismo

Fonte: Captura de tela produzida a partir do filme *Sede de Viver*.

A “descoberta” de que a luz poderia ser inserida nas suas telas, fez do van Gogh de Minelli um pesquisador, que buscava respostas com outros artistas a fim de estabelecer o seu próprio estilo. O engajamento do protagonista em aprender, compreender e buscar novas informações é mostrado ao longo de todo o filme denotando que a personagem era bastante consciente em relação ao papel da arte para si e para a sociedade. A partir dos 50 minutos deste filme, a produção passa a ganhar mais luz e cores como se estivesse acompanhando cronológica e estilisticamente a biografia artística do pintor.

Na cena em que van Gogh é mostrado com Paul Gauguin em um gramado, a luz do sol, o verde e o cristalino da lagoa proporcionam ao espectador uma percepção diferente das recebidas nas primeiras cenas em que a ambientação escura dominava cada quadro. No fotograma abaixo, notamos a atmosfera bucólica que transforma paulatinamente a paleta de cores do filme, que a partir de então, ganha uma perspectiva mais aproximada do conceito impressionista de arte.

Figura 24 - Sede de viver (1956) - O pintor van Gogh em conversa com Gauguin

Fonte: Captura de tela produzida a partir do filme *Sede de Viver*.

Ao justapor várias telas do pintor (inclusive de outros pintores), o diretor opta por oferecer ao espectador as condições necessárias para se apropriar do arcabouço artístico sem interferir nele, ou seja, introduz paralelamente à história contada, às cenas que aludem à produção e aos fatos considerados históricos, ficcionais ou não, a obra de arte em sua forma pura, sem alterações. Deste modo, ele fornece apenas imagens e deixa que elas confiram o sentido à cena.

Consideramos que Minelli compartilha da ideia de que a história da arte pode ser contada através do sentido de sobrevivência defendido pelo historiador de arte Aby Warburg (1866-1929) e difundido pelo filósofo Georges Didi-Huberman. A sobrevivência prevê que uma dada forma de arte não surge a fim de aniquilar a anterior, mas cohabita através de sintomas e fantasmas, não se apresentando necessariamente de forma melhor ou maior, mas diferente com base nos processos históricos, sociais e culturais sob os quais se submeteu.

> A forma sobrevivente, no sentido de Warburg, não sobrevive triunfalmente à morte de suas concorrentes. Ao contrário, ela sobrevive, em termos sintomais e fantasmais, *à sua própria morte: d*esaparece num ponto da história, reaparece muito mais tarde, num momento em que talvez não fosse esperada, tendo sobrevivido, por conseguinte, no limbo ainda mal definido de uma “memória coletiva” (Didi-Huberman, 2013b, p.55).

Sendo assim, em *Sede de Viver* notamos uma preocupação maior em se contar a história de modo a ampliar a narrativa que, embora seja focada na vida de van Gogh, se ocupa também em mostrar como os movimentos artísticos se desenvolveram naquele dado período, os conflitos que possivelmente existiram e o que resultou de uma época bastante profícua para a classe. A sobrevivência aí está em não se classificar nenhuma arte como melhor ou pior que outra nem fomentar nenhum juízo de valor entre os artistas a fim de que o filme seja leve e que o espectador extraia dele apenas o necessário sobre a biografia e o contexto histórico da vida de van Gogh.

> De tudo isso somos herdeiros. Direta ou indiretamente. Quando lançamos um olhar sobre a longa duração do fenômeno “história da arte”, quando nos interrogamos globalmente sobre sua prática, não podemos senão ficar impressionados pelo movimento contínuo e pela insistência dos seus fins. O fascínio pelo elemento biográfico permanece intacto; manifesta-se hoje pela obsessão monográfica e pelo fato de que a história da arte se apresenta ainda em grande parte como uma história dos artistas — as obras sendo em geral convocadas mais como ilustrações que como objetos para o olhar e a interrogação (Didi-Huberman, 2013b, p. 114).

A transversalidade com que se conta a história da arte em *Sede de Viver* denota um olhar mais panorâmico do que nas demais obras cinematográficas que analisaremos a seguir, embora saibamos que se trata de um filme sobre van Gogh, ele vai além ao mostrar o entorno, o horizonte, mostrando não somente o pintor, mas a pintura e como se configurou um estilo que ainda hoje é considerado inconfundível. Essa força com que a obra de van Gogh ainda ressoa mundialmente tem a ver com o que Warburg acreditava ser a grandeza de um pintor: ao contrário do que quer nos fazer acreditar a sociologia, sua magnitude se dá pela capacidade de *resistência* ao passar do tempo. (p.71)

A sutileza com que as obras (quadros) de van Gogh são inseridas nas cenas prevêem a naturalidade com que a história é narrada e dá ao espectador a noção de que a produção artística do pintor era em larga escala, uma vez que quase não se repetem imagens do mesmo quadro no filme.

Figura 25 - Sede de viver (1956) - Obras do pintor van Gogh expostas na parede

Fonte: Captura de tela produzida a partir do filme *Sede de Viver*.

Embora a história biográfica já narre o fato de que Theo mantinha as obras do irmão expostas em sua casa, ao adotar a forma mais discreta de exposição durante o filme, o diretor opta por não sobrecarregar o espectador, dando-lhe tempo para apreciar individualmente cada quadro, interpretá-lo, associá-lo à cena ou simplesmente contemplá-lo. O que sobra é resquício de uma cena que pode ter acontecido, um panorama que ilustra o que se espera ver na casa de Theo van Gogh, seja o irmão do pintor, seja a personagem.

Em *Sede de Viver,* os elementos da natureza são explorados ao máximo, desde o uso de imagens bucólicas, paisagens, o verde e o campo até a chuva, o vento, o frio, condições climáticas que Vincent van Gogh por vezes ousou transpor para as telas. Essa noção de movimento dá aos enquadramentos do filme o trepidar inerente das obras do pintor, ou seja, permite ao espectador a experiência de vivenciar as pinceladas vigorosas que deram a van Gogh a notoriedade e a peculiaridade de quem quis dar vida às cores e à natureza, mesmo quando ela está inerte sobre uma tela.

O fotograma abaixo mostra a cena em que Paul Gauguin e van Gogh são surpreendidos por uma rajada de vento enquanto pintavam trabalhadores na colheita de uva, representação do momento em que o quadro *A vinha encarnada* (1888), única obra vendida em vida pelo pintor, estava sendo produzida. É possível visualizar a obra ainda inacabada sobre o cavalete instável pelo vendaval. A cor vermelha presente nas

plantas e na camisa usada por Gauguin se destaca por abranger boa parte da tela, monopolizando a atenção do espectador.

Figura 26 - Sede de viver (1956) - van Gogh pintando A vinha encarnada

Fonte: Captura de tela produzida a partir do filme *Sede de Viver*.

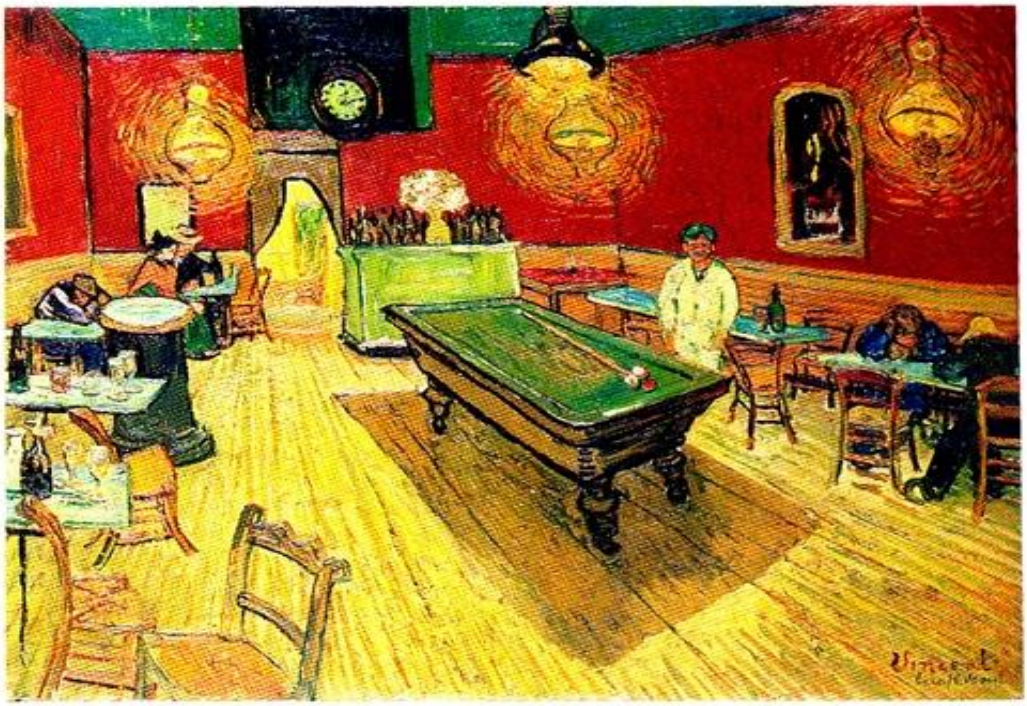
O vermelho, utilizado amplamente por van Gogh, pouco é lembrado em detrimento ao amarelo vivaz dos girassóis e dos campos de trigo, mas é uma cor recorrente em suas obras e a preocupação com o que esta cor significava também é manifestada inclusive com palavras em uma das cartas de Vincent enviada a Théo.

> “Procurei exprimir com o vermelho e o verde as terríveis paixões humanas.
> A sala é vermelho-sangue e vermelho-surdo, um bilhar verde ao meio, quatro lâmpadas amarelo-limão com brilho laranja e verde. Em todos os lugares um combate e uma antítese entre os mais diversos verdes e vermelhos, nos personagens dos pequenos vadios dormindo, na sala vazia e triste o violeta e o azul” (Gogh, p. 258).

O supracitado trecho refere-se à obra *Café Noturno*, pintada em 1888, e reproduzida no filme na cena em que van Gogh amanhece bebendo e é resgatado pelo amigo carteiro Roulin. A referência direta para conhecedores dos quadros de van Gogh, aparece de forma bastante discreta, porém incontestável.

A perspectiva afunilada, as mesas e cadeiras postas de maneira instável no chão, bem como as cores violentamente contrastadas, ajudam a carregar o local de tensão e desespero. É no Café de la Gare, na praça Lamartine, em Arles, de propriedade da família Ginoux, que van Gogh se instala em 1888, antes de se mudar para a Casa Amarela. Ele executa essa tela em três noites consecutivas. “No quadro Café Noturno procurei mostrar que o café é um lugar onde é possível se arruinar, enlouquecer, cometer crimes. Enfim, procurei contrastes de rosa suave Luis 15 e de Verona contrastando com os verdes amarelados e verdes azulados carregados, e de enxofre esbranquiçado, como se exprimisse a força das trevas de uma taberna” (Bayle, 2022, p.49).

Figura 27 - O Café Noturno (1888)



Fonte: HISTÓRIA DAS ARTES. Café Noturno (1888) – Vincent Van Gogh. Disponível em: https://www.historiadasartes.com / cafe -noturno -1888 -vincent -van -gogh / . Acesso em: 11 set. 2024.

Figura 28 - Sede de viver (1956) - Cena representativa de O café noturno

Fonte: Captura de tela produzida a partir do filme *Sede de Viver*.

Embora o quadro se apresente muito mais iluminado que a cena do filme, a posição dos elementos, as cores e a ambientação dada voltada para a boemia faz da sequência fílmica uma representação imagética da carta de van Gogh acima mencionada. O vermelho apresentado em cena e na pintura, embora em menor proporção, se destaca atribuindo ao quadro (pictórico e cinematográfico) o sentido desejado pelo pintor. Sobre essa potência relacionada à cor vermelha, Kandinsky afirma haver certa peculiaridade quanto à sua apresentação e consequente percepção:

> O *vermelho*, tal como o imaginamos, cor sem limites, essencialmente quente, age interiormente como uma cor transbordante de vida ardente e agitada. Entretanto, não tem o caráter dissipado do amarelo, que se propaga e se consome de todos os lados. Apesar de toda a sua energia e intensidade, o vermelho atesta uma imensa e irresistível potência, quase consciente do seu objetivo (Kandinsky, 1996, p.97).

Em outra cena, o exato momento em que o Dr. Gachet é retratado é outra situação em que a diegese traduz um instante em cena, instante esse também retratado no filme *No Portal da Eternidade*, como veremos a seguir.

Figura 29 - Sede de viver (1956) - Van Gogh pintando Dr. Gachet

Fonte: Captura de tela produzida a partir do filme *Sede de Viver*.

O filme *Sede de Viver* é relativamente econômico no uso das cores, em outras palavras, a transformação cromática se dá de forma sutil e branda, menos aparente que a evolução da luz em cena. A luz, que se mostra menos evidente na primeira hora do filme, em que a atmosfera de pobreza e sofrimento domina as cenas, confluem com a fase inicial do pintor, na qual as cores escuras e terrosas compunham majoritariamente as suas obras. Entretanto, ainda que suavemente, existe uma evolução cromática e de luz que faz com que o filme apresente nuances divergentes entre o tom inicial e final, diferentemente do filme analisado a seguir.

VINCENT E THEO (1990)

Dando sequência aos filmes selecionados, em um tom mais pesado, com uma abertura densa em tintas, cores, texturas e com uma trilha sonora sombria, quase fúnebre, *Vincent e Theo* contrasta já nas primeiras cenas a miséria na qual vivia o pintor van Gogh com a fortuna pela qual foram vendidos os seus quadros após a sua morte. Já nos créditos iniciais, o filme, cujo nome é apresentado em grossas camadas de tinta, lança mão do recurso de *zoom in* aproximando a imagem e dando ao espectador a sensação de estar mergulhando em uma tela na qual predominam as cores vermelho, laranja e tons terrosos.

Figura 30 - Vincent e Theo (1990) - Abertura do filme e a exploração das cores, tintas e texturas

Fonte: Captura de tela produzida a partir do filme *Vincent e Theo*.

O uso excessivo de tons escuros para ambientar o local onde o pintor vivia aponta para certa escuridão em oposição às molduras luxuosas em dourado e estofados vermelho-realeza da galeria em que o irmão, Theo, trabalhava. O paralelo estabelecido justapondo essas cenas em sequência, endossa o contraste entre o que o pintor sofreu em vida e o auge alcançado em morte, fato esse que parece ser colocado no filme em tom de ironia pelo diretor, uma vez que independente dos valores arrecadados com a venda dos quadros de van Gogh após a sua morte, nada mudaria o fim trágico do artista, sendo esse reconhecimento tardio demais.

Figuras 31 e 32- Vincent e Theo (1990) - Contraste entre o luxo do leilão de obras e a pobreza em que vivia o pintor van Gogh

Fonte: Capturas de tela produzidas a partir do filme *Vicent e Theo.*

A pouca luminosidade com que o quarto/ateliê de Vincent van Gogh se apresenta chega a ser relativamente incômoda endossando o tom de pobreza, principalmente por apresentar Sien em condições muito mais deploráveis que no filme analisado anteriormente (*Sede de Viver*). Já nas primeiras cenas, em referência direta à tela *Sorrow(*1882), Sien, que está grávida, é retratada por van Gogh sentada,

fumando e de seios nus no momento em que relata ter perdido dois filhos anteriores à gravidez atual. No desenho está inscrita a frase "Comment se fait-il qu'il y ait sur la terre une femme seule, délaissée?", cuja tradução significa “Como pode haver na terra uma mulher sozinha, abandonada?”, uma citação do livro "La Femme". do historiador social Jules Michelet.

Figuras 33 e 34 - Vincent e Theo (1990) - Cena de Sien e a obra em que foi inspirada: Sorrow (1882)

Fonte: Capturas de tela realizadas a partir do filme *Vincent e Theo.*

Fonte: Disponível em: https ://www .alamy .it /foto -immagine -vincent -van -gogh -il -dolore - 137443951 .html . Acesso em: 02 conjuntos. 2024.

Como o filme *Vincent e Theo* é focado não somente na vida do pintor, mas na relação estabelecida entre os irmãos van Gogh, a diegese se desenvolve sempre fazendo um paralelo entre eles, ou seja, juntos ou separados, o filme tenta criar um elo que os une ou os compara como na cena abaixo, quando ambos se observam no espelho em locais diferentes e pelos cortes fornecidos pela montagem é criada uma justaposição de imagens: enquanto Vincent usa sua paleta de tinta para pintar seu rosto como um palhaço, Theo aplica exageradamente pó de maquiagem sobre sua face pálida e adoecida.

Figuras 35 e 36 - Vincent e Theo (1990) - Jogo de câmera contrapondo os irmãos van Gogh

Fonte: Capturas de tela produzidas a partir do filme *Vincent e Theo*

Esse jogo de imagens cria sentidos bastante significativos para aquilo que o filme se propõe a fazer: como já mencionado anteriormente, nesta obra a relação estabelecida entre os irmãos van Gogh deixa de lado a visão amplamente difundida de fraternidade e amor incondicional e estabelece uma espécie de simbiose tóxica entre ambos. É relevante salientar que enquanto o pintor parecia lutar com os problemas de saúde mental, Theo sofria silenciosamente com a Sífilis, fato pouco difundido biograficamente. Neste filme, porém, o drama vivido por Theo é comparado ao de seu irmão artista, embora em menor proporção, mas promovendo de alguma forma uma reflexão sobre a vida pseudo bem-sucedida do *merchand* van Gogh.

Diferentemente de *Sede de Viver*, cuja diegese parte de um tom triste e miserável e vai ganhando cores e vida ao longo da história narrada, em V*incent e Theo* existe uma atmosfera sombria que acompanha o filme do início ao fim, não só por conta dos fatos escolhidos para serem representados, mas pela forma, pela trilha

sonora de fundo inserida e pelo clima pesado que se cria entre os irmãos, cuja história é conhecida pelo amor e fraternidade, mas que o filme faz questão de destoar ao apresentar uma relação tensa entre eles, baseada na obrigação, na culpa e no remorso.

Nem mesmo o apreço de van Gogh por girassóis é representado de forma positiva neste filme, uma vez que mesmo em meio à natureza, o pintor é mostrado sempre frustrado e ansioso. Em uma das cenas, van Gogh destrói o quadro que produzia e colhe alguns girassóis, em seguida são mostrados os quadros de natureza morta compostos por girassóis enfileirados na sua parede. Essa sequência de imagens parece fazer um paralelo entre a vida e a morte, entre a luz e a escuridão e estabelece um contraste não somente entre as imagens mas, e principalmente, entre os sentidos das cenas.

Figuras 37, 38 e 39 32 - Vincent e Theo (1990) - Os girassóis na natureza e nas telas

Fonte: Capturas de tela produzidas a partir do filme *Vincent e Theo.*

O uso sistemático das imagens dos girassóis em *Vincent e Theo* configura a sua predileção pela flor que, de natureza efêmera, murcha rapidamente após a colheita. Na sequência acima citada, a câmera alterna entre a flor desabrochada e a flor morta de forma abrupta denotando uma instabilidade entre a alegria e a dor. São detalhes que podem passar despercebidos, mas que auxiliam para a compreensão da diegese e contribuem para que mesmo um elemento tão característico das obras de van Gogh ganhe novos significados. Para Manganelli (2022) não existe alegria nos girassóis pintados por van Gogh, sendo as flores apenas um subterfúgio iluminado para dar vida às suas obras.

> Há muitas ausências nos quadros de van Gogh, espaços cemiteriais em que brota a terribilidade das cores.
> Por favor, não me falem mais em girassóis; lindíssimos, isso se sabe, mas usados com astúcia para cobrir a fúria infernal, a extremidade, a intolerância, os silêncios mortais, a dimensão do excesso de van Gogh (Manganelli, 2022, p. 123).

Neste sentido, ainda que haja o predomínio do amarelo em cena, a trilha sonora empregada em junção com as atitudes da personagem leva toda a positividade que poderia estar atrelada à flor girassol a um nível de tensão que contrapõe a percepção mais óbvia. Se para o pintor a cor amarela desempenhava o papel da luz em suas obras e a flor girassol simbolizava a gratidão que tinha pelo irmão e pelo então amigo, Paul Gauguin; em *Vincent e Theo,* a aparição do amarelo não é capaz de elevar a um nível de neutralidade a atmosfera densa e pesada que é construída ao longo do filme. A obra *Trigal com Corvos* é considerada o cenário de morte do pintor (embora esse não seja um ponto pacífico historicamente) e na cena abaixo é possível ver a representação fílmica desse dado histórico, quando o pintor em surto atenta contra sua própria vida em meio à dourada plantação de trigo.

Figura 40 - Vincent e Theo (1990) - O campo de trigo como local de morte

Fonte: Captura de tela produzida a partir do filme *Vincent e Theo*.

Figura 41 - Trigal com corvos (1890)

Fonte: ARTEREF. Uma descrição de Campo de trigo com corvos . Disponível em: https ://arteref .com /arte /uma -descricao -de -campo -de -trigo -com -corvos/ . Acesso em: 20 out. 2024.

No filme, a cena de morte prenunciada pela aparição aproximada da tela *Caveira com Cigarro Aceso* (1886), apresenta alguns pontos divergentes em relação

à tela *Trigal com Corvos (1890)*, como a presença de vegetação ao fundo e o céu azul e sem nuvens, mas o revoar dos corvos assim que o corpo do pintor cai ao chão não deixa dúvidas de que a referência está confirmada. Já a pintura, em cores muito mais vivas e dinâmicas, apresenta um horizonte baixo, nuvens carregadas e corvos planando sobre uma plantação dourada e revolta pelo vento.

> A cor se transforma, desse modo, em seu principal meio de expressão, assim como os campos de trigo se tornam um de seus motivos privilegiados: “São superfícies imensas de trigo debaixo de céus agitados, e eu não tive dificuldade para procurar exprimir a tristeza e a solidão extremas”, ele escreve a Theo e Jo por volta de 10 de julho de 1890 (Bayle, 2022, p.76).

Deste modo, tal qual se iniciou, encerra-se o filme *Vincent e Theo* envolto em melancolia e tristeza, em especial pela forma como Theo lidou com o luto e com a vida artística não reconhecida do irmão. Um misto de dor e remorso consome o irmão do pintor que não tarda a ter um fim parecido, acometido pela Sífilis morre cerca de seis meses depois e é sepultado ao lado de Vincent.

Figura 42 - Vincent e Theo (1990) - O pesar de Theo pela morte do irmão

Fonte: Captura de tela produzida a partir do filme *Vincent e Theo*.

Em uma das cenas finais (figura 40), Theo aparece em meio às obras do irmão morto, desolado e submerso na solidão tendo como companhia apenas as telas

deixadas por Vincent, fechando um ciclo ininterrupto de sofrimento, mote principal do filme. O ambiente escurecido transmite a sensação de entardecer como que simbolizando o crepúsculo da morte, o encerramento.

VAN GOGH (1991)

Voltado para uma estética mais realista e direta, o filme *Van Gogh* (1991) apresenta o fazer artístico e a obra de arte propriamente dita de forma bastante natural, uma vez que o protagonista é desenhado de modo a parecer um homem comum, isento de habilidades extraordinárias ou comportamentos reprimíveis.

Essa personagem é construída sem maiores nuances mostrando-se linear do início ao fim do filme e limitada ao que o filme se propõe a mostrar, ou seja, não há muito espaço para que o espectador amplie em diversas direções sua análise interpretativa posto que a narrativa é bastante crua e direta. Não obstante, são bem menos evidentes que nos demais filmes analisados, as cenas em que as pinturas de van Gogh são apresentadas seja de forma referenciada ou direta.

O filme *Van Gogh*, como já mencionado, tem por objetivo apresentar um van Gogh humanizado e, portanto, aparentemente comum. Neste sentido, a diegese não se preocupa em criar um ambiente em que a intertextualidade se mostre latente com a arte pictórica, mas é delineada de forma sutil e pontual.

O fazer pictórico acontece entremeado aos acontecimentos cotidianos contribuindo para que a Arte em si, seja tida como algo natural e presente no dia-a-dia de van Gogh, que, diferentemente da forma como é apresentado nos demais filmes, não parece estar tão obstinado pela pintura. Assim sendo, não existe uma abordagem sistemática das obras de arte por ele produzidas, e a paleta cromática da diegese não parece estar atrelada à biografia do pintor.

O pouco reconhecimento pela sua obra e a incapacidade de comercializar seus quadros em vida é um dos pontos centrais deste filme que também apresenta como co-protagonista a personagem Marguerite Gachet, fato inovador perante as demais obras cinematográficas.

Figura 4333 - Tela Marguerite Gachet au Piano (1890)

Fonte: VAN GOGH, Vincent. Marguerite Gachet at the Piano. 1890. Óleo sobre tela. Disponível em: https://www.overstockart.com/painting/marguerite-gachet-at-the-piano. Acesso em: 08 ago. 2024.

Figura 44 - Cena do filme Van Gogh (1991)

Fonte: Captura de imagem feita a partir do filme *Van Gogh*, de 1991,

Ainda assim, em momentos pontuais do filme é possível visualizar, pelo viés dado pelo diretor, o instante em que alguma obra é produzida e o espectador mais atento pode reconhecer os cenários pictóricos suavemente dentro das cenas. Entretanto, o tom dado à diegese é relativamente cômico e, *Van Gogh*, de Maurice Pialat é o único filme dentre os selecionados que está imerso em uma atmosfera de leveza e comédia.

Como exemplo, destacamos a cena abaixo em que Vincent van Gogh e Marguerite Gauchet estão no campo de trigo, lugar famigerado em função da tela pintada e da cena de morte já mencionada. No entanto, o filme aborda o cenário de forma inusitada apresentando van Gogh comendo um pedaço de pão e com uma garrafa de bebida em meio ao trigal. Essa naturalização da paisagem torna o filme *Van Gogh* diferenciado e parece tentar desmistificar a posição destacada do pintor na história da Arte. Este fato, no entanto, não diminui a imagem do artista mas a coloca em um lugar de fácil acesso e compreensão para o espectador, que o observa com um olhar humanizado e, consequentemente mais compreensivo sobre as características do pintor que o estereotipam, como o vício em bebida ou as excentricidades no ato de pintar.

Figura 45 - Van Gogh (1991) e o trigal como cena do cotidiano

Fonte: Captura de tela produzida a partir do filme *Van Gogh*.

Em *Van Gogh* existe um tom mais alegre na narrativa e as cores do filme parecem ser mais vivas e condizentes com a história narrada. De todos os filmes elencados nesta pesquisa, este é o único que alterna o drama com a comédia, que apresenta o protagonista sorridente ou em outras relações interpessoais que não se limitam ao irmão ou ao médico que o trata. Por conta disso, as obras por ele produzidas são pouco exploradas e o próprio ato de pintar fica em segundo plano, posto que van Gogh é descrito como um homem comum para além da vida artística.

Neste sentido, pouco se encontra dos fantasmas presentes nas obras que poderiam auxiliar na diegese ou ampliar a gama de possibilidades semânticas para as cenas. O filme todo é construído em cima de uma narrativa linear que impede o espectador de fugir da história narrada tal qual ela foi planejada.

Deste modo, entendemos que o filme *Van Gogh* trata-se mais do ser humano artista do que da Arte propriamente dita e se preocupa mais em tornar panorâmica a visão do espectador, dando a ele a noção do entorno, que focar no protagonista e na vida dele, em especial nos acontecimentos amplamente divulgados em sua biografia.

Não por acaso, o protagonista deste filme é o que possui menor profundidade psicológica e, tanto ele quanto as relações por ele estabelecidas parecem flutuar em uma maré de superficialidade. Inclusive há uma mudança relativamente brusca entre o van Gogh apresentado no início do filme e o pintor transtornado que atenta contra a própria vida, dando a impressão de que alguma parte foi suprimida ou alguns fatos excluídos para que o desfecho pudesse ser como foi.

Figura 46- Van Gogh (1991): as relações interpessoais do pintor

Fonte: Captura de tela produzida a partir do filme *Van Gogh*.

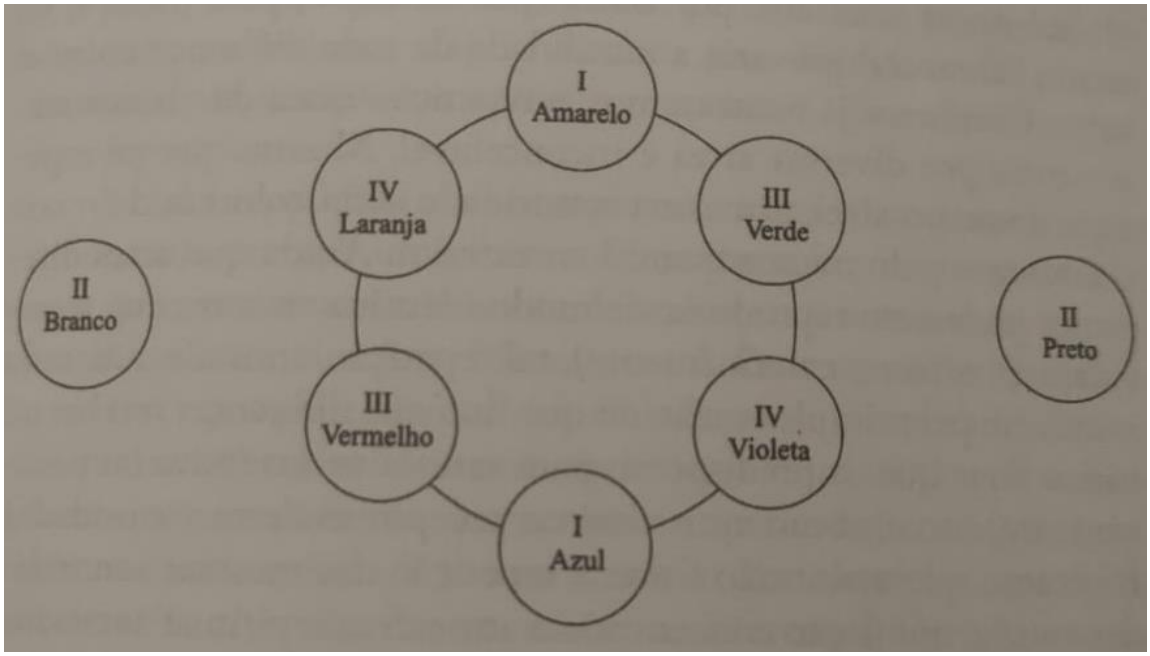
Como já mencionado, *Van Gogh* evidencia alguns pontos da biografia e esconde outros, a fim de não endossar estereótipos ou simplesmente na intenção de fornecer um viés diferenciado sobre a mesma história. O momento exato em que o pintor leva um tiro, por exemplo, não é mostrado, apenas nos é apresentado o protagonista já ensanguentado e o espectador que desconhece a biografia pode sentir-se um pouco perdido sem as devidas explicações. A personagem Marguerite Gachet vestida de preto é que sinaliza a morte do pintor, deixando o final do filme poético e sensível, sem apelos mórbidos ou piegas, encerrando o ciclo de vida de van Gogh de forma delicada e amena.

NO PORTAL DA ETERNIDADE (2018)

O filme mais recente dentre os escolhidos para esta pesquisa, *No Portal da Eternidade* (2018) é o que carrega a maior densidade simbólica e apresenta maior diálogo com o espectador do início ao fim, ao lançar mão de recursos como a câmera subjetiva e a subjetiva indireta livre, recursos não evidenciados nas obras analisadas anteriormente.

A paleta de cores do filme alterna entre o azul e o amarelo, cores opostas (fig. 45) e muito presentes nas pinturas de van Gogh.

Figura 347 - Gráfico que esboça as relações entre as cores (Kandinsky, 1996)



Fonte: KANDINSKY, Wassily. Do espiritual na Arte - e na pintura em particular. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

Para Kandinsky (1996), o gráfico acima representa as cores e seus respectivos opostos cromáticos. Kandinsky teria se baseado em um gráfico criado anteriormente por Goethe e que continha a cor vermelha no lugar do amarela. A ilustração esboça a polaridade e a complementação presente nas cores. Goethe afirmava que o olho, superestimulado por uma cor, “exigia” sua cor complementar para que houvesse um equilíbrio.(GAGE, p.64) Entende-se por opostas as cores que tendem ao quente ou frio, ao claro ou escuro, sendo o amarelo uma cor clara e o azul, escura.

> O amarelo é a cor tipicamente terrestre. Não se deve pretender que o amarelo transmita uma impressão de profundidade. Esfriado pelo azul, ele adquire, como já dissemos, um tom doentio. Comparado com os estados da alma, poderia ser a representação colorida da loucura, não da melancolia nem da hipocondria, mas de um acesso de cólera, de delírio, de loucura furiosa [...] É no azul que se encontra a profundidade e, de maneira teórica, já em seu movimento: 1º - movimento de distanciamento do homem; 2º - movimento dirigido para o seu próprio centro. [...] O azul profundo atrai o homem para o infinito, desperta nele o desejo de pureza e uma sede de sobrenatural. É a cor do céu tal como se nos apresenta desde o instante em que ouvimos a palavra céu (Kandinsky, 1996, p. 92).

Não é por acaso que essas cores tenham predominância em um obra cinematográfica cujo apelo psicológico se mostre tão evidente. No filme *No Portal da Eternidade,* a narrativa parece acontecer de forma interior ao protagonista que, dotado de grande profundidade e sensibilidade permite ao espectador adentrar no filme como parte integrante diante da forma como o diretor estabeleceu a diegese.

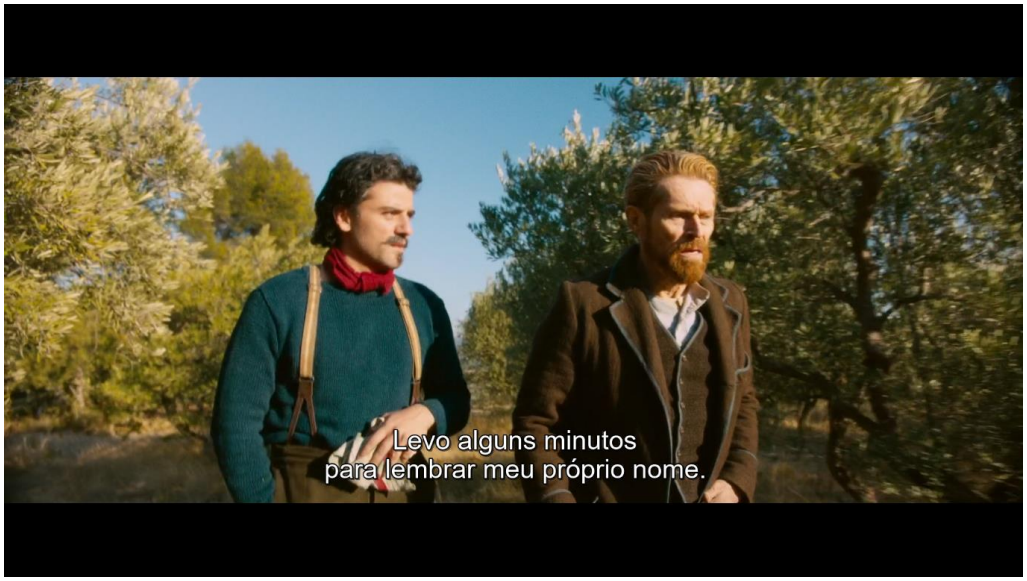
Figuras 358 e 49 - No Portal da Eternidade (2018): predomínio das cores azul e amarelo

Fonte: Capturas de tela produzidas a partir do filme *No Portal da Eternidade.*

Esta alternância cromática auxilia na elaboração dos sentidos das sequências e fornece ao espectador uma lente extra que amplia as suas percepções sobre as cenas. Além disso, a oscilação entre o azul e o amarelo, em algumas vezes o verde, só é quebrada pelo vermelho da echarpe ou a camisa de Paul Gauguin, que se

destaca frente à recorrência das supracitadas cores. Não obstante, o trepidar ininterrupto da câmera introduz na tela uma noção realista da narrativa, assim como a utilização dos sons ambientes, tais como passos no chão, arrastar de cadeira e do pincel sobre a tela são elementos que ampliam ainda mais a imersão do espectador no filme.

Figura 50 - No Portal da Eternidade (2018): Paul Gauguin sempre é mostrado com alguma peça de roupa vermelha em oposição às demais cores



Fonte: Captura de tela produzida a partir do filme *No Portal da Eternidade.*

No Portal da Eternidade é o filme que mais apresenta a relação de van Gogh com a natureza, explorando tomadas longas em meio à vegetação e acompanhando o protagonista na sua contemplação do céu e das árvores, geralmente contrastando cores e texturas. A rara presença de música ou trilha sonora só é percebida nas cenas em que o pintor se encontra em meio à natureza como que simbolizando a alegria e plenitude sentida pelo artista ao retratar paisagens e ambientes bucólicos. O filme é focado prioritariamente nas questões internas do protagonista, haja vista o uso recorrente da câmera subjetiva e subjetiva indireta livre denotando uma visão particular das cenas, priorizando a perspectiva em primeira pessoa e contribuindo para que a diegese pareça ser de alguma forma um relato autobiográfico.

Neste filme, Theo van Gogh é apresentado de forma acolhedora e paternal, sendo a figura que efetivamente traz conforto ao irmão perturbado e parece trazer toda a cumplicidade que as cartas trocadas entre eles demonstram.Diferentemente

do filme analisado anteriormente, *No Portal da Eternidade* é uma narrativa densa e introspectiva em sua totalidade, enfatizando o drama das perturbações psicológicas do artista bem como a sua inadequação aos parâmetros de pintura da época. A sua obra, neste filme, serve como pano de fundo para retratar os momentos mais angustiantes da vida do pintor frente à incompreensão coletiva de sua forma de arte. Não por acaso, o filme não prioriza diálogos nem cenas muito dinâmicas, posto que as tomadas longas em contemplação já carregam significados suficientes para a compreensão da diegese.

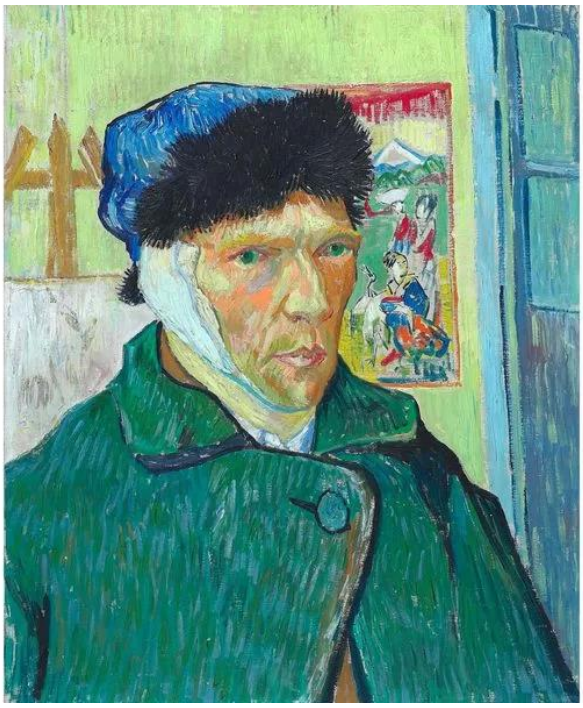
> A infância trágica sobrevive em nós, e essa sobrevivência a cada instante nos gera, inventa nosso presente, ou até nosso futuro. Por quê? Porque a tragédia repete o nascimento da arte, a geração da arte pela dor. A vontade, escreveu Nietzsche em 1870, “não apenas sofre, mas gera: gera a aparência a cada instante, por menor que seja. (...) A prodigiosa capacidade artística do mundo tem seu análogo na prodigiosa dor ordinária” (Didi-Huberman, 2002, p. 129).

O van Gogh de Schnabel cria em meio ao caos, aplica na sua arte toda a gama de sentimentos conflitantes, parece transportar um peso de longa data, esta não esclarecida pela diegese, mas carrega uma bagagem oriunda de um tempo que este filme não mostra, posto que já inicia a narrativa mostrando as semanas finais de vida do pintor. A vida pregressa não é mostrada em cenas, mas é sentida com memórias, nos poucos relatos do protagonista e nas marcas por ela deixadas que refletem na forma como van Gogh lida com os acontecimentos, com a arte e com a sua existência como um todo.

Figura 5136 - No Portal da Eternidade e a referência ao quadro Autorretrato com orelha cortada (1889)

Fonte: Captura de tela produzida a partir do filme *No Portal da Eternidade*.

Figura 52 - *Autorretrato com orelha cortada* (1889)



Fonte: VAN GOGH, Vincent. Self-Portrait with a Bandaged Ear. 1889. Óleo sobre tela. Disponível em: http://www.artenarede.com/a-orelha-cortada/. Acesso em: 11 dez. 2024.

Ao colocar em cena as obras pictóricas, Julian Schnabel, na condição de diretor e também de artista plástico, parece querer reproduzir com imagens o momento em que elas foram produzidas, em outras palavras, a tessitura narrativa criada por meio das pinturas independem de outros artefatos para contarem uma história, uma vez que as imagens por si só já estabelecem grande valor semântico que contribuem não somente para a diegese, mas também para a história da arte como um todo.

Não obstante, a história é mostrada sem uma cronologia muito clara e oscila cenas de profundo mergulho interior, longas pausas e silêncios interrompidos apenas por alguma sequência trêmula em que a câmera parece ter vida própria. Essas pausas ou intervalos, caracterizados muitas vezes como um abismo sonoro em que o espectador parece estar em um vácuo, conseguem provocar um hiato necessário para que se resgate através das imagens uma memória espacial e temporal daquele instante da vida do pintor que o filme pretende revisitar.

> O intervalo é o que torna o tempo impuro, esburacado, múltiplo, residual. É a interface de distintos estratos de uma espessura arqueológica. É o meio de movimentos fantasmas. É a amplitude dos “dinamogramas”, o desvio criado pelas falhas sísmicas, as fraturas na história. É o abismo que o historiador deve aceitar escrutar, sua razão deve sofrer. É o deslocamento criado por rupturas ou por proliferações genealógicas. É o contratempo, o grão da diferença na engrenagem das repetições. É o hiato dos anacronismos, é a malha de buracos da memória. É o que intrinca e separa alternativamente os fios – ou as serpentes – da meada dos tempos. É o caminho que percorre uma impressão para sua encarnação. É a falha que separa um símbolo de seu sintoma. É a matéria dos recalcamentos e o ritmo após o fato. É o olho do redemoinho, dos turbilhões do tempo (Didi-Huberman, 2002, p. 505).

O excerto acima bem exemplifica o ponto central de *No Portal da Eternidade,* produção mais preocupada em estabelecer abismos do que certezas, oferecer possibilidades, alternativas e interpretações nada óbvias, posto que não entrega ao espectador muito além das imagens o que acaba por tornar a narrativa subjetiva e poética. Nesse jogo de imagens, a personagem van Gogh de Julian Schnabel cria conexões com a memória do pintor, formando assim uma atmosfera que mescla história, ficção e vida.

No desdobramento do olhar, quando é possível ter a visão do protagonista sobre si, o filme *No Portal da Eternidade* está focado no processo de criação da arte

e não somente na arte ou nas pinturas especificamente. Tudo aquilo que poderia se esperar de uma cinebiografia aliada à perspectiva sensível das imagens constrói uma obra rica em detalhes e minimalista na descrição de fatos. Assim sendo, o que este filme transmite é a sensação de que a vida e obra de van Gogh pode ser imaginada e sentida e não necessariamente vista na tela. Neste sentido, o filme constrói uma narrativa subjetiva do ponto de vista do protagonista e também do espectador que, com base nas imagens pode criar a sua própria versão dos fatos representados.

Assim sendo, este filme propõe uma abordagem cuja subjetividade sobrepõe qualquer outro meio analítico abrindo espaço para uma versão sempre nova dos fatos. Didi-Huberman afirmou: “Se se pode passar os cinco dedos é uma grade, senão é uma porta” (Didi-Huberman, p. 31) E com isso ilustrou a capacidade da imagem de ir além do exposto, atravessar sentidos. E continua: “Como se o ato de ver acabasse sempre pela experimentação tátil de um obstáculo erguido diante de nós, obstáculo talvez perfurado, feito de vazios” (Didi-Huberman, p. 31).

A cena em que Paul Gauguin informa a van Gogh de sua partida acontece quando ambos estão em um monumento e o tom amarelo empregado dando a impressão sépia à imagem preenche toda a tela enquanto os artistas conversam aleatoriamente, mas é imediatamente substituído pelo tom azul quando o pintor se vê atormentado pela futura ausência do parceiro, denotando de forma visual a instabilidade emocional do pintor.

Julian Schnabel parece ter optado pela mudança cromática para apresentar ao espectador com mais clareza as alterações de consciência do protagonista que parece estar envolto pela realidade quando dentro do amarelo e perdido em suas alucinações ou desejos quando permeado pelo azul.

Figura 373 - No Portal da Eternidade (2018) Amarelo em destaque

Fonte: Captura de tela produzida a partir do filme *No Portal da Eternidade*.

Figura 54 - No Portal da Eternidade (2018) Azul em destaque

Fonte: Captura de tela produzida a partir do filme *No Portal da Eternidade*.

Segundo Eva Heller (2021), as cores desempenham seu papel segundo o contexto no qual estão inseridas, ou seja, a impressão que ela passa está diretamente ligada ao ambiente em que predomina. Neste sentido, em *No Portal da Eternidade*, a escolha de uma cor fria para os momentos de tristeza ou solidão e quente para os

momentos de alegria, euforia ou vivacidade contribui para que de forma sinestésica se aplique ao espectador a atmosfera emotiva do filme.

Associada a vários sentimentos positivos, incluindo à fidelidade, à intelectualidade e ao divino, a cor azul também remete à saudade e à distância segundo a supracitada autora.

> O azul é a cor de todas as ideias cujas realizações se encontram distantes. No violeta, está simbolizado o lado irreal da fantasia – o fantástico. Laranja, como a terceira cor da fantasia, simboliza o prazer das ideias malucas. Azul-violeta laranja, é esse o acorde da fantasia. Como cor da distância e da saudade, o azul é também uma cor do irreal, até mesmo do ludibrio: quando alguém sugere acenar com o azul do céu aqui na terra, ou tenta iludir com névoa azulada, a vítima acaba ficando azul de susto (Heller, 2021, p.52).

No filme, ao contrastar de forma latente as cores azul e amarelo, o diretor consegue intercalar as alterações de humor da personagem, principalmente por ser este filme bastante econômico nos diálogos, cabe à imagem inferir ao sentimento, bem como apresentar ao espectador a condição psicológica por trás de cada cena. Em contrapartida, o amarelo, cor que denota luminosidade e criatividade, é tido como uma das cores mais contraditórias por estar também ligada à inveja e à traição e perder seu viço com o tempo, dando lugar a um aspecto envelhecido semelhante a algo em decomposição.

“Amarelo bom ou amarelo ruim? – para os artistas essa pergunta tem um significado muito real” (p.175). Segundo Heller (2021), dentre os artistas quem mais sofreu com esse problema foi van Gogh, e teria sofrido infinitamente mais caso tivesse suspeitado o quanto o seu amarelo se alteraria já após algumas poucas décadas. A luminosidade de seu amarelo transformou-se em um amarelo pálido. Seu laranja luminoso ficou semelhante ao castanho e até mesmo seus girassóis beiraram o ocre. Van Gogh pintava com amarelo cromo, um corante muito venenoso que contém chumbo e enxofre. O amarelo cromo havia recém-chegado aos mercados e era muito mais barato até do que o novo amarelo cádmio – com cujo valor era muito alto para van Gogh. Havia vários tons do amarelo cromo, indo do amarelo limão até o amarelo laranja; van Gogh sabia que todas essas cores iriam empalidecer, por isso as empregou em camadas extremamente espessas.

Para além das tintas e telas, a alteração cromática fornecida pelo cinema perpetua e propõe a mesma impressão mesmo com o passar do tempo. *No Portal da Eternidade* figura como uma produção que apresenta de forma sutil as características não somente do artista personagem, mas principalmente de sua arte, costurando os significados natural e poeticamente.

Na próxima e última seção trataremos do elemento loucura e como esta característica foi apresentada, reforçada ou amenizada nas produções cinematográficas.

"Coloquei meu coração e minha alma em meu trabalho e perdi minha cabeça no processo."
(Vincent van Gogh)

4. UM VAN GOGH EM RECLUSÃO: AS RELAÇÕES ENTRE ARTE E LOUCURA NO CINEMA

Antes de adentrarmos no universo da saúde mental, cabe ressaltar que esta tese não pretende se debruçar de forma técnica na seara que permeia os estudos psicanalíticos e/ou psiquiátricos. Pretendemos, sobretudo, transitar entre a forma como a personagem em questão é descrita, construída e, consequentemente difundida dentro do cinema, o que engloba inevitavelmente os aspectos de sua personalidade e as características que são enfatizadas ou amenizadas em cada produção.

Ademais, não existe um consenso sobre o que pode ser considerado loucura ou não e o que aproximaria nosso protagonista desta condição, o que faz com que tenhamos ainda mais cuidado para não categorizar de forma rígida o van Gogh ficcional, tampouco o artista real. Para Leader (2014), "embora muitas pessoas experimentem níveis insuportáveis de sofrimento, isso não faz delas 'doentes mentais'". Ou seja, no limiar entre a normalidade e a psicose existem várias nuances que podem ser interpretadas de muitas maneiras.

> Quanto mais exploramos cada caso individual, mais descobrimos que a pessoa aparentemente "saudável" pode ter crenças delirantes ou sintomas que não geram conflito em sua vida, e por isso não despertam atenção. Cada um de nós enfrenta problemas com os quais lida à sua maneira singular, e aquilo que é rotulado de doença mental, na realidade, pode ser um esforço para reagir e elaborá-las. Usar esses rótulos não apenas arraiga a falsa dicotomia entre saúde e doença, como também obscurece o aspecto criativo e positivo dos fenômenos psicóticos (Leader, 2013, p.14)

Dentre os diversos adjetivos atribuídos ao pintor van Gogh ao longo do tempo, seja em vida, seja de forma póstuma, um dos que mais são utilizados é sem dúvida o de *louco.* Entretanto, muitas vezes esse adjetivo vem acompanhado de outro: *gênio*, que acaba por atenuar o primeiro. No cinema, nem todos os diretores se propuseram a explorar de forma profunda esta característica biográfica do artista uma vez que a

loucura, por vezes traduzida em excentricidade nas telas, esteve sempre atrelada à produção artística de van Gogh, como ele mesmo expressou em várias de suas cartas ao irmão ao longo da vida.

O ato de pintar representava para o artista uma forma de expressão, acima de tudo, e, não por acaso, a sua produção mais intensa tenha se dado nos momentos de crise do pintor. As crises, como ele mesmo as chamava, eram momentos de tristeza profunda, desânimo, fases em que ele negligenciava até mesmo as suas necessidades básicas como comer e dormir.

Biograficamente, van Gogh foi internado mediante uma pressão maciça da sociedade na qual vivia na época que, após o incidente do corte da orelha, havia estabelecido que a convivência com o pintor não era segura. Antes disso, no entanto, o pintor já apresentara ao longo da vida um comportamento inadequado para a família, o que por vezes, o fez mudar de cidade e até mesmo de país, sempre em busca de algum ajuste social ou equilíbrio.

Van Gogh considerava que o ambiente ao seu redor era o responsável pelo seu estado de espírito e frequentemente comentava nas cartas para o irmão que os ares desta ou daquela cidade melhoraram ou declinaram seu ânimo, sua vivacidade e sua capacidade de produzir.

Ao que nos parece, van Gogh nunca fora acolhido verdadeiramente, seja em sua família, seja pela sociedade, entretanto, o que a princípio era tido como excentricidade ou esquisitice ganhou uma dimensão considerada mais grave, fazendo com que o artista desajustado ocupasse um lugar de exclusão mediante a sua condição mental. Foucault (1972), já afirmava que

> A loucura só terá hospitalidade doravante entre os muros do hospital, ao lado de todos os pobres [..] Com respeito a ela, nasceu uma nova sensibilidade: não mais religiosa, porém moral. Se o louco parecia de modo familiar na paisagem humana da Idade Média, era como que vindo de um outro mundo. Agora, ele vai destacar-se sobre um fundo formado por um problema de “polícia”, referente à ordem dos indivíduos na cidade (Foucault, 1972, p.63).

É importante salientar que não existe na biografia de van Gogh nenhum laudo conclusivo sobre sua saúde mental, exceto pelo fato de ter desenvolvido epilepsia ao longo da vida e conviver com as sequelas da sífilis, adquirida muito provavelmente devido aos encontros frequentes com prostitutas. Portanto, qualquer descrição

sintomática que viermos a ter nesta tese é baseada apenas no que os filmes se propuseram a explorar ou os demais meios consultados como as cartas ou a própria biografia escrita vierem a nos fornecer.

Segundo Ferguson (2024, p.214), “definir doença mental é um processo político/social”, ou seja, por tratar-se de um elemento relativamente novo na medicina e ainda tratado de forma subjetiva, possuem limites fluidos e cinzentos. A concepção de loucura dentro do campo da saúde mental inclui tanto o fenômeno histórico-social da estigmatização quanto o biológico/psicológico.

Segundo Michael Foucault (1972, p. 11), nas sociedades existe um princípio de exclusão que cria o sentido e o sentimento de *rejeição* e *interdição*. Neste sentido, o filósofo entende que essa condição propõe uma oposição entre razão e loucura. Foucault afirma que, desde a alta Idade Média, ser considerado louco era, sobretudo, ser *excluído*, uma vez que determinados discursos não poderiam circular em meio aos outros. Deste modo, o discurso de alguém que fosse considerado louco não era validado posto que não correspondia à verdade.

Carl Gustav Jung (1875 -1961), psiquiatra suiço, um dos precursores da psicologia moderna defendia a tese de que haveria dois tipos de inconsciente: o individual e o coletivo e os arquétipos seriam provenientes desta experiência coletiva. Para o médico nem todo distúrbio estaria atrelado aos problemas inatos biológicos do cérebro, mas poderia ser proveniente de um ambiente hostil ou emissor de muitos agentes estressores. Sendo assim

> Jung defendia a ideia de que a origem da *Dementia Praecox* seria psicogênica, apesar das tentativas da psiquiatria, de relacionar as alterações mentais do distúrbio a alterações paralelas no cérebro, ou seja, a causas orgânicas. Dizia que a psiquiatria sempre privilegiou o órgão, em detrimento da função[...] O que para ele acontecia era, que uma função psicológica inadequada poderia se desenvolver até uma manifestação de distúrbio mental e provocar, secundariamente, manifestações de degeneração orgânica (Fontella, 2011).

Já para Humerez (2000), “o adoecer mental é a consequência da destruição da trama de sustentação da continuidade do eu e devido a isto dissolve-se sua vivência de existir.” (p. 60) Para Rovaletti (1999), “a experiência esquizofrênica se reduz a um acumulado de escombros e a um agregado anárquico de sintomas, ou é uma existência dotada de sentido, porém diversa da nossa.” Ou seja, diante de tantos

caminhos que conceituam o desequilíbrio mental, não podemos classificar nem o artista, nem a personagem com esta ou aquela moléstia, mas pretendemos analisar, com base no que cada produção nos forneceu o caminho adotado pelo diretor.

Em *Sede de Viver* (1956), a personagem van Gogh construída por Vincente Minelli é a que menos apresenta características que conduzam o espectador a considerar o pintor acometido por algum tipo de loucura ou desequilíbrio. O pintor criado por este diretor é, inclusive, bastante sensato nas primeiras cenas, generoso, possui um semblante aprazível, alegre e parece disposto a prosperar. Há no protagonista, no entanto, uma força passional inerente à personagem que faz com que ela, mesmo imbuída de boas intenções, esteja sempre cometendo algum exagero inconveniente socialmente. A partir de então é possível perceber que, embora queira se adequar e ter uma vida considerada normal, a personagem de van Gogh em *Sede de Viver* se mostra insegura, perdida e oscilando entre o que considera correto fazer e o que a sua família gostaria que fizesse.

O protagonista parece apresentar um comportamento tranquilo até se dar conta de que a religião que pregava não era suficientemente preocupada em ajudar o próximo como ele gostaria de fazer. Este parece ter sido o gatilho para que todas as demais certezas que tinha na vida caíssem por terra, deixando-o sobre um terreno instável e perigoso que o conduziu a uma avalanche de emoções. Embora a arte ainda se mostre tímida quando da sua estada em Borinage, é por meio dela que van Gogh passa a se expressar canalizando toda a energia excedente de seu temperamento passional.

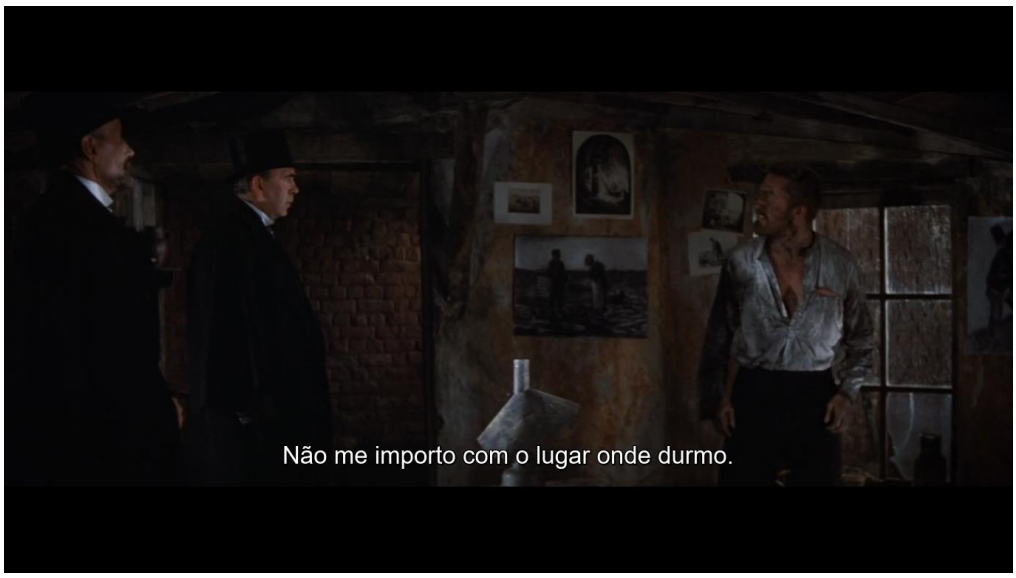
Meyer Shapiro (1950), um conhecido e respeitado crítico e historiador de arte afirma que, em se tratando de van Gogh, a pintura é apresentada como processo através do qual o pintor defende-se contra si mesmo. *(apud* Frayze-Pereira, p. 249) Segundo ele, a pintura de van Gogh seria um ato de “altíssima inteligência” que previne o colapso afetivo iminente. A palavra que definiria van Gogh segundo este mesmo autor e sob a qual está fundada a personagem criada em *Sede de Viver* (1956) seria sobretudo: “excesso”.

Há no van Gogh de Minelli uma necessidade incansável de imersão, de mergulho naquilo que considera capaz de fazê-lo experimentar cada situação de forma verdadeira, precisa e, esta conexão seria a força motriz que lhe daria a

vitalidade necessária para sentir-se útil à sociedade e, consequentemente, a si mesmo.

O mesmo mergulho feito nas minas de Borinage a fim de se integrar ao povo que lá sofria, é percebida posteriormente quando do seu interesse por desenhar e pintar, reiterando, portanto, a necessidade extrema de estar imbuído sob uma tensão constante, motivo pelo qual era impelido a pintar e pelo qual seus momentos de calmaria pareciam lhe levar ao tédio, consequentemente, às crises psicológicas.

Figura 55 - Sede de Viver (1956) Van Gogh discute com o clero sobre o real papel da religião



Fonte: Captura de tela produzida a partir do filme *Sede de Viver*.

Outro fator considerado crucial na gradativa inadequação e posteriores rompantes de raiva e descontrole do pintor foi a rejeição de sua prima Kee Vos sofrida pelo artista que, ao confundir a amizade da parente com um possível romance, recebeu a negativa de forma taxativa e ligeiramente cruel.

Esse episódio biográfico é detalhado em *Sede de Viver* (1956) e suprimido nas demais obras aqui analisadas, portanto, é considerado pelo diretor deste filme um fato relevante na construção diegética a ponto de mencioná-lo e apresentar com isso a primeira cena em que o pintor protagoniza um ato de insanidade. Biograficamente existe uma relação frequente entre as paixões de van Gogh e sua intensa produção artística, e, como já mencionado, o pintor parecia utilizar toda a tensão contida na rejeição e/ou euforia para expressar por meio da pintura o seu estado de espírito.

> Vincent atribuía a esse ardor por Kee o sucesso de suas realizações artísticas. Sua ligação com ela, acreditava, ajudava-o a superar a depressão, e isso havia proporcionado uma grande melhoria em seu trabalho. [...] Vincent jurou fazer tudo que fosse possível para aproximar-se de Kee e tentar conversar com ela por pelo menos uma hora. Sua intenção era “Continuar a amá-la, até ela me amar enfim” (Fell, 2007, p. 24).

Neste trecho, representado na figura 55, van Gogh coloca a mão sobre uma vela e menciona que o tempo que conseguisse manter sobre a chama era só o que precisava para se declarar para a prima.

Figura 386 - Sede de Viver (1956) Van Gogh em seu primeiro sinal de desequilíbrio

Fonte: Captura de tela produzida a partir do filme *Sede de Viver*.

Vale ressaltar que o pintor se fiava em percepções subjetivas acerca das relações que criava e, frequentemente parecia estabelecer de forma imaginária os vínculos sobre os quais cobrava, futuramente, reciprocidade. Ou seja, *Sede de Viver*(1956) bem demonstra a dependência emocional que o artista possui, seja amorosa, seja amistosa ou até mesmo fraterna.

A empolgação com que recebe Paul Gauguin em sua casa se assemelha a de um criança com um brinquedo novo, apresentando uma expressão de alívio como se tivesse alguém com quem compartilhar seus anseios e interesses, alguém que

finalmente o compreenderia e poderia auxiliá-lo a desenvolver cada vez mais o seu dom artístico.

> Durante os dois meses tempestuosos mas altamente produtivos desse convívio, Gauguin assumiu o controle total. Determinava como organizariam o dia, cozinhava a maior parte das vezes e até pechinchava para os dois, nos bordéis, o preço que pagariam às prostitutas. O apego emocional de Vincent a Gauguin tornou-se tão intenso que, quando o amigo ameaçava ir embora, ele ficava agitado e temeroso da solidão, chegando certa vez a arremessar-lhe um copo de absinto na cabeça (Fell, 2007, p. 134).

Embora parecesse nutrir certa adoração pelo amigo artista, Vincent van Gogh não abdicou de suas convicções e, em *Sede de Viver* (1956) é evidente que o atrito entre os pintores era frequente e a personalidade de ambos, opostas. “A Theo, Vincent escreveu: ‘Gauguin e eu conversamos muito sobre Delacroix e Rembrandt. Nossas discussões são terrivelmente eletrizantes’” (Fell, 2007, p. 135)

Ainda assim, convencido de que a companhia de Gauguin era um laço valioso para ser mantido, por vezes, Vincent se arrependia e pedia desculpas pelos atos desmedidos que cometia. A ruptura de mais de um vínculo (o primeiro tinha sido com Kee Vos), teria sido então, o motivo principal pelo qual van Gogh cortara a orelha. A autoflagelação pareceu, naquele momento, uma forma de tentar amenizar o sofrimento da solidão e da falta de direção, suprimindo-o com uma dor física.

Figura 57 - Sede de Viver (1956) O último atrito de Paul Gauguin e Vincent van Gogh

Fonte: Captura de tela produzida a partir do filme *Sede de Viver*.

A cena do fotograma acima (fig. 58) mostra o momento em que van Gogh atira contra o amigo um copo de absinto logo após ataque de fúria em meio à última discussão desencadeada pela intenção de Gauguin de ir embora da casa amarela. A partir desse momento, o protagonista entra em uma espiral de desequilíbrio que culmina primeiramente no corte da orelha e posteriormente, na suposta tentativa de suícidio. A inadequação de Vincent ao mundo que cercava era o que construía e constrói até os dias de hoje a sua fama de louco, ainda que, de uma maneira geral, conseguisse manter uma vida minimamente regrada, em que ao menos tinha a rotina de sair para pintar, um hobbie que vislumbrava tornar-se um trabalho lucrativo em breve.

> Ao se considerar os loucos como aqueles que não se enquadram nos padrões estéticos e de comportamentos e por também serem os que contrariam o sistema vigente por não o compreenderem, por isso mesmo, pelo simples fato de existirem, propagam negativamente o modelo de felicidade prometido pelo capital que é fomentado pela irracionalidade do consumo desenfreado (Millen, 2021, p.69).

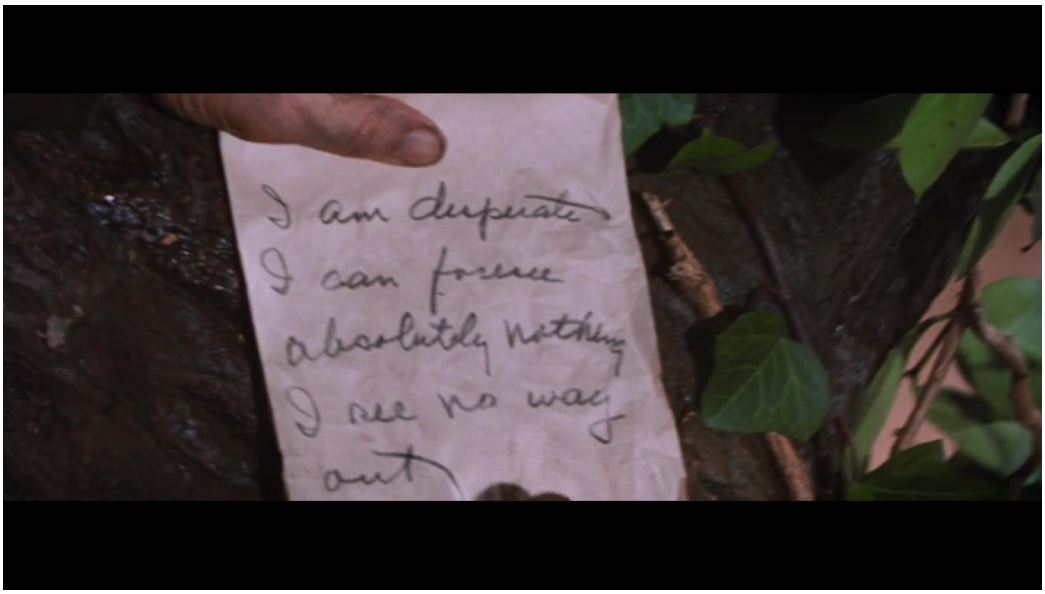
E a característica mais latente de van Gogh é, sem dúvida, o desajuste social, o não-lugar no mundo que, por vezes, o impelia ao desequilíbrio ou rompantes de raiva. Vale ressaltar que em *Sede de Viver* (1956), a personagem de van Gogh parece a única, dentre os filmes selecionados para esta tese, que tem consciência de seu declínio psicológico. Ela vai gradativamente perdendo o viço, a sanidade e o equilíbrio, solicitando ao irmão a sua internação. O período em que se encontra recluso mostrado no filme é de inércia e desânimo, quebrado apenas quando começou a pintar, sendo a pintura, neste caso, considerada benéfica para seu estado mental segundo os médicos.

As crises que sofria, no entanto, não cessaram. Não fica evidente no filme se as crises se tratava exatamente da epilepsia ou eram de outra ordem, entretanto, a obra propõe que o excesso de trabalho com que van Gogh costumava preencher os seus dias, bem como a avidez com que executava esse trabalho, de forma frenética parecia ser o que desencadeava a piora de sua saúde física e mental.

Sede de Viver (1956) apresenta em suas cenas finais, um van Gogh fechado em seu mundo interior, situação enfatizada ainda mais pela parada que acontecia na cidade na qual o pintor estava inserido, uma festa barulhenta, movimentada porém, o

artista se mantém absorto em seus pensamentos, isolado, deprimido, salientando o contraste com que o mundo externo se mostrava contrapondo o seu estado de espírito. Ao não conseguir lidar com esse contraste extremo, o artista desmorona colocando para fora a angústia carregada da qual não conseguira se livrar mesmo após o seu tratamento. Em meio ao trigal, o pintor deixa um bilhete explicitando a sua frustração:

Figura 58 - Sede de Viver (1956) Bilhete escrito por van Gogh antes de atentar contra a própria vida: "Estou desesperado, não vejo nenhum futuro, não vejo saída"



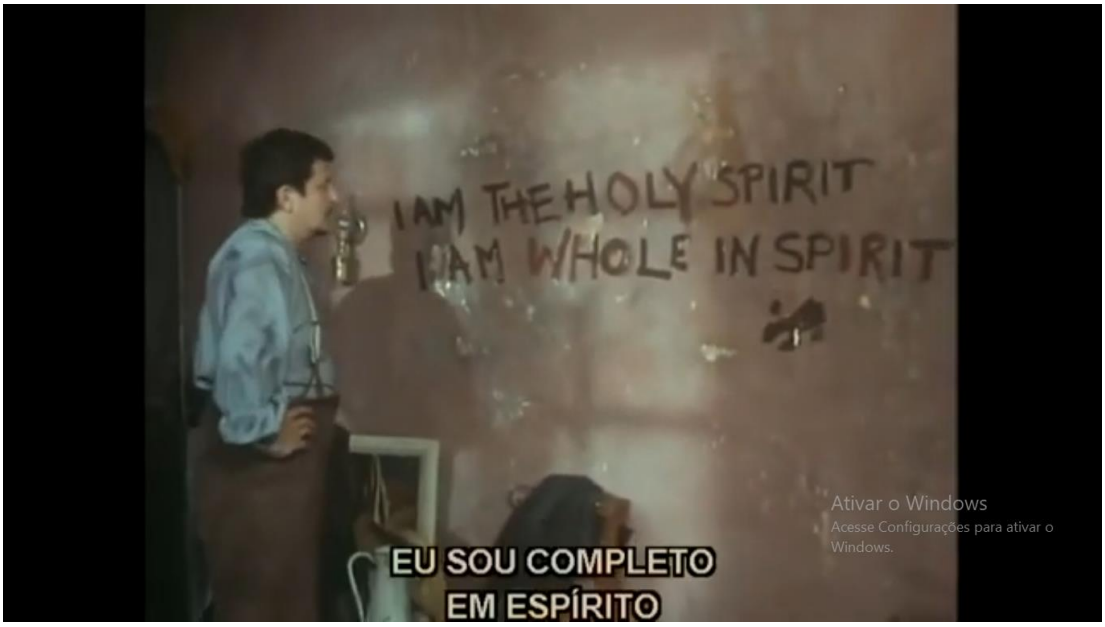
Fonte: Captura de tela produzida a partir do filme *Sede de Viver*.

Se para Vincente Minelli a loucura de van Gogh advinha de um sucessão de rejeições aliadas a um desajuste social, em *Vincent e Theo (1990),* a direção tomada constrói um protagonista mais revoltado, violento e indignado com a forma com que era visto em meio aos artistas. Além disso, a relação tumultuada com o irmão, Théo, propõe uma personagem áspera e rígida, que sequer parece possuir a sensibilidade necessária para a função de pintar.

Diferentemente da personagem do filme analisado anteriormente, o Vincent van Gogh de *Vincent e Theo* é amargo, intransigente, e não parece disposto a aprender, posto que se considera pronto enquanto pintor e que o irmão deveria por obrigação conseguir vender suas obras. Esse seria um dos pontos de maior contraste entre esse protagonista e o anterior, a visão que tinha de si dentro da arte e do mundo.

Seus rompantes de loucura se dão mais em forma de revolta, grito e violência, são sentimentos expressos que pouco ou nada deixam como margem para que se engendre uma versão reflexiva do artista. Há nessa criação um perfil egoísta que prioriza as suas vontades, que não tem senso humanitário ou coletivo tampouco se compadece dos outros. A relação que possui com Gauguin não é de parceria e admiração como nos demais filmes, mas simbiótica e tóxica em que os conflitos são mais presentes que a boa convivência.

Figura 59 - Vincent e Theo (1990) - Vincent escreve a frase: "Eu sou o espírito santo, sou completo em espírito", logo após afirmar a Paul Gauguin que não é louco



Fonte: Captura de tela produzida a partir do filme *Vincent e Theo*.

O contraste entre a amizade e a competição, entre a cumplicidade de interesses e a comparação fomentam uma relação de atrito constante, intensa demais para perdurar por muito tempo. Não obstante, a personagem de Vincent neste filme possui uma rigidez de propósito que impossibilita Gauguin de ajudá-lo, ampliando ainda mais as barreiras que van Gogh já detinha entre si e a sociedade, rompendo com o único elo, com exceção do irmão, que poderia compreendê-lo.

Além disso, não existe um amor fraterno entre os irmãos van Gogh: o filme mostra uma relação de cobrança mútua, mais de obrigação que de amor genuíno, o que torna a personagem de van Gogh ainda menos simpática ao espectador, uma vez

que não há nada que pareça fazer com que o artista reconheça que está em uma posição de que mais precisa do irmão que vice-versa.

> Vincent sentia-se no direito de cobrar do irmão qualquer atraso no envio de dinheiro e se sentia merecedor do dinheiro que recebia deles "porque não era um vagabundo ocioso; trabalhava duro como qualquer trabalhador." Vincent acreditava que, se ele se preocupasse em ganhar dinheiro, acabaria se desviando do caminho de descobrir sua própria maneira de pintar e se tornaria apenas um copiador (Tenenbaum, 2020, p.131).

Esse fato só toma um novo rumo quando Vincent parece se dar conta de que é um fardo para o irmão frente à sua nova realidade de pai de família. Não parece haver características de loucura nessa personagem de Vincent, mas um ressentimento muito grande com a vida, com a falta de reconhecimento e com a rejeição alheia.

O mesmo acontece com o van Gogh do filme *Van Gogh,* de Pialat, no qual a personagem é dotada de um traquejo social maior que os demais analisados, tem senso de humor e sua excentricidade é bem menos aparente beirando à "normalidade". Este van Gogh é descrito como uma pessoa comum, que fuma, bebe, se relaciona com as mulheres e para além disso, é pintor. Essa inversão da caracterização da personagem acaba por aproximar o artista de uma figura menos estereotipada, com os adjetivos pelos quais é conhecido mais atenuados.

Como já mencionado, este van Gogh é antes de tudo um homem comum e, consequentemente, um artista e não o contrário. A loucura aqui é mais uma excentricidade, ou seja, é mais um desvio de conduta dentro do que é considerado normal que um desequilíbrio mental propriamente dito. Assim, percebe-se que o diretor optou por uma versão mais suave do artista, que desconstrua a imagem pesada de um pintor que não logrou êxito em vida e carregava o peso de ser um fardo econômico e social para a família.

Essa personagem é criada de forma intrigante, pois ao longo da diegese não apresenta tristeza de forma sistemática ou quaisquer sentimentos que pudessem conduzi-lo a atentar contra a própria vida. Tanto é que a cena que precede o ferimento à bala em seu abdômen é da personagem fazendo a barba como em um dia comum

que não indica nenhum tipo de conflito interno que sugerisse uma posterior autoflagelação.

Figura 60- Van Gogh (1991) - Vincent faz a barba antes de supostamente tentar o suicídio

Fonte: Captura de tela produzida a partir do filme *Van Gogh*.

Em *Van Gogh* esse fator “surpresa” apresenta uma forma diferenciada de “loucura” em que o comportamento da personagem ao longo do filme em nada representa um desvio, mas que repentinamente pode desencadear uma atitude extrema. Leader (2013, p.17) descreve essa condição como “psicose branca” ou “loucura sutil”, na qual o sujeito pode ser “louco” sem ficar “louco” e levar uma vida perfeitamente normal, até deflagrar em um ato inadequado. Ou seja, este sujeito é capaz de ser bem-adaptado a seu meio, sem manifestar confusão nem prejuízo intelectual, sem ter alucinações, euforias ou depressões. Sua linguagem pode ser clara, precisa e lógica e sua vida afetiva pode parecer normal [...] ainda assim, não descarta a possibilidade de que de repente algo seja despertado.

O van Gogh de Pialat é assim: leva uma vida tranquila até que a pressão financeira de depender do irmão passa a ser um problema e então resolve acabar com ela. Curiosamente, a reação das pessoas ao redor, em especial do irmão Theo, é de resiliência frente ao irmão moribundo prestes a falecer. O filme parece querer dar

um tom de naturalidade à morte, sem apelo dramático ou viés trágico, apresentando um desfecho sóbrio e minimalista que não endossa a visão perturbada do pintor, mas a preserva de excessos.

Neste filme, van Gogh parece elencar sorrateiramente seus motivos, mas sem rompantes de fúria, sem alardes e, consequentemente, executa o ato, o que de certa forma, surpreende o espectador que, mesmo conhecedor da biografia, não espera que o recorte seja feito desta maneira, abrupta.

Uma situação comum a todos os filmes aqui relacionados é o alto consumo de bebida por parte do artista, em especial o absinto, que, mesclado ao cheiro da tinta com chumbo e enxofre poderiam ter prejudicado significativamente a saúde de van Gogh. Ferguson (2022) afirma que van Gogh já estaria com sua saúde bastante debilitada quando perdeu a vida, o que implicaria em uma vida difícil e limitada.

> O que poderia ter acontecido a van Gogh caso os médicos conseguissem salvá-lo de sua tentativa de suicídio? [...] Em primeiro lugar, precisamos deixar claro que van Gogh não estava necessariamente condenado. Se fosse capaz de reduzir de modo significativo o consumo de álcool, é perfeitamente possível que tivesse desacelerado ou mesmo interrompido a decadência neurológica e psiquiátrica. O consumo de absinto parece ter piorado tanto as convulsões quanto a psicose (Ferguson, 2022, p. 185).

São apenas especulações que, aliadas ao fato de que os tratamentos realizados pelo artista não surtiram efeito, nos levam a acreditar que sua vida seria breve de qualquer forma, seja por conta de sua condição psicológica ou física.

Já em *No Portal da Eternidade* (2018) nos deparamos com uma personagem muito mais densa psicologicamente que as demais. Seu viés de loucura se mostra em função de um profundo conflito existencial, característica puramente interna que vagamente é exposta com palavras, que só é perceptível através do semblante sempre triste do protagonista, da trilha sonora composta por leves acordes de piano e pelo silêncio que toma conta de boa parte da diegese.

Sem a pretensão de categorizar esta ou aquela doença tampouco diagnosticar a personagem, o van Gogh deste filme parece sofrer de algo semelhante à depressão por estar sempre sozinho, calado, não se mostrar empolgado nas cenas (exceto pela presença de Gauguin) e praticamente não sorrir.

Vale ressaltar que o filme é construído de modo a conduzir o espectador para esta impressão, ou seja por se tratar de uma narrativa subjetiva, a condição de tristeza parece sempre permear a narrativa, mesmo nas situações em que há uma dinâmica de esperança ou alegria. Essa personagem não é violenta, pelo contrário, mostra-se extremamente pacífica parecendo “engolir” ao longo da diegese todo o sentimento que gostaria de exteriorizar. Demonstra certa melancolia que o acompanha em toda a obra, aqui o problema não parece ser de ordem externa, não tem tanto a ver com a forma como o pintor é visto na sociedade ou com sua condição financeira, sua angústia é existencial, é anterior à qualquer outro obstáculo de vida.

A visão que van Gogh tem sobre si é a marca mais profunda do filme, por ser o elemento norteador de tudo que acontece ao seu redor: esta personagem é consciente e parece buscar respostas para as suas perguntas internas, fato que torna a sua vida pesada e conflitante. Seu ponto central é, obviamente, a arte, que considera um dom divino e particular incompreensível aos seus contemporâneos. Em contrapartida, carrega um semblante de quem se culpa pela incapacidade de se deixar ser reconhecido por aquilo que sabe fazer: pintar. Essa personagem é construída sem rompantes de fúria, sem raiva, apenas com uma espécie de melancolia, cujo peso é notado do início ao fim da diegese. Leader (2017) assevera que

> Na melancolia, ao contrário, a culpa é sempre do sujeito. Apesar das argumentações em contrário e até da inocência proferida em juízo, a pessoa acredita com uma convicção delirante que fez alguma coisa errada. [...] o eu é irremediavelmente culpado, e não há nada que se possa fazer a esse respeito: a significação é fixa. [...] Na melancolia, a falha está fundamentalmente no sujeito e não no Outro. Como diria Jules Séglas, o melancólico nunca é atacado de fora para dentro e, portanto, não recorre a autoridades civis ou jurídicas para se defender: ele já está perdido ou condenado (Leader, 2017, p.65).

Ou seja, este protagonista é, diferentemente dos outros que já mencionamos nas seções anteriores, voltado totalmente para si e sua pintura. Neste filme, existe uma relação simbiótica em que o sujeito e a arte se fundem de tal forma que, uma vez que seus quadros não são valorizados, a personagem parece definhar gradativamente junto com a sua produção. Para esta personagem há algo de sagrado em pintar, de sublime, quase sobrenatural, ao passo que a forma como o diretor construiu este van

Gogh não o coloca na posição de louco, desequilibrado ou maníaco, mas sim de incompreendido e melancólico.

Esta personagem é, a propósito, muito lúcida de sua condição enquanto artista, demonstra um vocabulário aprimorado e gostos eruditos, sendo conhecedor não só das Artes Plásticas, mas também da literatura. O van Gogh de *No Portal da Eternidade* é, principalmente, alguém em busca de um sentido, a imagem que o filme passa deste artista é puramente poética, sensível e complexa, que ultrapassa quaisquer sombras de estereótipos sobre ele difundidos.

Fica, para quem assiste a este filme, uma impressão de que o pintor está em uma relação estreita com a natureza e sua arte, formando uma tríade que, para ele, parece não funcionar de forma dissociada. Esta imagem deixada é poderosa, no sentido de que aproxima o espectador de uma possível verdade biográfica, justamente por ser construída de forma subjetiva em que ele pode interpretar com olhos plurais de quem assiste a uma representação, mas também absorve a história do pintor real.

Figura 61 - No Portal da Eternidade (2018) - A relação de Vincent com a natureza

Fonte: Captura de tela produzida a partir do filme *No Portal da Eternidade*.

É deixada uma sombra de um van Gogh que, embora recriado, reinventado e reconstituído para as telas tem a essência do original sendo representado não somente com base em seus aspectos físicos, sociais e artísticos, mas sobretudo, de

dentro para fora, como uma semente, um broto que desabrocha em cada cena em um resgate poético não só da vida do pintor, mas de sua alma. Se todos os filmes aqui analisados corroboram para que van Gogh seja conhecido com diversas facetas, este em especial, propõe um mergulho no misterioso interior do artista, seus medos e frustrações, partindo da raiz de seus problemas e não das consequências de suas ações. O filme flerta com um diário de memórias em que o fato em si não parece ter tanta importância, mas sim o que ele causa no enunciador.

> Porque uma imagem, é uma impressão, um rastro, uma cauda visual do tempo remoto que ela quis tocar, mas também de outros tempos suplementares, heterocronias e heterotopias que, como arte da memória, ela não pode deixar de condensar, como cinza que é, porém, misturada a partir de várias fogueiras. A imagem queima, conclui Didi-Huberman, e ela queima pelo real que ela mesma aproxima; pelo desejo que a anima; pela intencionalidade que a estrutura; pela urgência que manifesta; pela destruição que a ameaça; pela potência deslanchada por sua própria ardência, por seu movimento intempestivo; por sua ousadia; pela dor da qual provém; ela queima, enfim, pela memória (Didi-Huberman, 2018, p.21)

Sobre o excerto acima, Didi-Huberman conclui o quanto uma imagem carrega de resquício de uma dada história e o quanto ela nos aproxima do real. Se um filme propõe um van Gogh cuja saúde mental seja o cerne de sua vida, somos levados a focar nessa perspectiva, se a arte é o que guia a diegese, outras visões podem ser estabelecidas e assim criamos mais e mais sentidos para a mesma história. *No Portal da Eternidade* afasta a ideia de loucura do artista, aquela em que visualizamos um desequilíbrio latente e uma fúria desproporcional frente às adversidades, mas aproxima o espectador de uma outra visão: a de que van Gogh seria uma figura, sobretudo, confusa, reprimida e angustiada.

A própria ascendência o incomodava, estar em uma família cujos membros estavam ligados à Arte e que a sua não era vendável parecia tornar o peso de ser artista ainda mais árduo. Não por acaso, Vincent assinava seu primeiro nome em suas obras e suprimia o sobrenome, como que para se diferenciar dos demais tentando criar uma identidade autônoma diante de tantos van Goghs bem-sucedidos.

No Portal da Eternidade propõe o van Gogh mais solitário de todos os analisados, cuja relação conturbada com a família não é evidenciada, mas subentendida. Pelo fato de o filme ser um recorte bem pontual de um dado período do artista, o espectador não tem acesso a outras informações, as quais somente

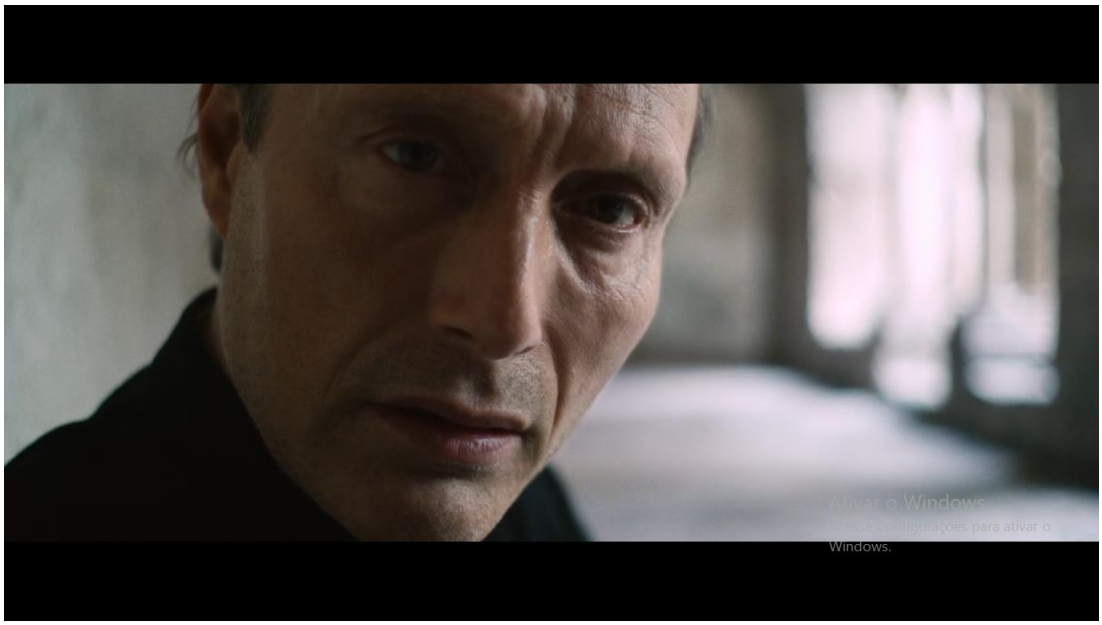
conhecedores de sua biografia saberão, porém, ainda assim, o filme consegue apresentar de forma coesa e sensível essa versão fraturada do pintor.

> Num ato de sujeito do inconsciente, Vincent decide romper com todas as expectativas da família. Para de se corresponder ao ideal imposto pelo pai, que ser *marchand* ou evangelista, e assume o artista que ele era, indo ao encontro do seu verdadeiro desejo: a pintura. Ao fazer isso, ele mergulha no sofrimento, na dor e solidão. Inconsciente ou não, transforma todo esse sofrimento em arte (Parker, 2021, p.45).

Como já mencionado, este filme é focado na autoimagem do artista, a qual é construída ao longo do tempo biográfico e diegético de que ele em nada prosperaria. Essa visão menosprezada, essa auto-estima baixa é nitidamente transmitida em *No Portal da Eternidade* que, usufruindo da câmera em primeiro plano, parece projetar no outro seus medos e angústias em um contato visual constante entre as personagens. Sobre isso Parker também menciona que “a organização do olhar precede o gesto e a palavra e é o nosso primeiro aparelho de contato com o mundo” (2021, p.65) A câmera em primeiro plano parece adentrar a mente do pintor dando-nos sua perspectiva e, consequentemente, este recurso juntamente com a câmera subjetiva indireta livre torna a narrativa tão interessante em sua construção.

Em um efeito espelhado, estas tomadas longas sobre os rostos durante a diegese parece intensificar qualquer sentimento do protagonista atravessando a esfera concreta da narrativa, propiciando uma imersão do espectador.

Figura 62 - No Portal da Eternidade (2018) - Foco sobre os rostos



Fonte: Captura de tela produzida a partir do filme *No Portal da Eternidade*.

Em relação à saúde mental, o espelho remete ao “estádio do espelho” preconizado por Lacan (1949/1998, p.101) que propõe ser uma fase em que a criança, por não andar, nem engatinhar, tem como única forma de mobilidade, os olhos. No espelho, a criança ao se olhar, se aliena. Ou seja, “a identificação se dá através da relação com o outro e é mediada pelo registro do imaginário.” É no reflexo do espelho que a criança percebe a presença do outro, buscando nele a averiguação de que o que ela vê é realmente a sua imagem (Parker, 2021).

> Quando o outro não responde, não corresponde, o que acontece? A imagem identificatória é lugar de desamparo humano, um lugar de horror, de despersonalização. Eis o momento da emergência da angústia. [...] A identificação com o outro semelhante permite a unificação do eu, apaziguando o sofrimento e fazendo-o retornar à experiência de prazer. Com seu eu, o sujeito pode se defender do desamparo (Parker, 2021, p.67)

No Portal da Eternidade prevê essa relação estreita de reconhecimento do *eu* e de aceitação por parte do outro e isso é perceptível justamente pela proximidade do olhar que, estando sempre conectado entre personagem/personagem e entre personagem/espectador, propõe um acolhimento que torna a narrativa muito mais imersiva que as analisadas anteriormente. Não existe loucura neste filme, existe uma personagem absorta na solidão que enxerga no parceiro pintor que viera morar com

ele por alguns meses (Gauguin), uma possibilidade de readequação, de compreensão e inspiração. O não compromisso com a factualidade adotado por esse diretor apresenta uma diegese livre em que as elipses e os cortes abruptos funcionam como uma narrativa psicológica em que não há necessariamente uma forma linear de narrar.

Ademais, ao suprimir fatos considerados dramáticos da biografia de van Gogh (em especial o corte da orelha), Julian Schnabel parece endossar muito mais a forma que o conteúdo, por isso o tom de poesia é o que guia o filme, oportunizando ao espectador inferir sobre determinados acontecimentos sem que eles sejam apresentados de forma direta ou concreta. Mais importante que a loucura propriamente dita, o estado emocional do protagonista é que rege a história de *No Portal da Eternidade*, é a linha que captura o início, o meio e o fim do filme e propõe uma versão biográfica que é, sobretudo, sensível, que transita no interior do pintor mostrando ao espectador a sua recepção e reação frente aos acontecimentos, estes sim, coadjuvantes.

A morte do pintor é outro ponto de divergência que torna *No Portal da Eternidade* inovador e que, de certa forma, redime a informação de que van Gogh teria atentado contra a própria vida oferecendo uma alternativa para a sua morte. Esse final inusitado corrobora para que o espectador, que antes supunha ter havido um suicídio, se surpreenda frente à nova possibilidade e possa vir a acreditar que o artista não anseava pela morte, sendo esta uma fatalidade. Ao ser vítima de um atentado, van Gogh resgata a dignidade de quem ainda acreditava na sua arte e a prova cabal seria a de não ser o responsável por dar fim à própria vida.

O não suicídio de van Gogh neste filme corrobora com a ideia de que o pintor não estava louco, endossando o mote principal de *No Portal da Eternidade* que se ocupa em desconstruir alguns estereótipos. Ao apresentar um enredo subjetivo em que o narrador parece ser o próprio pintor, esta obra se mostra pouco previsível em relação às demais, porém menos compreensível para um espectador médio, pouco conhecedor de sua biografia. No entanto, o filme, por ultrapassar os limites do concreto, acaba por se tornar uma versão mais abrangente e, consequentemente, mais robusta de uma história que perpetua entre as mais intrigantes do mundos das artes, fornecendo novos elementos que a enriquecem ainda mais.

5. “ANDEI POR ESTA TERRA DURANTE TRINTA ANOS E, POR GRATIDÃO, QUERO DEIXAR ALGUMA LEMBRANÇA.” VINCENT VAN GOGH

Apresentar um estudo sobre van Gogh além de desafiador foi, sem dúvidas, muito prazeroso. Recordo que a primeira obra de arte que me impactou profundamente aos onze anos de idade foi *A Noite Estrelada*, estampada no livro de Português da quinta série. Desde então, tudo relacionado ao pintor sempre chamou a atenção, cuja vida, que vim a conhecer na juventude, é uma das mais tristes da história da Arte. Vincent van Gogh, o artista que não logrou êxito em vida, que apresentava um comportamento excêntrico e destoava de seus contemporâneos e dependia de seu irmão mais novo para viver e pintar. Pertencia a uma família ligada ao mundo das artes, mas nunca se adequou ao sistema nem compactuou com a forma de produzir Arte sendo o precursor do pós-impressionismo apresentando ao mundo um novo modo de utilizar as cores.

Este é um resumo factual de sua biografia, e o que não se conta através de palavras, busquei encontrar nas imagens fornecidas através dos filmes aqui elencados. Os filmes, além de serem um recurso intermidiático, possuem em sua linguagem elementos capazes de atingir um número maior de pessoas, tamanha a sua projeção. Aliando imagem, som e movimento o cinema é capaz de mostrar versões diferentes de uma mesma história, perspectivas novas, quebra de paradigmas e, com isso, ampliar ainda mais a gama de recursos que já possuímos sobre o referido artista.

Um filme não apresenta apenas a biografia do pintor, apresenta o próprio pintor que, personificado, parece ter condições de apresentar a sua própria versão dos acontecimentos. O espectador de um filme não assiste a um filme de forma estática, dialoga com ele, promove trocas que a imagem permite promover e assim, vão se construindo saberes e interpretações várias sobre a mesma história, mesmo que esta já tenha sido amplamente difundida.

Além disso, ao escolher filmes para esta análise pretendi, sobretudo, diversificar os meios já utilizados para pesquisa, costurar um tecido de ideias com base nesse recurso tão múltiplo. Enquanto o filme apresenta a obra pictórica

reconhecemos as cores, as formas e, com isso acrescentamos ainda mais significados ao que antes já trazia um enredo pré-estabelecido.

Fazer uma pesquisa é mergulhar no conhecimento, mas é antes disso, experienciar a escolha de uma inquietação já existente, uma inclinação que é o que faz com que o caminho por mais árduo que possa parecer, seja pleno e instigante. A construção desta tese aconteceu justamente a fim de fomentar um encontro entre as Artes e, principalmente, mostrar que a personagem van Gogh pode ser engendrada sob diversos olhares e, com isso, compreender que até o presente momento, não existe uma biografia definitiva desse pintor, posto que toda construção já feita acrescenta dados novos e diferentes às anteriores.

O entrelaçamento entre literatura, pintura e cinema proposto nesta pesquisa pretendeu enxergar a arte como um elemento vivo, que transita entre um recurso e outro de forma natural promovendo contextos e intertextos contínuos. Em se tratando de uma biografia, há ainda a memória fantasmal de uma entidade que, tendo existido de verdade, carrega uma atmosfera que ultrapassa o teor fatídico e apresenta toda uma carga emocional em sua biografia.

Ao longo desta pesquisa busquei compreender a construção intermidiática que resultou na imagem de van Gogh e como o cinema superou clichês atrelados ao nome do artista. Além disso, intentei analisar os filmes como artefatos que conseguiram traduzir a sua biografia, adaptando ou recriando de forma ficcional um produto novo, o qual deixa para a história da arte novos elementos a serem considerados tanto de forma biográfica quanto artística.

Acredito que esse tipo de análise seja profícua para auxiliar várias áreas do conhecimento, fomentando um diálogo sensível que leva em conta não somente os fatos considerados históricos mas também, e principalmente, a forma como eles são reconstituídos perante o grande público. O que espero ao final dessa pesquisa é que o interesse interdisciplinar seja despertado, bem como a expansão interpretativa acerca das imagens, em especial a cinematográfica e pictórica.

Considerando a grandiosidade histórica de van Gogh, entendo que uma pesquisa dessa natureza pode atingir pessoas com diferentes níveis de conhecimento sobre o artista, sem, contudo, tornar-se incompreensível. E esse era o principal objetivo dessa tese: apresentar o estudo das Artes e Interartes como algo acessível e leve, capaz de ser difundido de uma forma científica e aprofundada, porém, simples.

Aliando o cinema ao mundo pictórico tive como desafio costurar as visões de cada diretor e os recursos por eles utilizados aos sentidos obtidos nas diegeses. Com isso, alcancei uma visão mais ampla sobre o ser humano Vincent van Gogh e o artista que, muitas vezes, tem uma imagem distorcida, superficial ou estereotipada que não considera os diversos aspectos vividos em sua biografia.

Para além da ideia de que o nome van Gogh já é conhecido e estudado em várias áreas do conhecimento, enxerguei no cinema um viés ainda pouco explorado e, sobretudo, intermidiático, complexo, oportuno para que fosse possível uma visão panorâmica e ao mesmo tempo particular da sua história de vida e artística. Considero que sempre haverá meios a serem analisados, assim como sempre haverá caminhos novos a serem percorridos no mundo das artes, e, essa tese veio corroborar para esse novo olhar sobre um mesmo tema, tentando mostrar que até mesmo uma figura icônica possui diversas facetas e que um assunto, por mais recorrente que possa parecer, nunca está esgotado.

Encerro essa pesquisa com um sentimento de que a realizei, sobretudo, com paixão, fazendo leituras que preenchiam o coração de conhecimento e poesia, fator crucial para que chegasse até esse momento com a certeza de que fiz o melhor que pude frente à realidade que vivenciei nesse período. Ao leitor, que dedicou seu tempo lendo essas páginas, agradeço pela atenção aqui deixada, pelo interesse no tema e desejo profundamente que esta tese tenha auxiliado de alguma forma a compreender um pouco mais sobre o van Gogh cinematográfico.

Espero que o conteúdo aqui presente possa atingir o maior número de leitores possível, auxiliar outros estudiosos e, principalmente, alimentar o meio científico de cores e poesia. Vincent van Gogh ainda transitará por muitas pesquisas acadêmicas, suas cores e formas ainda serão analisadas por um cem número de pessoas e mesmo assim, novos olhares apresentarão novas perspectivas sobre o mesmo tema. Essa é a grandiosidade da Arte de van Gogh, da Arte como um todo: um terreno capaz de se ramificar rizomaticamente levantando sempre um novo questionamento.

6. REFERÊNCIAS

ARTAUD, Antonin. **Van Gogh - O suicidado pela sociedade**. 3ª edição. Rio de Janeiro: Achiamé, 2017.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal.** São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas na poética de Dostoiévski**. São Paulo: Forense Universitária, 2010.

BAYLE, Françoise. **Van Gogh: A cor em seu auge**. Tradução: Fernando Santos. São Paulo: Folha de São Paulo, 2022.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre, 2018.

CAMARERO, Gloria. **Pintores en el cine**. Madrid: Ediciones JC, 2009.

CANDIDO, Antonio, ROSENFELD, Anatol *et al*. **A personagem de ficção**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1968

COLI, Jorge. **Vincent van Gogh - A noite estrelada**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.

DARÚ, Ana Lucia Corrêa. **Vincent van Gogh: Minha história - A vida do pintor contada por ele mesmo.** São Paulo: e-galáxia, 2022.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem queima.** Tradução Helano Ribeiro. Curitiba: Editora Medusa, 2018.

DIDI-HUBERMAN.Georges. **A imagem sobrevivente**: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013B.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ninfa moderna**. Essai sur le drapé tombe. Paris: Gallimard, 2002.

DINIZ, Thais. VIEIRA, André Soares. **Intermidialidade e Estudos Interartes: Desafio da Arte Contemporânea V.2**. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE, UFMG, 2012.

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do Filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2012.

FELL, Derek. **As mulheres de van Gogh.** Seus amores e sua loucura.São Paulo: Verus, 2009.

FERGUSON, Christopher J. **Como a loucura mudou o mundo.** Um elenco excêntrico de governantes maníacos, narcisistas delirantes e visionários psicóticos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2022.

FERREIRA, Carlos Melo. **As Poéticas do Cinema - A poética da terra e os rumos do humano na ordem do fílmico**. Porto: Edições Afrontamento, 2004.

FISCHER, Ernst. **A Necessidade da Arte**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2002.

FOUCAULT, Michel. **História da loucura**. 3ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

FRAYZE-PEREIRA, João A. **Arte e dor - Inquietudes entre Estética e Psicanálise.** Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2005.

GAGE, John. **A cor na arte**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2016.

GENETTE, Gérard *apud* ELSAESSER, Thomas. **Teoria do cinema: uma introdução através dos sentidos**. Campinas: Papirus, 2018.

HELLER, **A psicologia das cores.** Como as cores afetam a emoção e a razão. São Paulo: Editora Olhares, 2021

KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na Arte - e na pintura em particular.** São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LEADER, Darian. **O que é loucura?** Delírio e sanidade na vida cotidiana. São Paulo: Zahar, 2013.

MANGANELLI, Giorgio. **Não existe van Gogh** - Escritos sobre arte. Tradução: Andrea Saturbano. São Paulo: n-1 edições, 2022.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica.** São Paulo: Editora Brasiliense, 2013.

METZ, Christian. **O Significante imaginário**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

MILLEN, João Bosco. **Imagem, loucura e pensamento.** São Paulo: Apris Editora, 2021.

NAIFEH, Steven & SMITH, Gregory White. **Van Gogh: A Vida**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Tradução Mônica Saddy Martins. Campinas: Editora Papirus, 2005.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia: A construção da personagem**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.

PARKER, Sheyla. **Van Gogh: Entre a arte e sua Melancolia**. São Paulo: Editora Dialética,2021

PEDROSA, Israel. **Da cor à cor inexistente.** São Paulo: SENAC, 2009.

RAJEWSKY, Irina O. **Intermidialidade, intertextualidade e "remediação": uma perspectiva literária**. In DINIZ, T.F.N. (Org). Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p.15-45.

RANCIÈRE, Jacques. **A ficção documental: Marker e a ficção da memória**. Arte & Ensaios | Revista do PPGAV/ EBA / UFRJ | N. 21 | DEZ 2010

RANCIÈRE, Jacques. **As distâncias do cinema**. Tradução Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012A.

RANCIÈRE, Jacques. **Espectador emancipado**. Tradução Ivone Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2012B.

RANCIÈRE, Jacques.**O inconsciente estético**. Tradução Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009.

ROSENFELD, Anatol *et al*. **A personagem de ficção**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1968.

SEGOLIN, Fernando. **Personagem e anti-personagem**. São Paulo: Editora Olho d´água, 2006.

SJILL, Jennifer van. **Narrativa cinematográfica: contando histórias com imagens em movimento.** São Paulo: Martins Fontes, 2017.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Tradução: Fernando Mascarello. Campinas: Papirus, 2013.

TARKOVISKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TENENBAUM, Decio**. Schreber e Van Gogh. Um estudo psicanalítico sobre a opressão interior**. Rio de Janeiro: Contraponto,2020

XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal Embrafilme, 1983.

WALTHER, Ingo F. **Impressionismo**. Tradução: Aline Milheiro, Paula Simões. Margarida Mira, Jorge Valente. Lisboa: Taschen, 2006.

FONTELLA, Gaio; MAJOLO, Fabiane. **Os estudos psiquiátricos de Jung sobre a esquizofrenia**. Disponível em:

https://www.ufrgs.br/psicopatologia/wiki/index.php?title=Os_estudos_psiqui%C3%A1tricos_de_Jung_sobre_a_esquizofrenia. Acesso em: 11 dez. 2024.

ARTIGOS EM PERIÓDICOS

Humerez, Dorisdaia Carvalho. **História de Hélia: referência existencial da esquizofrenia paranóide**. *Acta paulista de Enfermagem, 13*(1), 55-65.

PEDROLO, Fabiana M. D. **Perspectivas de Van Gogh: a imagem do artista no cinema e para o cinema** (p.565-574) *in* Ramos, María Marcos (org). Mucho más que cine: historia, literatura y arte en el cine en español y en portugués. VI Congreso Internacional de Historia, Arte y Literatura en el Cine en Español y en Portugués - CIHALCEP, organizado por el Centro de Estudios Brasileños de la Universidad de Salamanca y celebrado los días 21-25 de junio de 2021 en modalidad online.

PEDROLO, Fabiana M. D. **O filme *No Portal da Eternidade*: do primeiro plano à licença poética sobre Van Gogh. (**p.150-160**)**
REVISTA TEMÁTICA, ANO XVI, N. 09 SETEMBRO/2020/NAMID/UFPB
http://periodicos.ufpb.br/index.php/tematica/index

Rovaletti, M. L. (1999). **Esquizofrenia, sentido y sin-sentido**. *Revista Colombiana de Psiquiatria, 28*(4), 335-543.

TESES E DISSERTAÇÕES

ALEXMOVITZ, Guilherme Aparecido Costa. **A paixão de Vincent: um estudo sobre o sofrimento de Vincent van Gogh.** Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2012.

BARRENECHEA, Cristina Azra. **Arte e discurso multimodal: análise da linguagem visual em sua relação com o relato da história de vida e da produção artística de van Gogh**. Tese (Doutorado em Linguística), UnB, Brasília, 2016.

FELICIANO, Gilmara Martins. **O olhar de Van Gogh pelas lentes de Alain Resnais: Uma poética da luz**. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som) – UFSCAR - Universidade de São Carlos, SP, 2017.

FILMES

No Portal da Eternidade. Direção: Julian Schnabel. CBS Films, 2019. DVD color. 110 min.

Sede de Viver. Direção: Vincente Minelli. Metro-Goldwyn-Mayer Studios, 1956. DVD color. 122 min.

Van Gogh. Direção: Maurice Pialat. 1991. Gaumont Studios. DVD color.158 min

Van Gogh. Direção: Alain Resnais. 1948. Canton-Weiner/ Les Amis de l'art/ Panthéon Prod. DVD P&B 18 min.

Vincent e Theo. Direção: Robert Altman. RAI Studios. DVD color, 1990. 197 min.