

UNIVERSIDADE ABERTA



UNIVERSIDADE  
**AbERTA**  
[www.uab.pt](http://www.uab.pt)

**Van Gogh em movimento:  
*Loving Vincent*, de Dorota Kobiela e Hugh Welchman**

**Karina Fernanda Gonçalves (2101931)**

**Mestrado em Estudos Comparados – Literatura e Outras Artes**

**Dissertação orientada pelo Professor Doutor Jeffrey Scott Childs**

**Julho, 2024**

This work is licensed under [CC BY-NC 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

## **Agradecimentos**

Agradeço primeiramente a Deus por ter me possibilitado essa maravilhosa oportunidade de estudar e desenvolver pesquisas em Literatura e Artes, campos do conhecimento que são minha verdadeira paixão e aos quais com prazer dedico meu tempo de vida pessoal e minha carreira.

Minha eterna gratidão também a todo o corpo docente do Mestrado em Estudos Comparados – Literatura e Outras Artes, da Universidade Aberta (UAb) – Portugal, especialmente ao Professor Doutor Jeffrey Scott Childs, orientador desta dissertação. A todos minha mais profunda admiração e desejo de continuar sempre aprendendo mais junto a tão incomparável equipe.

Especialmente deixo também aqui meus agradecimentos ao Museu Van Gogh, em Amsterdam, cuja biblioteca esteve de portas abertas para todas as tardes em que pude me dedicar ao seu especial acervo bibliográfico.

Do mesmo modo, meus cumprimentos a todos os museus e exposições que visitei para estar mais perto de Van Gogh – são muitos, em diversos países – e não poderia citar todos aqui, de modo que fica minha manifestação de reconhecimento a todos que se dedicam à preservação e propagação de seu legado.

E como sempre, sou grata à minha família, que sempre me apoiou em todos os meus sonhos e projetos.

## **Dedicatória**

Dedico este trabalho a todos que acreditam no valor da arte para dias e noites mais felizes.



## DECLARAÇÃO DE INTEGRIDADE STATEMENT OF INTEGRITY

Declaro ter atuado com integridade na elaboração da presente dissertação/tese. Confirmando que em todo o trabalho conducente à sua elaboração não recorri à prática de plágio ou a qualquer outra forma de falsificação de resultados.

Mais declaro que tomei conhecimento integral do Regulamento Disciplinar da Universidade Aberta, publicado no Diário da República, 2.ª série, n.º 215, de 6 de novembro de 2013.

I hereby declare having conducted my thesis with integrity. I confirm that I have not used plagiarism or any form of falsification of results in the process of the thesis elaboration. I further declare that I have fully acknowledged Disciplinary Regulations of the Universidade Aberta (regulation published in the official journal Diário da República, 2.ª série, N.º 215, de 6 de novembro de 2013).

Universidade Aberta, 27 março 2024

Nome completo/Full name: Karina Fernanda Gonçalves

Assinatura/Signature:

---

manuscrita ou digital / handwritten or digital

## Resumo

Esta dissertação de Mestrado é fruto de um trabalho de pesquisas dentro do campo dos Estudos Comparados Interartes e Intermédia. Investiga as relações entre literatura e outras artes na sociedade moderna e contemporânea. Tem como objetos de estudos as produções autorais do artista e escritor Vincent Van Gogh (1853-1890) e o filme *Loving Vincent*, de Kobiela e Welchman (2017), este, o primeiro longa-metragem da história que foi inteiramente pintado à mão. O trabalho retoma a história da representação do movimento nas artes visuais e localiza nas pinturas de Van Gogh a proposta vanguardista que viria a transformá-lo em um dos artistas mais presentes em obras de arte multimédia no século XXI. Do mesmo modo, expõe como um longa-metragem baseado em fatos reais apresenta, com plasticidade poética, sua vasta produção literária epistolar, de pinturas e desenhos reconhecidos no mundo todo. Nesse ínterim, discute as relações entre narratividade, representação, descrição e retórica presentes na éfrase cinematográfica. Mais ainda, abre-se à discussão sobre as conexões entre tempo e espaço em um aparato multimédia representativo da evolução da história da arte e do imaginário na sociedade contemporânea.

**Palavras-chave:** Van Gogh; Literatura; Artes; Cinema; Pintura; Estudos Comparados

## Abstract

This master's thesis is the result of a research work within the field of Interarts and Intermedia Comparative Studies. Investigates the relationships between literature and other arts in modern and contemporary society. Its objects of study are the artworks of the artist and writer Vincent Van Gogh (1853-1890) and the film *Loving Vincent*, by Kobiela and Welchman (2017), the first feature film in history that was entirely hand-painted. The work revisits the history of the representation of movement in the visual arts and finds in Van Gogh's paintings the *avant-garde* proposal that would transform him into one of the most recognized artists in multimedia works of art in the 21st century. Likewise, it exposes how a feature film based on real events presents, with poetic plasticity, his vast epistolary literary production, together with his paintings and drawings recognized around the world. In the meantime, it discusses the relationships between narrativity, representation, description, and rhetoric present in cinematographic ekphrasis. Furthermore, it opens the discussion about the connections between time and space in a multimedia apparatus representative of the evolution of art history and of the visual imaginary in the contemporary society.

**Keywords:** Van Gogh; Literature; Art; Cinema; Painting; Comparative Studies

## Índice

Introdução .....	9
Parte I – Écfrase: Da Literatura ao Cinema .....	12
O Nascimento da Écfrase .....	12
Écfrase e Crítica de Arte .....	16
Écfrase Cinematográfica .....	18
Cinema de Poesia .....	23
Pintura e Cinema: Tempo e Narrativa .....	24
O Cinema de Animação .....	33
Parte II – Van Gogh: O Escritor das Imagens .....	37
Cartas Ecfrásicas .....	39
O Imaginário Noturno .....	43
Homem ou Mito .....	51
Parte III – Loving Vincent: o Filme enquanto Obra de Arte .....	58
Personagens Ecfrásicos .....	61
<i>Duplos Fantasmagóricos</i> .....	67
A Pintura em Movimento, ou, a Dança das Tintas .....	76
Realidade e Ficção .....	85
Considerações Finais .....	96
Bibliografia .....	103

## Índice de figuras

Figura 1 – Imagens de Sócrates .....	65
--------------------------------------	----

Thus on the paths running out from the village like spokes

From an axle, there slowly came movement and life.

— Jan van Beers, *The boarder*

## Introdução

“The Evening Hour”, parte do poema *The Boarder*, de Jan van Beers, era um dos preferidos de Vincent Van Gogh (1853-1890), que o transcreve em três das cartas (Van Gogh, 1873a, 1873b, 1876a) que compõem sua literatura epistolar<sup>1</sup>. O poema romântico descreve a hora do crepúsculo pelo olhar de um pintor em um vilarejo que Van Gogh diz que lembra muito Brabant, sua terra natal, na Holanda. O título, “A Hora da Noite”, e a íntegra do poema não são exatamente como os originais, mas as metáforas que o compõem têm muito a dizer sobre a vida e obra do pintor. Tão contraditório e fascinante quanto o sol lucífugo traçado pelo poeta belga, o imaginário noturno que sobressai da biografia e obra de Van Gogh é um eterno convite a embarcarmos nessa viagem ao mundo dos artistas chamados de loucos, malditos e geniais, à consciência inescapável de um dos maiores pintores da história da humanidade, o grande precursor do modernismo, um espiritualista apaixonado pela vida e pela natureza e que viria a revolucionar a história da arte por causa de seu desejo de conferir movimento a tudo o que o cerca por meio da composição visual, dialogando e superando os padrões de beleza estética de todos os tempos, suplantando os limites entre sanidade e loucura. Van Gogh foi um artista de seu tempo e sua obra mostra tanto as influências do romantismo e das escolas anteriores ao impressionismo quanto seu posicionamento *avant-garde*. Sua busca contínua por autenticidade e originalidade fazem dele um dos nomes mais importantes da arte moderna, tanto por suas pinturas, desenhos e croquis, quanto por seu testemunho epistolar.

---

<sup>1</sup> Estima-se que Van Gogh tenha escrito mais de 2 mil cartas, das quais 820 estão preservadas e ao acesso do público, juntamente com as 83 que ele recebeu. No início, ele escrevia a maior parte das vezes em holandês, mas depois de morar em Paris, em 1886, passa a escrever em francês, idioma que aprendeu quando ainda era criança. Ele assinava as correspondências como Vincent, já que o sobrenome Van Gogh é de difícil pronúncia em outras línguas (Van Gogh Museum, n.d.-a).

Enquanto a leitura das cartas de Van Gogh mostra a racionalidade com que encarava a sociedade, a cultura, e principalmente, o trabalho do artista, é facto que sua biografia se tornou mais famosa pelos momentos de insensatez que o levaram a ser internado em um hospital psiquiátrico e cometer suicídio. Assim, é dessa trágica conjuntura de tristeza e incerteza que sucede à sua morte que nasce a narrativa do filme *Loving Vincent*, de Kobiela & Welchman (2017), um longa-metragem que mescla realidade e ficção para buscar entender quem foi esse homem, artista e mito, e os motivos que o levaram a tão incipientemente encerrar sua vida. Todavia, mais do que buscar explicar o inexplicável, o filme traz de volta à vida não só Van Gogh, mas também seus amigos, familiares e os lugares onde viveu, de uma forma totalmente inusitada, por meio da criação de uma técnica de animação totalmente nova, sendo o primeiro longa-metragem feito de pinturas à mão. Todo o filme de Kobiela & Welchman (2017) se faz sobre o motivo do duplo: sua estética visa duplicar os traços estilísticos de Van Gogh e os atores espelham-se como duplos das pessoas que Vincent retratou. Van Gogh, se pudesse assistir ao filme, reconhecer-se-ia nele? A dissertação busca investigar, por meio do conteúdo autobiográfico que se pode depreender das cartas que escreveu, o quanto existe do pintor e suas pinturas no longa-metragem indicado ao Oscar de Melhor Animação em 2018.

Mitchell (2016, p. 10) diz que, nos dias atuais, o estudo da história das obras de arte leva em consideração três campos distintos: a iconologia, que ele define como o estudo das imagens em diferentes medias; a cultura visual, que analisa a percepção e a representação visual e suas relações com as construções visuais na sociedade; e a estética dos media, que investiga o entrecruzamento entre as disposições técnicas, sociais e artísticas dos meios de comunicação. Estas são as três fronteiras que guiarão metodologicamente a investigação comparativa entre o filme e as obras de Van Gogh.

Retomando os primórdios do comparativismo nas ciências humanas, localiza-se que os estudos de literatura comparada modernos se estruturam entre o fim do século XVIII e o início do século XIX, especialmente em França, apresentando forte ligação com a primeira fase do Romantismo (Guillén, 1985, p. 38) e com os ideais nacionalistas e internacionalistas, de modo que o início dos estudos comparados esteve atrelado ao viés do contraponto entre a literatura nacional ou nacionalista e a universal, esta mais aberta à

percepção do ser humano em sua constituição psíquica e até mesmo biológica, isto é, sem a interceção de uma cultura geograficamente limitante. Já na segunda metade do século XIX – período em que Van Gogh desenvolveu sua obra – os estudos comparados consolidaram-se como disciplina acadêmica na Europa e expandiram-se pelo Ocidente, dando origem também ao que atualmente se chama de estudos interartes, que trabalham na comparação entre a literatura e as outras artes, nesse território de osmose na qual se encontra, entre outros fenómenos, a écfrase (Buescu, 2001).

Desse modo, para compreender como tanto a obra de Van Gogh quanto o filme de Kobiela & Welchman (2017) são um arcabouço poético que revela a história da arte moderna, esta dissertação considera fundamental a compreensão do conceito de écfrase e como ela se revela na literatura e nas outras artes. Apesar de a maior parte dos estudos e achados sobre a écfrase se centrar na poesia, a qual, de facto, ao longo dos séculos e com especial produção a partir da Idade Moderna, concentra riquíssimas criações, este trabalho vem a explorar outras formas de écfrase, e também de poesia, presentes na literatura epistolar e no cinema. A arte que se apresenta em Kobiela & Welchman (2017) torna-se aqui um estudo de caso sobre como o conceito de écfrase vem evoluindo no século XXI.

Portanto, o objetivo deste trabalho é desenvolver um estudo comparado entre literatura, pintura, desenho e cinema, traçando uma cronologia da história da arte e da cultura sobre como essas três formas de comunicação se relacionam com o fenómeno da descrição e narração da obra de arte. Para tanto, tomará como princípio Van Gogh, por sua inventividade estética na forma de propor a interpretação do movimento nas artes pictóricas. Assim, será analisada a reverberação de suas epístolas e pinturas no filme como ponto inaugural para um novo paradigma nas artes plásticas.

## Parte I - Écfrase: Da Literatura ao Cinema

### O Nascimento da Écfrase

Écfrase, *ecphrasis* ou *ekphrasis* é um termo grego, cuja tradução literal é “descrição”. Ainda que, por um ponto de vista aristotélico, toda palavra tenha a propriedade de fazer com que o recetor da mensagem veja algo, a articulação de textos com esse propósito específico da exibição de um objeto nasceu na Grécia Antiga, e foi se desenvolvendo ao longo da história da literatura e das outras artes até os dias atuais. A primeira aparição catalogada do termo está na retórica de Dionísio de Halicarnasso, na Retórica 10.17, texto fundante para o pensamento sobre o conceito de mimese (imitação). Já durante o Império Romano, deu-se continuidade ao estudo da écfrase nas aulas de oratória. Desde a Antiguidade até os dias atuais, o conceito de retórica evoluiu com teóricos de diversos países acrescentando definições para o termo. Joly (1994, p. 81) diz que, atualmente, vê-se a retórica como o próprio fundamento da literatura e da arte.

Heffernan (2015, pp. 35-36), aponta que a primeira definição de écfrase consta do primeiro século de nossa era e foi dada por Alios Theon de Alexandria, que a explicou como a descrição vívida que exhibe qualquer objeto que seja visual. Em geral, entende-se a écfrase como a descrição, seja literária, seja pictórica, de um objeto real ou imaginado. Contudo, seu conceito mais difundido entre os estudiosos restringe-se à descrição de obras de arte, cuja literatura inaugural encontra-se quando Homero (ca. 9 B.C.E /2003) narra a forja e descreve os ornatos do escudo de Aquiles, o herói da guerra de Troia. Vê-se que a écfrase, portanto, é uma construção retórica que engloba tanto um discurso quanto uma narração. Do mesmo modo, Genette (1966, p. 157-158) analisa que existem dois tipos de descrição: a primeira, ornamental, está para o discurso, a retórica; assim como a segunda, significativa, está para a narrativa. Como exemplo da primeira, clássica, ele menciona propriamente a écfrase sobre o escudo de Aquiles em Homero (ca. 9 B.C.E /2003) em que os pormenores dos resultados estéticos ficam mais em evidência do que o processo de produção da arma. Já a descrição significativa o autor diz que é própria da composição do personagem romanesco, com seu psicologismo e importância dramática. Assim, pode-se dizer que a retórica representa a sucessão de objetos simultâneos e justapostos no espaço

de maneira única, enquanto a narrativa, que é uma sucessão temporal de discursos, é também a sucessão temporal de eventos.

A carga poética da écfrase esteve presente desde seus primórdios, visto que ela nunca foi uma simples explanação ou exibição estática de um objeto – na verdade, o ato ecfrásico sempre foi carregado de aspectos dramáticos. Assim, para além de uma mera descrição, a écfrase emprega elementos narrativos, conforme Webb (2014, p. 8): “Écfrase, contudo, em oposição às concepções modernas de descrição, podia ser, e frequentemente era, uma sequência de eventos se desenrolando no tempo, como uma peça teatral”. Pode-se dizer, portanto, que a écfrase dramatiza a obra de arte, torna-a sensível pela sua transposição ao tempo presente. Afinal, tal qual o faz a estrutura narrativa, a écfrase faz uso de dois elementos básicos para conseguir o efeito de encantamento do leitor e do espectador: energia e fantasia. Por sinal, Sócrates dizia que a retórica era a arte do fingimento, enquanto Platão a considerava útil por sua função de encantamento. Nesse sentido, o caráter mimético da écfrase limita-se tanto por sua interpretação quanto pela persuasão.

Ainda na Antiguidade, a écfrase foi definida pelos manuais retóricos gregos (os Progymnasmata) como um tropo, ou seja, uma figura de pensamento (Vieira, 2017, p. 45). Desde essa época, associa-se a écfrase à capacidade de expor um objeto com vivacidade (energia) e clareza (*sapheneia*), ficando subentendido o caráter endógeno de seu discurso, já que é inegável que toda apresentação poética de um objeto visual inevitavelmente é subjetiva, pois expressa o olhar do interlocutor sobre aquela obra. Além disso, como a energia comumente coloca ênfase na simulação fônica, ao invés de privilegiar a representação visual, diversos autores postulam que a écfrase inevitavelmente é ficção: ela não se prende à pura mimese que retrate uma realidade, e sim a interpreta e expõe criando um imaginário artístico por meio de outros signos que não os visuais. Assim, a écfrase, mais do que voltada à verossimilhança na descrição dos atributos estéticos do objeto alvo de sua retórica, constrói uma linguagem coerente à ideia do objeto, às sensações e sentimentos que ele desperta no orador e no espectador.

A écfrase nasce, então, não da materialidade, mas da ideia, do sentimento, da emoção. Isto porque a arte da palavra, assim como as demais artes, constituem-se de elementos miméticos, todas imitam (ainda que por diferentes signos) uma imagem, seja visual, seja

sonora, de forma representacional ou pela abstração. Isto quer dizer que, mesmo que não expresse um tema específico, como o faz por exemplo a arte abstrata, toda obra significa algo. Portanto, a *écfrase* constrói seu discurso nesse espaço de intermédio entre o significante e o significado, entre palavras e imagens. A famosa expressão *Ut pictura poesis*, que escreveu Horácio (ca. B.C.E. 20/2021) em carta aos irmãos Pisões, uma epístola em verso que ficou conhecida como Arte Poética, é retomada até os dias de hoje em qualquer discussão que aborde a comparação entre as artes visuais e as letras. A máxima de que tal qual a pintura é a poesia vem sendo retomada ao longo da história para discutir qual das duas formas de comunicação seria mais poderosa para imitar a natureza, sendo que ambas significam um estado de espírito e uma ideologia. Com isso, vê-se que cabe ao espectador a conferência de sentido à obra de arte, o que depende de seu conhecimento de si, do outro, e da sociedade, da história da cultura e de sua imaginação, bem como de seu poder de construir um discurso e uma narrativa sobre a obra visual.

Martin Heidegger (1889-1976) observa que é justamente nesse outro mundo, o da ideação, que se encontra a origem da arte. Para esse filósofo, a arte não se baseia na beleza, e sim, busca encontrar a verdade entre sua materialidade evidente e o mundo que instaura. Assim, o grande contributo de Heidegger para o conceito de *écfrase* é inferir que a poesia é a própria essência da obra de arte: “A essência da arte é a Poesia. Mas a essência da Poesia é a instauração da verdade” (Heidegger, 1977, p. 60). Contudo, o filósofo diz que o mais importante é relacionar que, tal qual a própria natureza humana, toda arte vem da terra, ou seja, não se pode deixar que a ilusão provocada pela fruição olvide a materialidade da arte. Nas palavras de Heidegger (1977):

A terra não pode renunciar ao aberto do mundo, se ela própria tem de aparecer como terra na livre pressão (*Andrang*) do seu encerrar-se em si mesma. Por seu turno, o mundo não pode libertar-se da terra se, como amplitude reinante e senda de todo o destino essencial, se funda como algo de decidido. (p. 39)

Outrossim, Greenberg (2002, p. 566) comenta que, para que se restaure a identidade de uma arte, é preciso que a média de que é composta seja enfatizada. Seja como for, existe

um certo grau de superficialidade e opacidade nessa materialidade da obra de arte, visto que essa matéria é significativa de um processo de abstração artística. A distinção entre matéria e forma é o esquema conceitual que fundamenta a teoria e a estética da arte. Isto quer dizer que existem várias fases entre a transformação do substrato que produz as tintas, a sua transformação em pintura pelas mãos (e o pensamento) do artista, e o importante ponto em que a obra de arte ou a matéria se transforma em virtualidade na ideia do recetor, que a revisa ou a recria, em forma de écfrase ou adaptando-a para outra média. Nesse campo abstrato e etéreo das ideias, interpretações e sensações é que se perde a possibilidade da concretização da verdadeira reprodução, seja, imagética, seja pela transcodificação em palavras, porque todo ato criativo está condicionado não apenas aos limites técnicos e tecnológicos, mas principalmente ao pensamento de sua respetiva autoria e receção. Em termos gerais, Krieger (2019) diz que, quando se trata de écfrase, é preciso levar em conta que sua imitação da obra de arte é sempre ilusória, porque ela nunca é capaz de substituir o objeto, já que este não está sendo representado em seus signos naturais, e sim no significado de suas intenções.

Nesse sentido, Heffernan (1991, p. 299) diz que, para a construção de um discurso ecfrásico sobre pintura, o poeta precisa se aproximar e ler a obra de arte como texto, e não como objeto estático pelo qual se faz uma pausa reflexiva, afinal, não se trata apenas de analisar o quadro, e sim toda a proposta estética que ele gera<sup>2</sup>. Nesse sentido, a écfrase opera entre passado, presente e futuro: (re)lembra as características físicas e sensoriais do cenário e ambiente de seu objeto, expressa as emoções do presente como ponto nevrálgico para que se compreenda o valor sentimental da construção – o qual é fundamental para que se encontrem vestígios que permitam a distinção entre a interpretação dos fatos e a verossimilhança limitada pela capacidade da memória e da compreensão técnica da constituição do objeto – e mostra como a obra na berlinda pode ser fonte de uma infinidade de relações com contextos culturais diversos. Ainda mais, faz tudo isso para que no futuro

---

<sup>2</sup> O conceito de “texto” está ligado intrinsecamente ao de temporalidade e abrange apenas as obras pelas quais se comunique uma sequencialidade semiológica. Chatman (1990, p. 7) define texto como “qualquer comunicação que temporariamente controle sua receção pela audiência” [tradução nossa]. Ainda assim, trata-se de uma conceção que depende da diferenciação entre estrutura e percepção. Ao passo que existem textos narrativos e não narrativos, verbais e não verbais, o espetador também pode encontrar (ou propor) a uma obra o sentido de princípio, meio e fim. Daí que o texto seja uma construção social e histórica.

seja lembrada, revisitada, e (re)interpretada como ponto de mutação entre a obra original e sua recriação. Joly (1994) explica porque a écfrase tem um valor sociocultural:

Em um sentido (percebido/nomeado), indica até que ponto a própria percepção das formas e dos objetos é cultural e como o que chamamos a ‘semelhança’ ou a ‘analogia’ correspondem a uma analogia perceptiva e não a uma semelhança entre a representação e o objeto: quando uma imagem nos parece ‘semelhante’ é porque é construída de uma maneira que nos leva a decifrá-la como deciframos o próprio mundo. (p. 73)

Nesse sentido, a écfrase tem a propriedade de (re)construir identidades por meio de sua criação artística, sendo um agente cultural no nível individual, social, nacional e internacional. O papel da écfrase ao longo da história da comunicação, da literatura, da arte e da cultura vem sendo renovado a cada nova intertextualidade transmidiática em que se produz uma obra de arte com o objetivo de descrever outra arte. De forma ampla, o dicionário eletrônico de termos literários de Carlos Ceia define a écfrase como “um exercício ou mecanismo de retórica que permitiria a relação directa entre um *medium* artístico com outro” (Medina, 2010). Portanto, a écfrase tem o poder de relacionar os média com o intuito de comunicar a arte, o que, todavia, não exclui as limitações que suas decisões estéticas de estilo, ritmo e enfoque venham a privilegiar ou desvanecer em seu processo criativo.

### **Écfrase e Crítica de Arte**

Sabe-se que tanto a écfrase quanto a crítica de arte trabalham pela comunicação sobre a exposição do objeto artístico, de modo que cabe aqui esclarecer a diferença entre ambas. Atualmente, enquanto gênero literário, a literatura ecfrásica abarca a coleção global de poemas que descrevem, narram, referem-se ou se dirigem às artes plásticas, sejam reais, sejam imaginadas. Já enquanto princípio poético universal, todo texto de ficção ou não ficção que se proponha a exibir uma obra de arte pode ser classificado como écfrase –

desde que ele próprio também se designe como um objeto artístico, dotado de poeticidade. Desse modo, o que diferencia a écfrase da pura crítica de arte é que a primeira é sempre também reconhecível como objeto artístico, afinal, não se trata de uma poética subordinada às artes plásticas, a serviço de descrevê-la, narrá-la ou representá-la, e sim, uma (re)significação do referente por meio da poetização intermedial. Conforme explica Heffernan (2015): “What truly differentiates an ekphrastic poem from a piece of art criticism is that the poem demands to be read as a work of art in its own right”.

Desse modo, tanto a écfrase quanto a crítica de arte, assim como as outras formas de reprodutibilidade das artes plásticas, carregam a designação de trazer ao público que não tem acesso às obras originais a informação que conota sua importância histórica, relacionando-a, inclusive, ao seu contexto social, humanístico, subjetivo, sentimental e metafísico. Trata-se de um mecanismo de compreensão que já se encontrava nos Salões de Diderot<sup>3</sup>, quando ele se dirigia ao grande público leigo para narrar sua experiência dentro dos salões. Vê-se, pois, que a relação entre a obra de arte e o discurso sobre ela compartilha mais um ponto de vista do que propriamente sua realidade. Nesse sentido, é preciso frisar que a descrição de uma imagem é sempre condicionada a uma visão individual, a qual, por sua vez, depende de um ponto de vista coletivo, com o qual se coaduna ou não, porém, inevitavelmente, tanto a crítica quanto a écfrase se constituem-se como agentes culturais.

Um ponto em comum entre a crítica de arte e a écfrase é que ambas são embreadoras do tempo, porque articulam presente, passado e futuro a fim de entregar uma proposta de valor ao objeto de seu discurso. Seja como for, a écfrase tampouco exclui um posicionamento crítico e a atitude comparatista ao estudar e apreciar uma obra, relacionando-a como fenômeno cultural e histórico. Conforme Guillén (1985):

---

<sup>3</sup> Denis Diderot (1713-1784) se dedicou tanto à écfrase quanto à crítica de arte. Por Salons de Diderot, entende-se a produção literária que ele desenvolveu sobre as obras em exibição nos salões franceses instituídos desde o século XVII. A inovação que ele imprimiu à literatura voltada para a apreciação e interpretação das artes visuais é um paradigma para a construção retórica-discursiva sobre a arte até os dias atuais.

El crítico es quien percibe, por un lado, la voluntad de forma unificadora y centrípeta que hace posible la emoción estética; y, por otro, la multiplicidad de relaciones que indican la solidaridad de la obra con las estructuras de la sociedad y los rumbos del devenir histórico. (p. 80)

A imparcialidade jornalística e o tom de relato histórico aos quais a crítica geralmente se aproxima com mais objetividade, na éfrase, todavia, são desnecessários ou difusos. O lirismo fundamental inerente ao texto efrásico é o que garante o diferencial desse género literário e textual. Ao longo dos séculos, notadamente foi a poesia que garantiu obras mais reconhecidas do género, nos mais diversos países. No entanto, da literatura epistolar a novelas, romances e contos, bem como no teatro, a literatura efrásica se tornou um ponto de encontro para os que gostam de ler e escrever sobre a sensação da fruição estética, sem a necessidade da factualidade, e sim da sensação de estar defronte ao objeto de admiração.

Ainda assim, com a ascensão das imagens técnicas a partir do fim do século XIX – notadamente, fotografia e cinema – e posteriormente, TV, vídeo e dispositivos de realidade virtual ao longo dos séculos seguintes, tanto a éfrase quanto a crítica de arte tornaram-se presentes para além dos meios de comunicação impressos. Com isso, o fazer poético passou a também ter como suporte imagens e sons, e a mescla entre um conteúdo efrásico e a pura crítica de arte tornou-se mais sensível, bastando um truque de câmara, iluminação, filtro ou ascensão musical para que os limites entre a objetividade crítica e a poeticidade se desfaçam em segundos. Com as possibilidades de comunicação multimédia, portanto, o discurso efrásico passa a ser mais acessível e diverso, fragmentando-se em meio à construção da história da arte.

### **Éfrase Cinematográfica**

No século atual, a éfrase alcançou a ampliação de seu significado para uma gama multimédia de conteúdos retóricos da linguagem sobre outra linguagem. Afinal, dada a variedade de expressões artísticas que englobam a arte moderna e contemporânea, além da tríade clássica desenho, pintura e escultura, a éfrase hoje também se encontra em fotografia, cinema, vídeo, publicidade e obras virtuais. Heffernan (1993, p. 3), ao passo

que já havia criado sua famosa definição de que *écfrase* seria a representação verbal de uma representação visual, posteriormente vem também a expandir a ideia de que não unicamente as artes plásticas podem ser objeto de *écfrase*, mas também o cinema pode tanto produzir uma obra *ecfrásica* quanto ser o mote de uma *écfrase* literária. Assim, a *écfrase*, ao construir o dialogismo em qualquer mídia, seja analógica, seja digital, baseia-se num processo de intermedialidade que visa à transcodificação semiótica de uma arte em outra, de modo que fique evidente a harmonia entre diferentes expressões artísticas que cruzem as fronteiras entre a literatura e as outras artes.

Assim, não somente a palavra, mas também imagens e sons podem colaborar na construção de um discurso *ecfrásico*. Sinka (2015, p. 143) corrobora que a aplicabilidade da *écfrase* pode ocorrer em qualquer mídia, assim como Mitchell (1994, p. 31) diz que, do ponto de vista semântico, no ato de referir-se a algo, expressar intenções e produzir uma reação no espectador para que uma estratégia *ecfrásica* seja implementada, não há diferença entre imagens e textos literários. Logo, pode-se aqui acrescentar que a chamada *écfrase* musical, por exemplo, consistiria nas composições que visam a representar uma obra de arte por meio da linguagem musical. Seja como for, a transposição mediática entre a obra pictórica e um novo suporte, seja um texto em verso e prosa, seja audiovisual, conserva com relação ao princípio da *écfrase* o envolvimento emocional do recetor da mensagem (espetador ou leitor) e a interpretação da composição *ecfrásica* em sua totalidade, e não apenas em trechos referenciais.

Clüver (1997, p. 42-43) diz que a *ekphrasis* é uma forma de reescrita e de transposição semiótica, sendo “a verbalização de textos reais ou fictícios compostos em sistemas não-verbais”. Com tal visão purista, o mesmo autor acredita que o cinema, assim como a TV e todos os meios cinéticos, são incapazes de comunicar uma *écfrase*, porque são meios que contemplam diversas mídias e deveriam ter outras definições, abordagens, termos e técnicas, diferentes das tradicionais narrativas de ficção literárias (Clüver, 2017, p. 33). De facto, ao contrário da língua, cujo discurso metalinguístico comumente fica claro em verso e prosa, no caso da imagem pictórica, apenas em casos muitos raros a imagem consegue expressar sua função, ou seja, a capacidade de falar sobre si mesma, pois quando tenta fazê-lo, seus sentidos são esguios, subentendidos, falta-lhe assertividade, conforme Joly (1994):

A língua pode explicar o que é a construção positiva ou negativa de uma frase, quais são suas marcas e a natureza dos elementos que entram em jogo. A imagem não pode fazer esse tipo de focalização sobre si mesma: não pode manter um discurso metalinguístico. (p. 58).

Todavia, no século 21, a ascensão dos meios digitais, cinemáticos e especialmente o cinema de animação podem também contemplar, expressar e definir a écfrase. Afinal, as écfrases não só se constroem como espelhos de uma obra de arte original, mas também da mente do personagem que a transmite enquanto se conta a história, ainda que amparada por estratégias das narrativas de ficção. Nas palavras de Heffernan (2018):

Furthermore, since digital technology and cinema have animated visual art itself, the verbal representation of visual representation has become more fluid than ever before. While traditional ekphrasis generates a narrative from a work of art that is still in both senses, silent and motionless, cinematic ekphrasis exploits the metamorphic power of film to conjure a dream world that rivals and contests the order of realistic fiction (...) ekphrastic fiction turns the work of art—whether still or moving—into a story that mirrors the mind of a character. Ekphrasis, then, is a kind of writing that turns pictures into storytelling words (p. 171).

A écfrase tradicional se define por utilizar um meio de comunicação para representar um objeto que está noutro meio, comumente sendo alocado o aparato literário para que se traduza o conteúdo de uma arte pictórica. Antes da invenção da fotografia, de facto, com exceção do desenho, não havia outra maneira de se registrar, descrever, ou narrar uma obra de arte senão por palavras ou mímica. Entretanto, o cinema desponta como mais uma média capaz de descrever e narrar a obra de arte. O audiovisual, ao dar vida em movimento à pintura, inclusive adicionando a ela, sonoridade, seja pela via musical, seja pelo diálogo de personagens, ou ainda, pela voz do narrador, quiçá até pelas próprias legendas; quando

o cinema utiliza toda sua expressividade de luz e som para traduzir a obra de arte para esse outro meio de comunicação, compõe um discurso que pode ser comparado ao ecfrásico, adicionando ao conceito de écfraze a propriedade não apenas de representação verbal, mas também sonora, visual, e principalmente, cultural. Do mesmo modo, a écfraze cinematográfica pode inclusive compor um discurso sobre outro filme, transpondo assim as barreiras teóricas de comutação dos meios. Contudo, a unidade semiológica da écfraze cinematográfica não se compara à literatura pela palavra, mas pelo enunciado. A quantidade de informação que se encontra em um único plano cinematográfico, e de elementos distintos que o compõem entre som e imagem, bem como a rapidez de sua suscetibilidade na imagem-tempo, tornam quase impraticável sua análise enquanto linguagem senão pela pausa de cada quadro por segundo, o que deveras retiraria da imagem-movimento sua essência. Assim comenta Metz (2019):

Ora, basta que um destes elementos mude de uma quantidade perceptível para que se trate de uma *outra* imagem. O plano não é portanto comparável à palavra de um léxico, mas se parece antes com um enunciado completo (uma ou mais frases), por resultar já de uma combinação bastante livre, de uma combinação mais próxima da “fala”, enquanto que a palavra é um sintagma protendido pelo código. (p. 121)

Essa dilatação da palavra no tempo do discurso e da fala, na qual é latente a sua virtualidade de significado, coloca o cinema mais próximo da retórica do que da unidade lexical em si. Com isso, a écfraze pode estar tanto na composição literária sobre uma obra de arte visual quanto na própria narrativa fílmica. Conforme esclarece Avelar (2018, p. 126): “a descrição *de um filme* não se justapõe à écfraze, a qual *pode*, contudo, *participar da própria gramática fílmica*”. Vieira (2017, p. 54) explica que a “ideia de que o processo resulta em uma nova obra pertencente a uma determinada mídia, mas que se refere a outra mídia, reforça a écfraze mais como um procedimento de transposição midiática do que como uma referência intermediária”. Nesse sentido, a adaptação ecfrásica, “opera com transmídiação de um meio de representação pictural para um meio cinético” (Wallau & Luz, 2021, p. 243). Dado que toda transcodificação pode ser entendida como um duplo poético de sua obra de origem e, portanto, pode ser reconhecida nas mais diversas

expressões artísticas, a écfrase se multiplica por meio de sua função poética no cinema não por um viés alegórico, e sim de descarga energética de uma obra autoral.

É impossível traçar uma linha evolutiva entre a literatura e o cinema sem passar pelas demais artes desse preâmbulo histórico: pintura, escultura, fotografia, teatro e música foram necessários para que a linguagem das letras chegasse à sua forma audiovisual. Literatura, pintura, escultura, fotografia, teatro e cinema são duplos da imaginação e écfrases do imaginário. A literatura, por meio de palavras; a pintura, pelas tintas; o teatro, pelo gesto; a sétima arte pelo movimento articulado de imagem e som. A poetização é um fenómeno que abrange todas as expressões artísticas em tempos de performance multimodal. Pela atual emergência das obras multimédia não narrativas, que conseguem transformar toda exibição visual num discurso artístico, atualmente, a écfrase é bastante recorrente. Conforme Hansen (2006):

Hoje, em tempos de desistoricização, o termo *ekphrasis* é usado para significar *qualquer* efeito visual. Da biologia à música, passando pela arqueologia, pela física, pela história literária, pela informática e por estudos culturais de gênero, o termo é usado *fora* dos seus usos retóricos antigos, significando “efeito sensorial”, “visualização”, “iconização”, “espetacularização”, “realidade virtual” e mais coisas. (p. 87)

Desse modo, em uma perspectiva comparatista com a sétima arte, poder-se-ia conjecturar que a retórica está para a realidade, o espaço e o argumento cinematográfico, assim como a narrativa está para a imaginação, o tempo, o enredo e o roteiro. Clerc (2004, p. 308) nota que o argumento cinematográfico carrega essas duas facetas: é tanto um texto descritivo da obra cinematográfica quanto tem um aspeto “próximo do elocutório, que satura a evocação da imagem fílmica sob a proliferação de detalhes ligados ao aspecto pragmático do discurso”. Afinal, o cinema não é língua, porém, é linguagem, constituída por uma matéria fragmentada originária da duplicação por analogia a uma realidade de cunho pictórico, fotográfico, sonoro e verbal, cuja montagem transformará em discurso ao contrapor

fenómenos racionais e emocionais, visando despertar a sensibilidade do espectador por meio de memórias, símbolos e sensações.

### **Cinema de Poesia**

O termo “cinema de poesia” foi cunhado por Pier Paolo Pasolini em seu ensaio homônimo de 1965. Nele, o cineasta compara que a literatura é composta de signos linguísticos e o cinema, mímicos. Estes, implicam que a linguagem do cinema tenha uma tendência naturalista objetiva, que se assemelha à prosa literária. Todavia, tal qual prosa e poesia são diacrônicas na literatura, o cinema também produz poesia por meio de um discurso indireto livre cinematográfico, diacrônico em relação à narrativa. Essa retórica poética que vem a se somar à narrativa clássica e inovar a indústria cinematográfica consiste na imersão do autor na psicologia do personagem, cuja linguagem é inevitavelmente ditada por sua condição social. Para demonstrar sua personalidade por meio da voz autoral, e não pela comunicação direta entre personagem e espectador, o cineasta explora um subjetivismo onírico, baseado na estética do sonho e da memória. Desse modo, o cinema de poesia não deixa de ser uma composição neo-formalista hipersensível, em que anomalias e neuroses se transformam em uma estilística que busca expressar um interclassicismo irracional. Para tanto, ao cineasta cabe o papel de comunicar o mito e a consciência técnica da forma (Pasolini, 2005).

Conforme Barthes (1977), a retórica da imagem cinematográfica é composta de elementos denotadores (o referencial duplicado) e conotadores (figuras de linguagem), cujo conjunto, no limite, está atrelado a uma ideologia cultural condensada em um produto voltado para a comunicação de massa. Contudo, o cinema de poesia vem a justamente contestar tal indústria cultural, propondo uma estética vanguardista em que o discurso audiovisual é também artístico, e a composição pictórica se assemelha à herança da pintura em seu sentido de imortalização da obra de arte.

No âmbito da éfrase cinematográfica, independentemente desse território de opacidade entre poesia e cinema que a faz uma modalidade de linguagem distinta, diversos filmes se propõem a descrever ou refletir sobre obras de arte. Esse espelhamento que se produz por meio de uma narrativa fílmica que teoriza e descreve a arte ao passo que se torna, também,

arte, provém da fragmentação característica de todo processo de duplicação, o qual, no limite, abre o efeito de espelhamento no espectador, que se vê absorvido na comparação entre a obra de arte original e sua interpretação audiovisual. Bazin (1967, p. 142) cita como exemplo da simbiose entre cinema e pintura o média-metragem de Resnais (1948) sobre Van Gogh, no qual a matéria bruta são os originais já desenvolvidos pelo pintor. Nesse filme, a realidade com que o cineasta está preocupado não é o assunto do quadro, e sim a pintura em si mesma, de modo que o filme se transforma em uma obra de arte ao acionar o espelhamento com o pensamento estético-poético do pintor. Portanto, o cinema é poesia, é arte, quando transmite o pensamento de uma personalidade por meio da composição de um discurso que descreve a realidade estética enquanto função poética perene na história sociocultural<sup>4</sup>.

### **Pintura e Cinema: Tempo e Narrativa**

A comunicação da pintura por meio das telas de cinema é fenômeno recente, com diversos filmes do século passado e atual visando retratar a vida e obra de pintores, bem como descrever e narrar suas obras de arte, a fim de reproduzi-las e recriá-las nas imagens em movimento. Nesse sentido, a disposição de discursos cinematográficos a serviço da exposição da pintura abarca uma coleção de curtas, médias e longas-metragens do mundo todo, voltados para a função específica de estender a temporalidade da fruição pictórica das tintas por meio das imagens técnicas. Contudo, cabe sempre retomar para o estudo desse fenômeno os primórdios dos estudos comparados entre a pintura e as artes do tempo, a fim de que se pontuem as transformações técnicas, tecnológicas, sociais, ideológicas, filosóficas e criativas que permitiram a ascensão da pintura e da *écfrase* cinematográficas.

Platão foi um dos primeiros a apontar o movimento como correlato do processo narrativo e o gesto performático como mimese das palavras. Outrossim, muito antes da invenção do cinema e quando ainda não se vislumbrava o mundo da arte interativa, da realidade aumentada e do metaverso, o filósofo, dramaturgo, poeta e crítico de arte Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) iniciou uma discussão epistemológica fundamental para os

---

<sup>4</sup> Outro filme icônico para a compreensão do universo poético-visual de Van Gogh é *Lust for life* (Minnelli, 1956). Nesse longa-metragem, as sequências em *tableau vivant* emocionam ao permitir que o espectador sintasse adentrando quadros como “The potato eaters” (Van Gogh, 1885b).

estudos comparados entre a literatura e as outras artes no que tange ao tempo e à impressão de movimento. Para organizar sua teoria sobre a dicotomia entre as artes do espaço (notadamente, escultura e pintura) e o que chama de artes do tempo (restritas às criações literárias), tomou como exemplo a escultura de Atenodoro, Agesandro e Polidoro di Rodi (ca. 40-20 B.C.E. /n.d.), a qual representa o personagem mitológico Laocoonte, sacerdote troiano que morreu junto a seus dois filhos, sem clemência, atacados por duas serpentes enviadas por deuses gregos como punição por ele tentar advertir sobre os perigos do Cavalo de Troia. Ao comparar a representação de Laocoonte na epopeia *Eneida*, de Virgílio, publicada em 19 a.C., com a escultura criada pelos gregos, Lessing deduz que, na literatura, basta o poeta dar continuidade à escrita para que a imaginação sobre um momento representado seja concretizada em palavras, ao passo que, nas artes visuais, seria preciso compor outras obras para que fosse possível seguir adiante com a representação. Tanto a narrativa do poeta romano quanto a escultura grega criam um clima de expectativa contraditório pelos contrastes entre calma e tensão em uma cena claramente de terror, no entanto, apegado à materialidade da obra de arte, Lessing postula que a escultura, assim como a pintura e as demais artes pictóricas, são imóveis, de modo que são incapazes de representar a ação tal qual o faz a literatura:

Further nothing obliges the poet to concentrate his picture into a single moment. He can take up every action, if he will, from its origin, and carry it through all possible changes to its issue. Every change, which would require from the painter a separate picture, costs him but a single touch; a touch, perhaps, which, taken by itself, might offend the imagination, but which, anticipated, as it has been, by what preceded, and softened and atoned for by what follows, loses its individual effect in the admirable result of the whole. (Lessing, 1887, p. 21)

Assim, a comparação de Lessing entre a literatura e as outras artes baseia-se no ideal romântico da beleza total como bem máximo a ser alcançado por meio composição estética. Lessing se volta para o poder da apreciação da completude da obra de arte em si mesma e a um só momento e afirma que as palavras não são tão expressivas quanto as linhas e cores da pintura: “what painters can best express by lines and colors is least

capable of expression in words” (Lessing, 1887, p. 131). Isto porque, conforme relata Barbudo (2009), a filosofia do século XVIII foi orientada por uma mudança de paradigma no entendimento do valor social da arte. Até então, a visão exógena platônica interpunha que a arte deveria ter uma função individual ou coletiva, que fosse a educação ou o puro hedonismo. No entanto, filósofos alemães como Kant, Hegel e Schelling, passaram a conjecturar que a arte deveria ser desinteressada, despropositada, orientada para sua própria estética. Assim, desde o século XVIII, a semiótica se ocupa da diferença entre a ideia de processos sucessivos e a própria coisa em movimento, tendo entre seus principais precursores o empirismo de John Locke, quem, no século anterior, já postulava que toda percepção do movimento depende de um processo de entendimento que vem da imaginação do recetor da mensagem, do imaginário do espectador. Do mesmo modo, Kant viria a observar que o movimento tem a propriedade de descrever espaço e tempo, sendo intrínseca, portanto, sua dependência da capacidade abstrativa/imaginativa do sujeito recetor. Todo esse arcabouço da filosofia alemã sobre a autonomia da arte, intimamente ligada aos ideais românticos da beleza e da pura verdade, veio a culminar, no início do século XIX, no conceito de “arte pela arte”, ou seja, a supremacia do esteticismo, pelo qual a arte, o que inclui a literatura, seria independente de valores morais e utilitários<sup>5</sup>.

Existe uma correspondência histórica entre a criação dos museus nacionais e o romantismo, entre os séculos XVIII e XIX. Essa corrente artística, literária, filosófica e política se coaduna com a proposta de conservação e exposição do objeto artístico na museologia moderna voltada para a experiência estética. Igualmente entre os românticos, a opinião proustiana de que museus são casas que acolhem pensamentos reconhece essas instituições como ambientes para a meditação. Segundo Avelar (2018, p. 149), para Proust, “o instante onde o estético se insinua é também um embraiador da meditação”. Avelar (2018, p. 177) observa que os objetos no museu “simulam a reatualização de um instante perdido no tempo”. Assim, cogita-se que, enquanto a obra-prima, *Em busca do tempo perdido* (Proust, 2016) expõe a inglória condição humana abnegada ao tempo, no museu, pelo contrário, passado e memória tornam-se acessíveis em qualquer circunstância. Conforme Malraux (2011, pp. 74-75), “a partir do romantismo, pintores, poetas e músicos

---

<sup>5</sup> A expressão “Arte pela Arte” foi criada pelo escritor, filósofo e político francês Benjamin Constant em 1804, quando os ideais românticos dos propósitos endógenos da arte passaram a se expandir da Alemanha para a França.

tentam elaborar em comum o universo sobre-humano que esperam da arte”. Nesse aspecto, tornou-se icônico o soneto efrásico “On seeing the Elgin marbles” (Keats, 2006), em que o eu-lírico romântico reflete sobre sua condição humana e artística, logo após visitar, no British Museum, as esculturas das ruínas do Partenon de Atenas. Keats medita sobre a eternidade proposta às obras de arte por meio de seu acondicionamento no museu, que nesse período, “assume la solemnidad de un santuario” (Praz, 1979, p. 176). Assim, o poeta britânico, que viria a compor o paradigmático poema efrásico “Ode on a Grecian Urn” (Keats, n.d.), põe em questão a própria ideologia romântica da transcendência das artes visuais no tempo e no espaço, ou seja, questiona-se nesse momento os limites da arte, já que até mesmo peças quebradas encontradas em ruínas passam a ser objeto de contemplação.

Em França, no século XIX, as escavações em busca de provas materiais do passado para serem exibidas na instituição museu também se conciliam com essa ideia de idolatria pelo sentimento de memória, de um passado inatingível, impregnado em um objeto perdido ou estanco no tempo. Outrossim, a pintura romântica também vem a desempenhar um papel *sine qua non* para a narratividade da história, como o fez Delacroix<sup>6</sup>, dono de grandes quadros que narram cenas pungentes da história política francesa. Cooke & Lübbren (2016. P. 15) dizem que, para Delacroix, a pintura é superior à literatura e à música justamente por causa de seu feito instantâneo, por se constituir como verdadeira sinédoque temporal da história, e que, portanto, suas pinturas são o oposto da éfrase: “Thus ekphrasis appears the symmetrical opposite of what Delacroix does with his historical moments, which stop the action, and turn the speaking text into a significant image”. Heffernan (1993) também localiza no romantismo o momento da história em que o debate sobre a imobilidade da representação gráfica toma corpo no discurso sobre a obra de arte. Nesse sentido, a composição da éfrase é também uma forma de conferir movimento àquela até então imóvel obra de arte presa ao momento estanco na representação pictórica:

---

<sup>6</sup> Eugène Delacroix (1798-1863) é mundialmente considerado o mais importante artista do romantismo francês. Van Gogh, em diversas cartas, declara que esse é o pintor que foi mais influente em seu processo criativo. Inclusive, conforme ele faz questão de esclarecer, Delacroix foi para Van Gogh muito mais importante do que os impressionistas, com os quais podia ser identificado, apesar de guardar grandes diferenças em seu modo de pintar.

The idea that a work of visual art perpetuates the fleeting appearance is so deeply embedded in the ideology we inherit from the romantic period that we may be startled to learn just how recently this idea has emerged in the history of discourse about art (...) From Homer to Shakespeare, ekphrasis is driven by the pressure of narrative, which not only make the verbalized work of art recall or prefigure what happens in the story that surrounds it but also turns graphic or sculptural stasis into process, arrested gesture into movement. (p. 91)

Por outro lado, Lessing (1887) também argumenta que o prazer da obra de arte não vem de sua visualidade, mas da imaginação que ela suscita. Sendo assim, para ele, o sentido figurado seria capaz de inibir o sentido literal de uma obra, ou seja, seria também, nas artes visuais, o sentido metafórico uma forma de ilusão, tal qual o Cavalo de Troia. Com essa apreciação da pura materialidade da arte, Lessing acreditava, portanto, que o movimento, nas artes plásticas, só seria possível na imaginação, e não na arte em si, ao passo que a literatura, esta sim tinha a liberdade de criar a sensação de continuidade, própria da narrativa. Tal aceção, todavia, também começou a ser questionada pelos iluministas e entrou em declínio, até que, nos dias atuais, seja consenso a consideração dos princípios científicos para o conhecimento do mundo. Se a Terra gira em torno do sol e assim medimos o tempo, então nada está parado, tampouco a obra de arte, que se transforma pela deterioração das tintas, do gesso, do material que o tempo apaga e destrói. Ao comparar a materialidade da literatura e das obras pictóricas, Lessing tampouco havia considerado o princípio da física pelo qual o virar de páginas produz uma narrativa tanto em livros de desenhos quanto de palavras<sup>7</sup>. Sabe-se, portanto, que tanto a literatura quanto as artes pictóricas podem expressar o tempo, o espaço e o movimento, bem como atingir um efeito ecfrásico. Conforme Mitchell (1994):

---

<sup>7</sup> No fim do século seguinte, o movimento de imagens compondo uma sequência narrativa daria origem ao cinema, e pela mesma propriedade, nasceria o cinema de animação e toda indústria desde Walt Disney.

paintings can tell stories, make arguments, and signify abstract ideas; words can describe or embody static, spatial states of affairs, and achieve all of the effects of ekphrasis without any deformation of their "natural" vocation (whatever that may be). (p. 9)

Ainda assim, a ideia de autonomia da arte reverberou da arte moderna até o modernismo e a arte contemporânea. Greenberg (2002, p. 564) relata que, a partir de meados do século XIX, a pintura começou a se degenerar do pictórico para o pitoresco, como se devesse fazer uma anedota ou transmitir uma mensagem sobre um acontecimento, de modo que a arte chamada *avant-garde* veio a fazer um contraponto a essa tendência, valorizando-se enquanto arte por si mesma, sem a necessidade de ser um meio de comunicação para um determinado tema, como um sinal de independência da pintura em relação à literatura. “It was the signal for a revolt against the dominance of literature, which was subject matter at its most oppressive”. Todavia, no cinema, tal impugnação da apreciação estética por sua própria plasticidade fica latente apenas na fruição imagética puramente espacial, já que a narrativa, no cinema, ainda se faz mais presente por seu valor temático, pelas ideologias e heranças literárias na constituição tanto temporal quanto no nível do personagem.

Como relata Todorov (2009, p. 62), a obra de arte, “por renunciar aos processos comuns da razão e tomar o caminho do êxtase (...) dá acesso a uma segunda realidade, proibida aos sentidos e ao intelecto, mais essencial e mais profunda”. Desse modo, pode-se analisar como o ponderamento de Lessing sobre os limites da materialidade da arte e sua interpretação por parte do espectador reverberam também no âmbito das imagens técnicas (TV, cinema e fotografia). Segundo Clerc (2004, p. 318), por meio dos dispositivos óticos, “o que se diz remete menos para a ordem da realidade objetiva do que para a de uma outra realidade”. Ou seja, a fotografia cinematográfica diz mais sobre o imaginário que se constrói a partir das imagens em movimento do que sobre a própria materialidade captada pela imagem-câmara. Todo filme empresta das artes visuais e da literatura o espaço e o tempo como estrutura para fazer-se obra de arte. Para além de uma possível extensão da dicotomia de Lessing de que, da primeira, viria o espaço e, da segunda, o tempo, o cinema prova que tal distinção é impossível. As imagens cinematográficas, assim como a pintura, são delimitadas por signos icônicos ou figurativos, que lhes conferem analogia com a

realidade, e signos plásticos (cores, formas, iluminação, enquadramento, texturas), que se complementam para a produção de sentidos e sensações. Contudo, a espécie de leitura que o cinema é capaz de fazer da pintura depende de signos incipientes, códigos à espera de um significado, porque as tintas não falam, esperam que o poeta lhes dê voz, esse é o sentido da *écfrase* cinematográfica. Ademais, a diferença entre os signos visuais na pintura e no cinema está no tempo da câmera-olho e da edição, em que o mover-se da própria imagem já é o artifício temporal, que pode levar o espetador à sensação de adentrar o quadro ou vê-lo a se mover em *slow-motion* ou *flash forward*, devagar ou muito rapidamente, o tempo da imagem é também o tempo da narrativa.

Tal qual é próprio da literatura e, por conseguinte, da narrativa, o recorte espaço-temporal da realidade que chega ao espetador cinematográfico é limitado pela imaginação e pelo conhecimento de cada recetor sobre o conteúdo da história, assim como pela fruição imagética de cada *frame*. É então por isso que Bazin (1967, p. 166) afirma que o *frame* é centrípeto e a tela, centrífuga: a pictorialidade cinematográfica transporta o espetador para dentro do universo imagético, enquanto a narratividade abre-se ao exterior, ao imaginário individual e coletivo sobre aquela obra, ultrapassando o tempo restrito à exibição. Do mesmo modo, a literatura tem tais forças para dentro e para fora de sua escrita. Com isso, o sentido total do filme está estruturado por um sistema de diversas dialéticas e diegeses movidas pela narrativa e pela retórica, ambas compostas sobre símbolos descontínuos, mas culturalmente inteligíveis.

Barthes (1977, p. 73) comenta que o momento único da criação da pintura, que Lessing conota como o “momento da gestação<sup>8</sup>”, carrega a significação da ação representada no quadro porque contém em si seu presente, passado e futuro. Por sinal, Avelar (2012, p. 51) observa que é na tensão entre a êxtase e o movimento que reside uma das principais características da *écfrase*. Na pintura, assim como no cinema, esse instante gerador de uma história pode ser compreendido por todas as ausências em cena, ou seja, todo o referencial que está fora da tela (memórias, lições, promessas), mas que tornam o conteúdo inteligível e desejável em termos históricos. A questão é que os fragmentos de realidade que a pintura

---

<sup>8</sup> “The pregnant moment” é o termo que Lessing (1887, p. 92) cunhou e que se tornou um dos paradigmas dos estudos sobre arte na modernidade. A metáfora condensa o princípio de que a pintura só dispõe de um momento único para representar a ação, por isso, precisa escolher aquele mais criativo e sugestivo para conotar o que ocorreu antes e o que se seguirá na sequência da cena em tela.

e o cinema podem trazer nunca estão acessíveis ao espectador durante a fruição imagética, não só porque o conteúdo foi criado em outro tempo e espaço, mas porque seu referencial, que dá o substrato para a verossimilhança, é fruto de uma ou muitas histórias, de todos os meandros culturais e documentais que possam embasar a sua narrativa ou a sua representação. Assim, o cinema e a pintura serão sempre uma ilusão, apesar de proporcionarem ao espectador a sensação de estar se aproximando de uma verdade histórica. Mesmo que busquem o retrato de caráter biográfico ou documental, inevitavelmente sempre a pintura e o cinema serão ficção do ponto de vista do instante da espectralidade. A espetacularização do real que muitos filmes documentários podem propor, todavia, não se confunde com a crença do espectador na representação.

Do mesmo, é preciso notar que, se na pintura seus aspectos narrativos não são evidentes, tampouco o são no cinema. É o simples fato de existir como imagem que torna a composição pictórica, seja pintura, seja cinema, propensa ao seu acionamento no tempo da narrativa, da espectralidade e da história. Conforme Deleuze (2005):

A narração dita clássica resulta diretamente da composição orgânica das imagens-movimento (montagem), ou da especificação delas em imagens-percepção, imagens-afecção, imagens-ação, conforme as leis de um esquema sensório-motor (...). A narração nunca é um dado aparente das imagens, ou o efeito de uma estrutura que as sustenta; é consequência das próprias imagens aparentes, das imagens sensíveis enquanto tais, como primeiro se definem por si mesmas. (p. 39)

Se o tempo da imagem-movimento é o presente, porque depende do momento de sua exibição, a imagem-tempo visa a exibir o passado e se projetar para o futuro. A pintura representa o tempo, mas não o contém, enquanto o cinema, por sua própria constituição, é a própria temporalidade, sendo composto de intervalos.

A imagem-movimento (o plano) tem, pois, duas faces, segundo o todo que ela exprime, segundo os objetos entre os quais ela passa. O todo está sempre se

dividindo segundo os objetos, e reunindo os objetos num todo: ‘tudo’ muda de um para outro. Por outro lado, a imagem-movimento comporta intervalos: se a relacionamos com um intervalo, aparecem espécies distintas de imagens, com signos pelos quais elas se compõem, cada uma em si mesma e umas às outras (como a imagem-percepção numa extremidade do intervalo, a imagem-ação na outra extremidade, a imagem-afecção no próprio intervalo). É um processo de especificação (Deleuze, 2005, p. 42).

A especificidade de cada momento de fruição, contudo, tanto na pintura quanto no cinema, também está atrelada à disposição do espectador. Ao admirar um quadro na parede, o espectador pode imaginar uma sequencialidade para os elementos figurativos, a fim de interpretar que na pintura exista uma narrativa. Nesse sentido, o questionamento da suposta estabilidade, permanência e autossuficiência da obra de arte se estende pela modernidade e culmina na arte contemporânea que reconhece o papel do sujeito não apenas como propulsor do tempo, mas também criador do movimento nas artes visuais imersivas. Na arte contemporânea baseada na interatividade, o espectador assume o eu-poético e delinea a formação da obra de arte, incumbindo narratividade ao aparato visual, seja pela sua própria imersão na instalação do museu ou galeria, seja pelo uso de dispositivos e aplicações de inteligência artificial que proporcionam a visualização da realidade aumentada<sup>9</sup>. Abbott (2002, p. 6) diz que é da natureza humana essa tendência de incutir uma narrativa no tempo estático para que cenas imóveis reflitam uma ação. “We want to know not just what is there, but also what happened. Artists have often capitalized on this tendency”. Todavia, ressalva-se aqui que o cinema ainda não alcançou o mesmo nível de participação do espectador que o vídeo ou, até mesmo, a pintura, a escultura e a fotografia nas instalações multimídia imersivas contemporâneas.

O espectador também pode relacionar tanto a pintura quanto o cinema com o momento de sua criação para compreender como ele faz parte de uma narrativa histórica. Existem filmes evidentemente atrelados a uma escola artística originada na pintura, como é o caso

---

<sup>9</sup> Pode-se citar, por exemplo, *Traces* (Magrane, 2021).

de Buñuel (1929), ou naturalmente reprodutores de uma estética pós-impressionista, como Kobiela & Welchman (2017). Essa dilatação do espaço da pintura na reprodutibilidade técnica do cinema prolonga a existência do movimento artístico não apenas pela sua extensão pictórica, mas também ideológica, emocional, e pela ativação do espaço da memória de uma escola datada cuja importância para a história da arte e da cultura permanece no imaginário coletivo.

### **O Cinema de Animação**

A representação da ilusão de movimento nas artes pictóricas remonta à Pré-história, com as pinturas que se encontram nas paredes das cavernas do período Paleolítico, em que animais de grande porte parecem correr e caçar, conotando a intencionalidade humana de comunicar uma narrativa e, ao mesmo tempo, descrever uma experiência visual. Pesquisas arqueológicas no Sul da França encontraram que cerca de 30.000 a.C. já havia sido criado o primeiro dispositivo ótico para dar movimento às figuras, o taumatrópio, que depois viria a se popularizar como brinquedo na época vitoriana. Como relatam Azéma & Rivère (2012):

It can be seen that Palaeolithic artists designed a system of graphic narrative that depicted a number of events befalling the same animal, or groups of animals, so transmitting an educational or allegorical message. They also invented the principle of sequential animation, based on the properties of retinal persistence. This was achieved by showing a series of juxtaposed or superimposed images of the same animal. That such animation was intentional is endorsed by the likely use of incised disks as thaumatropes. Well in advance of their nineteenth-century descendants, Palaeolithic thaumatropes can be claimed as the earliest of the attempts to represent movement that culminated in the invention of the cinematic camera. (p. 323)

O fascínio pelas artes visuais em movimento passou a se desenvolver de forma estruturada especialmente a partir do século XVII. Cruz (2017) relata que uma das mais importantes invenções foi a lanterna mágica, por Christian Huygens (1629-1695), astrônomo,

matemático e físico holandês considerado um dos mais importantes cientistas da Idade Moderna. O sucesso das projeções das ilustrações animadas de Huygens percorreu vários países europeus. No fim do século seguinte e início do XIX, em Paris, França, uma série de espetáculos imersivos conhecidos como Fantasmagorias fez tanto sucesso que inspirou outras exibições que chegaram até os Estados Unidos. As fantasmagorias exibiam imagens de caveiras perdendo os membros e tentando avançar sobre os espetadores em ritmo alucinante, em um show de luzes e fumaça estilo terror. O museu da Cinemateca Francesa, em sua exposição permanente sobre a história do cinema, relata que a proposta estética e temática das fantasmagorias era inspirada nos espetáculos de magia e no romantismo mais obscuro, como a pintura de Goya e a literatura de Goethe – o que sobremaneira influenciou não apenas os filmes do gênero terror até os dias atuais, mas especialmente foi determinante para o nascimento do cinema pelas mãos de Méliès, que deu o estopim para a história da sétima arte com filmes macabros, burlescos e metafísicos. No século XIX, diversos outros aparelhos óticos para projeção de pinturas e desenhos com a ilusão de movimento passaram a ser criados e utilizados especialmente na Europa, em que se pode citar o fenaquitoscópio, o zootrocópio e o próprio *flipbook* (cuja sequencialidade de desenhos no livro cria a narrativa apenas pelo virar de páginas). O teatro ótico do pintor Emile Reynaud (1844-1918), cujas ilustrações eram pintadas com tinta a cor e formavam enredos com cerca de 15 minutos e trilha sonora sincronizada, é considerado a primeira narrativa animada da história do audiovisual. Suas “Pantomimas Luminosas” continuaram fazendo sucesso mesmo depois da invenção do cinematógrafo pelos irmãos Lumière, em 1895.

Nas primeiras décadas do século XX, a Europa viu nascer as vanguardas modernistas e estas foram incorporadas na cinematografia como arte autoral, dando origem a animações de figurações abstratas, e intimamente ligadas a composições musicais. É icônica a animação musical ao ritmo de rumba feita para o General Post Office, serviço postal do governo da Inglaterra, pelo cineasta neozelandês Lye (1935), que pintou diretamente nas tiras do filme e a cores. Ele criou curtas de animação pintados à mão em 35mm e 16mm para diversas marcas. Já na década de 1940, no National Film Board (Canadá), foram produzidas mais animações com pinturas nos dois lados do celuloide em 35mm, como *Begone Dull Care* (Lambart & McLaren, 1949). Fica evidente nessa primeira fase da

animação sobre pintura o compromisso com o sentido poético não-narrativo, em que a obra se baseia na experiência sensorial e na apreensão estética.

Já o cinema de animação como gênero nasce nos Estados Unidos e tendo como estilo de composição a narratividade cômica centrada nos personagens e o desenho (cartoon) como base pictórica. Algumas personagens do tipo caricatura que faziam sucesso nas tiras de banda desenhada que circulavam em jornais e revistas entre as décadas de 1910 e 1920 foram os escolhidos para estrelarem os primeiros curta-metragens. Por sinal, tal qual nos primórdios da representação do movimento na pré-história, foram os animais os primeiros a serem representados, por exemplo, o Gato Félix, do cartunista Pat Sullivan, faz sucesso até os dias atuais. A estrutura narrativa inspirada nas clássicas fábulas, por sinal, de origem europeia, ganhou primeiramente o público infantil. A fantasia da personificação, com a dotação de características humanas, como pensamento, atitude e linguagem, associada à representação de um ambiente natural, ainda que em preto e branco, foi o que encantou o público. Walt Disney deu início à grande indústria da animação em nível mundial. Seu grande feito foi ter dado voz aos personagens, da fala de Mickey Mouse à percussão óssea na performance das caveiras em *Silly symphonies: The skeleton dance* (Walt Disney Animation Studios, 2015). A narrativa centrada em grandes personagens gerou uma característica geral para os filmes de animação comerciais: os cenários são fundamentais para a ambientação da cena, mas na maior parte do tempo permanecem como pano de fundo enquanto apenas os personagens e outros elementos que naturalmente se locomovem estão a se movimentar na tela: animais, carros, chuva e neve se movem, enquanto prédios, chão, paredes e até mesmo as folhas das árvores ficam parados, salvo raras exceções.

Os desenhos à mão predominaram no processo de criação de animação dos grandes estúdios norte-americanos entre 1940 e por volta dos anos 1980. Entre os anos 1970 e 2000 ocorreu a migração dos desenhistas para o sistema de computação gráfica, que é a tônica da produção dos grandes estúdios até atualmente (Lamotte, 2022, p. 129). Em termos do momento da criação, o desenho e a pintura feitos à mão demandam mais cautela por parte do artista do que a composição pictórica digital. No extremo da meticulosidade necessária, a pintura do tipo afresco, que existe desde a Antiguidade e teve seu apogeu no Renascimento, compara-se ao cinema analógico: cada minuto é fundamental para que o pintor e o cineasta realizem a obra, ou seria demasiado custoso refazê-la. Já o cinema

digital dá mais liberdade de criação, com câmaras que rapidamente refazem as imagens e softwares de edição que permitem sua transformação com bastante liberdade criativa.

Ainda assim, quando se trata do cinema de animação feito sobre pinturas e desenhos feitos à mão, a produção do material primário ainda exige um aproveitamento maior de cada instante, já que a correção com lápis, e pincel muito mais, por vezes, é impossível (não se pode deletar o último movimento executado, como no computador).

Talvez quiçá pela paciência, tempo e meticulosidade exigida é que somente no século XXI tenha sido produzido o primeiro longa-metragem de animação sobre pinturas feitas à mão. *Loving Vincent*, de Kobiela & Welchman (2017) conseguiu a proeza de iniciar a história da produção de longas pintados à mão. Pela qualidade do trabalho, apesar de ser uma produção independente, ou seja, não originada dos grandes estúdios do circuito mundial, ganhou diversos prémios em grandes festivais, além de ter concorrido ao Oscar. A equipe do filme explica o processo criativo: depois das filmagens com os atores, que dão emoção à cena com base no roteiro, cada *frame* é pintado a óleo no estilo de Van Gogh, o qual é difícil de animar porque muitas vezes ficam visíveis suas pinceladas individuais, e ele também usava um empasto marcante. Isso significa que, para muitos quadros, os 125 pintores selecionados para a equipe tiveram que animar em *stop motion* individualmente cada pincelada, que se move pouco a pouco em cada quadro. Foram 65 mil *frames* para pintar e animar (Wecel, 2019). A pintura é um processo aos olhos do cinema, que dá movimento ao amálgama pictórico com vistas a expô-lo na continuidade de sua significação poética. Ademais, para além do caráter autoral do filme, com o sucesso, o filme transformou a pintura em um veículo de comunicação de massa tanto quanto o são as imagens técnicas, o que inaugura uma nova era do consumo de arte.

Atualmente, muito se especula sobre a capacidade de a inteligência artificial produzir automaticamente filmes de animação sobre pintura, contudo, o diretor de arte ZAKIRZYANOV (2023) diz que a tecnologia IA ainda não dispõe da qualidade à altura da reprodução em movimento da tela de um grande artista, sem que não haja distorções. Ele manipula softwares de animação 3D para dar vida às telas de Van Gogh em vídeos de curta duração exibidos no Instagram.

## Parte II – Van Gogh: O Escritor das Imagens

O talento de Van Gogh como escritor epistolar começou a ser notado pela imprensa especializada em janeiro de 1890, poucos meses antes de sua morte, quando o artista e escritor Emile Bernard (1869-1941) mostrou as cartas que recebeu de Van Gogh ao crítico vanguardista Albert Aurier (1865-1892), que admirado com a qualidade da escrita e dos *sketches*, publicou um artigo na revista *Mercure de France*, prestigiada pelos conhecedores de arte moderna. Foi o início do reconhecimento por seu engenho artístico, ainda que de forma muito incipiente, sem ainda citar sua vocação epistolar. Foi só em 1892 que a relação entre as cartas e sua obra pictórica começou a se tornar pública, por meio da reprodução de pequenos trechos no catálogo de uma exposição em Amsterdam. Trechos maiores passaram a circular nos anos seguintes, em salões de Bruxelas, e novamente na revista *Mercure de France*, que publicou artigos esporadicamente entre 1893 e 1897, atraindo a atenção de artistas, escritores, colecionadores e apaixonados por arte. As cartas começaram a ser traduzidas e publicadas em outros países, e contribuíram sobremaneira para o reconhecimento de Van Gogh como artista e intelectual, pela excelência de seu testemunho pessoal como ser humano, crítico de arte e agente cultural de seu tempo (Van Gogh Museum & Huygens Instituut, 2009b).

Nas cartas, Van Gogh relata seu processo de aprendizado do desenho à pintura, as dificuldades que teve em aprender algumas técnicas, as limitações que os recursos materiais impunham, seu sonho de viver em uma comunidade de pintores no sul de França, a necessidade de lidar com seus problemas psiquiátricos e, principalmente, o desejo de que seu trabalho se comparasse ao dos grandes pintores que admirava, de modo que ficassem evidentes em suas criações as intertextualidades com os grandes mestres da pintura, assim como o papel da literatura na sua formação como artista e ser humano. As correspondências são um arcabouço que de certa forma sintetiza a história e a cultura europeia no fim do século XIX, que por sinal, foi um ponto de mutação para a história da arte pela expansão dos museus nacionais e o início da formação das vanguardas pré-modernistas. Vincent conta como aprendia e aplicava em seus quadros os conhecimentos que adquiria ao ver de perto as grandes obras nos museus de Holanda, sua terra natal e primeiros passos na articulação da luz; Inglaterra, Bélgica e, principalmente, França. Outrossim, a assertividade de seu posicionamento crítico em relação à literatura, arte e

cultura evidencia seu gosto arrojado pelos clássicos e prazer pelo conhecimento. Tanto a crítica de arte quanto as éfrases de suas próprias obras e de outros artistas que ele admirava são um material substancial para que se possa conceber o universo verbal e visual do pintor, assim como seu ponto de vista sobre si e o mundo.

Enquanto as cartas de Vincent demonstram suas habilidades retóricas, são também a oportunidade de conhecer o Vincent leitor. Por sinal, Todorov (2009, p. 51) pontua que o ensino de Letras, em França, a partir de meados do século XIX, deixa de ser focado unicamente na oratória, para também adotar a perspectiva da história literária (aprende-se como ler). Um apreciador da literatura de sua época, Van Gogh compartilha os livros que ia conhecendo em suas viagens, inclusive citando diversos trechos, especialmente dos poemas de que gostava. Ele conta quem eram os escritores e livros que faziam sucesso entre os artistas, como John Keats, que ele recomenda quando escreve de Londres. Seu processo criativo como pintor será sobremaneira influenciado pela literatura. Sua interpretação dos livros que comenta nas cartas costuma enfatizar o valor do escritor para a cena cultural da época. Ele parafraseia Zola<sup>10</sup> com um trocadilho entre pintura e literatura: “I, who read books to seek in them the artist who made them” (Van Gogh, 1889h).

Esse período de intensa busca do conhecimento da literatura de elite europeia está mais concentrado nas cartas que escreveu depois de desistir da ideia de se tornar pastor de igreja como seu pai, e declarar sua discordância em diversos preceitos morais eclesiásticos. Mais ao início de sua produção epistolar, especialmente nas cartas que escreveu entre 1875 e 1879, entre as diversas intertextualidades literárias, a mais recorrente é a Bíblia. Em uma carta a Theo, Van Gogh (1876b) descreve as formas de representação da natureza pelo pintor paisagista Georges Michel (1763-1843) para compará-lo com a visão dos peregrinos a quem Jesus Cristo fez companhia logo após sua ressurreição, sem que eles reconhecessem que estavam falando com o próprio Mestre. Está aí uma metáfora que explica um dos dilemas mais presentes em toda sua obra epistolar: sua declarada angústia por não ter seu trabalho reconhecido, o que lhe gerava diversas dificuldades financeiras e

---

<sup>10</sup> “Ce que jê cherche avant tout dans um tableau, c’est un homme et non pas un tableau” [O que procuro numa pintura é sobretudo um homem, e não uma pintura] (tradução nossa) (Zola, 1991).

de relacionamento, além da missão de conseguir deixar para a posteridade sua imensa obra. Ao passo que declara sua revolta contra a arte aristocrática burguesa e as técnicas ultrapassadas ao seu ver, também se vê nas cartas seu anseio pela aceitação e remuneração de seu trabalho, o que ele queria é ver suas obras em uma grande galeria, museu, ou na casa de um colecionador de arte. As cartas são reflexivas, uma forma de partilhar sua criatividade e ambição, de enfatizar que tinha consciência do valor de sua arte e de que seria lembrado por sua genialidade.

Van Gogh criou uma obra epistolar para dizer ao mundo que tinha consciência de seu papel como agente cultural produtor e catalisador da arte e da cultura de seu tempo. França, Holanda, Bélgica e Inglaterra são os países onde ele viveu e de onde trazia a maior parte das citações, análises, críticas e écfrases para construir seu universo literário. Ainda assim, por diversas vezes, mostra-se aberto a uma arte global, tendo notadamente se aprofundado com veemência também na arte japonesa, pela qual produziu uma série de quadros. Quando citava os escritores e artistas com os quais seu trabalho dialogava, fazia uma distinção clara entre seus contemporâneos e os expoentes das gerações anteriores que admirava. Ele sempre se mostrava ciente de sua importância para a viragem cultural da arte entre o fim do século XIX e os dias atuais. Isto porque ele era um visionário e projetava seu trabalho para o futuro, preocupava-se em utilizar materiais e métodos de preservação e imaginava como seria a recepção de suas obras no século seguinte.

### **Cartas Ecfrásicas**

Como é próprio da literatura epistolar, narrador e personagem se confundem, pois ao mesmo tempo que se conta os acontecimentos que acabaram de ocorrer, também se vive esse momento. Assim, Van Gogh não apenas relata os movimentos e acontecimentos determinantes para a história da arte, mas faz parte disso tudo, sendo também, portanto, integrante do discurso que ele mesmo produz. Chatman (1990, p. 145) diz que o discurso narrativo reconhece dois narradores sob o mesmo nome, sendo um heterodiegético, que apenas fala do tempo e espaço do discurso, enquanto o outro, homodiegético, é o narrador personagem, que além de falar a respeito, habita o tempo e espaço da história. Do mesmo modo, a écfrase, por sua própria constituição, é sempre incompleta, esguia, incapaz de

abarcam a realidade em sua totalidade porque é carregada dos melindres da retórica e condicionada ao ponto de vista do narrador.

Porque de uma *ekphrasis* se trata, a nossa percepção dos signos é visualmente condicionada (conduzida) pela do narrador: *vemos* aquilo que ele *vê*, obedecendo à sequência que ele (nos) impõe. Recorde-se que esta capacidade de condicionar (formar) o nosso olhar deverá ser endógena à *ekphrasis*. (Avelar, 2006, p. 36)

É justamente tal limitação própria da composição efrásica que Van Gogh confessa ao descrever seu processo criativo. Sua visão da natureza é carregada de poeticidade ao descrever como se encantava com cada cor, forma, luz e seu desejo de reproduzir tudo isso em pintura, apesar das limitações que a materialidade traz a toda imaginação. Face a tamanha perfeição que avista ao admirar uma paisagem, ele declara como seus quadros e cartas são impactados pela força da natureza e pelas limitações dos sistemas e técnicas das linguagens disponíveis, que nunca serão capazes de deveras traduzir o que seus olhos são capazes de alcançar, restando-lhe apenas a criatividade. Ainda assim, com maestria faz uso da metáfora para unir o verbal e o não verbal em uma única fala que resuma sua humildade perante a beleza do mundo, da qual ele retira seu ímpeto criativo que extrapola os padrões da história da arte, dando origem a um estilo único de composição pictórica:

I see in my work an echo of what struck me, I see that nature has told me something, has spoken to me and that I've written it down in shorthand. In my shorthand there may be words that are indecipherable — errors or gaps — yet something remains of what the wood or the beach or the figure said — and it isn't a tame or conventional language which doesn't stem from nature itself but from a studied manner or a system. (Van Gogh, 1882)

Sua poética faz uma simbiose entre a descrição e a pintura em si, as pessoas e os retratos que compõe, a poesia que ele vê na natureza e a qual reinterpreta em seus quadros. Entre seu distanciamento do confessionalismo romântico e a necessidade de encantar o mundo, é possível distinguir dois eu-líricos. Por um lado, a experiência pessoal e seu caráter autobiográfico, o sentimento de si e seu estar no mundo; do outro, um distanciamento objetivo na observação estética com acurácia poética. Justamente, percebe-se na obra de Van Gogh as seis grandes características presentes na relação entre literatura e artes visuais na tradição ocidental, segundo Avelar (2018, p. 30): descritiva; epigramática; *locus amoenus*; representação de edifícios e dos espaços circundantes; a ruína, e a diluição da figura autoral face ao referente. A descrição que faz da realidade está carregada de lirismo, como no trecho a seguir:

Out of the ground shoot young beech trees that catch the light on one side — are brilliantly green there — and the shaded side of those trunks a warm, strong black-green. Beyond these trunks, beyond the brown-red ground, is a sky, a very delicate blue-grey, warm — almost not blue — sparkling. And set against this is another hazy edge of greenness and a network of slender trunks and yellowish leaves. A few figures gathering wood move about like dark masses of mysterious shadows. The white cap of a woman who bends over to pick up a dry branch suddenly stands out against the deep red-brown of the ground. A skirt catches the light — a cast shadow falls — a dark silhouette of a fellow appears on top of the undergrowth against the brushwood fence. A white cap, bonnet, shoulder, bust of a woman set off against the sky. These figures — they're large and full of poetry — appear in the half-light of the deep shadow tone like huge terracotta being made in a studio. I'm describing nature to you — to what extent I conveyed it in my sketch I'm not sure myself — but I do know that I was struck by the harmony of green, red, black, yellow, blue, brown, grey. (Van Gogh, 1882)

É surpreendente notar os pontos que Van Gogh destaca ao fazer uma *écfrase* de uma obra de arte, seja sua, seja de outros artistas. Para expressar seu sentimento e ponto de vista sobre um objeto, declara fazer o uso exacerbado da cor, não para representar o objeto como ele o vê, mas como as cores permitem sua interpretação. Ele escreve de Arles sobre sua determinação em fundar uma nova escola colorista: “I believe that a new *colourist* school will take root in the south, seeing increasingly that those from the north rely more on skill with the brush and the so-called picturesque effect than on the desire to express something through colour itself” (Van Gogh, 1888q). Van Gogh dizia que o pintor do futuro seria aquele que soubesse fazer uso da cor como nunca se havia visto antes. Estudioso da colorimetria, de facto, foi ele mesmo quem inaugurou um novo capítulo na história da arte, ao propor uma nova forma de se encarar o uso da cor com maestria. Depois que deixou Paris, onde pôde apreciar de perto as grandes obras de Delacroix, Van Gogh criou suas pinturas mais famosas, em que a combinação de cores contrastantes, intensas e brilhantes se perfazem em pinceladas de traços e pontilhados inusitados e arrebatadores. Do mesmo modo, como o próprio autor menciona em suas cartas, cada uma de suas obras dialoga com os pintores que o antecederam e com quem aprendeu técnicas de pintura, assim como com os livros que leu e contribuíram para seu posicionamento como agente cultural. Mukarovsky (1991), por uma perspectiva estruturalista, comenta esse fluxo contínuo da obra de arte:

Mas não é só a obra de arte isolada, única, que constitui uma estrutura. Já mostrámos que na própria essência da obra se acha uma alusão àquilo que na arte a antecedeu e – acrescentamos agora – àquilo que virá depois. O que distingue sensivelmente a estrutura de uma dada obra em relação à tradição — e dela se distingue toda e qualquer obra dotada de uma personalidade própria — é sempre, ao mesmo tempo, um apelo à criação futura. Cada obra de arte – até ‘a mais original’ – se integra num fluxo contínuo através dos tempos. (p. 137)

Ao se analisar as cartas de Van Gogh, que via poesia em tudo o que o cercava e transformava em arte, percebe-se como o conceito de *écfrase* retoma seu preceito original, de que se trata de uma poética sobre tudo no mundo. Apesar de ter composto sob forte

dialogismo com as artes pictóricas e a literatura dos lugares onde viveu, sua obra se tornou universal em uma sociedade que clama por vozes disruptivas sem que seja necessário abandonar suas raízes. Sobre a questão da originalidade e reprodução de obras de arte, ele acredita que se trata também de um princípio universal, pelo qual todos os pintores devem ser considerados como compositores, tais quais os músicos, de modo que a reprodução de uma tela não visa à sua cópia, mas à interpretação do sentimento que a obra original transmite.

### **O Imaginário Noturno**

*The starry night* (Van Gogh, 1889d), uma das obras mais icônicas da arte moderna, é um símbolo do imaginário noturno na pintura, não pela óbvia analogia com a noite dos astros da física, mas por refletir a mente iluminada do artista enclausurado, solitário, isolado, mas aberto ao mundo, ao futuro e ao impulso incessante da natureza em todas as coisas. O quadro mostra a paisagem que Van Gogh visualizou da janela do quarto do hospital psiquiátrico onde viveu um ano em isolamento, em Saint-Rémy-de-Provence – não é propriamente o panorama que ele avistou, e sim o espaço que ele concebeu para representar o vilarejo e a emoção de pensar sobre uma noite de verão no sul da França enquanto pintava durante o dia. Dos turbilhões em cada estrela, satélite e planeta no céu, de cada eixo circulante em seu amarelo ouro, vem o movimento que Van Gogh carregou em seu âmago depois de tantas vezes ler o poema de van Beers (citado por Van Gogh, 1873a, 1873b, 1876a). Silveira (2015), ao observar seus pacientes pintando no ateliê do hospital psiquiátrico que criou para artistas com esquizofrenia, assenta que as imagens circulares, quando dispostas em sequência, provam que forças ordenadoras foram mobilizadas e que a crise psicótica será superada. Durand (2012, p. 91), por sua vez, assinala que as paisagens noturnas são características dos estados de depressão e que, no folclore, tanto a hora do fim do dia quanto a meia-noite “deixa numerosas marcas terrificantes: é a hora em que os animais maléficos e os monstros infernais se apoderam dos corpos e das almas”. No entanto, Van Gogh busca combater as trevas com o mergulho em um azul profundo de um céu enlazarado. A mesma força centrípeta do simbolismo cíclico da feminilidade lunar está na energia impetuosa do vento que vem visitar o vilarejo, trazendo consigo a metáfora do encontro entre yin e yang nas nuvens carregadas para um

dilúvio, cujas ondas femininas, animadas e caóticas se pode voltar a olhar a partir da gávea ao longe, em um momento de epifania do tempo, no azul em um céu de lua crescente, com a torre de uma igreja gótica que tenta sobreviver ao exército de um homem só, condenado a ver o áureo diurno sucumbido pela imensidão da noite. As formas de flamas no cipreste, por sua vez, são um motivo que Van Gogh escolheu para uma série de trabalhos que desenvolveu entre 1889 e 1890: além de proteger as terras provençais dos ventos mistrais, o cipreste ancestralmente é símbolo da imortalidade. 7Graus (n.d.) define o cipreste como símbolo de morte, tristeza, dor e luto.

O simbolismo do imaginário noturno está presente também em uma de suas mais famosas pinturas, igualmente dos anos de internações psiquiátricas, em que lança mão do motivo dos corvos. Bukowick (2004, p. 18) identifica que esses animais vêm sendo símbolo de mau presságio ao longo dos séculos devido a uma superstição medieval. "In a medieval world paralyzed by superstition and fear of the unknown, these black birds came to be considered as representatives of evil". Esses pássaros negros sobrevoam o campo de trigo em Van Gogh (1890b), com um céu de turbulência anunciando tempestade. Em carta a Theo e Jo (Van Gogh, 1890d), Vincent confessa que tentou por meio dessa paisagem comunicar a tristeza e solidão que ele não conseguia expressar em palavras. A crença popular diz que este teria sido o último trabalho do artista, prenunciando sua morte, no entanto, essa ideia não passa de um mito persistente, na verdade ele fez diversos outros trabalhos depois dessa tela (Van Gogh Museum, n.d.-c). Em diversas cartas Vincent descreve os corvos que observava em seu cotidiano. No imaginário, o poder dos pássaros como símbolo teriomórfico está ligado ao mecanismo das asas, que dão a ideia de perfeição anatômica e ascensão, por isso são geralmente sinalizadores do regime diurno do imaginário. No entanto, a cor negra, comumente associada ao obscurantismo, à cegueira, à noite, são o que torna os corvos "as ovelhas negras", ou seja, o ponto fora da curva, os pássaros da noite.

O positivismo e o determinismo científico do século XIX, que tentava reduzir tudo a uma única causalidade, pode ter sido um entrave para que se compreendesse a imaginação e o imaginário de Van Gogh. Como sua arte se situa entre o figurativo e o não-figurativo, é plural e, por vezes, sua explicação só pode vir dos estudos sobre o imaginário. Por exemplo, em sua última obra de arte, *Tree Roots* (Van Gogh, 1890a), que pintou poucas

horas antes de morrer. Da pintura, que parece inacabada, depreendem-se arquétipos abstratos ligados à feminilidade de imagens do inconsciente, busca representar tanto o gesto quanto pontos de condensação simbólica, o ato de apanhar acima e abaixo a vida que vem da natureza, e que nela remanesce sob a terra. Foi inspirada em um arbusto que ladeava uma estrada em Auvers-sur-Oise. O tema escolhido, as raízes das árvores, já havia sido objeto de desenhos e diversas cartas, sendo utilizado na maior parte das vezes no sentido figurado: para Van Gogh, as raízes significam a estruturação de um caminho carregado de criatividade e emoção, que conduz ao coração e à luta pela vida. Outrossim, Gilbert Durand, em entrevista a Van Eersel (2001), também diz que as raízes das árvores simbolizam o retorno às técnicas que geram a vida, enquanto a perda do sentido das raízes é o que causa os grandes males da humanidade e o vazio existencial. “Parce que l'homme a perdu son arbre. Il a mangé du fruit défendu, il a perdu l'arbre de vie. L'arbre primitif. Et alors ses savoirs ont divagué”. Durand (2012, p. 39) também comenta que a imaginação que ocorre na interpretação de uma imagem está ligada a simbolismos ancestrais e é uma prática de libertação: “As imagens não valem pelas raízes libidinosas que escondem mas pelas flores poéticas e míticas que revelam”. Do mesmo modo, encontra-se em Van Gogh como *topoi* recorrente a imagem do semeador. Várias de suas pinturas mostram paisagens com trabalhadores rurais e ao descrever esse personagem ele revela como o imaginário místico relacionado a essa figura faz parte da sua interpretação dessa imagem simbólica, que desde a Idade Média tem na famosa figura do Grim Reaper a personificação da morte:

I then saw in this reaper – a vague figure struggling like a devil in the full heat of the day to reach the end of his toil – I then saw the image of death in it, in this sense that humanity would be the wheat being reaped. (Van Gogh, 1889g)

A mitologia durandiana propõe duas grandes constelações simbólicas para explicar o sentido das imagens, que ele chamou de o regime diurno e o noturno. O primeiro, também chamado de esquizomorfo, identifica-se pelo geometrismo, a antítese, o dualismo exacerbado, a historicidade, a consciência, a racionalidade, o pragmatismo, a abstração e um modo de pensar à margem do mundo, sendo associado a rituais de elevação, ascensão e purificação. Os personagens heroicos pertencem ao regime diurno, com suas narrativas espetaculares, de superação da morte. Já o regime noturno subdivide-se entre a dominante

digestiva, em que se percebe a sociologia matriarcal e alimentadora, e a dominante cíclica, que observa as fases agrícolas e astrais, os símbolos de retorno, a queda e os mitos. As imagens noturnas são então subdivididas entre místicas, em que se percebe uma persistência quase epilética, uma confusão mental e expressiva, em que tudo parece sempre interligado, conectado e dependente; e sintéticas, pelas quais se constituem especialmente as artes narrativas (literatura, cinema, teatro, música), nas quais fica evidente o contraste entre o antes e o depois, o sentido de destino, a arte de sintetizar o tempo.

Durand entende que o mito é um sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e esquemas e estes podem impulsionar uma narrativa. “O mito é já um esboço de racionalização dado que utiliza o fio do discurso, no qual os símbolos se resolvem em palavras e os arquétipos em ideias. O mito explicita um esquema ou um grupo de esquemas” (Durand, 1989, p. 44). Nesse sentido, o mito tanto revela uma verdade histórica quanto uma fantasia, pois sua narrativa é carregada de meandros fabulosos, os quais têm o poder de revelar o inconsciente coletivo e também as identidades sociais mais evidentes. O estudo da reconciliação entre imagem, símbolo e raciocínio é o que Durand chama de mitodologia, a qual se ocupa da mitocrítica, que faz uma recensão dos mitos existentes nos diversos tipos de textos, e da mitanálise, que faz sobressair os mitos existentes nos valores culturais dos discursos e da autoria em seu contexto social. Godinho (2012, p. 5) acrescenta ainda aos estudos a mitoestilística, que vai a fundo nos mitos que se repetem na obra de um determinado autor.

Assim, pode-se identificar uma constelação semântica que forma o mitoestilo literário de Van Gogh, cujas palavras conotam a autoconstrução de seu próprio mito: seu humor ácido associado à ternura com que se dirige aos destinatários de suas cartas são tão contraditórios, ricos e belos como a colorimetria que criou para suas pinturas. Nesse sentido, o ato de escrever cartas, a disposição para a literatura epistolar, é um ato heroico que o pintor exerce para esclarecer seus princípios poéticos e artísticos ligados ao imaginário noturno. Durand (2012, p. 157) diz que a palavra e a escrita são protótipos isomórficos da constância e da identidade. Logo, pode-se dizer que Van Gogh viu na escrita a possibilidade de não ser reconhecido apenas por seus esquemas místicos e sintéticos, mas também pela expressão da consciência que tinha da força sobre-humana

com que lutou para criar uma grande obra, deixando para a posteridade seu testemunho de si mesmo, criando uma história literária sobre a crítica da arte, da sociedade, da política, do espetáculo que via na natureza e expressava em sua arte. Ao escrever sobre seu processo criativo e sua condição de saúde, cria um ritual de elevação, em que reconhece sua marginalidade ao mundo em que vivia, e suas realizações de superação. Não que o caráter noturno de sua poética necessitasse de esclarecimento, pois como toda semântica noturna, a autonomia de seu trabalho fala por si, ou seja, não se trata de criar uma oposição entre luz e trevas, e sim de permitir que o caráter soturno de seu pensamento expresse uma aporia dividida em textos ecfrásicos. O eu-poético do escritor epistolar é o duplo de sua identidade real e conota sua arte pictórica. Durand (2012, p. 275) diz que a escrita de Van Gogh, repleta de vírgulas, transmite uma sensação de movimento intenso e que o tom intimista de sua escrita é próprio de seu imaginário noturno.

Ocorre que a pintura de Van Gogh justamente não se limita a uma escala temporal de antes e depois, ela conduz o olhar do espectador para dentro e além, sintetizando o momento em dobras temporais, não pela perspectiva, mas pela maneira como ultrapassa a realidade e acolhe em um só quadro o homem e o sonho. As formas centrípetas que ele propõe para as nuvens, os astros, o vento, a natureza; as ondulações que dá às roupas e às faces, a tudo que seja do mundo físico, levam o olhar do leitor para um tempo interior de indagação sobre os limites espaço temporais da finitude do ser e a realidade vista não em sua materialidade objetiva, mas no sonho indagador da (in)consciência, em que a precisão diurna do mundo físico mostra o seu (des)fazer-se em um movimento incessante de um estado sentimental em constante estado de ebulição, pelo qual um conjunto de pinceladas abstratas pode representar a ferocidade do tempo e das multidões frente à queda da arte do passado – depois de Van Gogh, a arte (in)consciente passa a ser também uma chama sempre acesa para o questionamento sobre os limites do movimento na arte para as gerações futuras. A obra de Van Gogh é difícil de descrever, ela é mais fácil de ser sentida, sua interpretação é esguia e irredutível, análoga somente a si mesma, sinestésica e dependente de inúmeros pormenores que se somam para a ascensão das cores. Sua arte da harmonização de cores contrastantes conota a vertente sintética do regime noturno do imaginário.

A angústia que Vincent sentia por suas limitações financeiras era recorrente nas cartas ao irmão, com quem ele havia feito um trato de que ele comercializaria seus quadros, contudo, sabe-se que apenas uma de suas obras foi vendida em vida. No início de sua carreira, a estética noturna era uma dificuldade para sua entrada no mercado de arte francês, que ainda não estava habituado às cores soturnas que Van Gogh empregava, em parte como herança da pintura holandesa. "French tastes ran more to colour, and Vincent's work was distinctly dark in tone" (Van Gogh Museum, n.d.-b). Ainda assim, é dessa fase uma de suas obras mais icônicas, "The potato eaters" (Van Gogh, 1885b), na qual se utiliza das cores escuras e profundas para representar a terra. Afinal, é da natureza e do trabalho do homem do campo que vem a inspiração de grande parte de suas obras, e desde os primeiros trabalhos ele já expressava seu engajamento em retratar os trabalhadores braçais. Todavia, ao analisar a evolução de sua obra ao longo dos anos, o imaginário noturno deixou de ser uma questão de claro ou escuro. Após sua estadia em Paris, e especialmente durante os anos em Arles, suas telas ganharam vida multicolor vibrante iluminada, sem que, no entanto, a noite deixasse de ser seu tema principal, pelo contrário: os astros são um dos principais motivos das telas de Van Gogh. Por vezes com a mesma forma, como a lua minguante, as estrelas que emanam círculos iluminados e pontilhados, o próprio céu que anuncia um mistério por vir é um dos principais temas de suas pinturas, repetindo-se entre séries, duplicando-se em continuum.

Nas pinturas de Van Gogh, as imagens-percepção (Deleuze, 2005) são preponderantes, porque seus traços reumáticos despertam uma sensação de fluidez líquida e viscosa que está sempre passando no quadro. Por sinal, Van Gogh inaugura um novo estilo de pintura a óleo justamente por criar essa estética pastosa, a qual seria seguida no início do século seguinte pelo fauvismo. Conforme Durand (2012, p. 275), as imagens noturnas se fazem amenizando diferenças com uma estética que chega a ser eufemística, uma antífrase, porque do exagero faz surgir a suavidade e a sublimação, com seu realismo sensorial carregado de vivacidade. Bertin (2002), ao dizer que em Van Gogh prepondera o imaginário noturno, também o faz por causa desse regime perceptivo, que demanda do espectador a compreensão dessa confusão entre o recipiente e o conteúdo, em uma espécie de aglutinamento ou adesevidade, que tem a função de ligar mundos pelo sentimento: "C'est la représentation du schème dynamique du geste chez Van Gogh, l'emploi du tourbillon, des couleurs, de l'exaspération chromatique. Une profondeur mystique: la

substance du cri prométhéen”. O esforço prometeico que Van Gogh fez para continuar sua obra apesar de todos os problemas psiquiátricos que o acometiam e fugiam ao seu controle ele próprio confessa em suas cartas, nas quais ele ratifica seu desejo de que seu trabalho fosse reconhecido pela meticulosidade dos detalhes. É comum encontrar em suas pinturas, de forma despreziosa e quase escondida, figurações simbólicas em miniatura, mensagens nos detalhes que demandam o esforço do espectador em identificar uma característica animada, ou seja, antropologicamente reconhecível, em um pequeno conjunto de pinceladas dentro de uma figuração mais explicitamente significativa. Como diz Bachelard (1978, p. 298), “o minúsculo, porta estreita, abre um mundo. O detalhe de uma coisa pode ser o sinal de um mundo novo, de um mundo que, como todos os outros, contém atributos de grandeza”. Por sinal, essa é uma das características das estruturas místicas do imaginário, a chamada gulliverização, como explica Bertin (2002):

Mise en miniature: gullivérisation. C'est le prix accordé à la minutie, au détail, lorsque la valeur est attribuée au dernier des éléments. C'est la petite étincelle qui donne son sens aux divers contenants et atteint les dimensions de l'Univers, le renversement complet des valeurs, où ce qui est inférieur prend la place du supérieur. Ex chez Van Gogh, les petits sujets: natures mortes, fleurs ou encore les jardins miniatures orientaux.

Apesar de suas pinturas provocarem uma soturnidade inesperada, em suas cartas, enquanto faz relações com referências nem sempre claramente declaradas, e sim intuídas, é comum que Van Gogh chame a atenção do leitor para as qualidades técnicas da obra, sua materialidade e o trabalho necessário para produzi-la, persuadindo o recetor a se desvencilhar das extrapolações que a própria obra deveras provoca, para focar sua visualidade imediata. É assim que as epístolas efrásicas de Van Gogh mostram seu olhar objetivo sobre o imaginário que ele próprio visava criar. Sobre essa questão, cabe citar Deleuze (2005, p. 18), quem diz que o olhar imaginário “faz do real algo imaginário, ao mesmo tempo que, por sua vez, se torna real e torna a nos dar realidade”. Para Van Gogh, o espírito moderno se contrapunha ao misticismo e à religião. Fica evidente que a riqueza

da contraposição entre a pintura eminente psicológica que sua arte propõe e a racionalidade que ultrapassa até mesmo seus dilemas psiquiátricos são o mérito de seu trabalho.

Outrossim, ao descrever uma obra de arte, ele compara sua primeira impressão objetiva com a mistificação enquanto espectador, e pondera até que ponto é possível que a primeira prevaleça sobre a segunda. Por exemplo, em carta com suas observações sobre *The Annunciation*, de Bernard (1889):

I see figures of angels, elegant, my word, a terrace with two cypresses, which I like very much; there's an enormous amount of air, of clarity in it... but in the end, once this first impression is past, I wonder if it's a mystification, and these secondary characters no longer tell me anything (Van Gogh, 1889i).

Bazuá & Marshall (2007) explicam que o imaginário está no caráter simbólico das imagens, o qual se situa em um espaço de intermédio entre a lógica e o afeto. Consiste, portanto, de um conjunto de imagens mentais ou materiais, visuais ou linguísticas, unidas entre o sentido próprio e o figurado. Fundamenta as crenças, interpretações, memórias e expectativas que dão valor e significado a cada imagem em uma obra de arte visual ou literária. Dado que a análise do imaginário ajuda a conhecer o lado menos objetivo de uma obra, é comum que se busquem referências mitológicas para sua compreensão, já que o mito, tal qual o imaginário, trata de seres e acontecimentos que remetem a uma realidade que parece distante no tempo e espaço, porém é uma narrativa fictícia, disseminada pela totalidade da história com o sentido de comunicar uma verdade sobre as limitações da condição humana no mundo. Assim, a construção e o estudo do imaginário interferem nos processos cognitivos por meio de técnicas de pensamento simbólico e analógico, que operacionalizam a objetividade e a imaginação a fim de transpor as barras de acesso à liberdade de pensamento e criação.

Nesse sentido, pode-se comparar o imaginário ao que Benjamin (1987, p. 170) chama de “aura” da obra de arte, “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja”. Outrossim, Maffesoli (2001, p. 75) diz que essa matriz ambiental ou até mesmo atmosférica, essa força

social, espiritual e mental em que consiste o imaginário, é sempre ambígua e perceptível, mas não é quantificável. Assim, na era da reprodutibilidade técnica promovida pelos meios de comunicação de massa, ou até mesmo, mais anteriormente, nas séries de pinturas sobre um determinado tema, por exemplo, pode-se quantificar o número de obras cuja fonte partilha de um símbolo comum do imaginário (a simbologia da casa, do camponês, da montanha ou de outro elemento qualquer que seja). No entanto, os significados de cada símbolo para a composição do imaginário são de ordem unicamente qualitativa, porque habitam o campo do etéreo. Assim, o imaginário alimenta e inspira manifestações culturais, por isso, é sempre coletivo. Pode-se falar do imaginário de um artista, que são suas imagens individuais, autorais, frutos de sua criatividade particular, que conotam seu ponto de vista, seu pensamento sobre a realidade e modo de sentir e interpretar o mundo, porém, sua obra sempre será resultado de um imaginário coletivo e trabalhará para retroalimentá-lo. A pintura, a literatura, o cinema, todas as artes e até tecnologias alimentam o imaginário. Assim, pode-se identificar, no imaginário de Van Gogh, ideologias, que são seus aspectos racionais e históricos, mas as construções mentais irracionais, do mundo da fantasia e do sonho, estas é que tornam o imaginário maior que os sistemas ideológicos, sendo uma sensibilidade cuja descrição será sempre estreita e tangente à essência da mente do artista e da própria arte, porque é impalpável, residindo no campo da imaterialidade e da poeticidade, entre a objetividade e a subjetividade.

### **Homem ou Mito**

Na cultura pop mediática atual, muitos artistas são vistos como divindades, abarrotando milhões de fãs pelo mundo. Tal relação com os espetadores, que muitas vezes beira ao fanatismo e ao fetichismo, é mais comum no meio musical e no cinema, em que os cantantes e atores são inclusive chamados de astros (astro do rock, astro de Hollywood), o que designa justamente essa visão até um tanto quanto mística sobre a vida particular e pública desses profissionais das artes. A sociedade industrial não foi capaz de apagar a presença do imaginário simbólico ancestral da arte moderna, do mesmo modo que a indústria cultural continua recriando e adaptando os mitos antigos nas novas produções das imagens técnicas. Por sinal, a indústria dos media, especialmente cinema e TV, conseguiu montar uma verdadeira fábrica de mitos sociais, que são agentes influenciadores e transformadores da cultura em esfera global, criando imaginários virtuais propulsionados

pelo marketing, a publicidade e a imprensa, cujas relações de poder são não apenas estéticas, mas também políticas. Afinal, os mitos criados e propagados pela indústria cultural são objetos pensados para o controle social pela repetição de imagens que se tornam mecanismos de poder e alienação. “A indústria cultural tem a tendência de se transformar num conjunto de proposições protocolares e, por isso mesmo, no profeta irrefutável da ordem existente (...) Para demonstrar a divindade do real, a indústria cultural limita-se a repeti-lo cinicamente”, dizem Adorno & Horkheimer (1985, p. 138). É pelo prolongamento da imagem estampada nas telas de cinema e TV, nos *outdoors* e *smartphones*, em toda a gama de produtos que se fabricam com a imagem do ídolo, que se cria a ilusão de que seu simulacro de facto representa sua vida real e toda sua biografia se torna comensurada pelas estratégias de marketing da indústria cultural, que vende entretenimento a todo momento, em todos os lugares, com a garantia de que as pessoas irão consumi-lo mesmo que não queiram, afinal, ninguém está imune ao seu alcance em todas as esferas sociais. Nesse ínterim, os processos de produção da arte são maquiados pelo resultado e as massas se identificam, portanto, com a imagem estética que é vendida como a mais bela ou mais rica, a mais utilitária, um fetiche, e não com a realidade que sustenta todo o sistema de produção mediático. Entra aí, portanto, a função social dos próprios artistas, como Van Gogh, que documentou sua obra por meio das cartas, ou dos diretores do filme *Loving Vincent*, que também documentaram o processo de produção em filme e nas redes sociais, para que se desmistifique a arte como um produto da indústria e se mostre o valor social do trabalho do artista. No caso dos grandes artistas plásticos, apesar de também serem reconhecidos e ovacionados pelo público e pela mídia, o sentimento geralmente é mais de admiração pelo trabalho do que propriamente idolatria. No entanto, Van Gogh pode ser considerado um dos poucos pintores que se tornou um astro pop. Sua arte encanta de tal forma pessoas de todas as idades e origens, que suas exposições, mesmo quando não exibem nenhum original, mas apenas réplicas, chegam a atrair milhões de espetadores. Van Gogh se tornou uma Marca, cujo *branding* inclui roupas, sapatos e outros itens customizados com inspiração em suas telas, sendo vendido em galerias e museus assim como em supermercados, além de ser uma das personalidades com maior número de biografias como *best-sellers* na história. Por sinal, o que atrai a curiosidade de tantos fãs, primeiramente é, de facto, a qualidade técnica inegável de sua arte, porém, é sua vida pessoal, com tantos percalços financeiros e a luta contra os

problemas psiquiátricos que o colocam no imaginário popular. O pintor que cortou a própria orelha, no entanto, é também o autor do universo visual mais instigante da história da arte desde então.

Van Gogh se fez mito não apenas por sua biografia, mas pela narrativa coletiva da sociedade dos séculos XX e XXI, que viram em sua história uma identidade para a busca do homem moderno e pós-moderno pela liberdade física, psicológica, criativa, expressiva, financeira, social, comportamental. Com o passar dos anos e da mudança no conceito de loucura, bem como pelo conhecimento de culturas mais longínquas e o reconhecimento da diversidade de pensamento e comportamento das mais diversas “tribos” e grupos nas grandes metrópoles pelo mundo, um comportamento mais contestador e de humor ácido como o de Van Gogh é mais aceito nos dias atuais. Na história da arte e da cultura, Van Gogh é o monomito, “uma personagem dotada de dons excepcionais. Frequentemente honrado pela sociedade de que faz parte, também costuma não receber reconhecimento ou ser objeto de desdém. Ele e/ou o mundo em que se encontra sofrem de uma deficiência simbólica” (Campbell, 1997). Um gênio incompreendido de uma cultura literária e artística soberana, extremamente sensível à natureza e à vida, solitário e amoroso com a família, sempre angustiado pelas dificuldades financeiras de não ter seu trabalho valorizado, este é o Vincent das cartas, seu mitologema<sup>11</sup> autobiográfico. Nesse sentido, Van Gogh não é apenas o autor, mas também o personagem principal de sua obra epistolar e autorretratos, assim como de todos os filmes, vídeos, exposições e livros que foram criados sobre essa persona que faz parte da história da cultura global desde o fim do século XIX. O imaginário que ele criou sobre si concentra uma força centrípeta que faz de seu caráter um mito latente na história moderna e contemporânea. No discurso mítico sobre Van Gogh, seu mitema<sup>12</sup> reúne as qualidades arquetípicas de inovação, superação, força, transgressão, loucura e utopia.

Do mesmo modo, Durand (1979, p. 14) explica que, na imaginação simbólica, o significado não é apresentável, o signo não se refere a algo sensível, e sim a um sentido. O

---

<sup>11</sup> Mitologema é um esquema geral que se repete na estrutura textual de um estilo literário ou artístico. Nas narrativas e poemas românticos, por exemplo, o mitologema da culpa permeia o sentimento de abandono, de anjo caído, de angústia pela alma gêmea. Nas cartas de Van Gogh, o mitologema do gênio incompreendido se repete em diversas epístolas.

<sup>12</sup> Mitema é um grupo de palavras que constituem a menor unidade de um discurso mítico.

símbolo, portanto, tem tanto um caráter centrífugo, porque se refere a uma figura alegórica relativa a uma sensação, ou seja, tem um sentido figurado, exterior ao significado simbólico, quanto centrípeto, porque ao mesmo tempo reconduz o significado ao seu significante por uma epifania, já que o significado indizível e inacessível se torna real na imagem simbólica. Assim, como o simbolismo está no domínio do inconsciente, do mesmo modo, a pintura de Van Gogh leva o espectador a uma força centrípeta dentro de si, à autoindagação sobre os limites de sua percepção e imaginação.

Com isso, não era apenas a saúde mental de Van Gogh que amedrontava a sociedade, e sim a obscuridade do imaginário noturno a que deu vida revolucionária em sua arte. “Porque a pintura de Van Gogh não ataca um conformismo dos costumes, mas as próprias instituições. E até a natureza exterior, com seus climas, suas marés e suas tormentas equinociais não podem mais, depois da passagem de Van Gogh pela Terra, conservar a mesma gravitação” (Artaud, 2017, p. 9). Tal qual o dramaturgo Antonin Artaud, Van Gogh está no seleto grupo dos poetas malditos, não num sentido pejorativo, mas numa classificação elitista de artistas e escritores que têm o poder de comunicar o que grande parte da sociedade tem resistência em aceitar como uma realidade possível. Almejava, como Charles Dickens, dar vida a personagens do povo, ao invés de retratar a nobreza, como era a tônica da pintura da realeza e da burguesia até então. Seus retratos são de um carteiro, uma dona de pensão; um de seus motivos pictóricos é um par de sapatos velhos, e isso era considerado marginal para a sociedade da época. Portanto, não apenas pela inovação estética, que mescla representação e abstração, mas pelo posicionamento ideológico e social é que Van Gogh pode ser considerado um dos maiores expoentes da arte moderna. Artaud (2017, p. 22) faz um contraponto interessante entre Van Gogh e Paul Gauguin<sup>13</sup> quanto à criação de mitos na arte: “Gauguin acreditava que o artista deveria buscar o símbolo, o mito, ampliar as coisas da vida até à dimensão do mito, enquanto Van Gogh achava que se deve aprender a deduzir o mito das coisas mais terrestres da vida”.

Nesse sentido, vê-se como a visão de Van Gogh estava mais próxima da arte contemporânea do século XXI, em que os sistemas não narrativos se sobressaem em

---

<sup>13</sup> O pintor pós-impressionista Eugène-Henri-Paul Gauguin (1848-1903) foi um dos amigos mais próximos de Van Gogh, motivo de um grande número de suas cartas e alguns retratos.

relação à representação clássica, e a obra de arte está mais próxima do discurso do que da narrativa. Como diz Barthes (1977):

Contemporary myth is discontinuous. It is no longer expressed in long fixed narratives but only in 'discourse'; at most, it is a *phraseology*, a corpus of phrases (of stereo-types); myth disappears, but leaving - so much the more insidious - the *mythical*. (p. 165)

Apesar de ele não ter alcançado grande sucesso em vida, poucos anos após sua morte seu trabalho já começou a ser exposto em galerias e atrair os olhares da crítica de arte especializada, especialmente graças ao esforço de sua cunhada Jo, a quem o irmão Theo, pouco antes de falecer, delegou a função de divulgar e comercializar a obra de Van Gogh. Por volta de 1920, o reconhecimento de Van Gogh pela crítica especializada e pelo público em geral já era iminente em toda a Europa e nos Estados Unidos. “Meanwhile, the story of Van Gogh’s life had captured a great many people’s imaginations; the fame and the myth of ‘Vincent’ grew and grew” (Van Gogh Museum & Huygens Instituut, 2009a).

A simbologia das formas centrípetas se tornou uma marca autoral da pintura de Van Gogh, não como algo fabricado, e sim espontâneo, fruto de sua psique e criatividade, por isso contribui para sua identidade na história da arte, como o pintor dos turbilhões, do movimento das tintas. “A função primária da mitologia e dos ritos sempre foi a de fornecer os símbolos que levam o espírito humano a avançar, opondo-se àquelas outras fantasias humanas constantes que tendem a levá-lo para trás” (Campbell, 1997). É próprio da arte produzir imagens simbólicas que levam à contestação de verdades sociológicas e políticas. O artista, e em especial os vanguardistas, naturalmente subvertem e abalam dogmas e esquemas considerados como a norma pela maioria das pessoas. “O mito, pelo seu diacronismo discursivo, é muito menos ambivalente que o simples símbolo: ele parece uma racionalização épica ou lógica” (Durand, 2012, p. 373).

Nas narrativas míticas, o herói fala com eloquência do que aprendeu na vida por meio de suas histórias de superação, fala de renovação e renascimento. Van Gogh teve a capacidade

de enxergar coerência e conectividade nas imagens fragmentadas que compõem o imaginário artístico moderno e explicá-las por meio da éfrase e da crítica de arte. “Mesmo quando a lenda se refere a uma personagem histórica real, as realidades da vitória são representadas, não em figurações da vida real, mas em figurações oníricas” (Campbell, 1997). A revelação de verdades mais profundas sobre a humanidade suplanta os horrores da mutilação, que se torna apenas uma sombra na história de glória e superação do personagem mítico. “Se o monomito deve cumprir sua promessa, não é o fracasso humano, nem o sucesso sobre-humano, mas o sucesso humano, o que nos deve ser mostrado. Eis o problema da crise do limiar do retorno. Consideraremos, inicialmente, os símbolos sobre-humanos, passando em seguida para a exploração do ensinamento prático que o homem histórico daí pode retirar” (Campbell, 1997).

Como mito moderno, Van Gogh é um herói e também um anti-herói. Ele apresenta sua forma perturbadora de encarar a relação entre vida e morte com beleza em suas palavras, mas o anseio pela morte não é um modelo heroico, no sentido de algo a ser seguido. Diferente do arquétipo do herói da Grécia Antiga, um semideus, que buscava a perfeição e sacrificava a vida por sua honra, o herói moderno é contestador, vulnerável, e seu sacrifício é egocêntrico, visa à sua própria redenção como mártir da indústria cultural. Quando mais jovem, o discurso de Van Gogh era do herói pregador, puritano. Depois de romper com os dogmas eclesiais e assumir sua loucura, torna-se uma persona mais próxima do anti-herói. A famosa real ocorrência do corte da própria orelha, a qual Vincent leva para dar a uma prostituta, situa-o também no campo dos personagens monstruosos. Peixoto Junior (2010, p. 180) analisa como a estética do corpo é reveladora da psique associada à monstruosidade: “Seu corpo difere do corpo normal na medida em que revela o oculto, algo de disforme, de visceral, de ‘interior’, uma espécie de obscenidade orgânica”. A quebra da proporção simétrica e a irreversibilidade do dano estético são características típicas dos personagens monstruosos, o que causa o espanto típico do contato com o duplo, afinal, trata-se de um ser humano, mas que cometeu contra si um ato monstruoso, o qual viria a dar à sua imagem uma singularidade sem precedentes e criar uma áurea de fascínio, misticismo, curiosidade, abjeção e adoração sobre sua figura, como é próprio das lendas dos personagens mitológicos monstruosos. Do mesmo modo, esse personagem cria no espectador/leitor a apreensão por sua próxima aparição, questionando qual seria seu próximo ato de loucura. Outrossim, como diversos personagens das histórias de ficção,

seus momentos de anormalidade são pontuais, demonstrando comportamento e personalidades dúbios, que variam entre o intelectual meigo, doce e educado; e o cidadão psicopata, capaz de atos terrificantes. Essa é a típica característica dos personagens duplos das histórias de ficção fantásticas, como por exemplo em Stevenson (1992), em que o protagonista apenas eventualmente se transforma em um psicopata, contudo com o diferencial de dissimular sua dupla personalidade perante a sociedade. Assim, a doença que lhe causava surtos psicóticos também se intercalava com o tempo da racionalidade para sua criação literária e artística, conforme ele próprio relata. A morte trágica, todavia, comumente acomete os heróis, de tal modo que Van Gogh se transformou em protagonista na história da cultura mediática moderna.

### Parte III – Loving Vincent: O Filme enquanto Obra de Arte

Uma mudança de paradigma para a história do cinema e das artes plásticas pede um componente mitológico para além de seu próprio nascimento enquanto nova jornada para a produção dos media. Nesse sentido, tomar o caráter mitológico da figura de Van Gogh como ponto de partida para a busca do homem por trás do mito é o que dá consistência à proposta metodológica metafórica, que desfaz o mito da pintura imóvel no cavalete. O filme *Loving Vincent* é uma dupla transmidiação que condensa em seu discurso e narrativa tanto a obra epistolar quanto os desenhos, croquis e pinturas de Van Gogh. Ao mimetizar as escolhas estilísticas que transmitem o modo de Van Gogh ver o mundo, o filme constrói um discurso efrásico pela verossimilhança com a retórica poética-visual do pintor. Em seu processo exógeno da composição discursiva, o longa-metragem revela seu caráter objetivo na construção da linguagem que irá descrever vida e obra de Van Gogh. Assim, como as próprias cartas, tanto argumento quanto roteiro estão a serviço do valor máximo de suas obras de arte. “We cannot speak other than by our paintings”<sup>14</sup> é uma das últimas frases que Van Gogh escreveu a Theo, pouco antes de sua morte. Uma carta que havia ficado por ser entregue e se tornaria o fio condutor do roteiro de todo o longa-metragem. Sua conclusão de que somente a pintura era capaz de comunicar tudo o que era, pensava e sentia viria a ser também o fundamento do primeiro longa-metragem da história do cinema inteiramente pintado à mão, afinal, mais do que palavras, Van Gogh falava por meio de suas pinturas.

Graças ao espírito vanguardista de Van Gogh, o filme também promove o impacto de uma nova estética no discurso poético e seu poder de transformar a história da arte. Assim, o grande mérito de Kobiela & Welchman (2017) é a inauguração de um novo museu imaginário (parafraseando Malraux), diferente de todos de até então. O longa-metragem inventa o museu da pintura em movimento, virtual, vivo, um novo acervo que se abre para o futuro da humanidade: o das tintas cinematográficas, acessíveis a todos, em diversos dispositivos, diferentes telas e retinas, nas mãos de qualquer pessoa, de qualquer idade, em qualquer lugar do mundo. Essa é uma inovação realmente revolucionária. Van Gogh não viveu o suficiente para conhecer o cinema, faleceu cinco anos antes de os irmãos Lumière

---

<sup>14</sup> “Eh bien vraiment nous ne pouvons faire parler que nos tableaux” (Van Gogh, 1890e).

apresentarem ao mundo o cinematógrafo. Teria ele imaginado quão acessível sua arte poderia se tornar por meio da reprodutibilidade técnica? Nem mesmo sua mente visionária chegaria a tanto àquela altura – apesar de já preannunciar o tempo na pintura, a narrativa em cada pincelada. Nesse sentido, tal qual muitas vezes a projeção cinematográfica remonta à imagem da caverna de Platão, com a abertura para um novo estilo de projeção das artes pictóricas por meio da pintura em movimento, de facto se conquista para as sociedades futuras uma nova forma de se encarar a realidade. Contudo, seria o museu imaginário, as imagens técnicas, o cinema, na verdade grandes destruidores da aura da obra de arte? Essa questão permeia os estudos sobre as imagens desde que Adorno & Horkheimer (1985) cunharam o termo: “Na obra de arte volta sempre a se realizar a duplicação pela qual a coisa se manifestava como algo de espiritual, como exteriorização do mana. É isto que constitui sua aura”.

O reconhecimento do carácter artístico das imagens técnicas, notadamente, fotografia, cinema e vídeo, envolve a apreciação de um conjunto de atributos estéticos, como iluminação, enquadramento, grafismos e plasticidade; e persuasivos, como ritmo e temática, que em união formem um corpus poético. Barthes (1977, p. 19) nota que a imagem fotográfica tem duas mensagens, uma desprovida de código, que seria a realidade análoga à imagem, e outra cujo código seria o tratamento artístico – “the ‘writing’, or the rhetoric of the photograph”. Nesse sentido, como fenómeno das artes digitais a partir do século XX, em que se difundiu a prática de transformar a fotografia em uma estética mais próxima das artes plásticas por meio do uso de filtros e outros mecanismos de softwares de edição, a fotografia cinematográfica se tornou automaticamente reconhecível como arte pelo público em geral nesses casos dos efeitos de pintura, aquarela e outros sobre a imagem original. Daí que o filme de Kobiela & Welchman (2017), feito por meio de pinturas à mão sobre as imagens filmadas dos atores, posteriormente animadas em computador, seja imediatamente reconhecido pelo público em geral como arte, pela estrutura autónoma de sua imagem fotográfica, que interconectada ao texto das falas dos personagens e à música – ambos também de estrutura heterogénea do ponto de vista semiológico – fazem do filme uma obra inédita em termos de técnicas artístico-cinematográficas. Ao utilizar o código enquanto retórica da fotografia análoga, a qual por sua vez conota um quadro de Van Gogh, o filme se transforma numa obra de arte. Afinal, é na articulação retórica audiovisual que se encontra o discurso artístico que dá sentido à

referencialidade pictórica que o filme vem a enunciar. O estilo pictórico de Van Gogh funciona como um informante, dados puros que catalisam o referente na vida real que empresta sentido ao filme, o qual, por sua vez, incute ficção à realidade. Ao mesmo tempo, personagens, cenário, figurino, música e toda a mise-en-scène, característicos da composição cinematográfica, funcionam como índices que levarão o espectador a tentar decifrar seu significado no nível da narrativa, ou seja, eles indiciam a ambientação histórica (França, século XIX, lugares e pessoas que fizeram parte da vida de Van Gogh e podem ajudar a decifrar o motivo de sua morte). Conforme Barthes (1977):

Indices always have implicit signifieds. Informants, however, do not, at least on the level of the story: they are pure data with immediate signification. Indices involve an activity of deciphering, the reader is to learn to know a character or an atmosphere; informants bring ready-made knowledge, their functionality, like that of catalysers, is thus weak without being nil. Whatever its 'flatness' in relation to the rest of the story, the informant (for example, the exact age of a character) always serves to authenticate the reality of the referent, to embed fiction in the real world. Informants are realist operators and as such possess an undeniable functionality not on the level of the story but on that of the discourse. (p. 96)

Ratificando Joly (1994, p. 21), toda representação de uma imagem é psicológica e sociológica. É nesse sentido que se pode analisar, por exemplo, a imagem da mulher ou do trabalhador nas pinturas de Van Gogh, ou até mesmo, a sua própria imagem, que se transformou em uma verdadeira marca, inclusive no sentido comercial, ainda que às vezes equivocadamente restrita a jargões de marketing, como “o artista louco”. Ainda assim, retornando ao processo de composição pictórica, o que a geração de Van Gogh veio a mostrar é como a arte moderna veio a acolher essa consciência da autoria que deu liberdade criativa para a mimese da natureza, conferindo ao artista a autenticidade explícita de sua forma de dar significado à matéria, sem que fosse necessário se prender a regras ou escolas que ditassem a imitação fidedigna. Já as imagens técnicas, produzidas por aparatos fotográficos, videográficos, cinematográficos e computacionais para serem exibidas em

telas multimédia, a partir do século XX, transformam fotos e elétrons em vetores de significado. Conforme Flusser (2012):

Não se trata de apanhar o significado do mundo para torná-lo visível por reflexão: trata-se de conferir significado ao insignificante. Os aparelhos não são refletores, mas projetores. Não ‘explicam’ o mundo, como o fazem as imagens tradicionais, mas informam o mundo. (p. 71)

No caso de Kobiela & Welchman (2017), a representação da pintura por meio dela mesma em movimento, ou seja, a pintura do filme como metáfora da pintura do cavalete em *mise en abyme*, coloca o questionamento se ainda se pode chamar de pintura às tintas que na tela cinematográfica estão. Afinal, a essência metalinguística de toda linguagem seria seu poder de denominação, tal qual afirma De Man (1973, p. 492), quem relembra que, na linha de pensamento de Rousseau, a denominação precisa postular o conceito ou a ideia de diferença para que possa vir a sê-la de fato. Não se trata da mera tradução da pintura em cinema, e sim de sua sujeição a um processo de transformação criativa. Desse modo, a fragmentação da materialidade em duas esferas distintas que se entrecruzam forma na intersecção a pintura em movimento, em que os desiguais se tornam iguais por meio do olhar sobre a pintura.

### **Personagens Ecfrásicos**

O filme de Kobiela & Welchman (2017) é cinema de poesia porque dá voz ao personagem principal, Van Gogh, sem que seja necessário que ele fale com suas próprias palavras: seu olhar sobre a vida e a arte são expressos no discurso indireto livre cinematográfico, que não apenas transmite a alma e a personalidade do pintor, mas também a âni­ma presente em sua obra. Em suas cartas, Van Gogh conta da dificuldade que tinha em conseguir convencer alguém a posar como modelo para ele, razão para que apenas os amigos mais próximos e alguns conhecidos tenham sido retratados. Esse é o motivo de a maior parte de sua produção ser de paisagens. Durante seus últimos meses de vida em Auvers-sur-Oise, mais que nunca, ele queria abarcar o máximo possível dos detalhes da natureza exuberante

de uma paisagem campesina, sem destaque para pessoas ou casas. A preferência pela natureza pura sem vida animal conota também sua introspecção e um profundo desejo de solidão.

Assim, a vida dura dos trabalhadores camponeses retratados por Van Gogh não faz parte do roteiro da animação que concorreu ao Oscar. É possível avistar ao longe, muito rapidamente, uma figurante camponesa curvada sobre o solo, lembrando aquele que foi provavelmente o segundo trabalho de Van Gogh sobre o *topos* do trabalhador camponês: *Cottage with tumbledown barn and a stooping woman* (Van Gogh, 1885a). Em carta a Theo, confessa (Van Gogh, 1888o) que sua inspiração veio dos romances de Zola:

Ah, my dear brother — — and the good folk will see only caricature in this exaggeration. But what does that do to us, we've read *La terre* and *Germinal*, and if we paint a peasant we'd like to show that this reading has in some way become part of us.

É também muito rapidamente – sem que por isso o instante seja menos comovente – que a carroça que leva na caçamba o protagonista Armand Roulin passe pelas fazendas do sul da França e cruze pelo quadro *O semeador com sol poente* (Van Gogh, 1888b). Sabe-se como Van Gogh se dedicou à pintura das paisagens rurais com lavradores trabalhando, no entanto, no filme, o único personagem que tem maior complexidade, com falas e desenvolvimento ao longo da trama, e que se aproxima do *topos* do trabalho no campo é vivido pelo ator James Greene, interpretando o jardineiro *Patience Escalier* (Van Gogh, 1888d). A razão para tal lacuna talvez se possa explicar pela própria coletânea epistolar de Van Gogh. Em 1885, ele escreve de Nuenen ao irmão Theo para explicitar seu posicionamento crítico sobre a produção e recepção da obra de arte de pintores como ele e outros contemporâneos que haviam se enveredado por esta causa social que é o retrato de trabalhadores braçais urbanos e rurais em seus locais de trabalho, ao contrário dos retratos ficcionais e elitistas realizados em estúdio, que predominavam nas escolas de até então. Esta é a única carta em que ele se refere ao termo modernismo, apesar de ele ser considerado o grande precursor da escola artística que viria a dominar a primeira metade

do século XX. Trata-se de um verdadeiro manifesto sobre o papel do artista na utilização de técnicas apropriadas para a revelação das imagens do povo. Para Van Gogh, o modernismo significava o movimento estético que mostraria a essência do ser humano, seu caráter, a personalidade: “essential modernism — the intimate character, the actual DOING SOMETHING” (Van Gogh, 1885c). Para ele, as imagens deveriam mostrar as pessoas reais em ação:

Showing the FIGURE OF THE PEASANT IN ACTION, you see that’s what a figure is — I repeat — essentially modern — the heart of modern art itself — that which neither the Greeks, nor the Renaissance, nor the old Dutch school have done (Van Gogh, 1885c)

São, então, outros os trabalhadores retratados por Van Gogh que ganham destaque e movimento no longa-metragem que concorreu ao Oscar. Afinal, sua arte também focou outros profissionais do povo, por exemplo, o carteiro, cujo personagem é uma construção alegórica que para Van Gogh significa a filosofia socrática e o renascer das ruínas. Diversas cartas contêm as descrições da série de retratos que Vincent estava a compor do velho Roulin, o qual lhe lembrava o filósofo Sócrates: “Now I’m working with another model, a *postman* in a blue uniform with gold trimmings, a big, bearded face, very Socratic. A raging republican, like *père* Tanguy. A more interesting man than many people” (Van Gogh, 1888m). Joseph Roulin foi um grande amigo e serviu de modelo para uma fase em que o pintor considerava muito importante para seu crescimento o aprendizado da arte figurativa. Segundo Van Gogh, Joseph Roulin lhe lembrava o filósofo grego Sócrates não só pela barba, mas por sua visão política republicana. Assim, a partir da composição efrásica que Van Gogh faz de um objeto perdido no tempo e readquirido pela instituição do museu (a escultura da cabeça de Sócrates), recuperando pela poética epistolar sua perenidade material e semântica para a história da arte, da cultura e da política, o pintor cria sua prestigiada série de retratos de Joseph Roulin entre os anos de 1888 e 1889. Com isso, a partir de suas cartas, é possível analisar as sucessivas transposições semióticas que ocorrem entre a escultura Portrait Head of Socrates (Anónimo, ca. 170–195 B.C.E./n.d.), os desenhos (Van Gogh, 1888e, 1888i), as seis

pinturas (Van Gogh, 1888a, 1888f, 1888h, 1889a, 1889b, 1889c), e o personagem interpretado pelo ator Chris O'Dowd em Kobiela & Welchman (2017). No filme, o carteiro é marcado não somente pela enorme barba e uniforme próprios das pinturas, mas principalmente pela atitude do amigo que Van Gogh descreve em suas cartas como sendo quase um pai, quem lhe ajudou a deixar o hospital psiquiátrico, uma das pessoas mais presentes em sua vida. "While Roulin isn't exactly old enough to be like a father to me, all the same he has silent solemnities and tendernesses for me like an old soldier would have for a young one" (Van Gogh, 1889f). Van Gogh (1889e) compara o carteiro a um deus e ao Sócrates de Michelet<sup>15</sup>, para quem o pai da filosofia era um sátiro:

I've rarely seen a man of Roulin's stamp, there's an enormous amount of *Socrates* in him, ugly as a satyr as Michelet said... until on the last day a god was to be seen there, by whom the Parthenon was illuminated.

Segundo explica o canal no YouTube Loving Vincent (n.d.-b,) a adaptação do personagem Joseph Roulin da pintura para o cinema foi realizada com base no retrato com fundo amarelo (Van Gogh, 1888a), para que fosse possível encenar a discussão entre o personagem e seu filho, o protagonista do filme, como se estivessem na pintura *Terrace of a café at night* (Van Gogh, 1888p).

---

<sup>15</sup> Jules Michelet (1798-1874), escritor, historiador e professor da École Normale, na Sorbonne, e no Collège de France. Autor de *L'Amour*, livro por diversas vezes comentado por Van Gogh em suas cartas.

Figura 1 – Imagens de Sócrates



Nota: Da esquerda para a direita, de cima para baixo, em ordem cronológica de data de criação: A escultura Retrato da Cabeça de Sócrates (Anónimo, ca. 170–195 B.C.E./n.d.) é um exemplar dentre as muitas reproduções romanas dos originais helenísticos presentes em acervos de alguns museus pelo mundo. Na sequência, o fac-símile da carta em que Van Gogh compara Joseph Roulin a Sócrates, cuja reprodução pelo Van Gogh Letters Project adiciona, em nota, referência a uma réplica de escultura no Louvre (Van Gogh, 1888m). A seguir, uma das pinturas (Van Gogh, 1888h) e um dos subsequentes desenhos (Van Gogh, 1888i) da série que Van Gogh desenvolveu sobre o amigo e modelo Roulin. A quinta imagem, de visual bem mais moderno, encerra a série no cavalete (Van Gogh, 1889c). Por último, o personagem na pintura animada de Kobiela & Welchman (2017), que dá continuidade à série por meio da adaptação cinematográfica.

Na literatura e nas artes do século XVIII havia estado em voga a criação de obras inspiradas nas estátuas antigas e na mitologia, conforme Praz (1979, p. 14): “Tanto los poetas como los pintores del siglo XVIII idealizaron los temas contemporáneos inspirándose en las estatuas antiguas y revistiendo a los personajes modernos con cualidades y atributos tomados de la historia y de la mitología”. Avelar (2006, p. 34) diz que, independentemente dos antecedentes mitológicos, a *ekphrasis*, a cena literária, pode “fornecer elementos para a compreensão da cena histórica na qual se insere, e da qual participa (...) a *ekphrasis* é relevante por proporcionar a síntese de toda uma cultura”. A mitologia que equipara o filósofo a um deus havia estado presente na incorporação das obras da Grécia Antiga aos museus nacionais no século XVIII. O próprio Van Gogh, em carta que escreveu enquanto estava em Londres, comenta que estava lendo os poemas de Keats por influência dos outros pintores: “He’s the favourite of the painters here” (Van Gogh, 1873c). As ruínas como *topos* romântico, ainda que por um ethos irônico, viriam a influenciar a criação artística de Van Gogh nos anos seguintes. Assim, pode-se dizer que, Van Gogh, no século seguinte, leitor de Keats, aproxima o arcaico e o moderno nesta série de retratos do carteiro, em consonância com a criação poética efrásica da época. Afinal, apesar de a tendência de apreciação da arte das ruínas da Grécia ser herança do romantismo, Van Gogh, pós-impressionista, recria esse motivo com uma estética inovadora, crítica e racional entre sujeito e objeto. Nesse sentido, as cartas evidenciam o tom de paródia que o precursor do modernismo imprimiu aos retratos do carteiro em comparação à escultura grega. Até mesmo o nariz quebrado e remendado da estátua trazida das ruínas da Grécia foi assimilado no retrato de tintas modernas, “A head something like that of Socrates, almost no nose, a high forehead, bald pate, small grey eyes, high-coloured full cheeks, a big beard, pepper and salt, big ears” (Van Gogh, 1888n). Desse modo, por meio do personagem O carteiro, Van Gogh compõe tanto uma sátira (de ordem política, externa à composição imagética) quanto uma paródia interna à história da arte, como prenúncio de uma prática modernista. Tal qual Picasso (1957) parodiou Velázquez (1656); e como tantas obras da arte moderna que em seu âmago refazem o código a fim de repensar seus sentidos; o modernismo, tanto nas artes plásticas quanto na literatura, tem entre suas principais características a crítica bem-humorada, sem deixar de ser séria, às artes do passado por meio de sua incorporação na arte do presente. Como explica Hutcheon (1989, pp. 70-71), “a paródia tem a vantagem de ser simultaneamente uma

reacriação e uma criação, fazendo da crítica uma espécie de exploração activa da forma”, enquanto a sátira “utiliza, com frequência, a paródia como veículo para ridicularizar os vícios ou loucuras da Humanidade, tendo em vista a sua correcção”.

### *Duplos fantasmagóricos*

No sentido geral, todo o filme de Kobiela & Welchman (2017) constitui-se como duplo poético da obra de Van Gogh, por recriar seu imaginário, imaginação e estética na reprodução de personagens e paisagens. Assim, o filme se encontra dentro das narrativas baseadas no motivo ou *topoi* do duplo. Živković (2000, p. 122-123) explica que, no sentido mais amplo, a ideia do duplo pode significar qualquer dualidade, em alguns casos até ser múltipla na estrutura de uma narrativa, e que sua aparição não se restringe a textos literários, o duplo é uma construção cultural. Como se trata de uma técnica nova de cinematografia, a própria ideia da pintura animada cria no espectador esse efeito de estranhamento. É exatamente essa a primeira reação que as primeiras sequências do filme causam no espectador: o retrato, a pintura, fala e anda, e se move: são os fantasmas dos quadros da parede tomando vida na tela de cinema. Não deixa de ser uma rutura de paradigmas na história da cultura, da arte e da sociedade ocidental, em que a estaticidade da pintura por séculos foi vista por muitos como uma máxima. “The double denounces the categories and structures of the accepted and established social order, attempting to dissolve that order at its very base, where it is established and where the dominant system is re-produced – in the individual” (Živković (2000, p. 127). O mérito do longa-metragem é manter essa sensação de apreensão e estranhamento até o fim da história.

Especificamente no que concerne aos retratos que fez de si e das pessoas com quem conviveu, a proposta de Vincent, por suas próprias palavras, era que chegassem às sociedades futuras com essa força poética que o motivo do duplo é capaz de despertar no espectador. Seu método consistia em abandonar a objetividade e adentrar esse mundo de sonho que não visa a conotar a realidade física, e sim, o espírito, não apenas da pessoa retratada, mas de toda uma época: o sentimento moderno das cores e formas em rápida e densa ebulição.

I would like, you see I'm far from saying that I can do all this, but anyway I'm aiming at it, I WOULD LIKE to do portraits which would look like apparitions to people a century later. So I don't try to do us by photographic resemblance but by our passionate expressions, using as a means of expression and intensification of the character our science and modern taste for colour. (Van Gogh, 1890c)

Tal intencionalidade que Vincent confessa ao criar os retratos demonstra como o autor instrumentaliza o motivo do duplo para que, no futuro, seja motivo para a construção de novas narrativas, tanto biográficas quanto fictícias e fantásticas. Tal desejo de imortalizar a obra de arte, seu criador e sua criatura, é uma característica romântica que Van Gogh parece herdar dessa tradição museológica que exhibe a obra de arte como se esta tivesse o poder de perpetuar o momento da criação e recordar as gerações que a apreciaram. Do mesmo modo, expoente do romantismo, o motivo do duplo baseia-se no ato da aparição como mote para narrativas psicológicas de terror, suspense, dramáticas ou até mesmo, comédias. Quando um personagem (re)aparece na cena, o assombro pela entrada no mundo do fantástico desperta reações passionais – nos personagens e nos espectadores. O desejo de Van Gogh, de despertar nas gerações futuras essa experiência, por sinal, como já havia observado Platão (*apud* Avelar, 2006, p. 48), é próprio da pintura, que sempre contempla a coexistência de dois tipos de mimeses: uma, baseada na semelhança, a qual visa reproduzir com fidelidade o objeto, por meio de proporções e cores; a outra, “fantástica”, porque apela à ilusão por meio da distorção ótica.

A ideia de que o retrato é um vestígio material dos antepassados é largamente difundida na história da arte. Miller (1985, p. 135) diz que o duplo moderno prenuncia o medo da morte e é uma forma de alívio para a dor de reconhecer-se finito. Corrobora-se, assim, o pensamento freudiano, que além de conectar a origem psíquica do duplo ao medo da morte, relaciona-o com os instintos narcisísticos primitivos. Todavia, as narrativas do duplo mostram que esse medo também é mortal. Sabe-se que, em diversas obras artístico-literárias, o retrato, tanto em pintura quanto em fotografia e cinema, é associado a um caráter fantasmagórico, misterioso e fantástico quando toma vida inesperadamente em uma narrativa, produzindo o efeito disruptivo que causa o desconforto do espectador porque não

é apenas uma alucinação, mas algo que remete ao passado, à memória, a algo que lhe é familiar. A força mitopoética do motivo do duplo e mais especificamente, de sua aparição, quando fantasmagórica tal qual ocorre no cinema que traz às telas pessoas do passado, percebe-se por seu caráter antropológico, que traz ao espetador o conhecimento sobre as vestimentas, costumes, linguagem, arquitetura e paisagens onde habitavam os seres humanos dos séculos anteriores, enfim, toda a cultura de sua época, a qual aciona a memória emotiva dos familiares, amigos e admiradores desses personagens.

Assim, os personagens de Kobiela & Welchman (2017) são duplos poético-dramatúrgicos dos retratos da autoria de Van Gogh, os quais, por sua vez, são duplos de pessoas com quem Vincent conviveu, além de seus autorretratos. Para os atores, a atuação em um filme de tanto sucesso é também uma forma de serem lembrados por seu trabalho pelas gerações futuras. Ao questionar a identidade de Van Gogh, o filme leva o espetador a também questionar a sua própria condição de herdeiro do legado cultural de sua obra, consumidor de notícias, conjunturas, histórias biográficas e mitológicas sobre sua pessoa, e agente multiplicador da multiplicidade de duplos ilusórios criados pela indústria cinematográfica, com suas lacunas e fantasmas que permeiam os limites entre narrativa e realidade. Desde as pinturas rupestres, o *homo sapiens* tenta, ainda que de forma rudimentar, reproduzir pictoricamente sua imagem nas cavernas. No entanto, foi a partir do Renascimento que tomou força o retrato tal qual o conhecemos hoje, com seu aprimoramento técnico tanto em semelhança e beleza. Conforme Hutcheon (1989, p. 55), “a crença clássica e renascentista no valor da imitação como meio de instrução tem sido transmitida através dos séculos”.

Por outro lado, a partir da inventividade de Van Gogh, o retrato passa a adquirir cores modernas mais próximas da arte modernista e pós-modernista. Não se trata mais de buscar nem o belo nem o grotesco, e sim a fragmentação, a qual cria um imaginário que seja sua marca como artista. Essa espécie de perda da identidade mediante a imitação do retrato se intensificará e ficará mais evidente em Kobiela & Welchman (2017), por meio do *tableau vivant*, que replicará não só a imagem total imortalizada pelos retratos que Van Gogh pintou, mas também sua proposta de incompletude do sujeito como inerente à evolução estética da pintura moderna. A sobreposição de empasto se tornará a interposição de

fragmentos em movimento, que levam os atores ao fingimento que produz o efeito espelho da dramatização do duplo.

No palco do espelho, o sujeito empurrado para a insuficiência da antecipação, apanhado no engodo das identificações espaciais, arquiteta as fantasias que se sucedem, passando de uma imagem fragmentada do corpo a uma forma total. Assistimos à passagem do imaginário como irrealidade do objeto para o imaginário como representação da incompletude do sujeito. (Bertin, 2002)

As tintas em movimento formam uma estética fragmentada da composição pictórica, tal qual a metáfora da decomposição do sujeito é típica do discurso moderno: busca-se a ordem por meio do caos, a totalidade por meio da fragmentação. “Ordem e caos são gêmeos *modernos*”, diz Bauman (1999, p. 112). Para esse filósofo pós-moderno, as dicotomias criadas pelo pensamento da modernidade são demonstrações de poder e por isso a ambivalência, que desafia a ordem, é uma das principais preocupações do homem moderno. Do ponto de vista da câmera-olho, a direção de Kobiela & Welchman situa a maior parte das cenas no nível horizontal, havendo poucos plongées e contra-plongées. Todavia, uma das poucas sequências de contra-plongée ocorre quando Vincent se debruça sobre uma pia para lavar o rosto e sua face espelhada se fragmenta no movimento da água. No sentido do regime noturno do imaginário, a valorização do redobramento que expõe a dupla negação do eu por meio da fragmentação no espelho d'água em uma posição ocular microscópica, e a inversão de valores que se encontra entre a descida ao simulacro espectral da circularidade da água do passado sendo penetrada pelas mãos do pintor e sua subida perdendo da vista do espectador sua imagem e sua realidade, tudo isso em claro-escuro *noir* comunica a profundidade sombria de sua alma. Ainda assim, logo na sequência seguinte, a câmara do alto mostra a rapidez com que ele desce pelas escadarias da pensão em forma de serpentina. A serpente, símbolo de renascimento e do tempo lunar, dos ciclos, da perenidade ancestral, da fecundidade, soma-se à escadaria como momento da vivacidade própria do regime diurno do imaginário. O contra-plongée se prolonga até a cena seguinte, em que Vincent senta em seu colo uma menina, Germanie, para lhe ensinar

a desenhar. Com esse simbolismo noturno da descida, a história busca mostrar um lado doce de Van Gogh, seu interior amoroso, gentil e feminino.

Do mesmo modo, o retrato, que incitará a criação dos personagens do filme atuando por meio de *tableau vivant*, suscita no espectador o desejo de fragmentar-se para compreender os fatos que cercaram o momento do instante de captura da imagem, bem como seus modos de produção de sentido, conforme Benjamin (1987, p. 94): “procurar o imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo, olhando para trás”. Nesse sentido, entre a busca biográfica e sua ficcionalização, o eixo narrativo do filme se baseia nos artifícios da memória e na dicotomia entre o que é falso ou verdadeiro. As imagens cinematográficas, tal qual a fotografia, apesar de mirarem com objetividade um determinado enquadramento da realidade, alcançam o status de arte ao dialogarem com o contexto cultural que propõe estéticas significativas de um tempo histórico. No cinema de Kobiela & Welchman (2017), essa *mise-en-scène* se compõem como filme *noir* quando se utiliza do recurso das imagens em preto e branco para conotar a digressão a um tempo passado na narrativa, de quando Van Gogh estava vivo, ou das cores para a alternância com o tempo presente. A interrupção da montagem harmônica estabelecida por meio da reprodução dos esquemas da colorimetria exacerbada pelo contraste, criação de Van Gogh, em alternância com as sequências *noir*, evidenciam a predominância da montagem tonal<sup>16</sup> ao longo do longa-metragem. A desarmonização entre as sequências em coloração e o *noir* são uma metáfora para a reflexão entre presente e passado, vida e morte. As cores negras, escuras, são geralmente associadas ao imaginário noturno, ao terror, ao medo e à morte. A diretora do filme diz que foi uma escolha para diferenciar a duplicação do estilo das telas de Van Gogh em relação a cenas que ele não havia pintado de facto, além de uma forma de recuperar a representação da realidade tal qual nas fotografias de época, as quais deveras utilizou para composição do argumento (Wecel, 2019).

---

<sup>16</sup>A montagem tonal provém do conflito entre os princípios rítmicos e os tons do fragmento, enquanto a montagem harmônica resulta do conflito entre o tom predominante no fragmento e a harmonia (Eisenstein, 1998, p. 83).

Segundo Peucker (2019, p. 61), o *tableau vivant* tem o poder de contribuir para o caráter ecfrásico de uma obra cinematográfica, ao descrever, comentar ou até mesmo inscrever outra arte dentro da tela de cinema. Do mesmo modo que a écfrese em palavras enfoca determinados aspetos da obra plástica para formular sua retórica, o olhar da câmara de cinema também faz um recorte da pintura, em close-ups, planos americanos ou de corpo inteiro, foco em determinados detalhes do quadro ou em sua totalidade, para assim reproduzir, representar e reinterpretar o original com o sentido de enargia. Ainda assim, o roteiro, este sim, eminentemente de vocação verbal, baliza-se pela condução da narrativa no sentido de trazer a obra da pintura ao espetador do cinema como se o original nela estivesse. Com isso, ainda que pelo discurso indireto livre, o universo visual e verbal do filme em sua totalidade compõe um conjunto de ordem ecfrásica sobre Van Gogh.

O *tableau vivant* costuma despertar no espetador a curiosidade sobre os limites entre ficção (a interpretação dos atores) e realidade (a biografia do personagem retratado). O corpo do ator sempre expressa uma linguagem metafórica, e no caso do *tableau vivant*, ocorre uma dupla metaforização: a do personagem retratado, e a do personagem no cavalete. Gil (1997, p.45) considera que o corpo do ator se constitui como uma infralíngua pós-verbal, por causa dessa sua capacidade de se articular à própria articulação da linguagem, sendo o gesto do ator ao mesmo tempo significante e significado. Além disso, o *tableau vivant* também suscita à criação de narrativas transtemporais entre a ocasião da produção do retrato e sua dramaturgia. A reprodução da pintura pelos atores cria uma dupla e concomitante presentificação da imagem (a ideal, estática) e a mundana, que busca a construção de um novo objeto artístico que alcance a aura da obra-prima eternizada pelo pintor. Tal dialética entre a estaticidade divinal da pintura e a mobilidade experiencial que se faz no entrecruzamento de pintura, dramaturgia e cinema denota a impureza do *tableau vivant*, e, portanto, seu imaginário noturno – para não dizer labiríntico, visto que se constrói por meta-referências em tempos convergentes. Outrossim, especificamente em Kobiela & Welchman (2017), a meta-referência transmídia se duplica ao mesmo tempo que desfaz a plasticidade natural dos corpos humanos, fragmentada pela viscosidade da reprodutibilidade das tintas de Van Gogh, tornando a metaficção o próprio motivo de sua dramaturgia. O *tableau vivant* tem o poder de unir vida (a do ator) e morte (do personagem imortalizado em pintura). Assim, ao trazer o corpo humano à pintura, colapsando a distância entre significante e significado, joga com dois estranhos efeitos de vida e morte

simultâneos, causados pelo caráter funesto do movimento interrompido da tinta estanque, congelada, que o corpo do ator invoca ao mesmo tempo em que dá vida à imagem até então inanimada: “the arrested motion or freezing – hence death – of the human body on the one hand, and the embodiment or bringing to life of the inanimate image on the other” (Peucker, 2014, p. 112). Krieger (2019, p. 34) identifica que o drama é a única forma de imagem verbal capaz de produzir uma ilusão de realidade sensível: “the apparent presence - the tangible presence - in drama of the objects of representation gave it an immediacy denied to words alone. No matter how forceful the conjuring power of verbal images, only drama could claim to produce a *sensible* illusion of reality”. De Platão e Aristóteles a Lessing e Diderot, a discussão sobre a real naturalidade do signo na dramatização tende a colocar o ator e a cena como imitadores. De facto, em *Loving Vincent*, não se trata da imitação de signos naturais, e sim artificiais, as tintas, que desmistificam o fazer teatral ao aproximar o espectador do artifício provocador como mote significativo da narrativa.

A aparição desse duplo exógeno pelas mãos de Van Gogh e, por conseguinte, nos dias atuais, pelos atores que dão vida a esses fantasmas – pelos quais também se deve considerar toda a equipe de criação cinematográfica (maquiadores, figurinistas, animadores, bem como a produção e direção) – essa equipe trabalha para causar a estranheza típica do contato do espectador quando da aparição do duplo. Enquanto os signos temporais históricos são reproduzidos pelo figurino, cenário e ambientação, a presença da performance se dá também “pela reiterabilidade que o seu ato carrega ao manifestar ações e comportamentos acionados por lembranças e experiências socioculturais” (Faria Junior & Figueiredo Junior, 2022, p. 121). Nesse sentido, o desejo de Vincent se cumpre pela expressão dos atores, que reproduzem o olhar semiótico que ele retratou como experiência sensorial da sociedade francesa/europeia no fim do século XIX. A retórica imagética, eminentemente fictícia, como é próprio da dramatização, que convida o olhar a esquecer o corpo dos atores como pessoas reais para neles observar um personagem, faz da dramatização efrásica do filme uma conotação de um passado longínquo, de código fantasmagórico.

O jogo ilusivo do filme reside justamente na mistura de materialidades no corpo dos atores, que se torna indefinido entre a humanidade, a viscosidade das tintas e a imagem-câmera. A possibilidade de pintar o corpo humano apenas virtualmente, advento das tecnologias de

edição de imagens que se popularizaram entre os séculos XX e XXI por meio dos diversos softwares e aplicativos, no filme de Kobiela & Welchman (2017) dá início a um novo estilo cinematográfico de longas-metragens de animação. Enquanto a naturalidade do corpo e também dos cenários se perde na pintura cinematográfica, ao mesmo tempo insiste em manter-se na memória da recepção e só a partir dela se conquista a verossimilhança na narrativa, por essa insistência em se dizer que o corpo que já não é corpo, é tinta e fotogramas, de fato no ecrã está. Nesse sentido, as tintas em movimento tornam os corpos dos atores duplamente performáticos. Poder-se-ia questionar a desfragmentação da beleza humana sendo substituída por tintas que se movem, pois é justamente tal ideal de beleza que Van Gogh vem a implementar em seus retratos, quiçá persuadido pela poesia de Keats, ou pelo próprio rebentar da arte moderna. Sobre essa mudança de paradigma entre a estética e a experiência artística, Farguell (2001) observa justamente como a alma é o que abala o ideal helenístico da beleza:

Na pintura e na escultura o ideal do repouso corpóreo, enquanto sinal exterior da ataraxia estoica, aparece atravessado por um elemento dramático; a alma, enquanto forma que é movida e que põe em movimento, é definida de tal maneira que a experiência íntima ameaça de modo latente o ideal estético de Beleza. (p. 41)

É claro que essa desmaterilização do natural já estava no princípio das artes figurativas desde as primeiras pinturas rupestres e foi se desenvolvendo por todas as médias até sua expressão cinematográfica, onde o *tableau vivant* faz a tradução entre o mundo silencioso e inerte da pintura, a arte do espaço, e o universo temporal próprio da performance e da narrativa cinematográfica. Mas também ocorre o processo contrário, como se o corpo do ator trouxesse a vida real para dentro da pintura, colapsando a distância entre significante e significado. Nas palavras de Peucker (2008, p. 291-292): “Tableau vivant translates painting’s flatness into three-dimensionality, and since it figures the introduction of the real into the image – the living body into painting – it notably collapses the distance between signifier and signified”. No cinema de Kobiela & Welchman (2017), o desaparecimento do corpo e o aparecimento da pintura e vice-versa são um jogo plástico e cinemático contraditório, pois enquanto a imagem-câmera grava a pessoa humana, a pintura a faz desaparecer, e o corpo se torna indeterminado, dissipado pela pintura. A

câmara deixa de ter a função de capturar a realidade, ela serve para propor uma experiência de transição entre o real e a ficção, o presente, o passado e o futuro, e o corpo do ator permanece como memória persistente, como um fantasma, enquanto renasce a todo o instante como a pintura do passado, do presente e do futuro. A pintura, por sua vez, também está sempre em transição, incompleta, em devir, numa tensão permanente entre figuração e abstração.

O diálogo dos atores dá voz aos personagens sem fala dentro da moldura, permite que o espectador adentre seus pensamentos. Com isso, fica proeminente o caráter performático que o corpo desfeito em tinta em movimento adquire: o corpo fala mais do que as palavras. Nesse sentido, recorda-se que, na virada do século XIX para o XX, o teatro *avant gard* passa a propor o questionamento da superioridade do texto à encenação, ao gesto, ao ruído e ao silêncio, e ao significado espiritual da presença corpórea e espacial. Figurino, maquiagem e toda a *mise-en-scène* começam a adquirir um sentido metafísico tal qual a palavra. Em 1938, Artaud retoma a tradição clássica para contestá-la, comparando-a com o teatro oriental, em que a essência da performance não é o texto, e sim o movimento, a ação. Como se sabe, o mesmo autor observa que a dramaturgia oriental é mais desenvolvida do que a ocidental na exploração desses atributos transcendentais da representação, já que o teatro ocidental se baseia prementemente na fala, pouco explorando os silêncios. Facto é que o movimento silencioso das tintas formando os corpos dos atores em Kobiela & Welchman (2017) concede à performance esse caráter de sublimação poética. As tintas funcionam como duplos dos corpos dos atores tanto quanto seus corpos se constituem como duplos das pinturas dos personagens de Van Gogh, “Espectro plástico e nunca acabado cujas formas o ator verdadeiro imita, ao qual impõe as formas e a imagem de sua sensibilidade”, diria Artaud (1999, p. 153).

Seja como for, o fato é que a própria materialidade da obra de arte e seu *topos* já conotam sua temporalidade. As esculturas das ruínas gregas carregam, em sua deterioração, a mensagem do tempo, e quando se desenha uma velha choupana, há uma mensagem de passado ali. Ainda assim, não se pode olvidar que tanto a literatura quanto as artes visuais são representações, quiçá simulacros, de modo que o motivo da obra de arte na realidade original depende da atitude poética do artista e do espectador para seu trânsito entre a

realidade factual e a estética – tal qual o filme de Kobiela & Welchman (2017) é um continuum das representações de Van Gogh sobre a realidade que ele quis representar, ou seja, pela definição de éfrase como a representação explícita de outra representação, pode-se dizer que todo o longa-metragem consiste em um grande éfrase. Do mesmo modo, a éfrase, enquanto tradução das artes gráficas por meio do impulso narrativo concretizado na literatura, é a forma que Van Gogh encontrou de aliviar-se do peso de propor o movimento em tintas estáticas. “It takes death to go to the stars”. É com essas palavras em voz *over*, representando a voz autoral de suas cartas, que o filme termina, sob o céu estrelado, como tantas vezes Van Gogh pintou e escreveu. Sua visão sobre como transitar entre a vida e a morte é poética e futurista. “Os mitos não costumam apresentar numa única imagem todo o mistério do livre trânsito. Quando o apresentam, o momento é um precioso símbolo, cheio de importância, a ser tratado como um tesouro e contemplado (...) O herói é o patrono das coisas que se estão tornando, e não das coisas que se tornaram, pois ele é (...) O herói pode derrotar essa força, assim como pode fazer um acordo com ela, e penetrar com vida no reino das trevas” (Campbell, 1997).

### **A Pintura em Movimento, ou, a Dança das Tintas**

O longa-metragem de Kobiela & Welchman (2017) se inicia e termina com um dos simbolismos mais fortes da obra de Van Gogh: o céu estrelado. A primeira obra que inspira o filme, ainda no prólogo, é *The starry night* (Van Gogh, 1889d), a qual se metamorfoseia do croqui à pintura até na próxima cena se desfazer para dar origem à logomarca de [Wrocław 2016](#), quando a cidade polonesa foi eleita a Capital Europeia da Cultura. Esse antecomeço já anuncia a novidade estética do filme, a do poder transformador que a pintura pode ganhar no cinema digital. A essência do movimento proposto pelas pinceladas da noite estrelada será o pano de fundo para anunciar os créditos da equipe do filme e prenunciar o imaginário noturno da narrativa, presente não só pela emoção de ver a obra-prima de Van Gogh ganhando vida no cinema, mas também pela música de Clint Mansell, cuja balada que lembra a trilha sonora de Bernard Herrmann em *Psycho* (Hitchcock, 1960), ambientará o suspense e o drama da investigação sobre a loucura e a morte de Van Gogh. A noite estrelada segue compondo o clima e o espaço até a primeira sequência com personagens: a história começa em uma noite em Auvres, quando

o protagonista, Armand Joseph Désiré Roulin (Douglas Booth), cujo traje replica o mesmo do retrato em Van Gogh (1888c), entra em uma briga de socos contra o zouave, modelo retratado por Van Gogh (1888j) e interpretado pelo ator Josh Burdett. Os sucessivos círculos giratórios ao redor da lua, uma marca do pintor, continuarão brilhando ao longo do filme. Na última sequência, nos minutos finais do longa-metragem, o protagonista está sentado em um banco ao lado de seu pai, o carteiro Joseph Roulin, à beira do rio, sob o céu estrelado e lê uma carta que o pintor deveras enviou ao seu irmão Theo. As palavras ressoam pela *voice over*<sup>17</sup> que representa a voz de Vincent, o que intensifica o caráter documental que o filme deveras carrega. Nessa carta, ele compartilha da visão poética de que a morte seria a única forma de atingir as estrelas<sup>18</sup> e de que a morte na velhice seria uma forma de demorar para chegar lá:

In the life of the painter, death may perhaps not be the most difficult thing.

For myself, I declare I don't know anything about it. But the sight of the stars always makes me dream *in as simple a way* as the black spots on the map, representing towns and villages, make me dream.

Why, I say to myself, should the spots of light in the firmament be less accessible to us than the black spots on the map of France.

Just as we take the train to go to Tarascon or Rouen, we take death to go to a star.

What's certainly true in this argument is that while *alive*, we *cannot* go to a star, any more than once dead we'd be able to take the train. So it seems to me not impossible that cholera, the stone, consumption, cancer are celestial means of locomotion, just as steamboats, omnibuses and the railway are terrestrial ones.

To die peacefully of old age would be to go there on foot.

---

<sup>17</sup> *Voice over*, também conhecida como “voz de Deus” é um recurso muito utilizado no cinema documentário, para transmitir a sensação de autoridade, onipresença, onisciência e onipotência.

<sup>18</sup> O avião só veio a ser inventado no início do século XX, e o motor com turbinas criado na década de 1920. A primeira viagem do homem ao espaço só viria a acontecer em 1960, pelo cosmonauta Yuri Alexeyevich Gagarin.

For the moment I'm going to go to bed because it's late, and I wish you good-night and good luck. (Van Gogh, 1888)

Assim, a circularidade da narrativa do filme, marcada pelo retorno da proposta alegórica e mítica inicial, está na expressão do pensamento autêntico e peculiar de Van Gogh sobre um dos maiores símbolos da noite, as estrelas. A reafirmação da convicção do pintor na exploração de imagens simbólicas do imaginário noturno, tanto por sua expressão visual quanto verbal, pelo desejo da morte e de liberdade de movimento, servem como argumento reafirmador de sua persona vanguardista. Com isso, o ritual de iniciação e retorno do herói é proposto ao espectador pela estrutura do roteiro, ou seja, o heroísmo está no filme enquanto obra mítica, fundante de uma nova estética para a história da arte. O filme modela seu ritmo da narrativa inerente a cada plano por meio de uma musicalidade que não se pode ouvir, é sentida pelo vai-e-vem das tintas, como um bailado entre cada pincelada, o qual ao mesmo tempo que conforta o espectador pela harmonia ao longo de todo o longa-metragem, prendendo-a à trama do princípio ao fim, também cria um estado de tensão ao se assistir à pele, ao gesto e ao figurino dos corpos dos atores sempre se dissolvendo, perdendo sua natural plasticidade amorfa. Nesse sentido, o filme proporciona a impressão de movimento nas artes plásticas não apenas pela virtualização musical que se pode sentir no contorno das formas, como em Rodin ou Degas, mas principalmente pela sensorialidade rítmica da transformação constante do estado sólido da *mise-en-scène* em uma impressão de liquefação, ou de desfazer-se da matéria e do próprio tempo na rapidez do mundo moderno.

É como se a pintura encontrasse um par perfeito para que o sonho da dança com a poesia se tornasse realidade. A animação sobre pintura de Kobiela & Welchman (2017) inaugura uma nova arte, quando as tintas passam a de facto afirmar sua narratividade de forma explícita. A pintura está na narrativa tanto quanto a narrativa na pintura. Significante e significado se encontram em uma peça uníssona, em que a abstração e o simbólico tomam vida significativa em um movimento coordenado para a representação dramática. Enquanto a pintura estática podia causar no espectador o sentimento de impotência por ter o impulso de querer apreender da cena uma narrativa sem que pudesse de fato consubstanciá-la, no cinema, ao menos no nível da materialidade, o movimento do quadro e da montagem dão

indícios reais do que seria o nascimento daquele instante prenhe imóvel no quadro, e as cenas são concatenadas para que a intencionalidade temporal dos autores seja apreensível pelo espectador, pelo ritmo entre pintura e narrativa que propõe a abstração condizente ao conhecimento sensorial e à imaginação simbólica. Com isso, não necessariamente a trama do longa-metragem, de caráter próximo ao romanesco, é facilmente compreensível pelo espectador, por duas razões: uma porque o próprio estilo do empasto de Van Gogh visa a criar uma certa confusão ou dificuldade para que se possa apreender toda a sucessão de pinceladas que ele concatena para compor cada figura pictórica em seus quadros; a segunda, porque o filme é uma narrativa de mistério e suspense ao estilo das histórias de detetive e da cinematografia *noir*. Em conjunto, essas características situam o longa-metragem dentro do imaginário noturno, o qual torna a narratividade condicionada ao retorno do espectador à sensação de absorção pelo enigma. Silveira (2015) diz que a abstração na pintura é uma forma de se revelar segredos pessoais sem que sejam devassados pela crítica, e ao observar seus pacientes pintando, observa como o processo criativo é espontâneo e de improviso: “A linguagem abstrata cria-se a si mesma a cada instante, ao impulso das forças em movimento no inconsciente”.

Van Gogh, ao criar sua estilística, ponderou-se na ideia de movimento que as tintas podem trazer, com seus turbilhões em forma de tudo, ou o tudo em forma de turbilhão. A mobilidade no céu, nos astros, no solo, nas folhas, em tudo que a natureza cria, transforma, e a vista abarca e constrói é o ponto nevrálgico de suas pinturas: nas telas de Van Gogh, não se pode repousar, o espectador encontra em tudo o que ele pinta a sensação de movimento, porque em suas telas, cada pincelada é carregada de dramaticidade. Em suas cartas, ele por diversas vezes confessa seu esforço por aplicar movimento ao que desenha e pinta, luta para expressar uma distinção entre o movimento em suspenso da modernidade e a antiga perenidade estanque da escultura grega. Sua visão artística sabia que basta a sugestão da forma de movimento em uma tela para que o espectador interprete a ideia de sucessão no tempo e no espaço. Superando o paradigma lessiano da simultaneidade plástico-temporal e a conseqüente transitoriedade inabalável da representação na escultura e na pintura, Van Gogh torna cada pincelada em um devir<sup>19</sup> poético. Esse procedimento do empasto também cria uma demora na identificação do referente, o tempo entre a

---

<sup>19</sup> Tal qual o conceito hegeliano de tempo, chamado de devir intuído, em que não sendo, é, e sendo, não é.

apreciação da totalidade da obra e a significação de seus detalhes, a chamada demora icónica; assim como o tempo da indicialidade, que é reconhecer a figuração, o que aquela imagem representa (o dia ou a noite, a flor, o vaso, os sapatos). Essa relação entre ícone e índice também é carregada de simbologia: tanto os sapatos velhos simbolizam o cansaço do trabalho e a pobreza como Van Gogh se torna símbolo da arte moderna. “O símbolo também diz respeito aos elementos culturais, às convenções de época que a pintura incorpora” (Santaella, 2002, p. 93).

Classificado como pós-impressionista, a sensação de movimento que a pintura de Van Gogh busca provocar é herança do estilo impressionista, cujo enquadramento “simula a mobilidade (mesmo que essa mobilidade seja um pouco factícia, um pouco arranjada)” (Aumont, 2004, p. 44). Iniciando uma nova fase da história da arte, após a estética disruptiva de Claude Monet<sup>20</sup>, Van Gogh, em tempos pós-impressionistas, vem a expor a infinitude das artes pictóricas, já que, devido à sua profundidade, suas tintas não parecem estacionar ou encerrar qualquer desenho, daí a sensação de movimento que suas telas levam até o espectador. Todavia, em Van Gogh tal mobilidade é contraditória porque tem por adversária a viscosidade, que parece tentar frear o movimento, tornar a pintura em um instante ainda mais gestacional, apesar de sua perspectiva convidar o espectador a viajar pelo quadro, percorrer seus caminhos e suas tintas. No pós-impressionismo, a simbologia das cores vibrantes, raras de se encontrar na natureza, mais do que retratar a realidade, visa despertar emoções, ou, mais profundamente, vem fazer a transcrição de sentimentos em arte. A prevalência da sensação do efêmero e da circunstância também é herança do impressionismo. Avelar (2006) situa como a estética impressionista faz de sua caracterização do movimento uma ruptura com o conceito de mimese presente na arte de até então:

A ideia de uma *mimesis* enquanto espelho (reprodução) do real,

e as dela decorrentes estéticas realista e naturalista, são, assim, desmontadas.

A par desta inovação, os impressionistas exploram quer as fronteiras de luz

---

<sup>20</sup> O pintor Claude Monet (1840-1926) é considerado o pai do impressionismo. Esse movimento e estilo que nasceu na França no século XIX, durante a chamada Belle Époque, foi disruptivo para a história da arte. Na pintura, realizou a diluição dos contornos por meio da representação da decomposição da luz na justaposição das cores e desintegração das formas.

entre os signos e os espaços dos quais participam, quer as dinâmicas (o movimento) existentes entre as diferentes cores e tonalidades; daí, também, o seu fascínio pelas atmosferas exteriores. Estes são tempos de intensa e radical pesquisa e elaboração estética a partir da qual se reformula o conceito de *mimesis*. (pp. 70-71)

Do mesmo modo que a música impressionista, inspirada na pintura, rompeu com o sistema tonal, dando origem à musicalidade atonal, a qual se caracteriza pela melodia que transmite a sensação de infinitude, assim é a arte moderna que Van Gogh vem a propor, de uma complexidade sem fim. Desse modo, a reprodução da arte de Van Gogh, seja no filme, seja nas mais diversas exposições de arte, faz parte da própria estrutura da história da arte, que identifica no momento de criação uma projeção para o futuro. A pintura cinematográfica se faz em *crescendum* e se percebe essa retórica não apenas no incessante movimento das tintas, mas também na própria trilha sonora, que no cinema sempre desempenha um papel fundamental para o ritmo da narrativa. Em Kobiela & Welchman (2017), a música instrumental traz a natureza soturna e ao mesmo tempo tão humana dos sentimentos de solidão, tristeza, incerteza e paixão das mentes que estão deslocadas no tempo e no espaço. O autor da trilha diz que considera Van Gogh um dos primeiros *punks* da história, livre das convenções sociais, incapaz de se encaixar em uma sociedade que cobrava certos padrões que para ele eram ultrapassados. “Van Gogh’s maxim of ‘expression over skill’ positioned him as one the first punks. In my mind at least. An outsider. Free from societal conventions of ‘fitting in’, Vincent was allowed to become Van Gogh” (Mansell, n.d.). De facto, Van Gogh era um apreciador da música de seu tempo e comparava o processo de composição pictórica com o musical, tendo chegado inclusive a tomar aulas. Comparava as paisagens coloridas do sul da França com uma orquestra tocando Wagner<sup>21</sup>, expansiva e luminosa (Van Gogh, 1888k). O que definitivamente une o discurso das cartas e o filme é o ritmo absolutamente passional que Van Gogh colocava em suas palavras, tanto quanto em suas pinturas.

---

<sup>21</sup> Richard Wagner (1872-1890), compositor alemão.

Em Kobiela & Welchman (2017), especialmente pelo movimento da câmera somado ao vai-e-vem das tintas animadas, o espectador se sente adentrando os espaços e ambientes em que Vincent esteve de facto e os quais eternizou em seus quadros. Ressalva-se ainda que, no cinema, no entanto, a bidimensionalidade da pintura só ganha visualização tridimensional no cinema 3D, o que não é o caso desse longa-metragem. Por sinal, por meio do uso do empasto tal qual Van Gogh, o filme deixa evidente a reprodução da técnica que ele próprio acreditava gerar as melhores pinturas, as quais, vistas de perto, eram toques de cor muito próximos uns dos outros, mas cujo efeito se percebia apenas de uma certa distância Van Gogh (1885d). Peucker (2014, p.114) diz que, quando a insistência na textura se faz por meio do uso do empasto, tal qual Chardin [várias vezes referenciado por Van Gogh em suas cartas] e Louthembourg, é possível ler o desejo irrealizável da pintura, que é deixar de ser um objeto dimensional e se tornar tridimensional [“we can read in this technique the unrealizable desire of painting, a two-dimension medium, to become three-dimension and to take on the quality of an object”].

A obra de Van Gogh é fisicamente pura em sua materialidade, ao passo que o filme de Kobiela & Welchman (2017) é uma mistura de pintura, desenho, música, literatura, fotografia, enfim, cinema. Tal hibridismo na versão cinematográfica é o que afere completude à obra de Van Gogh. A estética abstrata, todavia, característica do movimento *avant-garde* ao qual Van Gogh deu tão importante contribuição, é preservada pela flexibilidade fílmica, o que mantém em aberto a sensação de liberdade na interpretação e representação de seu trabalho, já que, de facto, o cinema dá ao espectador apenas a ilusão da reprodutibilidade da pintura, e não sua essência material. O cinema sobre pintura faz uma síntese de outra síntese, esta, a proposta do pintor. Consiste, portanto, em fragmento sobre fragmento.

Enquanto as imagens-movimento são, na definição deleuziana, a modulação do próprio objeto inerente a todo plano cinematográfico, em Kobiela & Welchman (2017), não é o tempo que dá a sensação de movimento, pelo contrário, o movimento das tintas é que designa a temporalidade da pintura e da espectralidade, formando imagens-tempo duplamente perceptíveis: a percepção da narrativa cinematográfica e da representação da mobilidade da pintura. O nexus semiótico da narrativa romanesca que o cinema reproduz

pela alternância da ação entre os planos, a qual proporciona o significado cronológico à história como um todo, confere ao longa-metragem a estrutura da narrativa clássica, com começo, meio e fim. No entanto, a sequencialidade das tintas em movimento inerentes a cada plano, as quais animam a pintura em cada personagem e cenário, é arbitrária, visa apenas à composição de uma figuração reconhecível, descrição indireta, retórica da imagem sobre outra imagem. Essa diegese, portanto, é simbólica, já que conota o fantástico, o sonho, a imaginação de uma realidade aumentada para além da pintura na moldura na parede. Assim, constata-se em Kobiela & Welchman (2017) a presença simultânea das imagens-movimento criando uma narrativa linear e das imagens-tempo compondo a cada quadro um esquema sensorio-motor que forma um discurso poético pela própria pintura, o qual transmite a sensação de uma dança, pois o código se transforma em combinações aleatórias entre as marcas de tinta, no entanto mantendo o ritmo que encadeia cada pincelada em transformação.

Tanto quanto Homero (ca. 9 B.C.E./2003) transformou a imagem estanque de um momento único em uma narrativa, Kobiela & Welchman (2017) fazem de uma pintura ou desenho de Van Gogh uma unidade viva em longa-metragem. É um filme sobre o movimento, porque torna visível a sensação que a pintura de Van Gogh apenas sugere. Esse é o poder do cinema, tornar visível o que antes era apenas imaginado. Conforme Krakauer (2014):

O cinema torna visível o que não víamos ou, talvez até, o que não conseguíamos ver antes do seu advento. Ajuda-nos, efectivamente, a descobrir o mundo material com as suas correspondências psicofísicas. Nós, literalmente, redimimos este mundo do seu estado dormente, do seu estado de não-existência virtual, ao procurar experienciá-lo através da máquina de filmar. E somos livres de o experienciar por causa da nossa condição fragmentada. O cinema pode ser definido como um meio particularmente equipado para promover a redenção da realidade física. A sua

imagética permite-nos, pela primeira vez, levar connosco os objectos e as ocorrências que constituem o fluir da vida material. (p. 460)

A inquietação de suas pinturas encontra, assim, sua redenção na animação audiovisual, em que a autossuperação da pintura enquanto movimento não é mais apenas pensada, interpretada, sentida, intuída pelo cinematógrafo interior bergsoniano, mas também vista deveras, abrindo uma nova luz ao mundo da história da pintura, sendo este o primeiro longa-metragem que dá movimento à tinta a óleo. Tal qual a dimensão mitológica que o cinema desempenhou no fim do século XIX com a invenção do dispositivo da câmera-olho e a mobilização do olhar para essa outra realidade artística em movimento, Kobiela & Welchman (2017) desfazem um mito (o da pintura imóvel) e criam um novo: o cinema-pintura. Afinal, sendo este ainda o primeiro longa-metragem do gênero, a técnica criada para sua produção não apenas é uma novidade, como exige o trabalho meticuloso de uma grande equipe, não só de atores e de toda a produção que caracterizam o trabalho cinematográfico, mas também pintores especializados, que saibam reproduzir o mesmo estilo de pintura (no caso, o de Van Gogh), conferindo unicidade a ponto de parecer que todo o longa-metragem é obra de um único pintor. Para a composição de cada *frame* são necessárias várias fases. Conforme explica o *site* do filme (Loving Vincent n.d.-a):

The art form of film is different from painting. Painting is one particular moment in time, frozen. Film is fluid, seeming to move through space and time. So first we had a Painting Design team spend one-year re-imagining Vincent's painting into the medium of film. These paintings, along with the storyboard and Computer Generated Layout Animatic formed the basis on which to plan our live action shoot.

Ainda assim, ressalva-se que, no nível da espectralidade, no cinema, quem dita o tempo para a apreensão de significados é a duração do *frame*, que obriga à mudança de pensamentos ao ritmo da narrativa, enquanto na pintura estaque pode-se delongar o quanto queira para a interpretação de um quadro. Ademais, no cinema, ainda mais do que

na pintura, as cores são carregadas de dramaticidade, tanto quanto os próprios atores, sendo as colorações significativas de sensações e emoções. Do mesmo modo, a iluminação também desempenha um papel dramático, pois para além de indicar a temporalidade (dia ou noite), simboliza o clima da cena. É comum que em sequências de mistério a luz rotunda ou a meia-luz sejam acionadas. Especialmente as sombras são utilizadas para anunciar o sobrenatural. Por exemplo, na transição entre a sequência em preto e branco em que Vincent está escrevendo uma carta dizendo que para ele os dias parecem semanas e sua adentrada no sono de Armand Roulin dormindo na cama onde ele morreu utiliza a sombra de Vincent tomando conta do corpo do jovem em decúbito dorsal, de modo que a sobreposição das sombras à luz é uma forma de informar ao espectador que a ilusão está tomando o espaço da realidade, em que a sombra, ou o duplo, tornou-se mais poderosa que a presença corpórea, e nesse momento o sonho se transforma em pesadelo, com Vincent baleado descendo as escadarias. Enfim, toda a composição rítmica do filme tanto na montagem quanto na exacerbação plástica dá ao espectador a sensação de estar assistindo a um espetáculo de dança ou a experiência da contemplação da obra de arte em um museu<sup>22</sup>.

## **Realidade e Ficção**

Conforme a classificação isotópica das imagens de Durand (2012), pode-se identificar no filme a preponderância do imaginário noturno, dividida entre as polaridades sintética e mística. A primeira, para além da própria estrutura do cinema, que se faz pela dramaturgia e dialética entre antagonistas, historização e progressivo da trama, o reflexo dominante quinésico, concentrado no movimento dos corpos dos atores, o ritmo dado pela trilha sonora, também se percebe pelo símbolo das tintas e pelo mote da narrativa, que tem por princípio tentar explicar ou justificar os motivos da depressão e da morte de Van Gogh. A busca da verdade no passado, desempenhada pelo protagonista Armand Roulin, expõe o roteiro com dominantes verbais, tais quais voltar, recensear, investigar, com atributos de comparação entre passado e futuro, cuja montagem concatena os atributos arquetípicos em *flashbacks* e *flashforwards*. Do mesmo modo, enquanto arquetipos substantivos, Van Gogh

---

<sup>22</sup> A mesma sensação de contemplação museológica é proporcionada pelo segundo longa-metragem inteiramente pintado à mão, realizado pelos mesmos diretores, *The Peasants* (Welchman & Welchman, 2024).

é o artista das figurações da roda, da lua, da árvore, mas principalmente o filho, já que o filme busca na encenação dele quando criança as explicações para seu sentimento de sujeição ao sistema “duas vezes nascido” (do símbolo ao sistema). “Vincent me disse que era o mais velho, mas não o primogênito. Havia um outro Vincent, um irmão mais velho natimorto. Para ele o garoto era o Vincent perfeito, o que ele não era aos olhos da mãe”, diz Père Tanguy, também retratado por Van Gogh (1887) e interpretado por John Sessions. A sequência, em preto e branco, mostra Vincent indo visitar com a mãe o túmulo do irmão e conta sua iniciação no ofício das artes, junto ao tio, para satisfazer as expectativas da família. Também no âmbito da preponderância do imaginário noturno em Kobiela & Welchman (2017), observa-se aí a polaridade mística, que se identifica pelos reflexos dominantes sinestésicos do filme, com derivados táteis, carregados de plasticidade, e a estrutura própria da pintura de Van Gogh (viscosidade, miniaturização, realismo sensorial), bem como sua inata perseverança, latente em sua biografia como artista. O arquétipo do passado escondido, que demanda o aprofundamento na intimidade de sua biografia, também é um atributo do regime místico, permeado de substantivos como a cor, a mãe, a criança, a noite, a morada, que são estruturais para a narrativa do filme. Com isso, a busca da identidade, que seria um princípio diurno do imaginário, transforma-se uma narrativa de suspense e aflição, carregada de misticismo. Nem por isso Van Gogh deixa de ser apresentado com os traços típicos de um herói, como o nascimento fora do habitual e a rejeição pela família. Do mesmo modo, o valor da exposição do herói morto se tornou um fenômeno da indústria cultural a partir do século XX. Diversos ídolos da música e de outras artes se suicidaram ou tiveram mortes prematuras, muitas vezes por motivos psiquiátricos.

A comparação entre a narrativa do cinema e aquela que interliga a totalidade da obra epistolar leva ao questionamento sobre o caráter biográfico de ambas as obras, tanto no sentido histórico quanto da autoficção. Enquanto aos leitores das cartas fica evidente a razão de sua angústia, o filme, por sua vez, constrói seu argumento sobre o *topoi* do gênio incompreendido. De acordo com o catálogo do Vincent van Gogh Filmfestival (Fondation Van Gogh, 1990, p. 12), a imagem do artista como sendo alguém obcecado pelo seu trabalho, mas um gênio incompreendido pelas pessoas ao seu redor, e por isso contestador dos valores burgueses, sendo comumente estereotipado como um boêmio que chegou a

viver na miséria, é um clichê originário do século XIX, o qual o cinema endorsa e aprimora até os dias atuais. De facto, a indústria cinematográfica tem uma fórmula para a construção da retórica de cada filme, que não deixa de ser diferente neste longa-metragem: para conquistar o público, propõe lugares-comuns ou ideias amplamente aceitas para que os espetadores concordem com a razão que fundamenta a narrativa. Neste caso, a noção de que Van Gogh era um dos maiores artistas da história e não tinha esse reconhecimento pela sociedade da época é de conhecimento geral. É claro que muitos espetadores podem não concordar ou não se identificar com as (des)razões que o levaram à insanidade, no entanto, em geral, a predisposição à empatia que levou o filme a conquistar milhões de fãs pelo mundo está em um facto histórico amplamente divulgado: ele não conseguia vender seus trabalhos e não tinha sua visão estética vanguardista aceita pela crítica.

Pela semelhança com o espírito e a estética de Van Gogh, o filme leva o espectador a questionar o que significa o ato de reconhecer, no sentido de conceber a imagem de uma pessoa que se revê. Assim, o filme leva à revisão da figura mitológica em que Vincent se transformou na sociedade moderna-contemporânea, ao se comparar a ficção cinematográfica com a racionalidade missionária de sua visão artístico-literária do mundo. Desse modo, entre tantas biografias já realizadas sobre ele, verdade, mito, personagem e caricatura muitas vezes se confundem na representação de sua vida e obra. Da mesma maneira, a descrição que a câmara de cinema é capaz de fazer de suas pinturas por meio da busca da criação de um discurso que conote seu estilo. Com isso, por meio da imitação, o filme sugere, por colorimetrias e formas muito próximas do original, a evidente ficcionalização e simbolização de sua estética. Ademais, como o próprio artista disse várias vezes, sua proposta de estilo sempre foi o distanciamento entre o natural e a criação pelas mãos do homem, ou seja, a estética da ficcionalização da realidade. Outrossim, Van Gogh (1885c) expõe seu conceito de verdade na produção artística, aquela atrelada à retórica da imagem, e não à pura mimese:

(...) in my view Millet and Lhermitte are consequently the true painters, because they don't paint things as they *are*, examined drily and analytically, but as *they*, Millet, Lhermitte, Michelangelo, feel them. Tell him that my great desire is to learn

to make such inaccuracies, such variations, reworkings, alterations of the reality, that it might become, very well — lies if you will — but — truer than the literal truth.

O filme de Kobiela & Welchman (2017) busca contar uma história biográfica, dando voz a pessoas que existiram, amigos de Van Gogh. Todavia, suas falas não são reais, o que torna o filme uma obra de ficção com apenas nuances do que seria um docudrama. A distinção entre as duas grandes categorias cinematográficas, documentário e ficção, deve-se à necessidade humana de diferenciar o mundo real da imaginação. Assume-se que o cinema documental invariavelmente apresenta fatos históricos, ainda que sob o olhar do realizador. Já a ficção pode ou não se ancorar na historicidade para ambientar sua criação. A cinematografia mundial mostra quão tênues são os limites entre ambos os gêneros cinematográficos, conforme Carmona (2019, p. 27): “fiction and documentary play different roles regarding representing reality even though they may inhabit one another and exploit each other’s domains”. Desse modo, poder-se-ia assumir que o documentário apresenta fatos históricos, ao passo que a ficção cria uma realidade que não existiria sem o esforço criativo. No entanto, como diz Ricoeur (1997), essa relação, na prática, constitui-se como um paradoxo, o qual ele chama de “representância”, que consiste no acionamento da voz narrativa para relatar o passado como se ele fosse histórico:

A História é quase fictícia sempre que a quase presença dos acontecimentos colocados ‘diante dos olhos’ do leitor por uma narrativa animada supre, por sua intuitividade e sua vivacidade, o caráter elusivo da preteridade do passado, que os paradoxos da representância ilustram. A narrativa de ficção é quase histórica na medida em que os acontecimentos irreais que ela relata são fatos passados para a voz narrativa que se dirige ao leitor; é por isso que se parecem com acontecimentos passados e que a ficção se parece com a História. (p. 329)

Nos anos 1960, a emergência do New Journalism norte-americano e o nascimento do docudrama se coadunaram na formação de uma escola cujo estilo narratológico rende até

os dias atuais diversas produções de sucesso. Ao mesclar elementos fictícios e factuais como forma de contar histórias cujas personagens são pessoas reais, escritores como Truman Cappote ainda ganham o público por deixarem evidente que suas histórias mostram apenas a verdade que cabe ao ponto de vista do narrador, e não fatos históricos incontestáveis. Todavia, o termo “New Journalism” foi cunhado muito antes de os Estados Unidos o utilizarem em sua escala de entretenimento e informação: ele nasceu nos jornais e revistas ingleses da segunda metade do século XIX. No ano em que decorre a narrativa em que é ambientado o filme de Kobiela & Welchman (2017), O’Connor (1889) se referiu a essa nova concepção de narrativa que tomava corpo nos jornais britânicos. Esse Novo Jornalismo, como assim o chamavam os críticos da época, diferenciava-se do método das antigas reportagens pelo tom pessoal das narrativas, as quais descreviam os detalhes dos hábitos e da aparência de cada indivíduo em destaque e assim revelavam suas personalidades (para além de trechos de suas falas e de condições políticas, como se fazia no que então já era classificado como o velho jornalismo). Com isso, os escritores do New Journalism britânico conseguiam retratar as personagens com mais vivacidade, e conquistar um novo público leitor. Por essa especificidade retórica, o New Journalism derruba o mito do jornalismo isento e imparcial, ao deixar evidente que os dados históricos contextualizam a subjetividade do narrador.

Quando Van Gogh decidiu eternizar a memória das pessoas com quem conviveu, estava também conectando a realidade e a representação em uma linha do tempo para ser seguida nos séculos seguintes. Quando Kobiela & Welchman (2017) dão de novo vida a esses personagens, o significante e o significado novamente se unem, superando, por meio dos atores, a morte corporal. Do mesmo modo, o reaparecimento cinematográfico das paisagens e cenas que pintou traz à tona novamente a impressão própria da arte pitoresca, cuja proposta é levar o espectador a uma sensação de estar viajando no espaço e no tempo, em um vai-e-vem entre a representação e a realidade, ou entre o real e o imaginário. Por sinal, esse é o papel que o cinema assumiu na sociedade atual, conforme Clerc (2004):

Ao transformar a natureza e a função do visual na nossa sociedade e na nossa cultura, as imagens industriais parecem ter ressonâncias profundas na forma como o homem contemporâneo se situa relativamente ao mundo e descreve as suas

relações com o real e com o imaginário. Esta é a problemática nova que as imagens modernas colocam à análise comparatista. (pp.287-288)

Em suas cartas, Van Gogh mostra como era feliz, alegre, apaixonado pela vida, pela natureza, amoroso com a família e os amigos, um homem esperançoso e resiliente. No entanto, Kobiela & Welchman (2017) focam outro aspecto de sua personalidade que também ocupa algumas páginas de suas cartas, que é a angústia pela falta de reconhecimento social e financeiro por seu trabalho, assim como a difícil aceitação de seus problemas psiquiátricos. Esse duplo temperamento, no entanto, só fica evidente para quem lê suas cartas, já que o filme vem a investigar sua morte e tenta com dificuldade desvendar esse lado doce, gentil, inteligente e sensível que as pessoas que conviveram com ele conheceram. A narrativa cinematográfica busca justamente provar essa sua inocência, enquanto os demais personagens da trama depõem sobre as causas que poderiam tê-lo levado ao suicídio, as quais perfazem sua fama de louco, que é, até os dias atuais, uma das principais marcas associadas a esse mito moderno. De facto, pela documentação epistolar e jornais da época, sabe-se que Vincent cortou a própria orelha e a deu a uma prostituta, chegou a ser internado em hospitais psiquiátricos – onde pintou incansavelmente – e tudo leva a crer que ele tenha mesmo atirado contra si, levando-se à sua prematura partida, aos 37 anos. Perseguido pela vizinhança, que chegou a fazer um abaixo-assinado para que ele fosse privado de liberdade, a repulsa e desconfiança por parte dos moradores de Arles documentada pela polícia, hospitais, médicos, amigos e família mostram o tom de pesadelo social em que vivia por conta da descoberta de seus problemas psiquiátricos. Essa veracidade é mostrada em fotogramas pintados em preto e branco, que conferem realismo ao retomar a história de sua vida.

O principal artefacto narrativo que leva o espectador a querer descobrir a verdade por trás da trama é o acionamento do personagem do detetive. O protagonista, um personagem que se situa entre o detetive e o flâneur, na vida real, era ferreiro na época em que conviveu com Van Gogh, mas posteriormente seguiu a carreira policial. O filho de Joseph Etienne Roulin – o carteiro – é um adolescente contestador que guiará o espectador em busca da biografia de Vincent Van Gogh. Os dois retratos que pintou de Armand Roulin (Van Gogh, 1888c, 1888g) são o pouco que se sabe atualmente do ponto de vista do pintor sobre esse

personagem. As referências bibliográficas se concentram nas cartas com Joseph Etienne, seu pai. Por sinal, na narrativa cinematográfica, o carteiro exercerá o papel do agente benigno que dá início à jornada do herói, quando chama seu filho, que até então andava a esmo, bêbado entre os bares de Arles, a ir em busca de Theo Van Gogh para lhe entregar uma última carta que o irmão lhe escreveu antes de morrer. Como é próprio da estrutura morfológica da narrativa, Armand Roulin, o herói, não quer aceitar a aventura, pois não tem a mesma admiração que o pai por Vincent, e diz que o considera um fraco e um louco. Conforme Campbell (1997), “a recusa é essencialmente uma recusa a renunciar àquilo que a pessoa considera interesse próprio”. O desafio, todavia, transforma-se quando Armand descobre que Theo faleceu seis meses após o irmão, e então revela-se que sua missão, na verdade, mais do que entregar uma carta, é descobrir a causa da morte de Vincent, ou mais que isso, quem era na realidade esse homem que se transformou em mito. Mais ainda, o herói, ao fim da trama, descobre seu próprio eu, é uma jornada pela revelação de si próprio. Contudo, Armand Roulin é também um anti-herói, porque além de ser um tipo que bebe e causa confusão e brigas pelos bares, rompe, na estrutura narrativa, com a expectativa de que o herói da trama seria Van Gogh, apesar de ele indiretamente apoiar a saga do herói subentendido, o pintor. Do mesmo modo, Van Gogh também é tanto um herói (por sua real biografia) quanto um anti-herói, porque é apresentado na trama como uma entidade fantasmagórica, de difícil entendimento e dificuldades de relacionamento para viver em sociedade.

Na saga do herói Roulin, todas as paisagens são oníricas, fluídas e ambíguas, pela própria irrealidade da pintura virtual, tal qual era a atmosfera de sonho proposta pelas telas de Van Gogh. Assim, os percalços que precisa enfrentar estão não apenas no insólito de sua condição como retrato (na visão do espectador), mas principalmente nos personagens que entrevista pelo caminho, dos quais desconfia como suspeitos, e pela presença do fantasma Van Gogh, um ser místico, sobrenatural, que o acompanha em toda a jornada. Roulin se assemelha ao flâneur. Enquanto personagem característico da literatura francesa do século XIX, o flâneur, que no século XX viria a ser reconhecido como símbolo da modernidade a partir das obras ensaísticas de Walter Benjamin, é um ser enigmático e crítico da sociedade moderna. Ele simboliza o impressionismo. Van Gogh em suas cartas manifestou que não se identificava com Charles Baudelaire (1821-1867), o poeta e crítico de arte criador desse

personagem e do termo flaneurismo. O flâneur vive a bisbilhotar a vida das pessoas, questionar quem elas são de fato, é observador e crítico da rapidez da vida moderna – enquanto Van Gogh justamente comunicava o movimento esvoaçante da Paris do século XIX, fazendo-se parte dele. Possivelmente por isso o filme transmite essa sensação de antagonismo entre os dois.

Wunenburger (s.d., p. 255) faz uma comparação entre simulacro, representação e imagem virtual com a imagem real, para dizer que, na escala de valores da representação, as imagens técnico-científicas são tidas como reais, verdadeiras, enquanto as artísticas, especialmente as figurativas, que são analógicas, são tidas como menos puras, como se tivessem sido deformadas pela subjetividade. Ou seja, na comparação entre a cama que Van Gogh pintou para representar seu quarto em Arles e o móvel fabricado, ou mesmo entre os pares de sapatos pintados em série e aqueles que ele vestiu, o diferencial principal é que a imagem artística parece ficção quando comparada àquela que se vê ao vivo. Outrossim, até mesmo na representação fotográfica e cinematográfica, o simulacro parece mais real do que aquele feito pela pintura, porque a imagem artística que ultrapassa a plasticidade da visão pura está sempre impregnada da sugestão de abstração do artista, ou seja, da sua proposta de ilusão. Nesse sentido, a representação dos quadros de Van Gogh no cinema, como o fazem Kobiela & Welchman (2017), para além de constituir-se como um duplo simulacro (simulacro da pintura no cavalete, o qual, por sua vez, simula a realidade retratada), é também uma dupla ilusão, porque faz uma proposta de subjetivação cinética que não é estereotipada, e sim propõe ao espectador a contemplação da obra de arte em um museu imaginário em movimento que visa ao retorno de uma identidade fragmentada de Van Gogh, porque recompõem, pela imagem-tempo que sintetiza o imaginário de seus quadros e suas cartas, a fragmentação da essência de sua imaginação. Nesse sentido, esse museu imaginário em movimento se assemelha à instituição do museu físico, porque tanto a reunião quanto a ausência de tantas obras-primas em um único espaço-tempo (o do filme) convoca a imaginação sobre todas as obras-primas de Van Gogh que existem. Como diz Malraux (2011):

Onde a obra de arte não tem outra função senão a de ser obra de arte, numa época em que a exploração artística do mundo prossegue, a reunião de tantas obras-

primas, e a ausência de tantas outras obras-primas, convoca, em imaginação, todas as obras-primas. Como poderia este possível mutilado não apelar para todo o possível? (p. 11)

A imagem cinematográfica, e especialmente o filme digitalizado, disponível na internet, é um bem de consumo como todos os outros produtos virtuais, cuja essência é justamente a oferta da irrealidade, possibilitando ao espectador o desprezar-se do mundo físico para adentrar um ecossistema de interatividade eletrônica com liberdade de expressão de sentimentos, ideologias e percepções. Nas plataformas de *streaming*, como o YouTube, onde é possível encontrar o filme disponível em vários idiomas, os espectadores podem manifestar-se por escrito e com isso formam um museu imaginário também verbal, construindo um discurso cuja retórica sobre a obra de arte é centrada no posicionamento do indivíduo frente à emoção provocada pela beleza da virtualidade cinematográfica como resultado da evolução da espectralidade na era da reprodutibilidade das imagens técnicas. Não que no teatro essa explosão de sensações virtuais não exista, pelo contrário, faz parte de sua proposta o deslocar do espectador na plateia de um estado emocional para outro, fazendo-o reconhecer-se na dramaturgia proposta. A questão é que a atitude heroica que o espectador teatral com dificuldade manifesta de forma coletiva, mas virtual (Artaud, 1999), no mundo da internet transforma-se em palavras e registro histórico. Nesse sentido, na quantidade exponencial e infinita de significações que o espectador pode imputar à interpretação da obra de arte, permanece, todavia, sempre um significante essencial, ao qual o pensamento simbólico retoma como eixo propulsor da criatividade do artista. Porém, nesse ponto de convergência, onde se ancora a essência da obra de arte e, portanto, sua mais profunda realidade, encontra-se também a energia criativa do artista, a qual é desprovida de código, sendo inteligível apenas no plano das ideias, da emoção, dos sentimentos e das sensações. Perceber essa verdade que existe na mensagem não decodificada da obra de arte demanda inteligência intuitiva e emocional. Como um significante etéreo, esse centro propulsor está presente em todas as artes: é a sensação que uma pintura ou escultura provoca, o silêncio que diz muito na interpretação teatral, o pulsar da música, o ritmo do cinema, o desejo da dança, o ponto de vista da fotografia, a escolha da palavra pelo escritor. Esse ponto essencial para o nascimento e renascimento da

obra de arte está sempre em movimento, em transformação, e pode dizer mais sobre a realidade que o próprio real, porque é sempre autêntico, mais humano que o próprio humano, e de uma verdade irrevogável. Por sinal, Artaud (1999, p. 56) pontua que o signo sublime tem uma significação bem precisa e dele depende a superioridade de uma composição dramática: “Estes signos espirituais têm um sentido preciso, que nos atinge apenas intuitivamente mas com violência suficiente para tornar inútil toda tradução numa linguagem lógica discursiva”.

Em Kobiela & Welchman (2017), nessa entre-cena entre pintura e cinema, um movimento hiper-real se constitui entre o duplo dos atores e das pinturas e os significantes reais, inegáveis e imutáveis, cuja plasticidade e coerência codificada tornam sua interpretação condicionada à experiência da realidade virtual, entrecortada pela disposição ao resgate da memória dos personagens e cenários retratados e lembrados, em uma encenação da realidade passada, cujo duplo, no limite, é um filme de ficção e uma viagem não só às pinturas, mas principalmente ao mundo interior de Van Gogh, o qual ele narrou e descreveu em suas cartas, as quais entreveem sua jornada na Terra. Por exemplo, o simbolismo noturno dos corvos de Van Gogh (1890b) está na pintura que é reproduzida com o protagonista Roulin indo em direção ao exato ponto onde o artista postou seu cavalete e realizou a pintura, nas plantações que ladeiam o cemitério onde ele está enterrado junto ao seu irmão Theo, em Auvers-sur-Oise. O personagem vai dar esse passeio logo depois de conversar com Dr. Mazery (interpretado por Bill Thomas), legista que teria examinado Vincent logo após sua morte. Mazery explica a Roulin que, pelas leis da física, Van Gogh teria sido baleado, já que o ângulo da perfuração que levou à sua morte era praticamente impossível de ter sido praticado por ele mesmo. Artistas que animaram o filme de Kobiela & Welchman (2017) vêm fazendo performances em festivais de cinema pintando esta tela em grande escala (Loving Vincent, 2017a, 2017b). A transposição da obra para uma atmosfera diurna com energia jovem e vibrante em *live action* desvela como é possível operacionalizar os sistemas simbólicos. Ao transpor a criação artística para o regime diurno do imaginário, desmitificando o ato criativo, em uma ação educativa que visa demonstrar como se faz uma obra de arte com as características de Van Gogh, cria-se um ritual de elevação e purificação.

A pintura, como é próprio de todo sistema significativo, carrega a história de sua materialidade. As tintas que Van Gogh utilizou com maestria eram também de qualidade aquém porque ele não tinha muito dinheiro para investir, de modo que hoje suas pinturas exigem complexos processos de restauração, a qual nem sempre consegue atingir a totalidade da duplicação da pigmentação original. Isto cria uma limitação para a reprodução da real coloração de seus quadros, seja no cavalete, seja no cinema. Os demais quali-signos que compõem a pintura, como dimensão e tamanho, também se perdem na reprodução, já que as telas originais tinham diversos tamanhos, enquanto a formatação fílmica adapta todas as telas para uma mesma centimetragem, o que leva a resultados distintos na recepção da mensagem.

O diferencial entre cinema e pintura na capacidade de descrever a realidade da obra de arte está no alcance do pincel e da câmara na criação pictórica. O pintor mantém um distanciamento em relação ao cavalete e entrega seu olhar em uma obra total inevitavelmente alterada pela artisticidade do pincel, enquanto o cinegrafista vem a adentrar a cena e expor diferentes pontos de vista de cada objeto e personagem, compondo diversos fragmentos que apenas serão manipulados no processo de edição. Conforme Benjamin:

A descrição cinematográfica da realidade é para o homem moderno infinitamente mais significativa que a pictórica, porque ela lhe oferece o que temos o direito de exigir da arte: um aspecto de realidade livre de qualquer manipulação pelos aparelhos, precisamente graças ao procedimento de penetrar, com os aparelhos, no âmago da realidade (1987, p. 187).

O caráter anti-mítico da narrativa fica mais evidente nas sequências em preto-e-branco, em que se busca as origens históricas de um ser humano comum, com seus traumas de infância e constelações familiares. A figura mítica fica congelada no tempo, como se não envelhecesse, como eterno objeto de desejo, indestrutível e fascinante. Nesse sentido, a morte prematura de Vincent contribui para essa força mítica de sua biografia, seu sacrifício impede que as narrativas e a história evoluam para além da atratividade que sua imagem

representa. O clima de suspense e melancolia da narrativa se sustenta em torno de sua morte trágica, contraposta pela beleza da reprodução de sua obra.

### **Considerações Finais**

Van Gogh é um dos artistas mais pesquisados na história da internet e da produção artística e cultural moderna. Os trabalhos sobre ele nos campos acadêmicos, jornalísticos, museólogos, editoriais, cinematográficos e multimídia, bem como o comércio de roupas e acessórios, brinquedos, e os mais diversos *souvenirs* sobre ele viajam o mundo. Sua vida e obra se transformaram, nos séculos XX e XXI, em um dos maiores fenômenos mediáticos da história. A originalidade de sua alma é encantadora e a reprodutibilidade de suas telas e de seu legado intelectual em uma galeria ou museu; em uma sala de cinema ou de estar; ópera ou teatro; celular ou desktop; camisetas ou chaveiros; seja NFT, seja tinta a óleo; seja aquarela ou carvão... seja nas ruas... tudo corrobora para a atratividade de sua imaginação na indústria do entretenimento. Mais ainda, a tragédia que ocorreu por conta de seus dilemas psiquiátricos continua sendo um motivo para explorações no campo da história da saúde e das relações entre loucura e criatividade.

Vincent, como ele gostava de se chamar, que imaginou o dia que veria presencialmente uma montanha e foi até lá, que queria ser conhecido como o pintor dos girassóis, que sonhava um dia ter uma exposição de trabalhos seus em um café, ele continuará sendo um dos artistas mais lembrados para sempre pelo que ele registou na história da produção literária e visual da humanidade. Nesse momento, em 2024, como um verdadeiro mito da cultura pop atual, arrasta multidões que buscam conhecer sua personalidade em exposições e experiências imersivas nos planos físico e virtuais. Sua proposta de estilo visual, que criou pela paixão pelos artistas e escritores que fizeram parte de sua vida e por seu amor pela beleza da natureza, transformou-se na expressão *sine qua non* da apreciação estética moderno-contemporânea: a marca de sua colorimetria é reconhecível nas mais diversas composições gráficas do mundo ocidental e oriental. Ainda assim, mesmo na era da reprodutibilidade técnica, que continua se expandindo, porque propõe a aproximação com a alma da obra de arte – sem contudo conseguir atingi-la; ou seja, nesse turbilhão de reproduções de Van Gogh que se confunde com o próprio imaginário que ele criou; enfim,

nesse mundo em que cada original vale sempre mais alguns milhões de euros a cada ano que passa, estar face a face com um verdadeiro Van Gogh é uma experiência inesquecível que a cada dia rende obras ainda mais belas e importantes com respeito à sua genialidade. A questão da busca da verdade, ou ao menos a aproximação com a realidade mais próxima para se analisar filmes históricos ou que mesclam elementos de ficção e documentais, é um tema que pode ser explorado especialmente por meio dos museus. No caso dos filmes sobre obras de arte, estar frente a frente com um original do artista, ou, se não for possível, uma versão museológica, já que os grandes museus e exposições também se utilizam de cópias disponibilizadas pelas próprias instituições e que são extremamente parecidas, essa é uma questão primordial para os estudos comparados, não apenas para a análise de questões estéticas, mas especialmente para a desmistificação e desmitificação da imagem técnica, bem como para a averiguação das informações documentais. Por exemplo, o vilarejo de Auvers-sur-Oise, onde Van Gogh viveu seus últimos dias e ambientado na trama de *Loving Vincent*, é um verdadeiro museu a céu aberto em que se pode visitar os lugares que serviram de inspiração para suas pinturas. Em cada ponto turístico, a igreja, o campo de trigo, as ruas e jardins, a casa do Dr. Gachet, a prefeitura, todos esses cenários têm um totem com a reprodução das pinturas para que se compreenda as diferenças e semelhanças entre o que ele viu e a sua imaginação criativa. A pensão onde ele viveu é também um museu, onde se pode visitar o quarto dele, onde ele faleceu, e comer uma torta de maçã no restaurante onde ele costumava jantar. O filme *Loving Vincent* reproduz fielmente as locações em tamanho real com a encenação dos atores, enquanto também proporciona o clima de melancolia que cerca o lugar.

Van Gogh foi incompreendido pela sociedade de seu tempo, porém, isso não inibiu que ele se tornasse um dos artistas mais prolíficos da história, tendo realizado mais de 2000 obras icônicas para a história da arte em cerca de 10 anos de carreira. Contudo, o mais comum nos trabalhos que aludem ao seu nome é a abordagem aos aspetos tristes de sua vida pessoal, com suas dificuldades financeiras, seus surtos psicóticos e a morte prematura, ao invés de explorarem mais a fundo suas obras de arte como a própria expressão – quiçá a mais verdadeira e profunda – de sua índole como artista e personagem histórico. Esse enfoque na obra de arte, mais latente na experiência museológica que expõe os originais do artista, constitui-se também como forma narrativa, se não essencialmente biográfica,

prementemente mais funcional para a diferenciação entre os mitos que cercam a vida do artista e a mitologia que a própria obra de arte propõe como ponto de interrogação sobre os limites entre realidade e ficção. Estudar as relações entre as dezenas de artistas e escritores que ele cita em suas cartas e sua arte certamente pode auxiliar na aproximação com sua proposta estética e temática. A declarada importância da pintura e da literatura românticas em Van Gogh pode ser pontuada em um estudo comparado que revelará aspectos importantes para a compreensão desse momento de transição na área das humanidades na viragem do século passado. Outrossim, a importância do naturalismo de Zola para o diálogo que o pintor construiu com a vertente sociológica dos trabalhadores rurais é um tema que continua bastante atual. A explícita preocupação de Van Gogh com a valorização dos trabalhadores rurais e a vida real das pessoas que se dedicam a cuidar da terra é um tema que pode ser esclarecedor e pontual nos dias atuais, em que a França e outros países se veem tomados pelas manifestações e greves desses grupos sociais, levando o governo francês a instituir inclusive o Salon de l'agriculture. Essa classe, tão incontestavelmente essencial para todos, historicamente foi relegada a um segundo plano social, menos considerada pela história da arte, a qual tradicionalmente se dedicou ao retrato da aristocracia e da burguesia. O posicionamento político de Van Gogh, expresso em suas cartas e corroborado em suas pinturas, é um tema com discussão a ser aprofundada não só para a compreensão do homem do século XIX, mas especialmente sua visão sobre questões sociais que ainda permanecem encobertas no século XXI.

Neste trabalho de pesquisa, a leitura das cartas foi tão arbitrária e incompleta quanto a escrita delas por Van Gogh, que fazia da brevidade dos argumentos uma prévia do que só poderia fazer sentido a quem apreciasse sua obra pictórica. Assim, longe de esgotar a profundidade que seu arcabouço poético-artístico proporciona, esta dissertação atém-se a cada palavra do autor assim como a cada uma de suas pinceladas, consciente da grandeza infinita de sua mente pulsante por retratar um momento que se reproduz como auspícios da modernidade. Afinal, por que escrever cartas, e não um livro? Porque não é preciso ter a preocupação de terminá-las, editá-las e revisá-las para serem publicadas visando a um mercado. Todavia, isto não quer dizer que o escritor epistolar não tenha consciência de seu legado para sua biografia e para a construção das sociedades futuras. A literatura epistolar, que fez bastante sucesso no século XIX, deixou de ser praticada especialmente depois do

advento da internet e do correio eletrônico a partir do fim do século XX, no entanto, as grandes obras epistolares de personalidades históricas continuam sendo bastante apreciadas no mercado editorial mundial.

Em qualquer lugar do mundo, poucas exposições podem oferecer ao visitante a experiência de escutar a descrição de suas obras pelas palavras do próprio artista, afinal, é um legado que exige o trabalho e a dedicação do artista como escritor. Van Gogh é uma exceção, já que grande parte das exposições de suas obras visuais acompanha citações ou trechos de suas cartas. Por exemplo, na Fabrique de Lumières, em Amsterdam, a exposição imersiva de suas pinturas conta com trechos de suas cartas, também em movimento e com música, em tamanho colossal (do tamanho das paredes da fábrica). No Musée D'Orsay, em Paris, nas duas salas de exposição permanente de Van Gogh, o áudio da descrição é composto de trechos de suas cartas. O Museu Van Gogh, em Amsterdam, também se utiliza de trechos especialmente para apresentar o que o artista sentia sobre determinado tema ao apresentar suas pinturas e desenhos. Investigar a produção literária efrásica dos artistas de todos os tempos e seus usos por museus e galerias é um campo instigante para o planejamento dos componentes multimídia que informam e entretêm sobre a história da arte. Outrossim, nos tempos atuais, em que se fala em “pós-verdade”, encontrar mais artistas que escreveram para preservar a história de seus trabalhos e de suas vidas é um campo prolífico para o entendimento da importância do autor como ponto nevrálgico para a compreensão de suas derivações criativas e também para os trabalhos de restauração, afinal, a descrição das cores também serve para a comparação entre o original e a pintura atual. Do mesmo modo, o trabalho do ator que encarna um personagem não fictício é uma vertente que pode ser experimentada pelo viés do motivo do duplo no caso especialmente do *tableau vivant* e da construção do personagem por meio da literatura epistolar.

Nas cartas, a descrição do mundo exterior tem a mesma dimensão da exibição da intimidade. A identidade fragmentada pela exposição de um ponto de vista sobre a realidade circundante contraditoriamente retorna o foco do referente, o público, para o emissor da mensagem, para a escrita autoral. Ao mesmo tempo, o leitor, ao adentrar o mundo da literatura e das artes, que é exterior a si, mas revelador da própria condição humana, transita entre o interior e o exterior de sua própria essência. Essa relação dual e ao mesmo tempo holística proporcionada pelo estudo da literatura epistolar e das artes em

geral são pontos em comum para a compreensão da relação entre o individual e o coletivo na sociedade moderna-contemporânea. Se as cartas não são mais a principal forma de escrita do eu, a investigação sobre outros formatos, como blogs, livros e diários escritos por artistas são possibilidades para os estudos comparados.

A multiplicidade de significados que a écfrase adquiriu nos últimos anos se deve à diversidade de produções multimédia focadas em descrever ou narrar as artes plásticas. Assim, constitui-se ainda hoje como um campo prolífico para se pensar as diferentes formas comunicacionais de se relacionar a literatura e as outras artes. Já o filme de animação em pintura, apesar de ser uma novidade ainda agora no século XXI, rapidamente alcançou o sucesso, participando das premiações mais importantes e arrebatando fãs pelo mundo. Pode-se afirmar que a indústria cinematográfica está mais afeita ao romance realista e romântico do que à abstração das vanguardas, as quais se fazem mais presentes nas produções em vídeo, facilmente reconhecíveis em instalações e exposições de galerias e museus. A junção dessas duas propostas em um longa-metragem merece ser acompanhada de perto também pelos estudos académicos para que seja reconhecido este momento marcante dentro da história da arte, em que os diretores do filme deste estudo de caso já dão continuidade no segundo longa-metragem inteiramente pintado à mão, tendo chegado aos cinemas em 2024. Do mesmo modo, o acolhimento do público sobre as diferentes mídias para representar a pintura é bastante abrangente, e especialmente o vídeo, a realidade aumentada e as instalações para exposições imersivas são bem atuais para a localização da pintura em sua narrativa histórica. A forma como esses eventos também fazem questão de levar à tela ou à parede imagens em movimento das cartas em sua caligrafia original aponta para a valorização dos manuscritos como objeto de contemplação e apreensão da aura artística.

Matematicamente, todo movimento é imprevisível e aleatório e o olhar do espectador sempre buscará o ponto de atração da força propulsora do movimento para compreender seus sentidos. Para o olho humano, as imagens figurativas exercem essa força de atração, enquanto as abstratas propõem a dispersão do pensamento. A pintura de Van Gogh se utiliza de tracejados horizontais e verticais para representar as forças contrárias da natureza e uma das marcas da representação do movimento presente na maior parte de suas pinturas

é a referência à curva de Gauss. Com essa fluidez em que o próprio corpo humano parece se desfazer e se integrar à realidade exterior, o artista não apenas retrata o tempo fugaz da modernidade, a rápida fluidez das pessoas, das ruas e da vida, a mudança da natureza e do clima, mas também prevê como a pintura iria se transformar em matéria em movimento nos séculos seguintes. O estudo mais aprofundado da representação do movimento em Van Gogh e em outros pintores, especialmente na viragem entre o século XIX e XX, quando do advento dos dispositivos cinematográficos, e o modo como o audiovisual se utiliza dessa proposta estética nos dias atuais, são um campo para aprofundamento dos estudos sobre as vanguardas artísticas como representantes do imaginário futurista da sociedade moderna e contemporânea. Além disso, há bastante espaço ainda para o aprofundamento especificamente no Modernismo e seus diálogos não apenas entre as artes, mas também como outros campos do conhecimento e da cultura que emergiram nesse tempo histórico de grandes reviravoltas para as humanidades, como o nacionalismo, o imperialismo, a urbanização, a industrialização e a ascensão das culturas de massa; a física quântica, o eletromagnetismo e a telefonia; a psiquiatria e a descoberta do inconsciente.

A investigação da relação entre vida e obra dos escritores e artistas classificados como “malditos” é um tema que pode ser mais bem explorado enquanto conjunto revelador da história da arte e da cultura em nível global, pois o diálogo que existe entre o imaginário noturno dos artistas de diferentes períodos históricos, nacionalidades e origens sociais torna a linha evolutiva da estética e temática da morte, do horror, da monstruosidade e da loucura uma corrente atemporal, cuja espontaneidade e determinação são explicativas da essência da psique humana expressa nas mais diversas mídias. A incursão pelo submundo do imaginário dos artistas malditos remonta primordialmente à arquitetura gótica dos castelos e igrejas da Idade Média, atinge o Renascimento na obscuridade, por exemplo, das cenas de morte em Caravaggio, e chega à modernidade até mesmo com as cores vibrantes de Van Gogh, que desfaz o estigma da monstruosidade como uma característica necessária para o despertar ao mundo dos pesadelos tentadores, inquietantes, contestadores, permeados de obsessão. Ao mesmo passo, os escritores malditos atingem os desejos sociais de redenção em todos os tempos, em intertextualidades que vão de Victor Hugo à literatura marginal das periferias mundo afora. A lista de artistas é infindável e tem na arte contemporânea uma proliferação que chega ao grafite e aos dramas teatrais e

cinematográficos com expressões distintas, mas uníssonas na proposta do questionamento da morte como uma escolha inevitável.

## Bibliografia

- 7Graus. (n.d.). Cipreste. In *Dicio: Dicionário Online de Português*. Retrieved January 6, 2024, from <https://www.dicio.com.br/cipreste/>
- Abbott, H. P. (2002). *The Cambridge introduction to narrative* [Introdução à narrativa segundo Cambridge]. Cambridge University Press.
- Adorno, T. W., & Horkheimer, M. (1985). *Dialética do esclarecimento: Fragmentos filosóficos*. Jorge Zahar.
- Andrey ZAKIRZYANOV [@andrey.zakirzyanov]. (2023, December 24). *Thank you all for watching, following and sharing, I really appreciate it, I really do.* [Vídeo]. Instagram. <https://www.instagram.com/reel/C1Qk-qMtsPv/?igsh=MXhvdmYyYXd2NXoyMQ==>
- Anónimo. (n.d.). *Portrait Head of Socrates* [Retrato da Cabeça de Sócrates] [Escultura]. Museum of Fine Arts Boston. <https://collections.mfa.org/objects/151123/portrait-head-of-socrates;jsessionid=8157118289894E9B8A785E7D0AB597F8> (Original work published ca. 170-195 B.C.E.)
- Artaud, A. (1999). *O teatro e seu duplo*. Martins Fontes.
- Artaud, A. (2017). *Van Gogh: o suicidado pela sociedade*. Achiamé.
- Atenodoro, Agesandro e Polidoro di Rodi. (n.d.). *Laocoön* [Laocoonte] [Escultura]. Pio Clementino Museum. <https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en/collezioni/musei/museo-pio-clementino/Cortile-Ottagono/laocoonte.html> (Original work published ca. 40-20 B.C.E.)
- Aumont, J. (2004). *O olho interminável: Cinema e pintura*. Cosac y Naify.
- Avelar, M. (2006). *Ekphrasis: O poeta no atelier do artista*. Cosmos.

- Avelar, M. (2012). O rio e a anacronia numa estética da paisagem, In *Colóquio/Letras*, n. 179 (pp. 51-61). Fundação Calouste Gulbenkian.
- Avelar, M. (2018). *Poesia e artes visuais: Confessionalismo e écfrase*. Imprensa Nacional.
- Azéma, M., & Rivère, F. (2012). Animation in Palaeolithic art: A pre-echo of cinema. *Antiquity*, 86(332), 316-324. <https://doi.org/10.1017/S0003598X00062785>
- Bachelard, G. (1978). Poética do espaço. In Joaquim José Moura Ramos et al. (Eds.), *Os pensadores* (pp. 181-353). Abril Cultural. <https://www.cidadefutura.com.br/wp-content/uploads/BACHELARD-Gaston.-Coleção-Os-Pensadores.pdf>
- Barbudo, M. I. (2009). *Arte pela arte: Ars gratia artis*. E-dicionário de termos literários de Carlos Ceia. <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/arte-pela-arte-ars-gratia-artis>
- Barthes, R. (1977). *Image Music Text* [Imagem Música Texto]. Fontana Press.
- Bauman, Z. (1999). *Modernidade e ambivalência*. Zahar.
- Bazin, A. (1967). *What is cinema?* [O que é cinema?]. University of California Press.
- Bazuá, H. F., & Marshall, F. (2007). En torno a l'imaginaire: Entrevista al filósofo del imaginaire Jean-Jacques Wunenburger. [Em torno do imaginário: Entrevista ao filósofo do imaginário Jean-Jacques Wunenburger]. *Anos 90*, 14(26), 217–224. <https://doi.org/10.22456/1983-201X.5397>
- Benjamin, W. (1987). *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*. L&PM Editores.
- Bernard, E. (1889). *The Annunciation* [A anunciação] [Desenho]. Private Colection. <https://vangoghletters.org/vg/letters/let822/letter.html>
- Bertin, G. (2002). Pour l'Imaginaire, principes et méthodes [Pelo imaginário, princípios e métodos]. *Esprit Critique*, 4 (2), <https://www.espritcritique.org/0402/article2.html>

- Buescu, H. C. (2001). *Grande angular: comparatismo e práticas de comparação*.  
Fundação Calouste Gulbenkian/FCT.
- Bukowick, K. E. (2004). *Truth and symbolism: Mythological perspectives of the wolf and crow* [Verdade e simbolismo: Perspetivas mitológicas do lobo e do corvo]  
[Monografia de Bacharelado]. Boston College, Boston, MA.  
<http://hdl.handle.net/2345/489>
- Buñuel, L. (Director). (1929). *Un chien andalou* [Um cão andaluz] [Filme]. Transflux  
Films.
- Campbell, J. (1997). *O herói de mil faces*. Cultrix/Pensamento.
- Chatman, S. B. (1990). *Coming to terms: the rhetoric of narrative in fiction and film*  
[Chegando a um acordo: a retórica da narrativa na ficção e no cinema]. Cornell  
University.
- Carmona, C. R. (2019). The fiction in non-fiction film [A ficção no filme de não ficção].  
*ICONO 14, Revista de comunicación y tecnologías emergentes*, 17(2), 10-31.  
<https://doi.org/10.7195/ri14.v17i2.1238>
- Clerc, J. (2004). A literatura comparada face às imagens modernas: cinema, fotografia,  
televisão. In P. Brunel & Y. Chevrel (Eds.). *Compêndio de Literatura Comparada*  
(pp. 283-323). Fundação Calouste Gulbenkian.
- Clüver, C. (1997). Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. *Literatura e  
Sociedade*, 2(2), 37-55. <https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i2p37-55>
- Clüver, C. (2017). A new look at an old topic: ekphrasis revisited [Um novo olhar sobre  
uma velha questão: a éfrase revisitada]. *Todas as Letras - Revista de Língua e  
Literatura*, 19(1), 30-44. <http://dx.doi.org/10.5935/1980-6914/letras.v19n1p30-44>

- Cooke, P., & Lübbren, N. (2016). *Painting and narrative in France: from Poussin to Gauguin*. Routledge.
- Cruz, G. F. S. (2017). *Brinquedos óticos animados e o ensino de design* [Tese de doutorado, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro]. Maxwell.  
<https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/52682/52682.PDF>
- Deleuze, G. (2005). *A imagem-tempo*. Brasiliense.
- De Man, P. (1973). Theory of metaphor in Rousseau's "Second discourse" [Teoria da metáfora no "Segundo discurso" de Rousseau]. *Studies in Romanticism*, 12(2), 475–498. <https://doi.org/10.2307/25599880>
- Durand, G. (1979). *A imaginação simbólica*. Paralelo.
- Durand, G. (2012). *As estruturas antropológicas do imaginário: Introdução à arquetipologia geral*. Martins Fontes.
- Eisenstein, S. M. (1998). El Montaje de Atracciones. In Romaguera, J. & Thevenet, R. H. A. (Eds.), *Textos y Manifiestos del Cine: Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones* (pp. 72-75). Ediciones Cátedra.
- Faria Junior, V.C.M., & Figueiredo Junior, P.M. (2022). Brasília Teimosa (2005-2007): a performance como gesto no tableau vivant contemporâneo. *Revista Temática*. 18 (5), 1116-132.  
<https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/tematica/article/view/62968/35392>
- Farguell, R. W. M. (2001). *Figuras da dança*. Fundação Calouste Gulbenkian.
- Flusser, V. (2012). O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade. Imprensa da Universidade de Coimbra & Editora Anablume. <http://dx.doi.org/10.14195/978-989-26-1129-7>

- Fondation Van Gogh. (1990). *Vincent van Gogh on film and video: a review 1948-1990*.  
Kees Pinxteren et al. (Eds.). Drukkerij Rosbeek BV.
- Genette, G. (1966). Frontières du récit [Fronteiras da narrativa]. In: *Communications*, 8,  
1966. *Recherches sémiologiques: l'analyse structurale du récit* (pp. 152-163).  
Editions du Seuil. <https://doi.org/10.3406/comm.1966.1121>
- Gil, J. (1997). *Metamorfoses do corpo*. Relógio D'Água.
- Godinho, H. (2012). Na morte de Gilbert Durand. *Cadernos do Ceil* (2), 4-  
6. <https://ielt.fcsh.unl.pt/wp-content/uploads/2018/03/ciencia-e-imaginario-numero-2-dezembro-2012.pdf>
- Greenberg, C. (2002). Towards a newer Laocoön [Rumo a um Laocoonte mais novo]. In  
C. Harrison & P. Wood (Eds). *Art in Theory 1900-2000: An anthology of changing  
ideas* (pp. 562-594). Blackwell Publishing.
- Guillén, C. (1985). *Entre lo uno y lo diverso: Introducción a la literatura comparada*  
[Entre o único e o diverso: Introdução à literatura comparada]. Crítica.
- Hansen, J. A. (2006). Categorias epídicas da ekphrasis. *Revista USP*, (71), 85-105.  
<https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i71p85-105>
- Heffernan, J. A. W. (1991). Ekphrasis and representation [Écfrase e representação]. *New  
Literary History*, 22 (2), 297–316. <https://doi.org/10.2307/469040>
- Heffernan, J. A. W. (1993). *A museum of words: The poetics of ekphrasis from Homer to  
Ashbery* [Um museu de palavras: a poética da écfrase de Homer a Ashbery].  
University of Chicago Press.
- Heffernan, J. A. W. (2015). Ekphrasis: Theory [Écfrase: Teoria]. In. In Rippl, G. (Ed.),  
*Handbooks of English and American Studies: Vol. 1. Handbook of Intermediality:  
Literature – Image – Sound – Music* (pp. 35-49). De Gruyter.

- Heffernan, J. A. W. (2018). The verbal and the visual [O verbal e o visual]. In Richter, D. H. (Ed.), *A Companion to Literary Theory* (1st. Ed., pp. 165-175). John Wiley & Sons Ltd. [https://www.jamesheff.com/library/ARTICLES\\_VERB\\_VIS.pdf](https://www.jamesheff.com/library/ARTICLES_VERB_VIS.pdf)
- Heidegger, M. (1977). *A origem da obra de arte*. Edições 70.
- Hitchcock, A. (Director). (1960). *Psycho* [Psicose] [Filme]. Paramount Pictures.
- Homero. (2003). *Iliada*. eBooksBrasil.
- <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/eb000012.pdf> (Original work published ca. 9 B.C.E.)
- Horácio. (2021). *Arte poética*. <https://a.co/d/dyHycIZ> (Original work published ca. 20 B.C.E.)
- Hutcheon, L. (1989). *Uma teoria da paródia*. Edições 70.
- Joly, M. (1994). *Introdução à análise da imagem*. Edições 70.
- Keats, J. (n.d.). *Ode on a Grecian Urn* [Ode a um vaso grego]. Poetry Foundation.
- <https://www.poetryfoundation.org/poems/44477/ode-on-a-grecian-urn>
- Keats, J. (2006). On seeing the Elgin marbles [Sobre ver os mármores de Elgin]. In McMahon, L. & Curdy, A. (Eds.), *The Longman Anthology of Poetry*. Palgrave. <https://www.poetryfoundation.org/poems/52305/on-seeing-the-elgin-marbles>
- Kobiela, D., & Welchman, H. (Directors). (2017). *Loving Vincent* [Com amor, Van Gogh] [Filme]. BreakThru Productions & Trademark Films.
- Krakauer, S. (2014). A experiência e a sua matéria (J. Childs, Trans). In K. B. Basílio & F. Cammaert (Orgs.), *Naturalismos: De Lucrecio a Lobo Antunes* (pp. 455-475). Húmus.

- Krieger, M. (2019). *Ekphrasis: The illusion of the natural sign* [Écfrase: A ilusão do signo natural]. Johns Hopkins University Press. <https://doi.org/10.1353/book.68495>.
- Lambart, E., & McLaren, N. (1949). *Begone dull care* [Fantasia em cores] [Curta-metragem]. YouTube. NFB.  
<https://youtu.be/0r2COvWPO4Y?si=GCG4fmqXgYxwVh3Cv>
- Lamotte, C. (2022). Discovering animation manuals: Their place and role in the history of animation [Descobrimdo os manuais de animação: Seu lugar e função na história da animação]. *Animation: An Interdisciplinary Journal*, 17(1), 127-143.  
<https://doi.org/10.1177/17468477221080112>
- Lessing, G. E. (1887). *Laocoon: An essay upon the limits of painting and poetry* [Laocoonte: Um ensaio sobre os limites entre pintura e poesia]. Robert Brothers.
- Lye, L. (Director). (1935). *A colour box*. [Uma caixa de cores] [Curta-metragem]. British Film Institute. <https://player.bfi.org.uk/free/film/watch-a-colour-box-1935-online>
- Loving Vincent. (n.d.-a). *Discover process: Making off* [Descobrimdo o processo: Bastidores]. Retrieved March 27, 2024 from <https://lovingvincent.com/the-movie.3.pl.html>
- Loving Vincent. (n.d.-b). *Postman Joseph Roulin* [O carteiro Joseph Roulin]. Retrieved December 5, 2023 from <https://lovingvincent.com/postman-joseph-roulin.251.pl.html>
- Loving Vincent [@LovingVincentMovie] (2017a, October 5). *Loving Vincent painting animation at Animasyros festival* [A animação da pintura de Com amor, Van Gogh no festival de Animasyros] [Vídeo]. YouTube.  
<https://www.youtube.com/watch?v=FHGUqfX-uJc>

- Loving Vincent [@LovingVincentMovie] (2017b, July 3). *Loving Vincent Annecy Wall Animation Timelapse* [Com Amor, Van Gogh: Animação no mural de Annecy em câmara rápida] [Vídeo]. YouTube.  
<https://www.youtube.com/watch?v=UVLD2JmbLNg>
- Maffesoli, M. (2001). Michel Maffesoli: o imaginário é uma realidade. *Revista FAMECOS*, 8 (15), 74-82. <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2001.15.3123>
- Magrane, C. (2021). *Traces* [Vestígios] [Colagens de realidade aumentada]. Museu do Amanhã. <https://www.camilamagrane.com/traces>
- Malraux, A. (2011). *O museu imaginário*. Edições 70.
- Mansell, C. (n.d.). *Loving Vincent: Clint notes* [Com amor, Van Gogh: anotações de Clint]. <https://iamclintmansell.com/pages/loving-vincent>
- Medina, S. P. (2010). *Ecphrasis ou ekphrasis*. E-dicionário de termos literários de Carlos Ceia. <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/ecphrasis>
- Metz, C. (2019). *A significação no cinema*. Editora Perspectiva.
- Miller, K. (1985). *Doubles: Studies in Literary History* [Duplos: Estudos em história literária]. Oxford University Press.
- Minnelli, V. (1956). *Lust for life* [A vida apaixonada de Van Gogh]. [Filme]. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).
- Mitchell, W. J. T. (1994). Ekphrasis and the other [A éfrase e o outro]. In *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. The University of Chicago Press.  
[https://complit.utoronto.ca/wp-content/uploads/COL1000-Week11-Nov25\\_WJT\\_Mitchell.pdf](https://complit.utoronto.ca/wp-content/uploads/COL1000-Week11-Nov25_WJT_Mitchell.pdf)
- Mitchell, W. J. T. (2016). *Iconología, imagen, texto, ideología* [Iconologia, imagem, texto, ideologia]. Capital Intelectual.

- Mukarovsky, J. (1991). *Estudos sobre estética e semiótica da arte*. Editorial Estampa.
- O'Connor, T. P. (1889). New Journalism. In A. Grove (Ed.), *The New Review* (pp. 423-434). Longmans, Green & Co.  
<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.b2874403&view=1up&seq=7&q1=new%20journalism>
- Pasolini, P. P. (2005). *Empirismo herético*. Editorial Brujas.
- Peixoto Junior, C. A. (2010). Sobre corpos e monstros: algumas reflexões contemporâneas a partir da filosofia da diferença. *Psicologia Em Estudo*, 15(1), 179–187.
- Peucker, B. (2008). Tableau vivant in film: Intermediality and the real [O quadro vivo no cinema: a intermedialidade e o real]. In Schröter, J. & Paech, J. (Eds.), *Intermedialität - Analog /Digital* (pp. 291-300). Brill.  
[https://doi.org/10.30965/9783846743744\\_021](https://doi.org/10.30965/9783846743744_021)
- Peucker, B. (2014). *Incorporating images: Film and the rival arts* [Incorporando imagens: o cinema e as artes rivais]. Princeton Legacy Library.
- Peucker, B. (2019). *Aesthetic spaces: The place of art in film* [Espaços estéticos: O lugar da arte no cinema]. Northwestern University Press.
- Picasso, P. (1957). *Las meninas* [As meninas] [Pintura]. Museu Picasso de Barcelona.  
<https://museupicassobcn.cat/en/collection/artwork/las-meninas-9>
- Praz, M. (1979). *Mnemosyne: El paralelismo entre la literatura y las artes visuales* [Mnemosine: O paralelismo entre a literatura e as artes visuais]. Taurus.
- Proust, M. (2016). *Em busca do tempo perdido*. Nova Fronteira.
- Resnais, A. (Director). (1948). *Van Gogh* [Curta-metragem]. Canton-Weiner, Les Amis de l'Art & Panthéon Productions.
- Ricoeur, Paul (1997). *Tempo e narrativa*. Papyrus.

- Santaella, L. (2002). *Semiótica aplicada*. Pioneira Thompson Learning.
- Silveira, N. (2015). *Imagens do inconsciente: Com 271 ilustrações*. Vozes.  
<https://a.co/d/bBsiUG8>
- Sinka, E-S. (2015). Interart relation, ekphrasis in Julie Taymor's Frida [Relações interartes, écfrase em Frida, de Julie Taymor]. *Acta Prosperitatis*, 6.  
<https://www.turiba.lv/storage/files/6-acta.pdf>
- Stevenson, R. L. (1992). *The strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* [O médico e o monstro]. <https://www.gutenberg.org/files/43/43-h/43-h.htm>
- Todorov, T. (2009). *A literatura em perigo*. Difel.
- Van Eersel, P. (2001). Le retour des dieux. *Nouvelle Clés* [S.1.]
- Van Gogh Museum. (n.d.-a). *5 things you need to know about Van Gogh's Letters* [5 coisas que você precisa saber sobre As Cartas de Van Gogh]. Retrieved January 7, 2024 from <https://www.vangoghmuseum.nl/en/art-and-stories/stories/all-stories/van-goghs-letters#>
- Van Gogh Museum. (n.d.-b). *Peasant Painter* [O pintor dos camponeses]. Retrieved July 9, 2023 from <https://www.vangoghmuseum.nl/en/art-and-stories/vincent-life-1853-1890/peasant-painter>
- Van Gogh Museum. (n.d.-c). *Wheatfield with Crows* [Campo de trigo com corvos]. Retrieved June 10, 2023 from <https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0149V1962>
- Van Gogh Museum & Huygens Instituut. (2009a). *Publication history: A flood of supplementary publications* [Histórico da publicação: uma enxurrada de publicações suplementares]. Vincent Van Gogh – The Letters.  
[https://vangoghletters.org/vg/publications\\_4.html](https://vangoghletters.org/vg/publications_4.html)

Van Gogh Museum & Huygens Instituut. (2009b). *Publication history: The early publications of the letters* [Histórico da publicação: as primeiras publicações das cartas]. Vincent Van Gogh – The Letters.

[https://vangoghletters.org/vg/publications\\_2.html#intro.IV.2.2](https://vangoghletters.org/vg/publications_2.html#intro.IV.2.2)

Van Gogh, V. (1873a, July 2). To Willem and Caroline Van Stockum-Haanebeek. London, 2 July 1873, Letter #010 [Para Willem e Caroline Van Stockum-Haanebeek. Londres, 2 de julho de 1873, Carta n. 10]. In L. Jansen, H. Luijten, & N. Bakker (Eds.), *Vincent van Gogh - The Letters*. (2009, current version). Amsterdam & The Hague: Van Gogh Museum & Huygens ING.

<https://vangoghletters.org/vg/letters/let010/letter.html>

Van Gogh, V. (1873b, July 20). To Willem and Caroline Van Stockum-Haanebeek. London, 20 July 1873, Letter #011 [Para Willem e Caroline Van Stockum-Haanebeek. Londres, 20 de Julho de 1873, Carta n.11]. In L. Jansen, H. Luijten, & N. Bakker (Eds.), *Vincent van Gogh - The Letters*. (2009, current version). Amsterdam & The Hague: Van Gogh Museum & Huygens ING.

<https://vangoghletters.org/vg/letters/let011/letter.html>

Van Gogh, V. (1873c, August 7). To Willem and Caroline Van Stockum-Haanebeek. London, 7 August 1873, Letter #012 [Para Willem e Caroline Van Stockum-Haanebeek. Londres, 7 de agosto de 1873, Carta n.12]. In L. Jansen, H. Luijten, & N. Bakker (Eds.), *Vincent van Gogh - The Letters*. (2009, current version). Amsterdam & The Hague: Van Gogh Museum & Huygens ING.

<https://vangoghletters.org/vg/letters/let012/letter.html>

Van Gogh, V. (1876a, March 23). To Theo van Gogh. [Letterhead: Goupil Paris]. Paris, 23 March 1876, Letter #072. [Para Theo van Gogh, Paris, 23 de Março de 1876, Carta

- n. 072]. In L. Jansen, H. Luijten, & N. Bakker (Eds.), *Vincent van Gogh - The Letters*. (2009, current version). Amsterdam & The Hague: Van Gogh Museum & Huygens ING. <https://vangoghletters.org/vg/letters/let072/letter.html>
- Van Gogh, V. (1876b, March 28). To Theo van Gogh. [Letterhead: Goupil Paris]. Paris, 28 March 1876, Letter #073. [Para Theo van Gogh, Paris, 23 de Março de 1876, Carta n. 072]. In L. Jansen, H. Luijten, & N. Bakker (Eds.), *Vincent van Gogh - The Letters*. (2009, current version). Amsterdam & The Hague: Van Gogh Museum & Huygens ING. <https://vangoghletters.org/vg/letters/let073/letter.html>
- Van Gogh, V. (1882). To Theo van Gogh [Para Theo van Gogh]. The Hague, Sunday, 3 September 1882, Letter #260. [Para Theo van Gogh. The Hague, Domingo, 3 de setembro de 1882, Carta n. 260]. In L. Jansen, H. Luijten, & N. Bakker (Eds.), *Vincent van Gogh - The Letters*. (2009, current version). Amsterdam & The Hague: Van Gogh Museum & Huygens ING. <https://vangoghletters.org/vg/letters/let260/letter.html>
- Van Gogh, V. (1885a). *Cottage with tumbledown barn and a stooping woman* [Choupana com um celeiro em ruínas e uma mulher curvada] [Pintura]. Van Gogh Worldwide. <https://vangoghworldwide.org/artwork/F1669>
- Van Gogh, V. (1885b). *The potato eaters* [Os comedores de batata]. Van Gogh Museum, Amsterdam (Vincent van Gogh Foundation). <https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0005V1962>
- Van Gogh, V. (1885c, July 14). To Theo van Gogh. Nuenen, on or about Thursday, 14 July 1885. Letter #515. [Para Theo van Gogh. Nuenen, por volta de quinta-feira, 14 de julho de 1885. Carta n. 515]. In L. Jansen, H. Luijten, & N. Bakker (Eds.), *Vincent van Gogh - The Letters*. (2009, current version). Amsterdam & The Hague: Van

Gogh Museum & Huygens ING.

<https://vangoghletters.org/vg/letters/let515/letter.html>

Van Gogh, V. (1885d, November 7). To Theo van Gogh. Nuenen, on or about Saturday, 7 November 1885. Letter #539 [Para Theo van Gogh. Nuenen, por volta de sábado, 7 de novembro de 1885. Carta n. 539]. In L. Jansen, H. Luijten, & N. Bakker (Eds.), *Vincent van Gogh - The Letters*. (2009, current version). Amsterdam & The Hague: Van Gogh Museum & Huygens ING.

<https://vangoghletters.org/vg/letters/let539/letter.html>

Van Gogh, V. (1887). *Père Tanguy* [Pintura]. Musée Rodin. <https://www.musee-rodin.fr/en/musee/collections/oeuvres/pere-tanguy>

Van Gogh, V. (1888a). *Joseph Roulin* [Pintura]. Kunst Museum

Winterthur. <https://kmw.zetcom.net/de/collection/item/1098/>

Van Gogh, V. (1888b). *Le semeur au soleil couchant* [O semeador com sol poente] [Pintura a óleo sobre serapiheira]. Kunsthau Zürich.

<https://collection.kunsthau.ch/en/collection/item/586967/>

Van Gogh, V. (1888c). *Portrait d'Armand Roulin* [Retrato de Armand Roulin] [Pintura]. Museum Folkwang. [https://sammlung-online.museum-](https://sammlung-online.museum-folkwang.de:443/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collectio)

[folkwang.de:443/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collectio](https://sammlung-online.museum-folkwang.de:443/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collectio)  
[n&objectId=3017&viewType=detailView](https://sammlung-online.museum-folkwang.de:443/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collectio)

Van Gogh, V. (1888d). *Portrait of a peasant (Patience Scalier)* [Retrato de um camponês (Patience Scalier)] [Pintura]. Norton Simon Museum.

<https://www.nortonsimon.org/art/detail/M.1975.06.P>

- Van Gogh, V. (1888e). *Portrait of Joseph Roulin* [Retrato de Joseph Roulin] [Desenho]. J. Paul Getty Museum. <https://www.getty.edu/art/collection/object/103QZR#full-artwork-details>
- Van Gogh, V. (1888f). *Portrait of postman Roulin* [Retrato do carteiro Roulin] [Pintura]. Detroit Institute of Arts. <https://dia.org/collection/portrait-postman-roulin-46066>
- Van Gogh, V. (1888g). *Portret van Armand Roulin* [Retrato de Armand Roulin] [Pintura]. Museum Boijmans Van Beuningen. <https://www.boijmans.nl/collectie/kunstwerken/3905/portret-van-armand-roulin>
- Van Gogh, V. (1888h). *Postman Joseph Roulin* [Carteiro Joseph Roulin] [Pintura]. Museum of Fine Arts Boston. <https://collections.mfa.org/objects/32542/postman-joseph-roulin>
- Van Gogh, V. (1888i). *The postman Joseph Roulin* [O carteiro Joseph Roulin] [Desenho]. Los Angeles County Museum of Art. <https://collections.lacma.org/node/229821>
- Van Gogh, V. (1888j). *The zouave* [O zuavo] [Pintura]. Van Gogh Museum, Amsterdam (Vincent van Gogh Foundation). <https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0067V1962>
- Van Gogh, V. (1888k, March 30). To Willemien van Gogh. Arles, on or about Friday 30 March, 1888. Letter #590. [Para Willemien van Gogh. Arles, por volta de sexta-feira, 20 de março de 1888. Carta n. 590]. In L. Jansen, H. Luijten, & N. Bakker (Eds.), *Vincent van Gogh - The Letters*. (2009, current version). Amsterdam & The Hague: Van Gogh Museum & Huygens ING. <https://vangoghletters.org/vg/letters/let590/letter.html>
- Van Gogh, V. (1888l, July 10). To Theo van Gogh. Arles, Monday, 9 or Tuesday, 10 July, 1888. Letter #638. [Para Theo van Gogh. Arles, segunda ou terça-feira, 9 ou 10 de

1888. Carta n. 638). In L. Jansen, H. Luijten, & N. Bakker (Eds.), *Vincent van Gogh - The Letters*. (2009, current version). Amsterdam & The Hague: Van Gogh Museum & Huygens ING. <https://vangoghletters.org/vg/letters/let638/letter.html>
- Van Gogh, V. (1888m, July 31). To Theo van Gogh. Arles, Tuesday, 31 July 1888, Letter #652. [Para Theo van Gogh. Arles, terça-feira, 31 de julho 1888, Carta. N. 652]. In L. Jansen, H. Luijten, & N. Bakker (Eds.), *Vincent van Gogh - The Letters*. (2009, current version). Amsterdam & The Hague: Van Gogh Museum & Huygens ING. <https://vangoghletters.org/vg/letters/let652/letter.html>
- Van Gogh, V. (1888n, July 31). To Willemien van Gogh. Arles, Tuesday, 31 July 1888, Letter #653. [Para Willemien van Gogh. Arles, 31 de julho de 1888, Carta n. 653]. In L. Jansen, H. Luijten, & N. Bakker (Eds.), *Vincent van Gogh - The Letters*. (2009, current version). Amsterdam & The Hague: Van Gogh Museum & Huygens ING. <https://vangoghletters.org/vg/letters/let653/letter.html>
- Van Gogh, V. (1888o, August 18). To Theo van Gogh. Arles, Saturday, 18 August 1888, Letter #663. [Para Theo van Gogh. Arles, sábado, 18 de agosto de 1888, Carta n. 663]. In L. Jansen, H. Luijten, & N. Bakker (Eds.), *Vincent van Gogh - The Letters*. (2009, current version). Amsterdam & The Hague: Van Gogh Museum & Huygens ING. <https://vangoghletters.org/vg/letters/let663/letter.html>
- Van Gogh, V. (1888p, September 16). *Terrace of a café at night (Place du Forum)* [Terraço de um café à noite (Praça do Fórum)] [Pintura]. Kröller-Müller Museum. <https://krollermuller.nl/en/vincent-van-gogh-terrace-of-a-cafe-at-night-place-du-forum-1>
- Van Gogh, V. (1888q, October 17). To Theo van Gogh. Arles, Wednesday, 17 October 1888. Letter #707. Para Theo van Gogh. Arles, sábado, 17 de outubro de 1888.

- Carta n. 707). In L. Jansen, H. Luijten, & N. Bakker (Eds.), *Vincent van Gogh - The Letters*. (2009, current version). Amsterdam & The Hague: Van Gogh Museum & Huygens ING. <https://vangoghletters.org/vg/letters/let707/letter.html#translation>
- Van Gogh, V. (1889a). *Portrait of Joseph Roulin* [Retrato de Joseph Roulin] [Pintura]. The Museum of Modern Art (MoMA). <https://www.moma.org/collection/works/79105>
- Van Gogh, V. (1889b). *Portret van Joseph Roulin, February-March 1889* [Retrato de Joseph Roulin, fevereiro-março de 1889] [Pintura]. Kröller-Müller Museum. <https://krollermuller.nl/en/vincent-van-gogh-portrait-of-joseph-roulin-1>
- Van Gogh, V. (1889c). *The postman (Joseph-Étienne Roulin)* [O carteiro (Joseph-Étienne Roulin)] [Pintura]. Barnes Foundation. [https://collection.barnesfoundation.org/objects/4720/The-Postman-\(Joseph-Etienne-Roulin\)/](https://collection.barnesfoundation.org/objects/4720/The-Postman-(Joseph-Etienne-Roulin)/)
- Van Gogh, V. (1889d). *The starry night* [A noite estrelada] [Pintura]. The Museum of Modern Art (MoMA). <https://www.moma.org/collection/works/79802>
- Van Gogh, V. (1889e, January 19). To Theo van Gogh. Arles, Saturday, 19 January 1889. Letter #738. [Para Theo van Gogh. Arles, sábado, 19 de janeiro de 1889. Carta n. 738]. In L. Jansen, H. Luijten, & N. Bakker (Eds.), *Vincent van Gogh - The Letters*. (2009, current version). Amsterdam & The Hague: Van Gogh Museum & Huygens ING. <https://vangoghletters.org/vg/letters/let738/letter.html>
- Van Gogh, V. (1889f, April 4). To Theo van Gogh. Arles, on or about Thursday, 4 April 1889. Letter #754. [Para Theo van Gogh. Arles, cerca de quinta-feira, 4 de abril de 1889. Carta n. 754]. In L. Jansen, H. Luijten, & N. Bakker (Eds.), *Vincent van Gogh - The Letters*. (2009, current version). Amsterdam & The Hague: Van Gogh Museum & Huygens ING. <https://vangoghletters.org/vg/letters/let754/letter.html>

- Van Gogh, V. (1889g, September 6). To Theo van Gogh. Saint-Rémy-de-Provence, Thursday, 5 and Friday, 6 September 1889. Letter #800. [Para Theo van Gogh. Saint-Rémy-de-Provence, quinta-feira, 5, e sexta, 6, setembro de 1889. Carta n. 800]. In L. Jansen, H. Luijten, & N. Bakker (Eds.), *Vincent van Gogh - The Letters*. (2009, current version). Amsterdam & The Hague: Van Gogh Museum & Huygens ING. <https://vangoghletters.org/vg/letters/let800/letter.html>
- Van Gogh, V. (1889h, September 19). To Willemien van Gogh. Saint-Rémy-de-Provence, Thursday, 19 September 1889. Letter #804. [Para Willemien van Gogh. Saint-Rémy-de-Provence, quinta-feira, 19 de setembro de 1889. Carta n. 804]. In L. Jansen, H. Luijten, & N. Bakker (Eds.), *Vincent van Gogh - The Letters*. (2009, current version). Amsterdam & The Hague: Van Gogh Museum & Huygens ING. <https://vangoghletters.org/vg/letters/let804/letter.html>
- Van Gogh, V. (1889i, November 26). To Emile Bernard. Saint-Rémy-de-Provence, on or about Tuesday, 26 November 1889. Letter #822. [Para Emile Bernard. Saint-Rémy-de-Provence, por volta de quinta-feira, 26 de novembro de 1889. Carta n. 822]. In L. Jansen, H. Luijten, & N. Bakker (Eds.), *Vincent van Gogh - The Letters*. (2009, current version). Amsterdam & The Hague: Van Gogh Museum & Huygens ING. <https://vangoghletters.org/vg/letters/let822/letter.html>
- Van Gogh, V. (1890a). *Tree Roots*. [Pintura]. Van Gogh Museum, Amsterdam (Vincent Van Gogh Foundation). <https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0195V1962>
- Van Gogh, V. (1890b). *Wheatfield with Crows* [Campo de trigo com corvos] [Pintura]. Van Gogh Museum, Amsterdam (Vincent van Gogh Foundation). <https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0149V1962>

- Van Gogh, V. (1890c, June 5). To Willemien van Gogh. Auvers-sur-Oise, Thursday, 5 June 1890. Letter #879. [Para Willemien van Gogh. Auvers-sur-Oise, quinta-feira, 5 de junho de 1890. Carta n. 879]. In L. Jansen, H. Luijten, & N. Bakker (Eds.), *Vincent van Gogh - The Letters*. (2009, current version). Amsterdam & The Hague: Van Gogh Museum & Huygens ING.  
<https://vangoghletters.org/vg/letters/let879/letter.html>
- Van Gogh, V. (1890d, July 10). To Theo van Gogh and Jo van Gogh-Bonger. Auvers-sur-Oise, on or about Thursday, 10 July 1890. Letter #898. [Para Theo van Gogh e Jo van Gogh-Bonger. Auvers-sur-Oise, por volta de quinta-feira, 10 de julho de 1890. Carta n. 898]. In L. Jansen, H. Luijten, & N. Bakker (Eds.), *Vincent van Gogh - The Letters*. (2009, current version). Amsterdam & The Hague: Van Gogh Museum & Huygens ING. <https://vangoghletters.org/vg/letters/let898/letter.html#n-5>
- Van Gogh, V. (1890e, July 10). To Theo van Gogh and Jo van Gogh-Bonger. Auvers-sur-Oise, on or about Thursday 10 July 1890. RM #25. [Para Theo van Gogh. Auvers-sur-Oise, por volta de quinta-feira, 10 de julho de 1890. Carta RM 25]. In L. Jansen, H. Luijten, & N. Bakker (Eds.), *Vincent van Gogh - The Letters*. (2009, current version). Amsterdam & The Hague: Van Gogh Museum & Huygens ING.  
<https://vangoghletters.org/vg/letters/RM25/letter.html>
- Velázquez, D. R. S. (1656). *Las meninas* [As meninas] [Pintura]. Museo del Prado.  
<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/las-meninas/9fdc7800-9ade-48b0-ab8b-edee94ea877f>
- Vieira, M. de P. (2017). Écfrase: de recurso retórico na Antiguidade a fenômeno midiático na contemporaneidade. *Todas As Letras - Revista de língua e literatura*, 19(1), 45-57. <http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tl/article/view/9955>

- Wallau, V. L., & Luz, C. S. (2021). Adaptação efrástica: sobre a presença da pintura no cinema. *Travessias*, 15(2), 229-247. <https://doi.org/10.48075/rt.v15i2.27773>
- Walt Disney Animation Studios. (2015, October 15). *Silly symphonies: The skeleton dance* [Sinfonias bobas: a dança do esqueleto] [Curta-metragem]. YouTube. <https://youtu.be/vOGhAV-84iI?si=xXk310k9THFpk1S3>
- Webb, R. (2014). Écfrase e o palco: teatralidade e recepção. *Letras Clássicas*, 18(1), 3-18. <https://doi.org/10.11606/issn.2358-3150.v18i1p3-18>
- Wecel, M. (Director). (2019). *Loving Vincent: The impossible dream* [Com amor, Van Gogh: O sonho impossível] [Filme]. BreakThru.
- Welchman, D.K, & Welchman, K. (Directors). (2023). *The peasants* [Os camponeses] [Filme]. BreakThru.
- Wunenburger, J.-J. (s.d.). Imaginaires virtuels. In: Wunenburger, J.-J., *La vie des images*, pp. 253-272.
- Živković, M. (2000). The double as the "unseen" of culture: toward a definition of doppelganger [O duplo como o invisível da cultura: rumo a uma definição de sócia]. *Facta Universitatis. Series Linguistic and Literature*, 2 (6), 121-128.
- Zola, E. (1991). *Écrits sur l'art: Édition établie, présentée et annotée par Jean-Pierre Leduc-Adine*. [Escritos sobre arte: Edição estabelecida, apresentada e anotada por Jean-Pierre Leduc-Adine]. Gallimard.