



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO

ALANE MELO DA SILVA

A REPRESENTAÇÃO DE VINCENT VAN GOGH EM *LUST FOR LIFE* (1956) E *AT ETERNITY'S GATE* (2018): UMA ANÁLISE PELO VIÉS DA TEORIA DA ADAPTAÇÃO

FLORIANÓPOLIS

2023

Alane Melo da Silva

A REPRESENTAÇÃO DE VINCENT VAN GOGH EM *LUST FOR LIFE* (1956) E *AT ETERNITY'S GATE* (2018): UMA ANÁLISE PELO VIÉS DA TEORIA DA ADAPTAÇÃO

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do título de Doutora em Estudos da Tradução.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Karine Simoni
Coorientadora: Prof^ª. Dr^ª. Cynthia Beatrice Costa

FLORIANÓPOLIS

2023

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do programa de Geração automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Da Silva, Alane Melo

A REPRESENTAÇÃO DE VINCENT VAN GOGH EM LUST FOR LIFE (1956) E AT ETERNITY'S GATE (2018): : UMA ANÁLISE PELO VIÉS DA TEORIA DA ADAPTAÇÃO / Alane Melo Da Silva ; orientadora, Karine Simoni, coorientador, Cynthia Beatrice Costa, 2023.

173 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Florianópolis, 2023.

Inclui referências.

1. Estudos da Tradução. 2. Vincent Van Gogh. 3. Estudos da Adaptação. 4. Cinebiografia. I. Simoni, Karine. II. Costa, Cynthia Beatrice. III. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução. IV. Título.

Alane Melo da Silva

A REPRESENTAÇÃO DE VINCENT VAN GOGH EM *LUST FOR LIFE* (1956) E *AT ETERNITY'S GATE* (2018): UMA ANÁLISE PELO VIÉS DA TEORIA DA ADAPTAÇÃO

O presente trabalho em nível de Doutorado foi avaliado e aprovado, em 03 de março de 2023, pela banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof.(a) Dr.(a) Karine Simoni
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Dr(a). Clélia Maria Lima de Mello e Campigotto
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.(a) Dr(a). Sheila Maria dos Santos
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Dr. Rafael Ferreira da Silva
Universidade Federal do Ceará

Certificamos que esta é a versão original e final do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de Doutora em Estudos da Tradução.

Insira neste espaço a
assinatura digital

Coordenação do Programa de Pós-Graduação

Insira neste espaço a
assinatura digital

Prof.(a) Dr.(a) Karine Simoni
Orientadora

Florianópolis, 03 de março de 2023.

Para Vincent & Theo!

AGRADECIMENTOS

Gostaria de iniciar estes agradecimentos, homenageando a memória do meu primeiro orientador, Ricelly Jáder, um jovem professor do interior do Ceará, que sempre incentivou os seus alunos. Tenho sorte de ter sido um deles.

Agradeço à minha orientadora, Karine Simoni, que apoiou a minha ideia de pesquisa desde o início do doutorado na UFSC, bem como, sempre foi cordial, competente e ágil na leitura e nas críticas ao trabalho. Obrigada pela dedicação e apoio.

Agradeço à Cynthia Beatrice, coorientadora da pesquisa, uma excelente professora que contribuiu grandemente para o aprimoramento da tese.

Agradeço ao professor Rafael Ferreira, por ter enviado o trabalho revisado com suas sugestões e apontamentos, bem como pelo entusiasmo com a pesquisa durante a qualificação e no dia da defesa.

Agradeço também às membras da banca, Sheila Santos e Clélia Campignotto, por terem aceitado o convite e disponibilizarem o seu tempo para ler a tese, participar da defesa e apresentarem as suas percepções sobre o trabalho que foram muito importantes para a revisão final.

Finalmente agradeço à Universidade Federal de Santa Catarina, esta tese representa 10 anos de uma vida acadêmica construída na Universidade pública brasileira.

Grandes coisas são feitas por uma série de pequenas coisas reunidas.

(Vincent Van Gogh)

RESUMO

A representação de figuras históricas está presente no cinema desde a sua invenção. O pintor holandês Vincent Van Gogh (1853-1890), um dos mais proeminentes artistas do Ocidente, teve sua biografia levada às telas em diferentes períodos dos séculos XX e XXI. *Lust for Life* (1956), cinebiografia dirigida por Vincente Minnelli, obteve grande sucesso entre a crítica especializada, sendo considerada uma das mais importantes produções sobre a vida do pintor no cinema. A cinebiografia retrata os principais acontecimentos da vida do artista e as dificuldades pessoais e profissionais dos últimos dez anos de sua vida. No início do século XXI, novas cinebiografias sobre o artista foram lançadas; dentre elas, *At Eternity's Gate* (2018), escrita e dirigida por Julian Schnabel, o qual retrata os últimos dois anos de vida do pintor com uma abordagem imersiva em seus transtornos mentais e produção artística. Ambas as cinebiografias apresentam diferentes representações sobre a trajetória do artista para o público de cada período histórico. Nesta pesquisa, por meio dos Estudos da Adaptação, será analisada a representação de Vincent Van Gogh nas obras filmicas *Lust for Life* (1956) e *At Eternity's Gate* (2018), refletindo como as descobertas biográficas e a linguagem cinematográfica fundamentam a representação do artista holandês em cada período histórico. Esta tese apresenta uma discussão interdisciplinar entre as áreas dos Estudos da Adaptação, Cinema e Memória biográfica. Como fundamentação teórica para a análise, são tomadas as noções de adaptação apresentadas por Catrysse (1992), Bazin (2001), Stam (2008) e Hutcheon (2013). Será ainda discutido aspectos da narrativa cinematográfica por meio dos estudos de Osinski (2010), Mckee (2018) dentre outros; sobre a biografia serão apresentados os estudos de Carino (1999) e Markendorf (2011). A tese divide-se em cinco capítulos. No primeiro, será dado destaque aos objetivos da pesquisa e principais ideias que nortearam o trabalho. No segundo capítulo, o foco serão os aspectos biográficos sobre Van Gogh e a apresentação de sua obra. O terceiro capítulo trará as considerações teóricas sobre o campo dos Estudos da Adaptação aplicados aos estudos sobre cinema e discutirá características da biografia. No quarto capítulo será apresentada uma discussão sobre o filme *Lust for Life* (1956) e a obra homônima que o inspirou, publicada pelo escritor estadunidense Irving Stone em 1934, bem como reflexões sobre a adaptação cinematográfica na década de 1950. No quinto capítulo, serão apresentadas as principais decisões narrativas da cinebiografia *At Eternity's Gate*, e como a obra reflete o imaginário do século XXI sobre o pintor holandês. Finalmente, a conclusão irá apresentar as ideias que nortearam a tese e os fatores que contribuem para o grande sucesso da ficcionalização da biografia de Vincent Van Gogh para o cinema, relacionando os conceitos apresentados aos períodos históricos e as decisões narrativas adotadas na linguagem audiovisual.

Palavras-chave: Vincent Van Gogh. Estudos da Adaptação. Cinebiografia. *Lust for Life* (1956). *At Eternity's Gate* (2018).

ABSTRACT

The representation of historical figures has been present in cinema since its invention. The Dutch painter Vincent van Gogh (1853-1890), one of the most prominent artists in the West, had his biography presented in the cinema in different periods of the 20th and 21st centuries. *Lust for Life* (1956), a biopic directed by Vincente Minnelli, was a great success among specialized critics and is considered one of the most important productions about the painter's life in cinema. The biopic portrays the main events of the artist's life and the personal and professional difficulties of the last ten years of his life. In the early 21st century, new biopics about the artist were released, including *At Eternity's Gate* (2018), written and directed by Julian Schnabel, which portrays the painter's last two years of life with an immersive approach in his mental disorders and artistic production. Both biopics present different representations of the artist's journey to the audiences of each historical period. In this research, based on theories presented in the Adaptation Studies, the representation of Vincent Van Gogh in the film works *Lust for Life* (1956) and *At Eternity's Gate* (2018) will be analyzed, reflecting how biographical discoveries and cinematographic language are responsible for the representation of the Dutch artist in each historical period. This dissertation presents an interdisciplinary discussion among the fields of Adaptation Studies, Cinema, and Biographical Memory. As theoretical basis for the analysis, the notions of adaptation presented by Catrysse (1992), Bazin (2001), Stam (2008), and Hutcheon (2013) are taken. Aspects about the cinematic narrative will also be discussed through the studies of Osinski (2010), Mckee (2018), among others; on biography, the studies of Carino (1999) and Markendorf (2011) will be presented. This dissertation is divided into five chapters. In the first, the emphasis will be given to the research objectives and main ideas that guided the dissertation. In the second chapter, the focus will be on the biographical aspects of Van Gogh and the presentation of his work. The third chapter will bring theoretical considerations on the field of Adaptation Studies applied to studies on cinema and will discuss characteristics of the biography. In the fourth chapter, a discussion will be presented about the film *Lust for Life* (1956) and the homonymous work that inspired it, published by the American writer Irving Stone in 1934, as well as reflections on cinematographic adaptation in the 1950s. In the fifth chapter, the main narrative decisions of the biopic *At Eternity's Gate*, will be presented, and how the work reflects the 21st century imaginary about the Dutch painter. Finally, the conclusion will present the ideas that guided the thesis and the factors that contribute to the great success of the fictionalization of Vincent Van Gogh's biography in the cinema, relating the concepts presented to historical periods and narrative decisions adopted in audiovisual language.

Keywords: Vincent Van Gogh. Adaptation Studies. Biopic. *Lust for Life* (1956). *At Eternity's Gate* (2018)

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Celeiro e Casa de fazenda, 1864.	24
Figura 2- Autorretrato – 1888 – Van Gogh	33
Figura 3- Natureza morta com um prato de cebolas, 1889 – Van Gogh	34
Figura 4- A rua, 1888 – Van Gogh	36
Figura 5- Tecelão perto de uma janela aberta, 1884 – Van Gogh	44
Figura 6 - Carta à Theo, 1885 – Van Gogh	45
Figura 7- Os comedores de batata,1885 – Van Gogh.....	46
Figura 8- Autorretrato com chapéu de feltro cinza, 1887 – Van Gogh.....	48
Figura 9- Autorretrato com orelha enfaixada, 1889 – Van Gogh.....	49
Figura 10- Girassóis de Van Gogh, 1889 – Van Gogh.....	50
Figura 11- Raio X da obra Girassóis de Van Gogh, 2020.	51
Figura 12- Damas de Arles, memórias do Jardim, 1888 – Van Gogh.....	53
Figura 13- A noite estrelada, 1889 – Van Gogh	54
Figura 14- Abertura do documentário de Resnais	75
Figura 15- Desenho da orelha mutilada de Van Gogh – Félix Rey.....	89
Figura 16- Van Gogh conversa com um pastor	93
Figura 17- Van Gogh prega para a comunidade cristã de Borinage	93
Figura 18 - Van Gogh reflete.....	94
Figura 19- A gruta de Machpelah, maio de 1877 - Van Gogh	95
Figura 20- Van Gogh conversa com Theo.....	96
Figura 21- Van Gogh aparece perturbado	98
Figura 22- Van Gogh abraça a força a prima Kay e o seu filho	100
Figura 23- Van Gogh agride a esposa Christine	100
Figura 24- Van Gogh desenha trabalhadores em um campo.....	101
Figura 25- Seurat e Bernard conversam com Vincent.....	103
Figura 26- Vincent conhece Paul Gauguin	104
Figura 27- A cadeira de Van Gogh (1888) - Van Gogh	105
Figura 28- A cadeira de Gauguin (1888) - Van Gogh.....	105
Figura 29- Van Gogh tenta atacar Paul Gauguin.....	106
Figura 30- População de Arles zomba de Vincent	108

Figura 31- Vincent chora na janela de seu quarto	108
Figura 32- Vincent é atacado por pássaros	109
Figura 33- Vincent comete suicídio.....	110
Figura 34- Esgotado: No portal da Eternidade, 1890 - Van Gogh	119
Figura 35- Mulher no campo com um rebanho de ovelhas	121
Figura 36- Vincent conversa com o proprietário do Café	122
Figura 37- Theo e Vincent conversam em um café.....	124
Figura 38 - Vincent pinta suas botas.....	125
Figura 39- Van Gogh joga areia em seu rosto	129
Figura 40- Gauguin e Van Gogh conversam	131
Figura 41- Gauguin e Van Gogh observam a natureza.....	131
Figura 42- A Arlesiana, 1888 – Van Gogh.....	133
Figura 43 - A Arlesiana, Madame Ginoux, 1888 - Paul Gauguin	134
Figura 44- Vincent e Paul Gauguin desenham Madame Ginoux	134
Figura 45- Paul Gauguin e Vincent Van Gogh discutem	135
Figura 46- Vincent chora	136
Figura 47 - Vincent pinta raízes de uma árvore.....	137
Figura 48- Vincent ataca uma criança	137
Figura 49- Retrato do Doutor Félix Rey, 1889	139
Figura 50 - Retrato do Dr. Gachet, 1ª versão, 1890.....	141
Figura 51- Conversa com o Padre	142
Figura 52 - Paisagem com coelhos, 1889, Van Gogh.....	145
Figura 53- Van Gogh visita um Museu	148
Figura 54 - Vincent conversa com os assassinos.....	151
Figura 55- Os assassinos fogem com os materiais de pintura	151

SUMÁRIO

Introdução	13
2 VAN GOGH: CAMINHOS ATÉ A ARTE.....	23
2.1 Van Gogh: um estilo inimitável.....	40
3. OS ESTUDOS DA ADAPTAÇÃO E A INTERDISCIPLINARIDADE.....	56
3.1 Cinebiografia: discutindo o gênero.....	69
4 <i>LUST FOR LIFE</i> : A ADAPTAÇÃO DO LIVRO PARA AS TELAS	83
4.1 Van Gogh em cores: A construção do artista por Vincente Minnelli.....	92
4.2 Van Gogh e Gauguin: Uma amizade emblemática na história da arte	104
5 <i>AT ETERNITY'S GATE</i> : O ARTISTA NO SÉCULO XXI.....	115
5.1 Van Gogh e a batalha com a saúde mental	136
5.2 A teoria de Assassinato no filme de 2018	150
Conclusão	155
Referências	163

Introdução

Vincent Willem Van Gogh (1853-1890) foi um pintor holandês cuja produção artística é considerada um dos pilares da arte moderna. Nascido em uma família de classe média, Van Gogh foi vendedor de arte na juventude e iniciou suas pinturas aos 27 anos de idade. O pintor realizou uma extensa produção artística, porém, em vida recebeu pequeno reconhecimento de críticos, e poucas de suas pinturas foram vendidas. No entanto, após seu falecimento, sua obra obteve popularidade entre críticos de arte e o grande público, e de acordo com os estudos de Wallace (1969), Geenberg e Jordan (2001), Coli (2006), Grey (2010), Naifeh e Smith (2011), Bell (2015), Bailey (2018), dentre outros, ele se tornou um nome celebrado na arte, sendo considerado um dos mais importantes artistas do Ocidente.

Nesta tese de doutorado, refletindo sobre conceitos dos Estudos da Adaptação, analisarei como Van Gogh é representado no cinema no gênero cinebiografia. No portal CAPES¹ de dissertações e teses publicadas no Brasil, há um total de nove trabalhos que tratam sobre o tema cinebiografia, seis dissertações de mestrado e três teses de doutorado. Sobre Van Gogh, há menções sobre o artista em mais de 4000 trabalhos, 3075 de mestrado e 1500 de doutorado, nas mais variadas linhas de pesquisa e cursos.

Este fato atesta a popularidade do artista em solo brasileiro, porém, segundo foi possível identificar no referido portal, não há ainda nestes meados de século XXI nenhuma pesquisa de mestrado ou doutorado concluída sobre as cinebiografias de Van Gogh. Desta forma, esta tese apresenta uma discussão inédita sobre Van Gogh e cinema, fundamentando a discussão sobre o gênero cinebiografia pouco explorado no mundo acadêmico. Como corpus desta tese escolhi duas cinebiografias sobre o pintor holandês são elas, *Lust for Life* (1956) e *At Eternity's Gate* (2018).

Em 1956, produzida pela *Metro-Goldwyn-Mayer* (MGM), foi lançada nos cinemas a primeira cinebiografia dramatizada e em cores sobre a vida de Van Gogh, intitulada *Lust for Life*. Esta é uma adaptação para a linguagem cinematográfica do livro homônimo de 1934, escrito pelo autor estadunidense Irving Stone (1903-1989). Conforme o site britannica² o longa-metragem foi roteirizado por Norman Corwin, produzido por John Houseman, dirigido por Vincente Minnelli e codirigido por George Cukor.

Com duração de 122 minutos, o filme retrata em detalhes a vida do pintor; a época em que trabalhou como missionário protestante, o início de seu interesse pela carreira

¹ Disponível em: <<https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#/>>. Acesso em: 30 de julho de 2022.

² Disponível em: <<https://www.britannica.com/topic/Lust-for-Life-film>>. Acesso em: 30 de julho de 2022.

artística, os obstáculos que enfrentou no mundo da arte e o sofrimento com uma doença mental, a qual, no filme, é responsável por levá-lo à morte por meio de suicídio.

Em relação aos elementos cinematográficos, a fotografia, a iluminação e o uso das cores nos cenários e figurinos são essenciais para criar uma atmosfera imersiva para o período histórico que está sendo representado. Estes elementos se fazem presentes em *Lust For Life*, que foi filmado no sul da França, local que Van Gogh viveu os últimos anos de sua vida. A filmagem realizada em cores também foi um diferencial para a obra na época, tornando o filme de Minnelli referência para outras cinebiografias.

A cinebiografia foi indicada para as principais premiações do cinema estadunidense, com quatro nomeações ao Globo de Ouro e ao Oscar. Kirk Douglas, ator que interpretou Van Gogh em *Lust for Life*, foi premiado com o Globo de Ouro por sua performance. Anthony Quinn, ator que viveu Paul Gauguin, pintor e amigo de Van Gogh, segundo dados do IMDB³, foi premiado com um Oscar pelo seu trabalho na obra cinematográfica. Outros personagens que se destacam no enredo são Émile Bernard, pintor francês amigo de Vincent, interpretado pelo ator William Edward Phipps e Theodorus Van Gogh, irmão e melhor amigo do artista, interpretado pelo ator James Donald.

A direção de Minnelli mostra ao espectador o desenvolvimento de Van Gogh na arte; o cineasta apresenta o período em que o pintor começou a se interessar por desenhos até o momento em que, com o incentivo de Theo Van Gogh, ele inicia suas pinturas. O filme mantém a correspondência com a biografia romanceada de Stone, principalmente em relação à representação da personalidade do artista como alguém determinado a conquistar seus objetivos e capaz de realizar uma produção frenética de pinturas.

Além disso, como veremos ao longo desta tese, Minnelli apresenta as principais características dos transtornos mentais de Van Gogh e como essa condição poderia torná-lo um perigo para si e para os outros. Esta cinebiografia apresenta os dez últimos anos de vida do artista holandês e tornou-se um clássico quando se reflete sobre as obras cinematográficas sobre Van Gogh, sendo responsável por moldar o imaginário do público de sua época sobre o pintor.

A segunda cinebiografia que compõe o corpus desta pesquisa foi lançada mundialmente pela CBS Films em 2018, intitulada *At Eternity's Gate*. Dirigida por Julian Schnabel, roteirizada por Julian Schnabel, Jean-Claude Carrière e Louise Kugelberg, a obra

³ Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt0049456/>>. Acesso em: 30 de julho de 2022.

filmica com duração de 111 minutos, apresenta importantes acontecimentos dos dois últimos anos de vida de Van Gogh.

Em *At Eternity's Gate*, Van Gogh é retratado como um personagem complexo que oferece muitas camadas interpretativas para os espectadores do filme. Desde sua chegada à cidade de Arles, no sul da França, até sua internação no hospital psiquiátrico *Saint-Paul*, período em que realizou uma extensa produção artística, o pintor, seu talento e seus transtornos mentais são mostrados nas telas por meio de frames luminosos e em cenas em campo aberto que, semelhante à cinebiografia *Lust for Life*, buscam efeitos estéticos análogos às pinturas de Van Gogh.

Segundo dados do site Rotten Tomatoes⁴, *At Eternity's Gate* recebeu críticas positivas, sendo indicado para a premiação de melhor roteiro cinematográfico no Festival de Veneza (2018), Julian Schnabel, diretor e roteirista da obra, foi indicado na categoria de melhor direção no mesmo festival e ano. Willem Dafoe, intérprete de Van Gogh no filme de 2018, foi indicado como melhor ator em diversas premiações do cinema, incluindo os prêmios Globo de Ouro e Oscar.

No processo de representação no cinema, em especial tratando-se da biografia de uma figura histórica como Van Gogh, é realizada uma pesquisa sobre a pessoa que será representada. Documentos como cartas, registros familiares e testemunhas que conviveram com o biografado são fontes utilizadas para organizar os acontecimentos e auxiliar a moldar a representação do biografado nas telas. Embora haja um cuidado em observar a documentação sobre a vida do biografado, alterações biográficas podem ser levadas para as telas, de modo que a figura histórica seja recriada em uma nova mídia, conforme o objetivo do roteiro e da direção do filme, bem como do contexto social e ideológico do período.

O diretor e roteirista Julian Schnabel, afirma que buscar apresentar a verdade dos fatos sobre a vida de Van Gogh não foi o objetivo de seu filme, em uma entrevista concedida ao *The Guardian* em 2019, ele afirmou: “Não sei se é real ou não. Não acho que isso seja um problema”, diz Schnabel. “A única maneira de fazer este filme era inventá-lo, porque todo mundo acha que sabe tudo sobre Van Gogh”.⁵

Desta forma, Schnabel como roteirista e diretor da obra, buscou criar uma narrativa flexível com a apresentação de fatos sobre a vida do pintor, os elementos narratológicos são

⁴ Disponível em: < https://www.rottentomatoes.com/m/at_eterntys_gate>. Acesso em: 30 de julho de 2022.

⁵ “I don’t know if it’s real or not real. I don’t think that is an issue,” says Schnabel. “The only way to make this movie was to make it up, because everyone thinks they know everything about Van Gogh.” Disponível em: < <https://www.theguardian.com/film/2019/apr/05/julian-schnabel-why-cant-a-white-person-tell-the-story-of-a-black-person-everyone-is-pink-inside>>. Acesso em: 30 de julho de 2022.

em parte baseados em documentos e biografias, porém, há uma grande margem para imaginar a figura histórica dentro de uma criação de personagem ficcional, em que a construção narrativa se baseia em quem o diretor acredita que Van Gogh é, e não em uma construção narrativa que busca total fidelidade a documentos históricos. *At Eternity's Gate* (2018) usou como embasamento novos estudos e pesquisas realizadas no século XXI sobre a vida do pintor holandês, uma das principais fontes utilizadas, é a biografia *Van Gogh: A vida*, de Gregory Smith e Steven Naifeh publicada em 2011.

Cinebiografias são filmes que costumam ter grande credibilidade entre a crítica especializada e em alguns casos tornam-se sucessos comerciais. Alguns exemplos são os clássicos *Napoleon* (1927) e *The Private Life of Henry VIII* (1933), que trouxeram personagens históricos de grande popularidade para as telas cinematográficas e foram pioneiros para a fundamentação deste gênero cinematográfico. De acordo com Mendes “os filmes biográficos, entretanto, a par de todo o consumo que podem gerar, tendem a enfatizar mais a vida do que a obra do artista” (2010, p. 3).

Assim, um dos motivos que me chamaram a atenção para a escrita desta tese é refletir sobre as razões que fazem a vida de Van Gogh ser tão popular no cinema. Quais aspectos de sua biografia foram adaptados para as telas de cinema, quais traços de sua personalidade são mais destacados nas obras filmicas, e como estas escolhas impactam a impressão do público sobre a vida e a arte do pintor.

O cinema é uma linguagem de comunicação. Por meio de um roteiro, fotografia, enquadramento, planos de câmera, montagem e iluminação, o público tem acesso a uma obra audiovisual, a qual poderá despertar sensações subjetivas de acordo com a experiência individual. Por que assistir a um filme? Algumas razões podem ser o entretenimento, a informação e a fundamentação de uma ideia sobre um tema. O cinema é um meio de influência cultural que gera debates, estudos acadêmicos; é um produto cultural de massas que não está delimitado a uma época. Um dos fatores essenciais para a fundamentação do cinema como linguagem e arte é a crítica cinematográfica.

Conforme Xavier (2020)⁶,

A experiência da crítica suscita um leque enorme de questões igualmente centrais e de grande interesse que podemos trazer para a nossa reflexão. Dentro da dinâmica que envolve o diálogo dos filmes com os seus diferentes públicos, diálogo sem o qual o percurso de cada obra não se completa, a crítica constitui um elo estratégico da cultura cinematográfica em sua dimensão estética, social e política, dada a sua condição de diálogo direto com as obras na qual a síntese de informação, a análise da relação entre o filme e a experiência humana colocada em pauta e os juízos de

⁶ Disponível em: <<https://estadodaarte.estadao.com.br/papel-critica-pensamento-cinema-ismail-xavier/>>. Acesso em: 28 de dezembro de 2022.

valor compõem uma referência que, num cômputo geral, pode ter implicações de longo prazo.

Este papel de análise permite que a discussão sobre o cinema se aprofunde nos campos das artes e comunicação. Em uma crítica que apresenta uma reflexão sobre o cinema e uma de suas influências como o teatro, por exemplo, podemos investigar o desenvolvimento das particularidades e características da sétima arte. O cinema como arte teve um rápido desenvolvimento, segundo o site *Instituto de cinema*⁷; os primeiros experimentos com a imagem em movimento foram feitos pelo inventor estadunidense Thomas Edison ao criar o cinetoscópio, e começar a produzir e apresentar filmes curtos em seu estúdio nomeado *Black Maria* na cidade de West Orange.

Foi a partir da criação do cinetoscópio que os irmãos Lumière, dois engenheiros franceses criaram em 1895, o cinematógrafo, um aparelho mais moderno e eficiente para os registros filmicos. Assim, em 22 de março de 1895, a primeira exibição cinematográfica para um grande público aconteceu em Paris: o filme “La Sortie de l’usine Lumière à Lyon” (A saída da Fábrica Lumière em Lyon), marcou um início promissor para a sétima arte. Sobre o papel do público para o sucesso do cinema, Morin apresenta em seu texto *A alma do cinema* o conceito de participação afetiva, que se caracteriza pela identificação do público com a obra. Conforme o autor,

Na medida em que identificamos as imagens da tela com a vida real, pomos as nossas projeções-identificações referentes à vida real em movimento. Em certa medida vamos lá efetivamente encontrá-las o que aparentemente desfaz a originalidade da projeção-identificação cinematográfica, se bem que, na realidade a revele. Não há mais que jogos de sombra e luz, sobre a tela, só num processo de projeção e suscetível identificação com coisas e seres reais. (1983, p.151)

Esta participação afetiva relatada por Morin permite entender a importância da subjetividade para a recepção da obra cinematográfica. O cinema interpreta o mundo, as ideias, a realidade; é uma obra criativa que expõe uma verossimilhança com o mundo real, o cotidiano e os acontecimentos banais. Ainda sobre a importância do público para a expansão da arte cinematográfica, Mckee um importante teórico da atualidade afirma:

O mundo hoje consome filmes, romances, teatro e televisão em tanta quantidade e com uma fome tão voraz que as artes da história viraram a principal fonte de inspiração da humanidade, enquanto ela tenta organizar o caos e ter um panorama da vida. Nosso apetite por histórias é um reflexo da necessidade profunda do ser humano em compreender os padrões do viver, não meramente como um exercício intelectual, mas como uma experiência pessoal e emocional. (2018, p.25)

⁷ Disponível em: <<https://institutodecinema.com.br/mais/conteudo/a-origem-do-cinema>>. Acesso em 12 de janeiro de 2022.

Esta definição de Mckee revela uma das principais características do cinema, a sua capacidade narrativa. Assim, o filme é construído por meio de ideias que formam uma mensagem central que será analisada pelo público e pela crítica, gerando uma experiência cinematográfica que poderá ser positiva ou negativa para a audiência. Neste sentido, Stam afirma: “A história do cinema é não apenas a história dos filmes e cineastas, mas também a história dos sucessivos sentidos que o público tem atribuído ao cinema” (2013, p.257).

Ainda sobre o cinema, Metz apresenta em *A significação no cinema* uma reflexão sobre a linguagem cinematográfica; conforme o autor: “Linguagem cinematográfica é primeiro a literalidade de um enredo; os efeitos artísticos, mesmo se forem substancialmente inseparáveis do ato sêmico pelo qual o filme nos apresenta a estória, não deixam por isso de constituir uma outra camada de significações” (2019, p.119). É a junção da história e de sua performance apresentada nas telas que irá constituir a perspectiva cinematográfica exclusiva e original do filme.

A linguagem cinematográfica, como os demais tipos de linguagem, não é neutra. É essencial ressaltar que a intencionalidade é o que moldará a perspectiva de direcionamento para a realização de uma obra. Um elemento crucial que podemos associar ao gênero cinematográfico é a cultura de consumo: filmes são produtos culturais que tem um alto custo de produção. Por esse motivo, os cineastas e os grandes estúdios buscam alcançar o maior número possível de público para uma obra. As obras cinematográficas são pensadas como uma forma de representar os anseios de uma geração; as representações de locais, pessoas e histórias são alteradas com o tempo, porque a cultura se transforma e a subjetividade do público ajuda a fundamentar novas ideias para o que será representado nas telas.

O filme é também um trabalho de experimentação. A originalidade e a criatividade são fatores essenciais para sua aclamação crítica. É esperado que a obra fílmica ajude a construir um debate sobre um determinado tema, pois o cinema é um meio de exposição de ideias e fundamentação de ideologias.

Porém, antes de quaisquer ambições intelectuais, a narrativa audiovisual é uma narrativa do humano, pois é feita de forma a alcançar uma audiência, a emocionar. O filme conecta os elementos verbais, visuais e sonoros; as transformações tecnológicas têm também um papel essencial para potencializar as possibilidades cinematográficas. Com a multiplicação de mídias, o avanço do *streaming* e a rápida disseminação de conhecimento, os filmes precisam cada vez mais ter uma linguagem acessível para o público e buscar a empatia do espectador.

A criação cinematográfica segue alguns processos: após a captação das imagens, segue-se a edição, que faz a escolha das cenas que estarão no corte final. A fotografia de um filme apresenta a realidade imagética da obra. Segundo Català, espera-se que “uma imagem não seja simplesmente ilustração de um conhecimento expressado mediante a linguagem, mas que se converta com esta em cogestora do conhecimento” (2005, p. 85).

Na perspectiva de Català, para criar um imaginário para o filme, os cineastas terão que utilizaram a fotografia de forma que a tornará capaz de expressar mensagens e não apenas expor objetos e cenários. O filme é uma criação que dialoga com a cultura e a história, é um discurso realizado por meio da linguagem estética audiovisual, porém as linguagens literária e documental também fazem parte da fundamentação da obra fílmica. A imagem em movimento é a alma do cinema, mas o que filmar, se não houver um roteiro? Profissionais como roteiristas, atores, cinegrafistas e produtores desempenham funções cruciais para fundamentar a complexidade da narrativa na sétima arte.

O cinema é a arte que une o clássico ao moderno e utiliza a tecnologia como ponte criadora para fundamentação de um estilo; o filme dramatiza e reconstrói momentos históricos, é problematizador e cumpre uma função social de agente cultural. O cinema embora influenciado por outras artes como a literatura e o teatro por exemplo, cria a sua própria tradição que caracterizam e fundamentam a atividade cinematográfica. O filme desperta o desejo pela análise, por buscar entender as escolhas que fizeram aquela obra ser realizada de tal forma. Ao refletir sobre os filmes *Lust For Life* e *At Eternity 's Gate*, percebo que é possível analisar a narrativa cinematográfica por meio de conceitos e paradigmas dos Estudos da Adaptação.

Ao estudar o cinema, conseguimos analisar a importância da interdisciplinaridade para a fundamentação do processo e resultado do produto cultural. Refletindo sobre a interdisciplinaridade para a pesquisa acadêmica de uma tese em um programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução, observo que esta área de pesquisa é uma das principais representantes em pesquisas interdisciplinares. Conforme Milton,

Os Estudos da Tradução cresceram e se expandiram rapidamente nos últimos trinta anos, buscando ideias e inspiração em outras áreas, como o Pós-colonialismo a Desconstrução, os Estudos Feministas, os Estudos Midiáticos e os Estudos da Interpretação, todos os quais se tornaram áreas importantes nos Estudos da Tradução. (2015, p.19)

Traduzir e adaptar são termos que são relacionados em muitas pesquisas e livros acadêmicos. Em uma perspectiva de análise da cinebiografia, os Estudos da Adaptação

permitem investigar como as escolhas de direção e roteiro apresentam a história e a representação do personagem histórico para um novo público. Conforme Milton,

Ao contrário dos Estudos da Tradução, que geralmente tratam da tradução interlíngua, estudos individuais em Estudos de Adaptação geralmente lidam com intersemiótica e versões intralinguísticas e apenas ocasionalmente analisam questões interlinguísticas. Isso pode ser porque a maioria dos estudos contemporâneos em Estudos de Adaptação, certamente no Reino Unido, originam-se dos departamentos monolíngues de Estudos de Teatro, Estudos de Cinema e Mídia, Estudos de Dança, Estudos de Música, Estudos Culturais e Literatura Inglesa. Um estudo comum seria um exame da adaptação de um romance clássico para uma peça, depois para um filme, depois para um musical ou ópera. Alternativamente nós encontramos estudos sobre romances que se apropriem de ideias de outros romances ou peças, e entre eles encontramos muitas adaptações e apropriações de Shakespeare e outros grandes autores.⁸ (2009, p.54)

Assim, como o autor, entendo que foram os questionamentos sobre as influências para o surgimento de uma nova obra em diferentes artes e mídias que proporcionaram o surgimento de pesquisas sobre a adaptação. Fatores como autoria, cultura, criatividade e apropriação artística permeiam o debate em torno do objeto adaptado seja ele um livro ou um personagem histórico.

A representação de Van Gogh nas telas de cinema é um dos mais importantes meios midiáticos que fundamentam a visão do público sobre o artista holandês e as suas pinturas. Por isso, com a crescente popularização do cinema, estudar cinebiografias é uma tarefa necessária para a compreensão dos fatores que determinam a representação de uma figura pública na indústria cinematográfica.

Cinebiografar é apresentar em um veículo midiático popular como pessoas que obtiveram destaque social em suas especialidades viveram suas vidas e como suas experiências pessoais podem ser analisadas em sociedades de diferentes épocas. A cinebiografia constrói e destrói mitos, destaca os marginalizados, expõe injustiças e fatos polêmicos da história, usa a originalidade para construir narrativas humanas que moldarão a visão do público sobre artistas, políticos, dentre outras personalidades marcantes na história.

No prefácio de seu livro *Uma teoria de adaptação*, Hutcheon define a adaptação como algo essencial para a prática cinematográfica. Conforme a autora,

Tal como a tradução, a adaptação é uma forma de transcodificação de um sistema de comunicação para outro. Com as línguas, nós nos movemos, por exemplo, do

⁸ Unlike Translation Studies, which usually deals with interlingual translation, individual studies in Adaptation Studies usually deal with intersemiotic and intralingual versions, and only occasionally look into interlingual questions. This may be because most contemporary studies in Adaptation Studies, certainly in the UK, originate from the monolingual departments of Theatre Studies, Film and Media Studies, Dance Studies, Music Studies, Cultural Studies, and English Literature. A common study would be an examination of the adaptation of a classic novel to a play then to a film then to a musical or opera. Alternatively we find studies on novels which appropriate ideas from other novels or plays, and among them we find a large number of adaptations and appropriations of Shakespeare and other “greats”.

inglês para o português, e conforme vários teóricos nos ensinaram, a tradução inevitavelmente altera não apenas o sentido literal, mas também certas nuances, associações e o próprio significado cultural do material traduzido. Com as adaptações, as complicações aumentam ainda mais, pois as mudanças geralmente ocorrem entre mídias, gêneros e, muitas vezes, idiomas e, portanto, culturas. (2013, p. 9)

Na cinebiografia, o roteiro criado para as telas de cinema estabelece uma relação histórica interpretativa entre mídias, fatos documentais e imaginação. As relações culturais, históricas e autorais estão intrinsecamente ligadas no processo de adaptação cinematográfica. A adaptação está interligada também ao ato de “recontar” como afirma Hutcheon (2013, p.10), os seres humanos amam certas histórias e desejam revê-las, ouvir e assistir novamente algo que emocionou gerações passadas e é considerado um bem histórico. Desta forma, segundo Hutcheon, “ajustamos” as histórias para um novo público. Stam, em *Introdução à teoria do cinema*, afirma o seguinte,

A experiência cinematográfica tem um lado lúdico e aventureiro, além de um outro autoritário, molda um ser plural e ‘mutante’ que ocupa uma gama de posições subjetivas. Somos ‘logrados’ pelo dispositivo cinematográfico, tanto na sala de exibição como na câmera/projetor e na ação na tela. (2013, p.259)

Vivemos em uma sociedade na qual somos constantemente inspirados pelo que lemos, vemos, ouvimos e pelas pessoas que conhecemos; fazemos escolhas e as adaptamos para a nossa realidade. O processo adaptativo é, assim, parte do cotidiano da sociedade. A experiência da adaptação no cinema não pode ser desvalorizada, pelo contrário, é necessário pensar quais meios e técnicas podem ser usados para criar uma adaptação bem-sucedida para a obra filmica.

Desta forma, esta pesquisa busca contribuir para a fundamentação do debate sobre a cinebiografia no âmbito acadêmico, ampliando o alcance da teoria de adaptação e a sua relação com o gênero cinematográfico, e discutir a representação da figura histórica, analisando elementos da narrativa e memória. Sessenta e dois anos separam as duas cinebiografias que constituem o corpus desta tese – *Lust for Life* (1956) é uma obra baseada em uma biografia romanceada, dirigida por Vincente Minnelli, um dos maiores nomes do cinema de musicais, enquanto *At Eternity's Gate* (2018) é um filme recente, escrito e dirigido por um pintor, que apresenta a vida e a arte de Van Gogh para uma nova geração.

Como mencionado previamente, Van Gogh é um artista que desperta um grande interesse cinematográfico. Algumas reconhecidas produções do audiovisual sobre a vida do pintor são: *Vincent: The Life and Death of Vincent Van Gogh* (1987), produção dirigida por Paul Cox, que expõe obras e acontecimentos marcantes da biografia do artista; *Vincent & Theo* (1990), de Robert Altman, que retrata a relação fraterna entre o pintor e seu irmão, Theo

Van Gogh; a produção francesa *Van Gogh* (1991), dirigida por Maurice Pialat, que tem seu enfoque nos últimos dias de vida do artista; *The Eyes of Van Gogh* (2005), dirigido por Alexander Barnett, que retrata o período em que o pintor esteve internado no hospital psiquiátrico *Saint-Paul*; *The yellow house* (2007), dirigido por Chris Durlacher que apresenta a relação de amizade entre Van Gogh e o também pintor Paul Gauguin; *Loving Vincent* (2017), produção polonesa e britânica dirigida por Dorota Kobiela e Hugh Welchman, a qual retrata acontecimentos sobre a vida de Van Gogh e investiga as razões de seu falecimento.

Um dos fatores motivadores para a escolha das cinebiografias *Lust for Life* (1956) e *At Eternity's Gate* (2018) é apresentar uma investigação sobre o desenvolvimento de roteiro e a execução cinematográfica das obras filmicas, desde os critérios narrativos considerados pelos roteiristas até os mais técnicos como os estilos de filmagem apresentados pelos diretores, além de refletir sobre as principais mudanças na representação de Van Gogh em duas produções reconhecidas pela crítica cinematográfica e de períodos históricos diferentes.

A tese divide-se em cinco capítulos. Neste primeiro capítulo, apresentei a metodologia de pesquisa, os objetivos desta tese, a justificativa, as delimitações da pesquisa e a estrutura do trabalho. No segundo capítulo, apresentarei fatos biográficos sobre a vida e a carreira de Van Gogh, o contexto histórico em que ele estava inserido, e ainda uma análise sobre algumas obras do pintor, fundamentando conceitos importantes sobre a sua arte.

No terceiro capítulo, discutirei os Estudos da Adaptação como fundamentação para a minha abordagem de análise científica sobre os objetos de estudo e tratarei dos estudos sobre a biografia e suas principais características. No quarto capítulo, abordarei as principais adaptações do livro *Lust For Life* (1934) de Irving Stone para a cinebiografia dirigida por Vincente Minnelli em 1956 e refletirei sobre a adaptação cinematográfica na década de 1950.

No quinto capítulo, apresentarei as principais decisões narrativas da cinebiografia dirigida por Julian Schnabel e como a obra reflete o imaginário do público do século XXI sobre o pintor holandês. Finalmente, nas conclusões, apresentarei um panorama sobre as ideias que nortearam a tese e refletirei sobre os fatores que contribuem para o grande sucesso da ficcionalização da biografia de Vincent Van Gogh para o cinema, apontando os principais fundamentos de sua representação cinematográfica nas cinebiografias estudadas apresentarei as principais contribuições da pesquisa, e sugestões para trabalhos futuros.

2 VAN GOGH: CAMINHOS ATÉ A ARTE

Entre múltiplos nomes lendários da arte, um dos pintores mais proeminentes dos últimos séculos é Vincent Van Gogh. Nascido em 30 de março 1853, em uma pequena cidade holandesa chamada Zundert, Vincent é o primogênito do casal Anna Cornelia Carbentus e Theodorus Van Gogh. Os Van Goghs não eram uma família abastada, porém, a Holanda passava por um período de extrema pobreza durante o século XIX, assim, uma família de classe média, como a deles, podia proporcionar conforto moderado para seus filhos.

A família Van Gogh atuava proeminentemente na pregação evangélica: o pai e o avô paterno de Vincent foram pastores que trabalharam para a disseminação do evangelho cristão na Holanda. Vincent é o mais velho de seis irmãos, após seu nascimento, Anna Cornelia e Theodorus tiveram mais cinco filhos: Anna Cornelia (1855-1930), Theodorus (1857-1891), Elizabeth Huberta (1859-1936), Willemina Jacoba (1862-1941) e Cornelious Vincent (1867-1900).

Por serem filhos do pastor da comunidade, Van Gogh e os seus irmãos tinham que apresentar um comportamento exemplar: a matriarca Anna Cornelia educava os filhos para seguirem os princípios cristãos do puritanismo, as aparências eram essenciais para manter a respeitabilidade e o bom nome da família. Embora os Van Gogh não fossem ricos, como já dito, Anna Cornelia vinha de uma família abastada e tradicional de Haia, uma das principais cidades da Holanda, e o fato de a família morar em Zundert, uma pequena vila quando comparada com ao local de origem da matriarca, tornava essencial para Anna Cornelia que os filhos se destacassem de forma positiva.

Conforme Naifeh & Smith (2011, p.40), a relação do pintor com sua família apresentou turbulências desde cedo. Vincent era uma criança tímida, que gostava de passar tempo sozinho ou na companhia de livros, ele tinha uma personalidade contestadora, o que fez com que os conflitos com Anna Cornelia fossem frequentes. Outras pessoas da família também criticavam a personalidade do garoto o considerando “birrento”, “esquisito” e “difícil de lidar”. Vincent herdou a aparência da mãe: cabelos ruivos, testa grande e rosto comprido; e desde muito cedo, se interessou por desenhar, aos nove anos de idade fez o desenho de um celeiro e uma casa na fazenda, para presentear sua mãe, Anna Cornelia. A imagem pode ser vista na figura 1:

Figura 1 - Celeiro e Casa de fazenda, 1864.



Fonte: *Van Gogh: A vida* (NAIFEH & SMITH, 2011, p.55)

Ainda sobre a mãe de Van Gogh, a família de Anna Cornelia apresentava um longo histórico de doenças mentais, conforme o relato de Naifeh & Smith,

A irmã Clara, era considerada “epiléptica” numa época em que essa palavra era utilizada para encobrir todo um universo sombrio de angústias mentais e emocionais. Sem nunca ter se casado, ela vivia no limbo da negação da realidade imposto pelo decoro familiar, e sua doença só foi reconhecida muito mais tarde pelo sobrinho, o pintor Vincent van Gogh. O irmão da Matriarca, Johannus, “não seguiu o rumo normal na vida”, como escreveu criticamente sua irmã, e depois se suicidou. Ao fim, até o próprio Willem, pai de Anna Cornelia, bem-sucedido comerciante em Haia, morreu em 1845, aos 53 anos de idade, “de uma doença mental”, como diz a crônica da família numa rara admissão. (2011, p.36)

Assim, Van Gogh tinha em seu histórico familiar diversos casos de membros de sua família que sofreram com algum transtorno mental; este fato seria importante para os futuros biógrafos do artista que mapeariam sua vida e seus problemas psicológicos. Embora a relação de Vincent e Anna Cornelia tenha sido conflituosa em muitos momentos, ele amava demasiadamente sua mãe: “No futuro, sentiria os olhos “se umedecerem” e “o coração se derreter” à vista de qualquer mãe e filho. (...) Agarrou-se a um afeto materno de tipo infantil, e seus respectivos símbolos. Era com frequência tomado pela necessidade de ganhar, ou recuperar, as boas graças da mãe.” (NAIFEH & SMITH, 2011, p.61)

Em 1864, aos 11 anos de idade, Vincent foi enviado para um internato na cidade de Zevenbergen, porém, ele não gostou do afastamento da família e demonstrou muita dificuldade de adaptação, até que, em 1866, seus pais o tiraram do internato, e o enviaram para uma escola secundária ainda mais distante, localizada em Tilburg, a escola Rijkschool Willem II, local onde o futuro pintor teve suas primeiras aulas de arte.

As aulas de arte, no entanto, não impressionaram o futuro artista, que se sentia exilado pela família. Assim, em março de 1868, Vincent decide abandonar a educação formal e retornar para casa; os anos seguintes na companhia da família permitiram ao jovem conviver com os irmãos mais novos.

Sua decisão em abandonar os estudos não foi bem-vista por seus pais, em busca de um rumo para a vida do filho, em 1869, um ano e meio após Vincent abandonar a escola, o patriarca Theodorus decide enviá-lo para Haia para trabalhar na galeria de arte Goulpie & Co, administrada por seu irmão mais novo. Um dos pontos mais relevantes para se destacar sobre a família Van Gogh é a sua relação centenária com o comércio de arte: a família esteve presente neste ramo desde o início do século XVIII, se destacando em toda a Europa. Vincent Van Gogh, um comerciante do ramo na época, conhecido como Tio Cent, recebeu o jovem Vincent em sua casa e o empregou em sua galeria, assim o futuro pintor ingressou em seu primeiro trabalho no mundo da arte.

Vincent pôde observar de perto os detalhes do trabalho de diversos artistas, e além de ampliar os seus conhecimentos sobre a história da arte, também começou a aprender sobre técnicas de pintura. No entanto, embora tenha se esforçado para realizar um bom trabalho em Haia, sua personalidade e decisões, como sua ida frequente a bordéis, por exemplo, não foram aceitos pelo tio Cent e por Teersteg, gerente da Goulpie & Co. Assim, devido aos conflitos no trabalho em Haia, no início de 1873, ele foi transferido para uma filial da galeria, localizada em Londres. A capital Inglesa, com três milhões de habitantes na época, era a maior cidade do mundo, uma grande metrópole na qual o pintor poderia ter acesso aos mais diversos tipos de pessoas e artes. Flossi comenta este período da vida do artista,

Ele queria primeiro absorver a cultura inglesa, aperfeiçoar o idioma e ler seus pesos-pesados literários — Shakespeare, Dickens, George Eliot. Sua compreensão visual da arte até agora havia sido formada principalmente por Rembrandt e os mestres holandeses do século XVII. Ele também adorava os ensinamentos da escola de Barbizon, e colecionava a arte de pintores franceses como Daubigny, Millet e Corot, e de pintores holandeses da escola de Haia, como Jozef Israëls e Anton Mauve, que viria a conhecer mais tarde. Quando finalmente visitou a Royal Academy em agosto, viu os retratos de Gainsborough e as paisagens de John Constable e William Turner. (2021, p. 51)⁹

⁹ He wanted first to absorb English culture, perfect the language, and read its literary heavyweights Shakespeare, Dickens, George Eliot. His visual understanding of art had so far been mainly informed by Rembrandt and the Dutch masters of the 1600s. He also loved the teachings of the Barbizon school, and he collected the art of French painters like Daubigny, Millet, and Corot, and of Dutch painters of the Hague school, like Jozef Israëls and Anton Mauve, whom he would later meet. When he finally visited the Royal Academy in August, he saw the portraits of Gainsborough and the landscapes of John Constable and William Turner.

Esta época foi essencial para o início do amadurecimento artístico de Vincent ao ter acesso a uma nova cultura, idioma e estilo de vida metropolitano, o que lhe permitiu conhecer importantes referências que moldariam sua percepção sobre a arte, como veremos na próxima seção. A busca pela originalidade em cada trabalho, o domínio de diferentes técnicas e o grande conhecimento sobre pintores e suas técnicas ajudariam Van Gogh a criar uma obra artística multifacetada e acessível para diversos públicos.

Um aspecto importante sobre a vida de Van Gogh é o seu desejo em ter um relacionamento amoroso. Morando em Londres, conforme Wallace, “o pintor se apaixonaria por uma jovem de 21 anos chamada Eugenie Loyer” (1969, p.10). Na época, com 23 anos, ele morava em um quarto alugado pela mãe da jovem, o que foi suficiente para ele idealizar como seria agradável ter sua própria família, porém, ao propor casamento para a moça seu pedido foi recusado. Para um jovem rapaz no século XIX, só havia dois caminhos para manter uma vida sexual, ou o casamento ou o pagamento de prostitutas. A opção escolhida naquele momento foi a segunda. A religião de sua família se opunha ao estilo de vida adotado por Van Gogh e a disputa pela amizade e influência sobre o seu irmão Theo, quatro anos mais novo, era também um dos motivos das desavenças entre Vincent e os parentes. Conforme Naifeh e Smith,

Enquanto Dorus insistia no decoro e na pureza, Vincent pregava a tolerância e os prazeres da carne. “O animal precisa sair”, explicava ele. Enquanto Dorus aconselhava Theo a comprar um almanaque bíblico e iniciar cada manhã com um versículo apropriado, Vincent contrapunha suas próprias lições bíblicas: “Julgas pela carne: eu não julgo ninguém” e “Atire a primeira pedra aquele que nunca pecou”. Pressionava Theo a enfrentar o pai com firmeza (“Siga suas próprias ideias”) e, em vez de Cristo, citava Jules Michelet, autor daquele outro evangelho do coração humano, L’amour. Enquanto Dorus tentava aterrorizar Theo com sonhos “medonhamente” pressagiosos de “terríveis descaminhos” na cidade, Vincent lhe acenava tentações com imagens como Margarida à fonte, a visão de Goethe da graciosa virgindade impotente diante da tentação. (2011, p.130)

Os Van Gogh tinham investido alto na educação de Theo para perdê-lo para a “má-influência” do irmão, porém, apesar dos esforços familiares para afastá-los, as correspondências entre os irmãos aumentaram, e conforme o tempo passava, a admiração de Theo por Vincent crescia e os laços de amizade se fortaleceram. Ao viver longe da família, Vincent foi consumido pela solidão. Theo foi sua conexão familiar mais duradoura, as mais de 800 cartas de Vincent para Theo foram mantidas por seu irmão, que pode ser considerado um dos mais notórios mentores de arte de todos os tempos. A amizade de Theo manteve Vincent motivado: ele valorizava a opinião do irmão e, além de influenciar, era também influenciado por ele.

O sentimento de admiração por Vincent, porém, não era unanimidade; seu estilo de vida e comportamento social lhe causaram problemas em seu trabalho na capital inglesa, o que acarretou sua transferência, a contragosto, para Paris no final de 1874. Entretanto, a mudança para a capital francesa não alterou a personalidade do pintor: seu comportamento na galeria de arte em Paris se tornou insustentável para mantê-lo em seu posto. Conforme Walther e Metzger (2016, p. 699), o pintor perdeu o emprego na capital francesa em maio de 1875, por ser considerado arrogante na forma como tratava colegas de trabalho e clientes, tornando-se assim *persona non grata* em Paris. Sua família decide então aceitá-lo de volta e o convida a morar na Holanda, porém Vincent não quis retornar a morar com os pais e irmãos, decidindo se mudar para a Inglaterra, onde durante meses percorreu diversas cidades e realizou múltiplos trabalhos para se sustentar.

Durante algum tempo, trabalhou como professor particular, indo até as casas de alunos. Este período em que viveu sozinho fez sua devoção religiosa ser retomada, então, passou a desejar trabalhar como missionário ou clérigo, para, segundo a sua crença religiosa, ajudar as pessoas a encontrarem o caminho espiritual. Essa convicção influenciava inclusive o seu cotidiano em seu trabalho e em suas relações sociais: quando tinha oportunidade, contava histórias bíblicas e encorajava as pessoas a buscarem Deus.

Vincent viveria os anos seguintes procurando descobrir um propósito divino para a sua existência: abdicou de seus hábitos seculares como a leitura de autores malvistas pelos cristãos puritanos, como o filósofo e escritor francês Jules Michelet (1798-1874), e procurou uma conexão com o divino se aprofundando para isso nas leituras sobre temas bíblicos e da vida cristã.

Na busca de encontrar uma forma de ajudar as pessoas e dar orgulho a sua família, a carreira como clérigo parecia ser a melhor solução. Assim, por sua devoção, tornou-se um membro importante da Igreja, sendo convidado a pregar durante os cultos dominicais, até decidir se tornar pastor: “Se um dia eu tiver a alegria de me tornar pastor e desempenhar minha tarefa como o nosso pai, renderei graças a Deus” (NAIFEH & SMITH, 2011, p.190).

O patriarca Theodorus van Gogh, preocupado com a nova escolha de carreira de Vincent, decide pedir ao irmão, o contra-almirante Johannes Van Gogh, para receber o sobrinho em sua casa em Amsterdã. Assim, Vincent passa a viver com o tio e sua família, porém, o tio não consegue fazê-lo abandonar a ideia de se tornar pastor, e o pintor se dedica mais ainda aos estudos teológicos em busca da realização de seu sonho eclesiástico.

Em janeiro de 1879, aos 25 anos, ele consegue sua primeira missão teológica, Vincent foi enviado para Borinage, uma região de mineração, considerada uma das mais

pobres da Bélgica. Na comunidade, os mineiros estavam sem uma liderança religiosa para guiá-los nos caminhos da fé, assim, Vincent teve sua primeira oportunidade de pregar o evangelho para um grande público; no entanto, as condições de extrema pobreza vividas pela população foram um choque para o futuro artista, que fez o que estava ao seu alcance para ajudar a comunidade.

Os problemas de Borinage, porém, não poderiam ser solucionados apenas com a ajuda de Vincent. A comunidade sofria há anos com as precárias condições de trabalho, além das doenças que predominavam na época. Nesta situação, Vincent abdicou de seu status, que era considerado superior, para auxiliar os mineiros e suas famílias nas atividades cotidianas, no entanto, a postura do holandês foi malvista pela comunidade e religiosos da época, que esperavam que um pastor fosse um homem elegante e refinado. Segundo Naifeh e Smith,

Em julho, o Comitê Evangélico decidiu encerrar a atividade de Vincent na igreja. O relatório oficial do Comitê deu como razão da dispensa apenas as suas dificuldades em pregar. “Para qualquer pessoa que lidere uma congregação, é indispensável o talento para falar”, dizia o relatório. “À ausência dessa qualidade torna-se totalmente impossível o exercício da principal função de um evangelista.” Mas seus pais — e talvez o próprio Vincent — conheciam a verdadeira razão. “Ele não cede aos desejos do Comitê”, escreveu Dorus. “Nada vai mudá-lo. É uma provação terrível.” (2011, p. 251)

As decepções por perder o novo trabalho e a rejeição social deixaram Vincent melancólico e ansioso. Theodorus Van Gogh, sugeriu que ele fosse internado no sanatório de Gheel. Theo, entretanto, apresentou uma nova proposta, ele sugeriu ao irmão que se dedicasse aos desenhos, pois seria uma ocupação para as mãos e a cabeça. O incentivo do irmão encorajou Vincent a buscar aperfeiçoar sua técnica, então ele iniciou os seus estudos sobre arte copiando obras de grandes artistas como o pintor francês Jean-François Millet.

Após se tornar mais confiante, adquiriu o hábito de passear pelos campos, momentos em que levava seu banquinho e caderno de desenhos e buscava inspiração em paisagens e pessoas, desenhando a vida cotidiana de moradores de Borinage. Em outubro de 1880, Vincent decide deixar Borinage para estudar em um curso de artes em Bruxelas, e desta época até o final de sua vida, ele se dedicaria totalmente à arte. Theo Van Gogh se tornou um bem-sucedido negociante de arte e foi também o principal provedor de Vincent durante os anos seguintes de vida do pintor.

Vincent conhecia o mercado de arte, pois trabalhara como vendedor durante muitos anos, assim, acreditava que tinha possibilidades de ser um profissional bem remunerado e finalmente dar orgulho aos seus pais e ao irmão Theo. Passou a estudar sobre dimensão, proporção e cores, assuntos que fundamentariam suas técnicas de pintura nos anos seguintes. Porém, o custo de vida era alto em Bruxelas, e o único emprego que o pintor conseguiu foi

desenhando fogões para um ferreiro. Por conseguinte, voltar para a casa da família pelo menos por algum tempo foi uma atitude necessária.

É importante ressaltar que a família de Vincent estava contente com a nova ambição do filho. Ao contemplarem o entusiasmo e os esforços de Vincent com a nova carreira de desenhista, seus pais se alegraram e estavam otimistas sobre o futuro do primogênito, no entanto, a paz familiar não duraria muito tempo. Em 1881, aos 28 anos, Vincent decide ir até Haia visitar a família do tio Johannes Van Gogh, e lá encontra a prima viúva, Cornelia Vos, este fato se destaca na biografia do artista, pois, neste período ele é tomado por uma grande paixão pela prima apelidada de Kee, Vincent desejava conquistá-la e tornar-se seu marido.

A mulher de 35 anos era viúva de um pastor e tinha um filho de quatro anos. O fato de Vincent não ter estabilidade financeira e emocional não o tornavam uma pessoa bem-vista pelos parentes e nem uma opção adequada para um casamento, então, o seu amor pela moça não foi correspondido. Morar com os pais, porém, não lhe agradava mais, pois eram constantes as discussões com o pastor Theodorus, que se opunha à insistência de Vincent em tentar convencer Kee a se casar com ele. Este fato se tornou um constrangimento para toda a família. Nesse período, segundo Naifeh e Smith, inicia-se um afastamento das ideias religiosas que vinham acompanhando a vida de Vincent Van Gogh,

Em 18 de novembro, depois de uma discussão furiosa, Dorus ameaçou expulsar de casa o filho incontrolável. Dorus acusou o filho de “amargar” de propósito a vida dos pais, e lhe censurou a conduta excêntrica e as ideias francesas imorais. Vincent respondeu acenando as obras “infectas” de Michelet na cara do pai e provocando: “Dou mais valor aos conselhos de Michelet que aos seus”. Dorus disse ao filho: “Você está me matando”. Nessa guerra de ofensas numa escalada crescente, era inevitável que Vincent atacasse a religião do pai. Numa reviravolta surpreendente, visivelmente pretendendo desferir uma ofensa máxima, ele negou a autoridade especial da Bíblia. “Também leio a Bíblia de vez em quando”, disse, assim como às vezes leio Michelet, Balzac ou Elliot. Mas realmente não me interessa aquela baboseira toda sobre o bem e o mal, a moralidade e a imoralidade. A disputa entre ambos só terminou quando Dorus arremessou a praga suprema — “Deus te amaldiçoe” — e mandou Vincent “se mudar para algum outro lugar”. (2011, p. 301)

As críticas do artista à Bíblia e ao Cristianismo foram motivo de choque e revolta para toda a família. Sobre este período, Coli comenta: “Depois dessas grandes crises místicas, Van Gogh será um espírito “positivo” impregnado pelo cientificismo, pelo naturalismo do fim do século passado” (2006, p. 62). Esta declaração fundamenta a influência do Positivismo de Auguste Comte (1798-1857) sobre o pintor holandês, corrente essa que, como se sabe, “defendia o conhecimento científico e o materialismo em detrimento das superstições e ensinamentos teológicos” (LACERDA, 2009, p. 10).

Vincent muda-se para Amsterdã em busca de melhorar suas habilidades artísticas. Sob a orientação do primo artista Mauve, aprendeu a técnica de pintar aquarelas e recebeu feedback de um artista experiente, como apontam Naifeh e Smith,

Apesar da dedicação ao trabalho e à família, Mauve conseguiu tempo para o primo “novato”. Apontava os erros de Vincent, fazia sugestões, corrigia detalhes de proporção e perspectiva, às vezes na própria folha de Vincent. Dava seus conselhos com autoridade mesclada de respeito, que condizia perfeitamente com o estado vulnerável em que se encontrava o primo. “Se ele me diz, ‘Isso ou aquilo não está bom’”, contou Vincent a Theo, “logo acrescenta: ‘mas tente desta ou daquela maneira’.” Artesão meticuloso, Mauve enaltecia as virtudes dos bons materiais e da boa técnica (“use o pulso, não os dedos”) e dava “aulas” sobre problemas comuns, tais como desenhar mãos e rostos — exatamente o tipo de conselho prático que Vincent mais desejava: a informação experiente da qual se sentia privado por ter começado tarde. (2011, p. 311)

Porém, a amizade não ia durar muito tempo, o fato de Vincent buscar pessoas para modelar para suas obras foi criticado por Mauve, que sugeriu que o primo começasse a desenhar utilizando moldes de gesso e não modelos vivos; o embate de ideias não foi aceito por Vincent e a amizade entre os dois terminou. Em busca de um novo mentor, ele se reaproxima de H. G. Teersteg, seu ex-patrão na Goupil & Co, e artista em ascensão que o recebe em seu ateliê, porém, o feedback de Teersteg sobre os desenhos de Vincent desagradava totalmente o artista. Conforme Naifeh e Smith,

Perspicaz e autoritário, sem as peias do parentesco, Teersteg não mediu as palavras. Qualificou os desenhos a bico de pena — que eram o orgulho de Vincent — de “insípidos” e “invendáveis”, além de criticá-lo por insistir nos esboços amadorísticos e canhestros que enchiam o ateliê. Desdenhou os prezados modelos de Vincent com um altivo “Não existem modelos em Haia”. Se Vincent realmente queria viver da profissão de artista, disse Teersteg, teria de abandonar o desenho de figuras e se dedicar à aquarela — paisagens, de preferência. Também teria de desistir das imagens grandes, do manual de Bague, que eram as preferidas de Vincent, e fazer trabalhos menores. Teersteg fez troça quando Vincent defendeu seus desenhos dizendo que tinham “personalidade” e, quando ele lhe mostrou as pastas volumosas para mostrar o afinco com que trabalhava, o gérant falou que todo o conteúdo delas era “uma perda de tempo”. O desenho de figuras, disse a Vincent, “é uma espécie de narcótico que você usa para não sentir a dor causada pelo fato de não conseguir fazer aquarelas”. (2011, p. 314)

As críticas incisivas de dois artistas renomados sobre as técnicas e ideias artísticas de Vincent, transformaram as ideias do pintor sobre a venda de seus trabalhos. Se, para agradar ao público, ele precisasse mudar tudo o que acreditava sobre a arte, seria melhor não tentar vender suas obras. Vincent era um artista iniciante que tinha convicções firmes sobre como desejava realizar o seu trabalho: ele almejava mostrar suas ideias e personalidade por meio de sua arte, portanto, propostas que o afastassem desse objetivo seriam rechaçadas. Em busca de visibilidade e vendas para o seu trabalho, em março de 1882, ele tenta organizar uma exposição de arte, porém a tentativa não é bem-sucedida. Segundo os biógrafos Naifeh e Smith,

No fim de março Vincent tentou organizar uma mostra de suas imagens favoritas em branco e preto no concorrido programa de exposições do Pulchri. Embora tivesse o apoio de Bernard Blommers, um famoso pintor da Escola de Haia, a proposta foi rejeitada e até mesmo ridicularizada pela maioria dos membros da sociedade. Descartaram as prezadas imagens de Vincent, considerando-as meras “ilustrações”: superficiais demais, sentimentais demais, comerciais demais para serem levadas a sério em termos artísticos. Vincent, que encarava mesmo as pequenas divergências como ataques pessoais, tomou a rejeição como uma declaração de guerra. Disse que a opinião deles era uma “tapeação” e que “segurassem a língua até aprenderem eles mesmos a desenhar melhor”. Depois disso, Vincent se retraiu totalmente, sonhando com denúncias virulentas da “arrogância pedante” dos colegas e fantasias de vingança futura. “Em um ano — ou não sei quanto tempo — vou saber desenhar”, prometeu ele, “e então vão me ouvir trovejar: ‘Vão para o inferno’; [...] ‘Saíam daí, vocês estão atrapalhando minha luz’. Que vá para o inferno quem quer me estorvar. (2011, p.326)

Ao desistir de tentar adequar suas produções para o mercado, Vincent passou a ser ainda mais dependente da mesada enviada pelo irmão Theo, e apenas com a ajuda dele, pôde se dedicar completamente ao seu ateliê. Vincent recebia 100 francos por mês, dinheiro suficiente para sua alimentação, vestuário e para comprar materiais para produzir os seus trabalhos, porém, era comum que gastasse o dinheiro sem moderação e constantemente tinha que pedir mais ao irmão. Um dos gastos extras dava-se com modelos para posar para seus desenhos, e nem mesmo eles eram poupados de seu comportamento genioso e irritado. De acordo com Naifeh e Smith,

Recrutava-os onde podia: nos dispensários públicos e estações de trem, em orfanatos e asilos, ou simplesmente na rua. No começo, ele tentou contratar modelos com experiência, como os que Mauve usava, mas saíam muito mais caros do que ele podia pagar. Depois que conseguia que alguém fosse ao seu ateliê, a soldo, por adulação ou a rogo, Vincent tomava posse do modelo. “Ele era tudo, menos bonzinho”, lembrou um deles. Em algum local do apartamento de um cômodo só, os modelos punham as roupas que ele fornecia e então adotavam a posição que determinasse. O trabalho demandava “afinco” não só para ele, mas também para os modelos, coisa que Vincent reconhecia; quando a luz, a pose ou o lápis lhe falhavam de alguma maneira, ele “ficava furioso” e saltava da cadeira gritando “Raios, está tudo errado!” ou coisa pior. Era frequente que os modelos reclamassem, e às vezes se limitavam a virar as costas e ir embora. (2011, p.330-331)

Em um desses trabalhos, uma modelo em especial chama a atenção do pintor. Clasina Maria Hoornik, uma prostituta que na época estava grávida, se torna a sua nova paixão; com ela, Vincent decide se casar para realizar o sonho de ter sua própria família, assim, gasta todo o dinheiro da mesada que Theo enviava com melhorias na casa em que morava e medicamentos para a mulher. No entanto, Theo e o restante da família não aprovaram sua decisão de propor casamento à Clasina, porém, Vincent relutantemente decide não a abandonar e nos meses seguintes, se dedica à arte e à vida com a nova família.

A situação financeira continua difícil, as brigas com a esposa se acentuam por causa dos gastos com materiais de arte, ela precisa voltar para a prostituição para conseguir

alimentar os filhos, ele se afunda em dívidas e precisa fugir de Haia, abandonando sua nova família. Em 11 de setembro de 1883, aos 30 anos, decide recomeçar a vida em Hoogeveen e se dedicar completamente à sua produção artística. Este era um povoado calmo, onde ele não teria distrações.

Ao abandonar temporariamente as pretensões românticas, Vincent empenhou-se ainda mais em ampliar seus conhecimentos técnicos. Por conseguinte, começou a realizar pinturas a óleo, aquarelas e outros desenhos que pudessem ser comercializados por Theo, que embora ainda não tivesse conseguido vender nenhum trabalho de Vincent, continuou enviando-lhe a mesada, única fonte de renda do pintor.

Na época, a situação financeira de Theo e da família também não era das melhores. Por isso, Vincent decide voltar a morar com os pais, no entanto, a falta de compradores para os seus quadros continua afetando-o negativamente. Ao melhorar suas técnicas e expandir a produção de suas obras, Vincent acreditava que conseguiria ser independente e não precisar mais do dinheiro de Theo e da ajuda dos pais. Porém, o cenário econômico da época enfrentava sérios problemas, como citam Naifeh e Smith,

A nova economia global continuava paralisada, destruindo os negócios e mandando ondas e ondas de imigrantes pobres para as cidades de todo o mundo, inclusive Amsterdã. Notícias de uma epidemia de cólera que grassava pela França geraram uma torrente de cartas preocupadas com a segurança de Theo. Dorus contraiu mais uma gripe durante a época de Natal, a ruína da estação mais movimentada do pastor. “Está uma situação muito deprimente por toda parte”, resumiu ele. Vincent acrescentou a esse desolado cenário todas as suas preocupações extemporâneas. Às turras com Theo, com desavenças em casa, banido de qualquer outra parte, via pela frente apenas a solidão. (2011, p.493)

As dificuldades financeiras nunca findaram, porém Vincent seguiu pintando até o fim de sua vida. Em 1884 permanece morando com seus pais no povoado de Neunen na Holanda. Em março de 1885, Theodorus Van Gogh tem um mal súbito que põe fim à sua vida. Este acontecimento faz com que Vincent busque uma mudança de moradia; em novembro do mesmo ano se muda para a Antuérpia, na Bélgica, onde tem lições de arte na Academia de Belas Artes. Em 1886, muda-se mais uma vez; desta vez irá morar com o seu irmão Theo em Paris, onde tem acesso pela primeira vez às pinturas dos pós-impressionistas. Sobre este período, fundamental para a mudança de estilo de Van Gogh, Machado afirma:

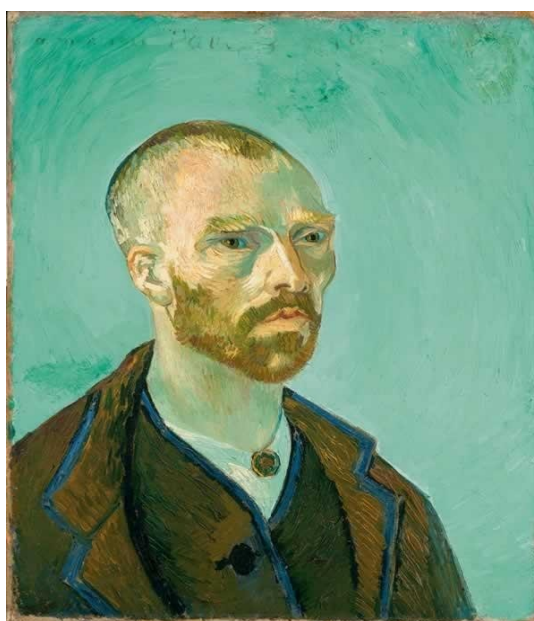
Descobre a pintura “luminosa” dos impressionistas; estuda a obra de Delacroix, de Monticelli, os artistas japoneses e conhece Toulouse-Lautrec, Émile Bernard, Gauguin, Seurat, Signac, Guillaumin, Pissarro, Cézanne, tio Tanguy etc. Sua palheta torna-se mais luminosa. Liberta-se de todas as experiências pictóricas. A cor começa a dominar em sua obra. (1997, p. 382)

Estes anos na França foram fundamentais para a ampliação do repertório artístico de Vincent, bem como para fundamentação da arte que produziria nos anos seguintes. A

influência japonesa é algo sempre lembrado quando se discute as produções artísticas de Van Gogh. Sobre a produção de suas obras com influência japonesa, Siegel afirma: “O pintor foi mordido pelo inseto do “Japonismo”, uma mania de estética japonesa que varreu a Europa no século XIX e que também afligiu pintores como Claude Monet, Édouard Manet e Edgar Degas”.¹⁰ A curiosidade é um traço distintivo de Van Gogh, que buscou implementar técnicas da pintura asiática em seu estilo.

Neste mesmo artigo, Siegel entrevista Bakker, um importante especialista na obra do pintor que afirma: “Às vezes ele dividia a tela usando linhas diagonais, em vez de usar planos de perspectiva horizontais, como era a norma na pintura ocidental, e riscava suas pinturas como uma chuva diagonal, como havia observado nas gravuras japonesas.”¹¹ Nesta obra, conforme o site *Van Gogh Museum*¹², Vincent pintou seu autorretrato como um monge japonês de olhos asiáticos e cabeça raspada, como pode-se ver na figura 2:

Figura 2- Autorretrato – 1888 – Van Gogh



Fonte: <https://www.nytimes.com/2018/03/26/arts/design/vincent-van-gogh-japan.html>
Acesso em: 12 de janeiro de 2023.

¹⁰ The painter had been bitten by the bug of “Japonisme,” a mania for Japanese aesthetics that swept Europe in the 19th century, and which also afflicted painters such as Claude Monet, Édouard Manet and Edgar Degas. <<https://www.nytimes.com/2018/03/26/arts/design/vincent-van-gogh-japan.html%20SIEGEL%202018.>>
Acesso em: 30 de julho de 2022.

¹¹ He sometimes divided the canvas using diagonal lines, rather than using horizontal perspective planes, as was the norm in western painting, and he would streak his paintings with diagonal rain, as he had seen in Japanese prints. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2018/03/26/arts/design/vincent-van-gogh-japan.html%20SIEGEL%202018.>> Acesso em: 30 de julho de 2022.

¹² Disponível em: <<https://www.vangoghmuseum.nl/en/stories/inspiration-from-japan.>> Acesso em 30 de julho de 2022. Acesso em: 30 de julho de 2022.

Estes estudos revelam que Vincent era um artista moderno que não tinha medo de se inspirar em culturas diferentes da sua e se reinventar em suas pinturas. Sua obra contém influências mistas e por isso influencia até a atualidade escritores, pintores, cineastas, dentre outros artistas. Assim como um monge japonês tinha como uma de suas causas a busca por viver em harmonia com a natureza, Vincent buscou dedicar os últimos anos de sua vida para uma causa – a pintura.

Além da pintura que ocupava grande parte da rotina de Van Gogh, um de seus hábitos mais recorrentes era fumar cachimbo. Segundo Bailey, em carta ao amigo Émile Bernard, Vincent escreveu: “Para fazer um bom trabalho é preciso comer bem, estar bem alojado, transar de vez em quando, fumar seu cachimbo e tomar seu café em paz.”¹³ A figura abaixo apresenta elementos do cotidiano do pintor que foram eternizados nesta pintura feita em 1889, como pode-se ver na figura 3:

Figura 3- Natureza morta com um prato de cebolas, 1889 – Van Gogh



Fonte: https://artsandculture.google.com/asset/still-life-with-a-plate-of-onions/UgEI8s2PcAjp_g
Acesso em: 12 de janeiro de 2023.

Na pintura, podemos ver alguns objetos pessoais do pintor; o bule de café, a vela acesa, a carta de Theo, a cera de selagem, a caixa de fósforos, o prato de cebolas e o livro *Annuaire de la Santé* do autor francês F. V. Raspail, junto com a garrafa de vinho, o cachimbo e o tabaco, elementos que formam um retrato do cotidiano de Vincent. Ele considerava que o cachimbo o ajudava a se acalmar. Por não ter segurança financeira, além da constante melancolia, tudo aquilo que pudesse lhe prover paz e tranquilidade era algo positivo e desejado. Conforme Wallace,

Depois que Van Gogh decidiu a arte como sua carreira, ele a seguiu obstinadamente. Basicamente autodidata, fez todos os exercícios necessários para

¹³ In order to do good work you have to eat well, be well housed, have a screw from time to time, smoke your pipe and drink your coffee in peace. Disponível em: <<http://www.webexhibits.org/vangogh/letter/18/B17.htm?qp=food-and-drink.diet>>. Acesso em 30 de julho de 2022.

aperfeiçoar sua técnica e estilo. Ele desenhou centenas de estudos detalhados. Ele também se aplicou às disciplinas de desenho e pintura de natureza morta até que pudesse produzir um trabalho incrivelmente realista.¹⁴ (1969, p.24)

A voz artística de Van Gogh se tornaria até a atualidade um objeto de estudo para os mais diversos pesquisadores de múltiplas áreas. Ao decidir ser um pintor, Vincent fez diversos sacrifícios para manter sua rotina de trabalho. O holandês via seu trabalho como sua missão e aspirava criar algo memorável, desde os estudos sobre anatomia, formas, texturas, perspectiva e principalmente em suas longas sessões práticas, em que pintava objetos de sua rotina em casa ou se inspirava em pessoas, ou elementos presentes nas cidades ou no campo.

Ele buscava representar a natureza como uma musa em seus quadros, os avanços de Vincent na arte mostram que ele não se tornou artista por acaso, ele era extremamente dedicado e com uma crescente e expressiva maturidade artística para criar obras de arte. Um local determinante para a produção artística de Vincent é a cidade francesa de Arles. Grey afirma,

Vincent van Gogh foi para Arles com grandes esperanças e grandes expectativas. O clima mais quente seria bom para ele. Ele não gostava de frio e tinha um forte histórico de episódios emocionais graves na época do Natal. Em Arles, Vincent era de fato um estranho em uma terra estranha e, como durante grande parte de sua vida, ele tinha plena consciência de que não se encaixava. Em Arles, Vincent continuou a experimentação com a teoria das cores e pinceladas que havia começado em Paris.¹⁵ (2010, p.343)

A mudança para a cidade francesa aconteceu em fevereiro de 1888, situada no sul da França, a pequena cidade ofereceria liberdade para Vincent explorar a pintura. Nesta época, em que seus quadros se tornaram mais expressivos, ele se sentiu mais livre e independente ao morar sozinho. A casa amarela era chamada por Vincent de *A casa dos artistas*. Sobre o local, ele tinha como objetivo transformá-lo em uma residência para pintores, em carta escrita para Theo em setembro de 1888, afirma:

Eu queria arrumar a casa desde o início não só para mim, mas para poder colocar outra pessoa também [...] para um visitante haverá o quarto mais bonito no andar de cima, que tentarei fazer tanto quanto possível como o boudoir de uma mulher realmente artística. Então haverá meu próprio quarto, que quero que seja extremamente simples, mas com grandes móveis sólidos, a cama, cadeiras e mesa tudo em branco. No andar de baixo será o estúdio, e na outra sala, um estúdio também, mas ao mesmo tempo uma cozinha [...] O quarto que você terá então, ou

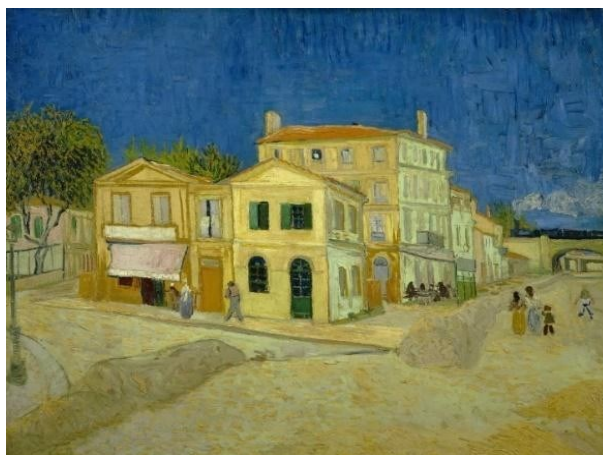
¹⁴ After Van Gogh decided on art as his career, he pursued it single-mindedly. Basically self taught, he did all the necessary exercises to perfect his technique and style. He drew hundreds of detailed studies. He also applied himself to the disciplines of still life drawing and painting until he could produce stunningly realistic work.

¹⁵ Vincent van Gogh went to Arles with high hopes and great expectations. The warmer climate would be good for him. He did not like cold weather and had a strong history of severe emotional episodes around the time of Christmas. In Arles, Vincent was indeed a stranger in a strange land and as during much of his life he was keenly aware that he did not fit in. At Arles, Vincent continued the experimentation with color theory and brushstrokes that he had begun in Paris.

Gauguin se ele vier, terá paredes brancas com uma decoração de grandes girassóis amarelos [...] quero torná-la uma verdadeira casa de artistas – não preciosa, pelo contrário nada precioso, mas tudo, desde a cadeira até as fotos tendo caráter [...] não posso dizer quanto prazer me dá encontrar um grande trabalho sério como este.¹⁶

A pintura foi realizada em setembro de 1888, e mostra a casa e a rua em que o artista morava, como pode-se ver na figura 4:

Figura 4 - A rua, 1888 – Van Gogh



Fonte: <https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0032V1962>
Acesso em: 12 de janeiro de 2023.

Em Arles, Van Gogh viveu na Casa Amarela durante os anos de 1888 e 1889. Ele recebeu a visita de amigos como o pintor dinamarquês Christian Petersen, o pintor belga Eugène Boch e o francês Paul Gauguin. Em 23 de dezembro de 1888, sofreu uma grave crise mental que o fez mutilar sua própria orelha. Após este episódio, precisou ficar internado em um hospital por dez dias, mas retornou para a casa dos artistas no início de janeiro de 1889. Porém, seu estado mental se deteriorou e de iniciativa própria em 8 de maio de 1889, se internou no sanatório *Saint-Paul de Mausole*, localizado na cidade de Saint-Remy de Provence, distante 30 quilômetros de Arles.

Mesmo internado, durante o ano em que morou no hospital, continuou produzindo suas obras. Em maio de 1890, um ano após a internação, decide se mudar para o vilarejo *Auvers-Sur-Oise*, perto de Paris, onde estaria mais perto de Theo e poderia continuar com a

¹⁶ I wanted to arrange the house from the start not for myself only, but so as to be able to put someone else up to it [...] for a visitor there will be the prettier room upstairs, which I shall try to make as much as possible like the boudoir of a really artistic woman. Then there will be my own bedroom, which I want to be extremely simple, but with large, solid furniture, the bed, chairs, and table all in white deal. Downstairs will be the studio, and another room, a studio too, but at the same time a kitchen [...] The room you will have then, or Gauguin if he comes, will have white walls with a decoration of great yellow sunflowers [...] I want to make it a real artists' house – not precious, on the contrary nothing precious, but everything from the chair to the pictures having character [...] I cannot tell you how much pleasure it gives me to find a big serious job like this. Disponível em: <http://www.vggallery.com/letters/655_V-T_534.pdf>. Acesso em: 30 de julho de 2022.

sua liberdade, morando sozinho em um quarto na estalagem Ravoux. Segundo o site *Van Gogh Museum*, ele pintou cerca de 75 obras durante este período em *Auvers*. Em 27 de julho de 1890, é baleado no abdômen, o ferimento ocasiona sua morte que acontece em 29 de julho de 1890, aos 37 anos de idade.

A busca pela felicidade, sucesso e amor, são pontos essenciais quando se discute a vida de Van Gogh, os biógrafos enfatizam as características mais humanas desse artista e sua vida pode ser tomada pelo público como um exemplo de um sonhador que não conseguiu desfrutar em vida o sucesso de seu trabalho. O tema da saúde mental do artista é um ponto de divergências entre muitos biógrafos de Van Gogh. Seiwen afirma,

A natureza da doença de Vincent tem sido amplamente especulada, mas nenhuma conclusão incontestável foi alcançada: Durante a convulsão, ele ouviu sons e vozes estranhos, isso pode ter sido consequência de esquizofrenia, alcoolismo, sífilis ou algo completamente diferente: seus médicos pensaram que era epilepsia. Em fevereiro de 1889, ele sofreu um ataque de paranoia tão grave que foi hospitalizado por dez dias. Cerca de 80 pessoas de Arles fizeram uma petição às autoridades da cidade alegando que Vincent era uma "ameaça pública" e exigiram que o prendessem. No final de fevereiro ele foi hospitalizado como um lunático.¹⁷ (2018, p.11)

Nos últimos dias de sua vida, alguns fatores podem ter agravado as crises mentais do pintor. Um deles, conforme Greenberg e Jordan, eram os problemas financeiros enfrentados pelo irmão Theo: “Em junho de 1890, Theo estava com pouco dinheiro com o filho bebê doente e a esposa preocupada. Ele estava pensando em pedir demissão e abrir sua própria galeria de arte” (2003, p. 99). Este fato colocaria uma incerteza sobre o sustento do pintor: se Theo fosse bem-sucedido como empreendedor, tudo ficaria bem, se ele falhasse, Vincent estaria completamente desprovido de ajuda. Estes pensamentos, aliados à solidão e à continuidade das crises mentais, podem ter contribuído para os acontecimentos daquele fatídico 27 de julho. Em carta escrita para Theo em setembro de 1889, Vincent Van Gogh descreve a si mesmo desta maneira:

Gosto de pintar, de ver pessoas e coisas e tudo que faz nossa vida artificial, se quiser. Que coisa estranha é o toque, a pincelada. Ao ar livre, exposto ao vento, ao sol, à curiosidade das pessoas, trabalha-se como pode, um preenche sua tela de qualquer maneira. No entanto, é assim que se captura o verdadeiro e o essencial - a parte mais difícil. Mas quando, passado algum tempo, retoma-se o estudo e alteram as pinceladas de acordo com os objetos, o resultado é sem dúvida mais harmonioso e agradável de se ver, adicione qualquer serenidade e felicidade que se sintam. Ah, nunca poderei transmitir minhas impressões de algumas das figuras que vi aqui.

¹⁷ The nature of Vincent's illness has been widely speculated upon but no uncontested conclusion has been reached. During seizure he heard strange sounds, and voices this might have been schizophrenia, alcoholism syphilis or something else entirely: his physicians thought it was epilepsy. In February 1889 he suffered a bout of paranoia so severe that he was hospitalized for ten days. Some 80 or so people from Arles petitioned the city authorities claiming that Vincent was a "public menace" and demanded that they lock him up. In late February he was hospitalized as a lunatic.

Certamente, esta é a nova estrada, esta estrada para o sul, mas os homens do norte têm dificuldade em seguir. E já me vejo um dia no futuro desfrutando de algum pequeno sucesso e perdendo a solidão e a angústia enquanto eu observava o ceifeiro no campo abaixo através das barras de ferro da minha cela.¹⁸

Apesar das dificuldades, algo que não deve ser ignorado é o poder da arte para a sanidade e o tratamento terapêutico do pintor, que usou seu trabalho para se manter ocupado e produzindo até o fim de sua vida. Vincent Van Gogh, teve uma carreira de cerca de 10 anos, que pode ser considerada curta em comparação a outros mestres da arte, porém, como artista conseguiu criar obras que se tornariam representações do pós-impressionismo. Uma das primeiras críticas de seu trabalho feita pelo poeta e crítico de arte francês Albert Aurier (1865-1892) dizia: “Ele percebe a coloração das coisas com tanta intensidade, com uma qualidade tão metálica, de gema”, seu trabalho tão intenso e febril, suas pinceladas tão ardentes, muito poderosas, sua paleta tão deslumbrante, e disse que sua técnica combinava com seu temperamento artístico: vigoroso e intenso”¹⁹.

Van Gogh que assinava seus quadros apenas como Vincent para, segundo Walther e Metzger (2016, p.26)²⁰ se distanciar do sobrenome famoso de sua família no mundo da arte, teve uma produção de arte prolífica em desenvolvimento e maturidade artística. Sua genialidade na pintura foi desenvolvida por meio de sua dedicação, desde seus primeiros esboços em que seguiam caminhos conhecidos e trilhados por outros grandes artistas, como o desenho de paisagens e camponeses, até o momento em que o pintor conseguiu enxergar potencial artístico em simples objetos de seu cotidiano como por exemplo, os seus próprios sapatos.

Sua fortuna crítica como um dos principais pintores pós-impressionistas e relevância na arte moderna, geraram um grande interesse em sua vida, e uma das principais fontes de

¹⁸ I like to paint, to see people and things and everything that makes our life artificial, if you like. Yes, real life would be something else, but I don't think I belong to that category of souls who are ready to live, and also ready to suffer, at any moment. What an odd thing the touch, the stroke of the brush, is. In the open air, exposed to the wind, to the sun, to people's curiosity, one works as best one can, one fills one's canvas regardless. Yet that is how one captures the true and the essential the most difficult part. But when, after some time, one resumes the study and alters the brushstrokes in keeping with the objects the result is without doubt more harmonious and pleasant to look at, and one can add whatever serenity and happiness one feels. Ah, I shall never be able to convey my impressions of some of the figures I have seen here. Certainly, this is the new road, this road to the south, but men from the north find it difficult to follow. And I can already see myself one day in the future enjoying some small success and missing the solitude and the anguish as I watched the reaper in the field below through the iron bars of my cell. Disponível em: <<https://www.vangoghmuseum.nl/en/highlights/letters/801>>. Acesso em 30 de julho de 2022.

¹⁹ who perceives the coloration of things with such intensity, with such a metallic, gemlike quality", his work as intense and feverish, his brushstrokes as fiery, very powerful, his palette as dazzling, and said his technique matched his artistic temperament: vigorous and intense. Disponível em:<<https://www.vangoghgenova.it/first-reviewer-of-van-goghs-paintings.html>>. Acesso em: 12 de janeiro de 2022.

²⁰ Van Gogh signed his works with a simple Christian name: Vincent. One reason why he did so was that he was seeking to put distance between himself and his origins.

pesquisa sobre Van Gogh, são suas correspondências para amigos e familiares. Suas cartas que assim como suas pinturas eram sempre assinadas apenas com o seu prenome revelam inseguranças, dúvidas e otimismo com sua carreira, além de apresentar a complexidade de ingresso no mundo da arte e as dificuldades sofridas por artistas na época.

Van Gogh era um homem solteiro, sem filhos e que dependia financeiramente de seu irmão para conseguir se alimentar, se vestir e comprar os seus materiais de trabalho. Somado a esses fatores, suas crises nervosas eram vistas como uma doença perigosa, uma maldição em uma sociedade extremamente conservadora. Conhecer o verdadeiro Van Gogh, no entanto, se faz necessário. Desmistificar o artista é um objetivo desta pesquisa acadêmica. Decidi escrever esta tese sobre a análise da representação de Van Gogh em duas cinebiografias, pois além do meu interesse sobre a vida do artista, o processo de criação de uma obra fílmica apresenta discussões relevantes sobre escolhas narrativas, representação e recepção. Investigando estes conceitos, esta tese trará um debate sobre a adaptação do personagem histórico no cinema e como este processo reflete a percepção do público sobre o pintor e a sua arte.

2. 1 Van Gogh: um estilo inimitável

A presença de Van Gogh no cinema me desperta para a análise dos elementos humanos e artísticos que fundamentaram a sua representação cinematográfica. O pintor teve sua vida levada as telas em diversas produções. O primeiro documentário sobre Van Gogh dirigido pelo cineasta francês Alain Resnais em 1948, foi um sucesso de público e crítica. Após o fim da II Guerra Mundial a sociedade ocidental buscava o conhecimento e entretenimento, então filmes sobre artistas eram uma forma rápida de ter acesso a uma discussão sobre arte.

Este é apenas o início de uma longa história de Van Gogh no cinema: a publicação de suas cartas para o irmão Theo, feita pela cunhada Jo Van Gogh-Bonger in 1914²¹, foi uma fonte importante para futuros pesquisadores que investigariam a vida e a obra do pintor, entre eles Irving Stone, autor estadunidense que escreveu *Lust For Life*, primeira biografia romanceada sobre a vida do artista. Muitas outras obras filmicas e televisivas seguiram em busca de apresentar uma representação definitiva para o artista, as apresentação de Van Gogh no audiovisual têm entre seus principais objetivos apresentar para o público as produções artísticas e os principais relacionamentos de Van Gogh.

Apresento algumas das principais obras do audiovisual que tem enfoque neste aspecto: *Vincent & Theo* (1990), minissérie de 4 episódios, dirigida por Robert Altman, que retrata a relação entre o pintor e seu irmão, Theo. *The yellow house* (2007), filme dirigido por Chris Durlacher, apresenta a relação de amizade entre Van Gogh e o também pintor Paul Gauguin. Além destas obras, a psicologia de Van Gogh, as suas ideias, as inspirações e as crises mentais são exploradas em obras como o filme *Sonhos* de Akira Kurosawa, que apresenta em seu quinto ato denominado “corvos”, um enredo em que um aspirante a pintor entra em um quadro de Van Gogh e o observa trabalhar freneticamente em sua arte.

Outro tema que é discutido no audiovisual é o fato de o pintor não ter recebido reconhecimento de seu talento em vida. O filme *Starry Night*²² (1999), uma comédia dirigida por Paul Davids apresenta como enredo Van Gogh participando do *Rose Bowl Parade*, tradicional desfile que celebra o ano novo nos Estados Unidos. No enredo, Van Gogh tenta provar sua identidade no mundo moderno e recuperar suas obras de arte que estão com

²¹ Disponível em: <https://vangoghletters.org/vg/publications_3.html>. Acesso em: 12 de janeiro de 2023.

²² Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0212537/?ref_=ttpl_ov_i>. Acesso em: 12 de janeiro de 2023.

colecionadores. Vincent descobrindo sobre a sua popularidade atual é também um tema explorado na série de televisão *Doctor Who*, lançada em 2010, no décimo episódio da quinta temporada, o pintor é trazido ao presente e descobre que suas obras são extremamente populares no século XXI.

Mais atual, *Loving Vincent* (2017), produção polonesa e britânica dirigida por Dorota Kobiela e Hugh Welchman, retrata acontecimentos sobre a vida de Van Gogh, discute suas questões psicológicas e investiga as razões de seu falecimento. Estas obras buscam preencher perguntas que o público poderia fazer para Van Gogh, como por exemplo: como era o relacionamento com sua família e amigos? Como alguém poderia ter tanta dedicação a um trabalho como ele tinha com a pintura? O que Vincent sentiria ao descobrir que tem inúmeros admiradores na atualidade e que suas obras valem milhões? Qual a verdade sobre seus problemas mentais e sua morte?

Por ser um pintor extremamente conhecido e celebrado na sétima arte faz-se necessário pensar sua figura dentro do período artístico em que estava inserido. Nesta seção, apresentarei algumas das principais características da arte de Van Gogh e como os elementos que constituem suas pinturas são essenciais para entendermos sua caracterização no cinema. A história de Vincent Van Gogh se interliga com a história do pós-impressionismo europeu, mas antes de apresentar este momento artístico discorrerei sobre as definições de arte, necessárias para melhor compreender seu papel e sua importância.

A definição de arte não é homogênea, nem universal, sendo até hoje difícil de ser entendida e aplicada. Marder (2021), em seu artigo *Ways of defining art*, discorre sobre algumas concepções sobre o tema. Segundo a autora, o termo “arte” tem sua origem na palavra latina “ars”, que significa habilidade ou ofício. É interessante pensar que a origem do nome arte é relacionada ao trabalho, pois, por meio da atividade criadora é que a arte realizada com o uso de recursos linguísticos, visuais ou sonoros passa a existir.

Ainda segundo Marder (2021), um dos primeiros pensadores sobre o conceito de arte foi Platão (428 a.C – 347 a.C), que usou a palavra grega *mimesis* (imitação ou cópia) para definir a arte em seu livro *A República*; concepção essa que passou a reconhecer a arte como uma representação sobre um tema que poderia estar relacionado à natureza ou à existência humana. Esta definição de Platão é importante, pois associa a arte diretamente à cultura e à experiência de mundo: o que foi produzido com fins estéticos é mais do que uma busca pela beleza; a arte também pode ser usada para denunciar, trazer reflexões e questionamentos.

Costa (2005) apresenta a teoria institucional da arte, que surgiu na década de 1970. Defendida por George Dickie, esta definição prioriza os conhecimentos dos apreciadores de arte aos do público geral. Segundo Dickie, os apreciadores de arte são aqueles que podem definir as obras para serem apreciadas ou não. Esta concepção, no entanto, é elitista e limitadora. Os críticos, sem dúvida, têm papel relevante para a fundamentação e os estudos da área, mas não podem ser os únicos responsáveis pela definição daquilo que deve ser apreciado ou não. O público é também uma parte relevante para a apreciação e a continuidade do fazer artístico. Uma definição importante para a arte foi apresentada pelo escritor russo Liev Tolstoi em seu livro *O que é arte*:

Para definir arte com precisão, devemos antes de tudo parar de olhar para ela como veículo de prazer e considerá-la desta forma: não podemos deixar de ver que a arte é um meio de comunhão entre as pessoas. Cada obra de arte faz com que aquele que a recebe entre em um certo tipo de comunhão com aquele que a produziu ou está produzindo e com todos aqueles que, simultaneamente ou antes ou depois dele, receberam ou irão receber a mesma impressão artística. Tal como a palavra, transmitindo os pensamentos e experiências dos homens, serve para unir as pessoas, a arte serve exatamente para o mesmo propósito. A peculiaridade desse meio de comunhão, que a distingue da comunhão por meio da palavra, é que pela palavra um homem transmite seus pensamentos a outro, enquanto com a arte as pessoas transmitem seus sentimentos umas às outras. A atividade da arte é baseada no fato de que o homem, ao receber pela audição ou visão as expressões dos sentimentos de outro homem, é capaz de experimentar os mesmos sentimentos daquele que os expressa. (2019, p.83)

O conceito de comunhão entre as pessoas proposto por Tolstoi contempla a arte como uma atividade intrinsecamente humana que por meio de sua realização consegue apresentar à sociedade obras que dialogam com a vida humana. Embora a arte seja objeto de análise do campo de estudos da estética, as definições de belo são subjetivas em muitos aspectos, e, por isso, às vezes uma melodia emociona uma pessoa, mas não emocionará outras. No entanto, a livre expressão e o diálogo entre o autor e o público de sua obra existirão, sejam estes diálogos positivos ou negativos. A arte despertará questionamentos, às vezes repulsa, angústia, dor, alegria; por meio dos sentidos o público analisará a obra e a julgará conforme a sua experiência.

Vincent Van Gogh marcou a história da arte com suas pinturas pós-impressionistas, embora ele não se identificasse como tal. Vale lembrar que o pós-impressionismo foi um movimento artístico que surgiu no final do século XVIII e perdurou até o início do século XIX. Aquino apresenta e contrasta o movimento impressionista e o pós-impressionista:

O impressionismo surgiu por volta de 1872 a 1875, quando os pintores Claude Monet, Sisley e Pissarro se encontraram novamente e se reuniram na França. Este movimento foi declarado em público na exposição de 1874. A visível falta de toque final e sua característica de esboço causaram objeções aos críticos. Essas características seriam consideradas posteriormente por outros críticos como sua diferença e força. O pós-impressionismo, que é uma influência do impressionismo,

surgiu de uma geração seguinte do impressionismo. Os críticos usaram o termo para incluir a variedade de estilos de 1880 (fase final do impressionismo) a 1905 (surgimento de fauves), e para descrever e classificar artistas categorizados difíceis. Van Gogh teve uma influência impressionista, pois manteve contato com artistas como Pissarro, Degas, Gauguin, Seurat e Toulouse-Lautrec. Ele também experimentou a técnica do divisionismo de Seurat, mas logo desenvolveu o estilo que deixou sua marca em sua obra: pinceladas fortes, e em largos formatos de espirais. (2011, p.6)²³

Conforme Gompertz, o pós-impressionismo foi um movimento que se inspirou e ao mesmo tempo rompeu com o impressionismo. Os artistas pós-impressionistas expandiram as técnicas de uso de cor e o realismo presentes no movimento impressionista. Segundo o autor,

Nenhum dos quatro artistas que hoje conhecemos como pós-impressionistas teria se autodenominado assim. Não porque Vincent van Gogh, Paul Gauguin, Georges Seurat e Paul Cézanne desdenhassem ou reprovassem a expressão. Ocorre simplesmente que ela foi cunhada muito depois de eles terem morrido. Roger Fry (1866-1934), curador, crítico de arte e artista britânico, inventou o nome em 1910. Tendo escolhido esses artistas para fazer parte de uma exposição que estava montando nas Grafton Galleries, em Londres, ele precisava de um substantivo coletivo para unificar esse grupo desigual. Era um raro passeio em Londres para a obra desse grupo de pintores de vanguarda residente na França, e era provável que causasse certo rebuliço. Isso significaria que os holofotes da mídia estariam inevitavelmente voltados para Fry. Assim, propor um título adequado à publicidade e capaz de resistir ao escrutínio de seus colegas no mundo da arte era importante. E mostrou-se – como pude ver por experiência própria – surpreendentemente difícil. (2013, p.44)

O termo utilizado pelo crítico Roger Eliot Fry (1866-1934) permanece até a atualidade como uma definição coerente para com os artistas deste momento histórico. Os pintores pós-impressionistas buscavam ressaltar os traços dos modelos e potencializar a expressividade utilizando diversos tons na construção de uma pintura. Para Van Gogh, ser um artista era uma atividade de experimentação, em que o pintor permitia o agir da criatividade e as mudanças durante o processo criativo. Van Gogh buscou passar para as telas a forma como enxergava o mundo, a criação de uma atmosfera de imersão para o público sempre esteve presente nas suas obras. O pintor tinha uma grande atenção a cada detalhe da imagem, os elementos eram trabalhados com afincamento para criar uma ambientação coerente com a ideia que desejava transmitir.

²³ Impressionism appeared around 1872 to 1875, when the painters Claude Monet, Sisley and Pissarro met again and gathered in France. This movement was stated in public in the 1874 exhibition. The visible lack of final touch and its sketch characteristic caused the critics objections. These characteristics would be considered later by other critics as their difference and strength. Postimpressionism, that is an impressionism influence, appeared from a following generation of the impressionism. Critics used the term to include the style variety from 1880 (impressionism final phase) to 1905 (emerging of fauves), and to describe and classify difficult categorized artists. Van Gogh had an impressionist influence, since he kept in touch with artists as Pissarro, Degas, Gauguin, Seurat and ToulouseLautrec. He also tried the Seurat divisionism technique, but soon he developed the style that left its mark on his artwork: strong, spiral and broad brushes.

O direcionamento artístico de Van Gogh expõe escolhas que foram inspiradas na tradição impressionista, mas também romperam com ela. Uma das principais inspirações de Van Gogh eram as obras do francês Jean-François Millet (1814-1875). O artista conhecido como um dos precursores do realismo na pintura, gostava de pintar trabalhadores rurais em seu ambiente cotidiano, sem glamourização. No caso de Van Gogh, ele buscou exaltar elementos e figuras do cotidiano como seu grande ídolo Jean-François Millet, usando a arte para descrever a vida comum de camponeses, paisagens e situações rotineiras, mas também, ampliou os estudos sobre luz e cor, pintando em ambientes externos e internos, pessoas, objetos e paisagens.

Como afirmou: “Estou possuído pelos novos prazeres que sinto nas coisas que vejo, porque tenho uma nova esperança de fazer algo que tenha alma” (VAN GOGH, 2002, p.87). A título de exemplo, vejamos como Barber analisa a pintura *Tecelão perto de uma janela aberta* (1884), apresentada na figura 5:

Nesta pintura, Van Gogh produz uma pintura interior muito convincente que lembra Rembrandt em seu tom e cor. Os valores de cores discretas são realistas em sua sensação de ambiente de trabalho sem enfeites. A qualidade da luz que entra pela janela destaca as superfícies do tecido e as bordas superiores da estrutura do tear. A luz também atinge o perfil do tecelão, com seu rosto magro e anguloso e mãos nodosas. Pela janela está uma igreja, e uma Mulher curvada para capinar ou plantar; o verde suave da terra sugere uma época mais quente do ano.²⁴ (2005, p.35)

Figura 5- Tecelão perto de uma janela aberta, 1884 – Van Gogh



Fonte: http://www.vggallery.com/painting/p_0024.htm.

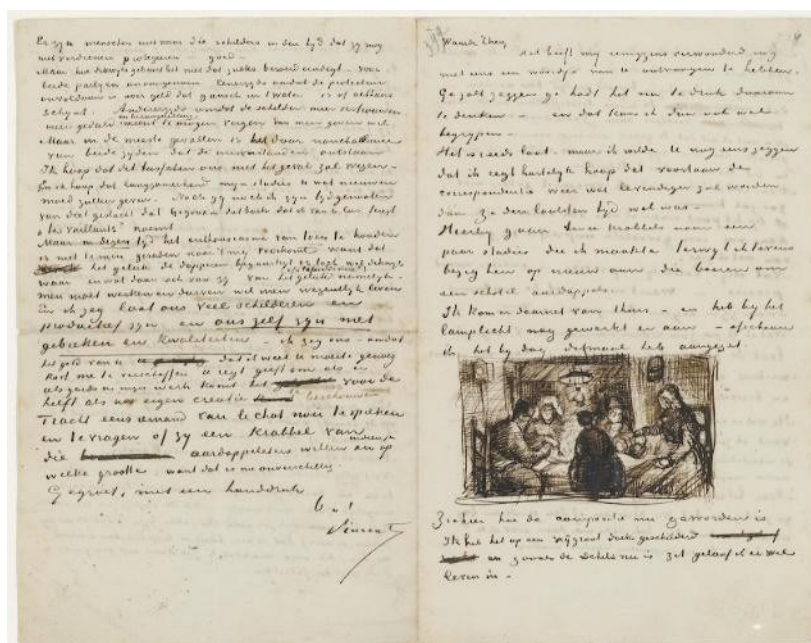
²⁴ In this painting, Van Gogh produces a very convincing interior painting reminiscent of Rembrandt in its tone and colour. The lowkey colour values are realistic in their feeling of unembellished working environment. The quality of light coming through the window highlights the surfaces of the woven cloth and the upper edges of the structure of the loom. The light also catches the profile of the weaver, with his gaunt, angular face and knobby hands. Through the window is a church, and a Woman bending to weed or plant; the gentle green of the land suggesting a warmer time of the year.

Acesso em: 12 de janeiro de 2023.

Conforme Behi: “o movimento realista veio a encarnar a realidade da vida naquele período na França em oposição ao movimento romântico do século XIX.”²⁵ Assim, pintores como Millet usaram uma visão objetiva sobre a sociedade de sua época, apresentando uma rejeição ao classicismo e priorizando uma representação realista do mundo.

Van Gogh, inspirado por Millet, pintou em 1885 “Os comedores de batata”, obra que apresenta uma família pobre fazendo uma refeição ao redor de uma mesa. A pintura, feita quando ele morava no povoado de Nuenen, Bélgica, denota o olhar do artista diante da realidade de extrema pobreza que encontrou. Nas figuras 6 e 7, vemos primeiramente a carta enviada para o irmão Theo, em que ele desenha um esboço de seu objeto de estudo, e em seguida podemos observar a pintura que resultou dessa experiência.

Figura 6 - Carta à Theo, 1885 – Van Gogh



Fonte: <https://www.vangoghmuseum.nl/en/letters/collection/b0437V1962r>.

Acesso em: 12 de janeiro de 2023.

²⁵The realist movement came to embody the reality of life at that period in France as opposed to the romantic movement of the 19th century. Disponível em: <<https://www.byarcadia.org/post/the-art-of-jean-fran%C3%A7ois-millet-the-angelus-as-a-case-study>>. Acesso em: 30 de julho de 2022.

Figura 7- Os comedores de batata,1885 – Van Gogh



Fonte: <https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0005V1962>.
Acesso em: 12 de janeiro de 2023.

Conforme Russel,

Durante março e abril de 1885, Van Gogh esboçou estudos para a pintura e se correspondeu com seu irmão, que não ficou impressionado com o trabalho. Van Gogh disse que queria retratar os camponeses como “eles realmente eram”. Ele deliberadamente escolheu modelos grosseiros e pouco atraentes, acreditando que seriam naturais e intocados em seu trabalho finalizado. Em uma carta para Theo, ele explicou: “Você vê, eu realmente queria fazer com que as pessoas tivessem a ideia de que essas pessoas, que estão comendo suas batatas à luz de sua pequena lâmpada, lavraram a terra com essas mãos que eles estão colocando no prato, e assim fala de trabalho manual e – que eles ganharam honestamente sua comida. Eu queria dar a ideia de um modo de vida totalmente diferente do nosso – pessoas civilizadas. Então eu certamente não quero que todos apenas admirem ou aproveitem sem saber o porquê.” Escrevendo para sua irmã Willemina dois anos depois, Van Gogh ainda considerava *Os Comedores de Batata* sua pintura de maior sucesso.²⁶ (2012, p.19)

Na carta para Theo, fica clara a intencionalidade em produzir uma pintura que o colocasse em destaque como um artista maduro. “Os comedores de batata” não contêm as características mais distintas de sua pintura que o tornaram famoso no século XXI, como o uso das cores vibrantes e as fortes pinceladas em formato de espiral; no entanto, é interessante observar o uso das cores. Mesmo a paleta sendo um tanto escura, é possível

²⁶ During March and April 1885, van Gogh sketched studies for the painting and corresponded with his brother, who was not impressed with the work. Van Gogh said he wanted to depict peasants as “they really were”. He deliberately chose coarse and unattractive models, believing they would be natural and unspoiled in his finished work. In a letter to Theo, he explained, “You see, I really have wanted to make it so that people get the idea that these folk, who are eating their potatoes by the light of their little lamp, have tilled the earth themselves with these hands they are putting in the dish, and so it speaks of manual labour and that they have thus honestly earned their food. I wanted it to give the idea of a wholly different way of life from ours civilised people. So, I certainly don’t want everyone just to admire it or approve of it without knowing why.” Writing to his sister Willemina two years later, van Gogh still considered *The Potato Eaters* his most successful painting: “What I think about my own work is that the painting of the peasants eating potatoes that I did in Nuenen is after all the best thing I did.

observar a naturalidade no jantar familiar; uma família pobre da década de 1880 não teria uma casa muito iluminada, por isso vemos no teto uma única luz que ilumina toda a casa.

Nesta pintura, observamos uma cena de comunhão, em que, apesar de todas as dificuldades do dia a dia, as pessoas se reúnem para compartilhar o fruto de seu trabalho. Van Gogh apresentou alguns detalhes interessantes, como a mesa desgastada, o que significa que a família tem aquele objeto há bastante tempo; uma mulher, provavelmente a matriarca da família, que serve uma bebida. Os personagens da pintura estão envolvidos em uma penumbra e se comunicam por meio do olhar. Estes elementos retratam a atenção de Vincent aos detalhes e aquilo que ele desejava apresentar para ser visto, questionado e analisado no mundo da arte. É uma das pinturas mais importantes de sua carreira, pois seu criador se orgulhava dela e de suas escolhas que o levaram a alcançar este resultado.

Katz apresenta a carta do pintor holandês Anthon Van Rappard para Van Gogh em que o artista expõe sua insatisfação com os comedores de batata: "Por que aquele homem da direita não tem joelho, barriga ou pulmões?" ele repreendeu. "Ou eles estão nas costas dele? E por que seu braço deve ser um metro mais curto? E por que lhe falta metade do nariz? ... A arte é importante demais, me parece, para ser tratada com tanto desdém."²⁷

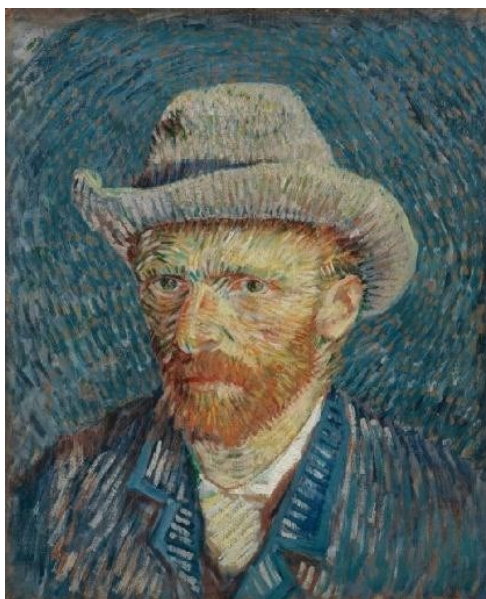
Em resposta ao amigo, Van Gogh afirmou: "O que estou tentando conseguir com isso é ser capaz de desenhar não uma mão, mas o gesto, não uma cabeça matematicamente correta, mas a expressão geral. O farejar do vento quando um escavador olha para cima, conversa ou fala. A vida, em suma²⁸". Os pintores pós-impressionistas buscavam expressar o lado subjetivo e humano.

Um dos temas de estudos mais importantes para Van Gogh é o autorretrato. No autorretrato feito em 1887, em que ele se apresenta com um chapéu de feltro cinza, podemos ver que o artista trabalha com a textura da obra, utiliza tons de azuis que estão presentes em muitas de suas pinturas, e o complementa com o uso do laranja para o cabelo e a barba. Nota-se que as pinceladas são fortes e o uso do chapéu de feltro cinza caracteriza um estilo mais urbano, como pode-se ver na figura 8:

²⁷ Why may that man on the right not have a knee or a belly or lungs?" he chastised. "Or are they in his back? And why must his arm be a meter too short? And why must he lack half of his nose? ... Art is too important, it seems to me, to be treated so cavalierly.". Disponível em: <<https://www.smithsonianmag.com/smart-news/the-untold-story-of-the-potato-eaters-a-van-gogh-masterpiece-once-maligned-by-critics-180978833/>>. Acesso em: 30 de julho de 2022.

²⁸ What I'm trying to get with it is to be able to draw not a hand but the gesture, not a mathematically correct head but the overall expression. The sniffing of the wind when a digger looks up, say, or speaking. Life, in short. Disponível em: <<https://www.smithsonianmag.com/smart-news/the-untold-story-of-the-potato-eaters-a-van-gogh-masterpiece-once-maligned-by-critics-180978833/>>. Acesso em: 30 de julho de 2022.

Figura 8- Autorretrato com chapéu de feltro cinza, 1887 – Van Gogh



Fonte: <https://www.vincentvangogh.org/self-portrait-with-grey-felt-hat.jsp>.

Acesso em: 12 de janeiro de 2023.

Sobre este autorretrato, Kasjanov (2022), afirma: “Van Gogh seguiu o pontilhismo, a técnica amada pelos neoimpressionistas: a tela era atingida por pinceladas claras formando pontos ou pequenos quadrados, enquanto usava apenas cores puras, que criavam efeito brilhante.”²⁹ Em carta ao irmão Theo, ele menciona seu processo criativo. Conforme o pintor,

Fazer estudos no meu entender, é semear, é fazer quadros, é colher. Acredito que se pense muito mais corretamente quando as ideias surgem do contato direto com as coisas, do que quando se olham com o objetivo de encontrar esta ou aquela ideia. Isso vale para a questão do colorido. Há cores que por si só contrastam agradavelmente, mas eu me esforço em fazê-lo como o vejo, antes de me pôr a trabalhar para consegui-lo como eu o sinto. (2002, p.89)

De acordo com o *Van Gogh Museum*, Vincent pintou cerca de 35 autorretratos, escolha que pode ser explicada pelo fato de o pintor não ter tido tantos recursos financeiros para pagar modelos, e como gostava de pintar pessoas, os autorretratos eram uma boa alternativa para seus estudos. Sobre a produção de autorretratos feita por artistas, Custodio afirma:

Embora os autorretratos tenham sido feitos desde os primeiros tempos, é apenas no início do Renascimento (meados do século XV) que os artistas podem ser frequentemente identificados como o assunto principal ou como personagens importantes em seu trabalho. Um autorretrato é basicamente uma representação de um artista sobre si mesmo que não precisa necessariamente ser representacional. O

²⁹ At some point, Van Gogh even followed Pointillism, the technique loved by Neo Impressionists: the canvas was hit by clear brushstrokes forming dots or small squares while using only pure colors, which created glowing effect. Disponível em: https://arthive.com/publications/1934~The_search_of_Vincent_Van_Goghs_style_and_t_echnique. Acesso em: 30 de julho de 2022.

artista tem a liberdade de se desenhar em qualquer estilo, a fim de representar suas características psicológicas/emocionais, na peça.³⁰

No autorretrato apresentado na figura 9, observamos Vincent com a orelha enfaixada, ele posa em frente a um pôster de gravuras japonesas. Sobre a influência japonesa, já tratada anteriormente, ele afirma em carta a Theo, escrita em novembro de 1885: “Meu estúdio é bastante tolerável, principalmente porque coleí um conjunto de gravuras japonesas nas paredes, o que acho muito divertido. Você sabe, aquelas pequenas figuras femininas nos jardins ou na praia, cavaleiros, flores, galhos de espinhos retorcidos.”³¹ O resultado pode ser observado na figura 9:

Figura 9- Autorretrato com orelha enfaixada, 1889 – Van Gogh



Fonte: <https://www.vincentvangogh.org/self-portrait-with-bandaged-ear.jsp>
Acesso em: 12 de janeiro de 2023.

Neste autorretrato, observamos que o clima é de inverno, pois ele usa um gorro e um casaco, além da gravura japonesa, uma fonte de inspiração para o artista, há um cavalete com uma pintura ainda não concluída. O estilo da pintura mostra o verde do casaco, o azul e a pele preta do gorro, além do curativo que cobre a orelha e grande parte do rosto do pintor; ao usar um espelho para realizar os autorretratos, a orelha direita é a que aparece cortada, porém a orelha que o pintor perdeu foi a esquerda. O amarelo e o verde são usados para a cor do rosto e das paredes. Este autorretrato representa um momento difícil da vida do pintor, porém,

³⁰ Although self-portraits have been made since the earliest times, it is not until the Early Renaissance (mid-15th century) that artists can be frequently identified depicting themselves as either the main subject, or as important characters in their work. A **selfportrait** is basically a representation of an artist about himself that does not necessarily needs to be representational. The artist his free to draw himself in any style, in order to represent his psychological/emotional features, in the piece. Disponível em: <<https://marianacustodio.com/why-do-artists-make-self-portraits-and-what-we-learn-from-them/>>. Acesso em: 30 de julho de 2022.

³¹ My studio's quite tolerable, mainly because I've pinned a set of Japanese prints on the walls that I find very diverting. You know, those little female figures in gardens or on the shore, horsemen, flowers, gnarled thorn branches. Disponível em: <<https://www.vangoghmuseum.nl/en/stories/inspiration-from-japan#6>>. Acesso em: 30 de julho de 2022.

apesar das dificuldades com as crises mentais e o grave ferimento ocasionado pela mutilação Van Gogh não desistiu da pintura.

Um dos principais temas no qual o artista holandês buscou a excelência foi o desenho de girassóis. O desejo do pintor era ter algo que fosse sua marca registrada, e em carta para o amigo Paul Gauguin, Vincent escreveu: “Se Jeannin tem a peônia, Quost a malva, eu de fato, antes dos outros, peguei o girassol.”³² Van Gogh fez dos girassóis estrelas em sua obra, sendo usados com inovação e originalidade, como observa-se na figura 10. Conforme o site *Van Gogh Museum*:

Assim como outros pintores que trabalhavam na época, Vincent fez naturezas-mortas de flores. Depois de praticar com diferentes flores, ele escolheu uma variedade específica: o girassol. Seus colegas pintores achavam que os girassóis talvez fossem um tanto grosseiros e não refinados. Mas era exatamente disso que Vincent gostava, e ele também gostava de pintar flores que tinham ido para a semente. Vincent sabia que suas pinturas de girassóis eram especiais. Assim como outras pessoas. Depois que ele morreu, amigos trouxeram girassóis com eles para seu funeral. Girassóis se tornaram sinônimo de Vincent, exatamente como ele esperava.³³

Figura 10- Girassóis de Van Gogh, 1889 – Van Gogh



Fonte: <https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0031V1962>

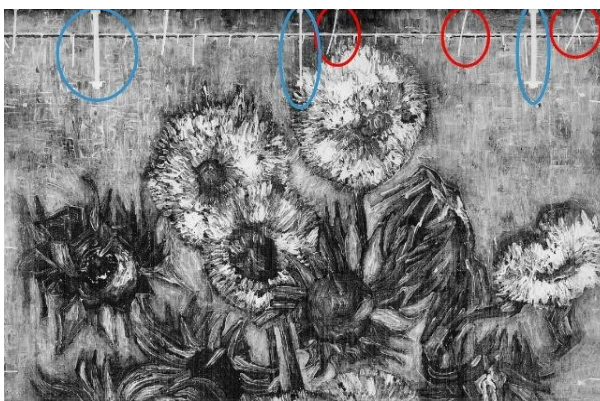
Acesso em: 12 de janeiro de 2023.

³² If Jeannin has the peony, Quost the hollyhock, I indeed, before others, have taken the sunflower. Vincent van Gogh to Paul Gauguin, 21 January 1889. Disponível em: <<https://vangoghletters.org/vg/letters/let739/translation.html>>. Acesso em:30 de julho de 2022.

³³ Just like other painters working at the time, Vincent made flower still lifes. After practising with different flowers, he chose a specific variety: the sunflower. His fellow painters thought that sunflowers were perhaps some what coarse and unrefined. But this is exactly what Vincent liked, and he also enjoyed painting flowers that had gone to seed. He gave sunflowers the lead role in several paintings. Vincent knew that his sunflower paintings were special. As did other people. After he died, friends brought sunflowers with them to his funeral. Sunflowers became synonymous with Vincent, just as he had hoped. Disponível em: <<https://www.vangoghmuseum.nl/en/art-and-stories/stories/5-things-you-need-to-know-about-van-goghs-sunflowers>>. Acesso em:30 de julho de 2022.

Um estudo recente realizado pelo *Van Gogh Museum* apresenta informações surpreendentes sobre o processo de criação. Segundo o museu, foi descoberto por um especialista uma faixa de madeira colocada pelo pintor para criar um maior espaço para as flores “respirarem” na pintura. Ele teve que utilizar pregos para juntar os pedaços de madeira e tornar a tela maior para atender a sua ideia de como o quadro deveria ser. Esta atitude revela um artista que experimentava novas possibilidades e técnicas, articulando o conhecimento para criar quadros cada vez melhores, a imagem do raio x pode ser observada na figura 11:

Figura 11- Raio X da obra Girassóis de Van Gogh, 2020.



Fonte: <https://ontrafel.vangogh.nl/en/story/189/creating-space-above-the-bouquet/>
Acesso em: 12 de janeiro de 2023.

Os Girassóis também apresentam o amarelo que se tornou tão característico das pinturas de Van Gogh. Para conseguir este efeito, ele utilizava tinta a óleo com pigmentos (naturais) e tintas com cores sintéticas que eram vendidas em tubos e se tornaram extremamente populares entre a vanguarda artística parisiense. Bailey compara as pinturas produzidas durante os dez anos que Van Gogh se dedicou à arte e afirma que durante o seu período em Arles, o pintor passou a utilizar mais amarelo influenciado pelas condições naturais como o clima de verão predominante no sul da França, também afetou sua produção. Segundo Bailey,

O clima quente e as cores brilhantes do sul da França influenciaram a mudança de Van Gogh para cores mais ousadas. Não só Van Gogh viu literalmente o mundo banhado pelo sol amarelo enquanto estava em Arles e Saint Remy, ele também conseguiu sair com mais frequência, pois havia literalmente mais dias ensolarados. Eu não acho que seja irracional supor que a exposição ao sol e ao ar livre também possam ter melhorado seu humor, fazendo com que ele ilumine sua paleta em resposta também.³⁴

³⁴ It was the warm weather and bright colors of southern France that influenced Van Gogh’s shift towards bolder colors, not only did Van Gogh literally see the world bathed in yellow sun while in Arles and Saint Remy, he was also able to get outside more often as there were literally more sunny days. I don’t think it is unreasonable t

Van Gogh passou a utilizar elementos da natureza, como a luz e a cor de forma mais livre. Ele realizava vários estudos em suas composições: era comum desenhar de memória, suas pinturas mostram a impressão de movimento nas telas e ampliam a perspectiva do olhar sobre a pintura. Em carta para o amigo Emile Bernard enviada em 1888, ele comenta o estilo de pintura empregado em suas pinceladas:

Eu bato na tela com toques irregulares do pincel, que deixo como estão. Manchas de cor densamente aplicadas, manchas de tela deixadas descobertas, aqui e ali porções que ficam absolutamente inacabados, repetições, selvagerias; em suma, estou inclinado a pensar que o resultado é tão inquietante e irritante que é uma dádiva de Deus para aqueles que fixaram ideias preconcebidas sobre a técnica.³⁵

Esta descrição de técnica que descreve para Bernard se chama *impasto*. Segundo o site Hisour, “a tinta é colocada sobre uma área da superfície em camadas muito grossas, geralmente suficientemente espessas para que as pinceladas sejam visíveis. Quando seco, o impasto fornece textura; a pintura parece estar saindo da tela.”³⁶ O traço é uma característica distintiva de Van Gogh, que pode ser considerado praticamente um autodidata. A busca por harmonia, expressividade e simbolismo também caracterizam as técnicas adotadas. A pintura “Damas de Arles, memórias do Jardim”, foi realizada por ele em 1888, pode-se observá-la na figura 12. Em carta para a irmã Willemmina, ele comenta o que a pintura representa:

Acabei de pintar uma reminiscência do jardim de Etten, para colocar no meu quarto... sei que talvez não seja muito parecido, mas para mim transmite o caráter poético e o estilo do jardim como os sinto. Da mesma forma, vamos supor que essas duas mulheres andando sejam você e nossa mãe... A figura do xadrez escocês... me dá uma ideia de você, vagamente uma figura como as dos romances de Dickens. Não sei se você vai entender que se pode falar poesia apenas por arranjar bem as cores, assim como se pode dizer coisas reconfortantes na música.³⁷

o assume exposure to the sun and outdoors may also have lifted his mood, causing him to brighten his palette in response, as well. Disponível em: <<https://www.artnome.com/news/2018/11/26/new-data-shows-why-van-gogh-changed-his-color-palette-to-bright-yellow>>. Acesso em: 30 de julho de 2022.

³⁵ My brush stroke has no system at all, "I hit the canvas with irregular touches of the brush, which I leave as they are. Patches of thickly laid on color, spots of canvas left uncovered, here and there portions that are left unfinished, repetitions, savageries; in short, I am inclined to think that the result is so disquieting and irritating as to be a godsend to those people who have fixed preconceived ideas about technique. Disponível em: <<http://www.webexhibits.org/vangogh/>>. Acesso em: 30 de julho de 2022.

³⁶The paint is laid over an area of surface in very thick layers, usually thick enough for brush strokes to be visible. When dried, impasto provides texture; the paint seems to be coming off the canvas. Disponível em: <<https://www.hisour.com/pt/impasto-17703/>>. Acesso em 30 de julho de 2022.

³⁷ I've now just painted a reminiscence of the garden at Etten, to put in my bedroom. I know it isn't perhaps much of a resemblance, but for me it conveys the poetic character and the style of the garden as I feel them. In the same way, let's suppose that these two women walking are you and our mother... The figure in the Scottish plaid ... gives me an idea of you, vaguely a figure like those in Dickens' novels. I don't know if you'll understand that one can speak poetry just by arranging colours well, just as one can say comforting things in music. Disponível em: <<https://streetartmuseumtours.com/2021/10/10/letters-from-vincent/>>. Acesso em: 30 de julho de 2022.

Figura 12- Damas de Arles, memórias do Jardim, 1888 – Van Gogh



Fonte: <https://www.vincentvangogh.org/memories-of-the-garden-at-etten.jsp>

Acesso em: 12 de janeiro de 2023.

Cor, técnicas, texturas e formas definem a arte de Van Gogh, porém, para além dos elementos técnicos, a forma que ele via o mundo é o mais representativo em seu trabalho. É possível perceber o entusiasmo com que falava de suas ideias; desenhar, estudar e implementar novas formas e estilos eram seu objetivo.

Suas pinturas demonstram frescor, são leves e atuais, os tons de verde, azul e amarelo permeiam obras marcantes que complementam a pluralidade de elementos da natureza que retratam desde raízes de árvores, flores, autorretratos, pessoas, objetos e paisagens, de modo que, em todas as pinturas podemos ver uma narrativa que conta uma história e mais do que eternizar aqueles locais, pode-se imaginar quem são aquelas pessoas, a quem pertence aquele jarro de girassóis e como era a vida dos camponeses que ceavam um prato de batatas ao redor de uma velha mesa. Van Gogh apresenta uma arte que intensifica o real.

A noite estrelada, quadro pintado enquanto estava no hospital psiquiátrico em Saint-Remy, demonstra a determinação do artista e o aprimoramento de suas técnicas. Pintado em forma de espiral, representa a vista que Vincent enxergava da janela de seu quarto antes do amanhecer. O cipreste que se move com o vento e as grandes estrelas que contrastam com a pequena vila formam uma obra adorada no mundo inteiro. O site do Museu de Arte Moderna de Nova York descreve os principais elementos desta pintura, que está exposta neste museu desde a década de 1940:

Um cipreste fica em primeiro plano nesta cena noturna. Em forma de chama, atinge quase a borda superior da tela, servindo de elo visual entre a terra e o céu.

Considerado simbolicamente, o cipreste poderia ser visto como uma ponte entre a vida, representada pela terra, e a morte, representada pelo céu, comumente associado ao céu. O campanário da igreja, por exemplo, se assemelha aos comuns em sua Holanda natal, não na França. As formas rodopiantes no céu, por outro lado, correspondem às observações astronômicas publicadas de nuvens de poeira e gás conhecidas como nebulosas. Ao mesmo tempo equilibrada e expressiva, a composição é estruturada por sua colocação ordenada do cipreste, campanário e nebulosas centrais, enquanto suas inúmeras pinceladas curtas e tinta aplicada densamente definem sua superfície em movimento turbulento.³⁸

Figura 13- A noite estrelada, 1889 – Van Gogh



Fonte: <https://www.vangoghgallery.com/painting/starry-night.html>.
Acesso em: 12 de janeiro de 2023.

O quadro apresentado na figura 13, inspirou a música *Vincent* do compositor estadunidense Don McLean, escrita em 1971, cuja letra afirma: “Sombras nas colinas, esboce as árvores e os narcisos, pegue a brisa e os calafrios do inverno, em cores na terra de linho nevado. Noite estrelada, flores flamejantes que brilham, nuvens rodopiantes em neblina violeta, reflita nos olhos de porcelana azul de Vincent.”³⁹ O céu noturno, com grandes estrelas, uma lua crescente e nuvens que rodopiam adornam uma pequena vila, onde ao abrir a janela, pode-se observar um cenário de arte.

³⁸ A cypress tree is in the foreground in this night scene. In the form of a flame, it reaches almost to the top edge of the screen, serving as a visual link between earth and sky. Considered symbolically, the cypress could be seen as a bridge between life, represented by the earth, and death, represented by the sky, commonly associated with the sky. The church steeple, for example, resembles those common in his native Holland, not France. The swirling shapes in the sky, on the other hand, correspond to published astronomical observations of clouds of dust and gas known as nebulae. At once balanced and expressive, the composition is structured by its orderly placement of the cypress, steeple, and central nebulae, while its numerous short brushstrokes and densely applied paint define its turbulently moving surface. Disponível em: <https://www.moma.org/learn/moma_learning/vincent-van-gogh-the-starry-night-1889/>. Acesso em 30 de julho de 2022.

³⁹ Shadows on the hills, sketch the trees and daffodils, catch the winter breeze and chills, in color on the snowy linen land. Starry night, flaming flowers that glow, clouds swirling in violet haze, reflect in Vincent's blue porcelain eyes.”

Assim, contar a vida de Van Gogh no cinema é apresentar uma parte significativa da arte moderna para os espectadores. O pintor holandês tem em seu portfólio obras que são reconhecidas mundialmente e são pilares da arte ocidental. No capítulo a seguir, discutirei como os Estudos da Adaptação podem ser usados para a análise da narrativa cinematográfica e auxiliar a compreensão sobre a representação de Vincent Van Gogh nas telas de cinema.

3. OS ESTUDOS DA ADAPTAÇÃO E A INTERDISCIPLINARIDADE

Nesta tese, decidi analisar a narrativa cinematográfica nas cinebiografias *Lust For Life* (1956) e *At Eternity's Gate* (2018) por meio dos Estudos da Adaptação que têm como seu principal objetivo refletir como é realizada a transferência de uma mídia para a outra e seu debater as relações entre produtos culturais como o cinema, a dança, a música, a literatura, entre outros.

Como apontado por Milton em seu texto *Translation Studies and Adaptation Studies* (2015, p-17-22), os Estudos da Tradução e os Estudos da Adaptação são áreas de pesquisa correlatas, que exploram conceitos similares como a interpretação, a reescritura, a localização, e a intertextualidade. Assim, seja a tradução de um romance ou adaptação de um conto para as telas de cinema, princípios análogos aos Estudos da Tradução e aos Estudos da Adaptação podem ser aplicados para a análise da adaptação cinematográfica. Ao adaptar um conto para um videoclipe ou para um filme, o diretor precisará decidir qual será o seu ponto de vista narrativo ao trazer aquela história para uma nova mídia, bem como quais elementos deverão ser ressaltados ou omitidos na narrativa audiovisual.

Se analisarmos o exemplo do livro que é adaptado para o cinema, por exemplo, podemos observar opiniões como a de Stam (2008, p.332) que afirma: “as adaptações cinematográficas ajudam a democratizar a literatura e torná-la popular.” Assim, nestes meados do século XXI, o cinema pode ser o meio primário de acesso a um mundo fictício baseado em obras literárias, o qual por questões mercadológicas poderá ter versões em mídias subjacentes, como por exemplo: quadrinhos, livros, *videogames*, seriados em plataformas de *streaming*, *Action Figures*, dentre outros.

Refletindo sobre a adaptação, acredito que há duas fases que precisam ter uma análise minuciosa, são elas: a adaptação como processo e a adaptação como produto. Para isso, sugiro as seguintes perguntas para fundamentar a análise da cinebiografia. Durante a fase do processo de construção da cinebiografia, em específico, observo que os seguintes pontos devem ser considerados: I. Quais registros históricos serão usados para a fundamentação da escrita da narrativa? II. Há registros deixados pelo próprio biografado? III. Qual o escopo da narrativa? IV. Qual será o gênero do filme? V. De que maneira a narrativa fílmica adotada se relaciona com a visão do público geral sobre o biografado na época de produção do filme?

O filme, como produto da adaptação, apresenta desafios para se encontrar um denominador comum sobre o resultado. Desta forma, após assistir a cinebiografia, deve-se pensar: I. De que modo os registros históricos foram usados para fundamentar a obra

ficcional? II. Os elementos criativos foram dominantes na construção narrativa, ou o roteiro priorizou os fatos e relatos familiares sobre o biografado? III. Quais anos ou momentos da vida do biografado foram levados às telas? Como esta escolha afeta a representação do biografado para o público? IV. De que modo os elementos como o gênero adotado, trilha sonora e cenografia ressignificaram a história do biografado nas telas? V. Qual o efeito do filme sobre a audiência? Qual a opinião dos críticos e do público geral?

Estudos sobre a adaptação normalmente analisam apenas a adaptação como produto e apresentam um enfoque em uma comparação que busca enfatizar as diferenças na representação de uma história em duas mídias. É crucial pensar na adaptação fílmica como uma via de mão dupla: como o filme pode ajudar a construir um imaginário sobre a obra ou o personagem em que foi inspirado? Como a autoria na direção pode se tornar uma referência para outros tipos de obras, inclusive em outras mídias? Hutcheon afirma que, para a adaptação ser definida como tal, dois fatores precisam ser considerados: “seus criadores devem considerá-la uma adaptação e o público também, desta forma, noções rivais de superior e inferior serão banidas do imaginário coletivo” (2013, p.10).

Assim como Van Gogh utilizou a pluralidade das cores para pintar os seus quadros, e expressar suas ideias e visão sobre a vida. O filme poderá ser reassistido e em alguns casos manterá a vivacidade no decorrer dos anos e continuará despertando o interesse dos críticos e do público. Toda arte é um ato de criação, portanto, novo. A experiência fílmica tem o poder de surpreender o público, prender a sua atenção e transformar a suas ideias sobre um tema ou personagem histórico.

De forma mais realista, a intencionalidade cinematográfica aumenta o escopo das possibilidades interpretativas. A produção audiovisual influenciada por artes como a música, a pintura e a literatura reescrevem obras e autores no cânone cinematográfico. Conforme Lefevere (1992, p. 112), “Se um escritor não for mais reescrito, sua obra será esquecida”.⁴⁰ Refletindo sobre essa afirmação, observo que a obra de arte exposta em museus e galerias, presente em livros didáticos nas escolas e em livros de arte nas maiores bibliotecas do mundo, ao serem expostas nas salas de cinema despertam o interesse não apenas pela vida de um artista, mas também, em como este produto artístico foi realizado. Welsh comenta o caso das adaptações de Jane Austen para o cinema,

A maioria dos romances de Jane Austen foi filmada e refilmada, com vários graus de sucesso. De fato, as adaptações de Austen tornaram-se um empreendimento comercial confiável. Podemos acrescentar que Austen é um caso especial, apelando, por um lado, para um público acadêmico por sua esplêndida sagacidade e ironia e,

⁴⁰ “If a writer is no longer rewritten, his or her work will be forgotten.

por outro, para um público muito mais amplo atraído por Austen por razões relacionadas a romance, namoro e nostalgia de “herança”.⁴¹ (2007, p.16)

O caso exposto por Welsh é relevante pois é possível observar uma semelhança entre a escritora Jane Austen e Vincent Van Gogh. Jane Austen, célebre escritora inglesa do período regencial, continua acumulando uma legião de fãs graças às adaptações de suas obras para novelas, animações, séries de televisão e *streaming* e filmes se tornando a escritora feminina mais adaptada da história. Seguindo este caminho, Van Gogh tornou-se um nome celebrado no cinema, fato este que amplia o alcance de sua produção artística; com o sucesso de uma obra cinematográfica, mais uma será feita e assim por diante.

Conforme Hutcheon: “Os contextos de criação e recepção são tanto culturais, pessoais, quanto estéticos. Isso explica por que, mesmo no mundo globalizado de hoje, mudanças significativas no contexto podem alterar radicalmente a forma como a história transposta é interpretada, ideológica e literalmente” (2013, p.54).

No caso de Van Gogh, a exploração de sua biografia a partir do fim trágico de sua vida em 1890 apresenta um caso intrigante de pesquisas inconclusivas. Todos os anos surgem novas teorias sobre a vida e a obra do artista, novos mitos, o que gera mais curiosidade pela exploração de sua personalidade artística e humana. No cinema, uma prática que fundamenta esta ideia é o *reboot*. Esta palavra de língua inglesa significa em português *reiniciar*. O *reboot* acontece quando certas obras são trazidas para um novo público para recontar uma história, apresentar novos personagens e ampliar um universo.

Matos (2018) apresenta o exemplo do romance *Wide Sargasso Sea*, escrito por Ella Williams e publicado com o pseudônimo masculino Jean Rhys em 1966. O livro se tornou amplamente conhecido pela relação que estabelece com o romance *Jane Eyre* (1847), da escritora inglesa Charlotte Brontë.

Em *Jane Eyre*, a protagonista Jane é uma jovem governanta que se apaixona por Edward Rochester. Um dos empecilhos para o casamento entre Jane e Rochester é o fato do homem já ser casado com Bertha Mason, uma mulher considerada louca que vive trancada em um sótão. Na obra inglesa, a personagem Bertha é apresentada como antagonista, pois ela é a razão pela qual os protagonistas não podem alcançar a felicidade. Conforme Matos, em *Wide Sargasso Sea*, a personagem secundária Bertha Antoinetta – representada como a

⁴¹ Most of the novels of Jane Austen have been filmed and refilmed, with varying degrees of success. Indeed, the Austen adaptations have become a reliably commercial enterprise. We might add that Austen is a special case, appealing, on the one hand, to an academic audience for her splendid wit and irony and, on the other, to a far wider readership drawn to Austen for reasons having to do with romance, courtship, and “heritage” nostalgia.

jamaicana louca no sótão em *Jane Eyre* –, ganha destaque e rompe com o silenciamento que lhe foi imposto no romance colonial.

Wide Sargasso Sea apresenta um posicionamento literário que se opõe a uma ideologia dominante e colonizadora. Ao introduzir um ponto de vista secundário e não-canônico que busca gerar um debate para obras já aclamadas pela crítica, este romance apresenta um caso de reescrita histórica amparado pelo fortalecimento dos estudos feministas. Este exemplo de pesquisa, realizado na área dos Estudos da Tradução, apresenta uma discussão fundamentada em princípios de áreas do conhecimento como os estudos feministas, o colonialismo e o conceito de patronagem. Conforme Lefevere (1992, p.13), “A tradução é como um ato realizado sob a influência de categorias e normas constitutivas de sistemas em uma sociedade. Os mais importantes são o patronato e a ideologia, a poética e o ‘universo do discurso’”.

A patronagem é um conceito que discute quais elementos externos como por exemplo, a ideologia dominante, pode vir a manipular um produto artístico que será usado a serviço do poder. Um caso famoso de patronagem é o do dramaturgo inglês William Shakespeare que teve uma produção prolífica de peças de teatro e poemas. Segundo o site *Shakespeare UK*,⁴² o dramaturgo que também era ator iniciou em 1594 sua própria companhia teatral que teve como principal patrocinador um nobre chamado Lorde Chamberlain. Ainda, um de seus principais admiradores foi o Rei James I, quando este assumiu o trono inglês, a companhia teatral do dramaturgo inglês passou a se chamar “Kings Men” – Homens do Rei.

O exemplo de Shakespeare revela que mesmo os grandes autores e obras populares da cultura mundial são produtos de seu tempo, bem como existe um interesse de figuras poderosas no controle da cultura e manipulação das massas. Assim, os Estudos da Adaptação se inserem como uma disciplina interdisciplinar em que a obra e sua autoria são igualmente analisados sejam em uma perspectiva linguística ou visual.

Assim como certas figuras históricas continuam despertando o interesse do público em diferentes épocas, obras literárias são responsáveis por serem material fonte para a maioria das adaptações cinematográficas. O livro *Alice’s Adventures in Wonderland*, escrito por Lewis Carroll e publicado em 1865, durante o período da Era Vitoriana, desperta até a atualidade o debate sobre as intenções de seu autor, a construção de elementos narrativos, bem como sua adaptação para diferentes mídias. Em 2010, a cantora canadense Avril

⁴² Disponível em: <<https://www.shakespeare.org.uk/explore-shakespeare/shakespedia/william-shakespeare/william-shakespeare-biography/>>. Acesso em: 30 de julho de 2022.

Lavigne lançou um videoclipe musical nomeado como *Alice*, o vídeo e a música foram feitos como trilha sonora principal para a adaptação cinematográfica dirigida por Tim Burton e lançada pela *Disney* em 2010.

No clipe, a cantora representa a personagem Alice que se perde ao cair em um buraco mágico que a leva até o País das Maravilhas, lugar onde encontra uma realidade totalmente distinta da sua, e que por isso a faz questionar seus valores e objetivos. No clipe, elementos mágicos presentes na história de Carroll permanecem para fundamentar a ambientação do País das Maravilhas como este lugar misterioso, é possível observar o coelho que leva Alice até o País das Maravilhas, bem como personagens famosos como o Chapeleiro Maluco, que surge no vídeo servindo chá para a protagonista como na famosa cena do romance. Durante o videoclipe, Alice questiona o motivo de estar em *Wonderland*: “Eu estou no país das maravilhas. De pé novamente. Isso é real? É ilusão? Vou me defender até o fim.”

A narrativa do videoclipe de 3 minutos e 32 segundos apresenta elementos de construção literária, musical e cinematográfica, fundamentando a mensagem de aventura e coragem da heroína da história. O exemplo do videoclipe musical fundamenta como o cinema tem o papel de apresentar personagens fictícios e reais, e por meio da adaptação gerar um debate em torno do objeto apresentado e inspirar o surgimento de novas obras a partir da narrativa adaptada.

O cinema engloba o relacionamento entre cultura e sociedade, é um meio de comunicação informativo e histórico, pois guarda o registro de acontecimentos, dos hábitos e características de um povo e de uma época, e mesmo histórias totalmente ficcionais tem sua inspiração na existência humana. O cinema é hoje um conceito chave para entender os processos de construção de conhecimento em uma escala global. Além do entretenimento, pode-se refletir sobre a cultura de consumo, as estratégias de marketing e as ideologias dominantes apresentadas por meio das obras cinematográficas. Um conceito necessário quando tratamos de cinema é a intermedialidade. Conforme Mendes,

A palavra intermedialidade, referindo-se etimologicamente ao que se situa inter media, surgiu, de facto, na área de estudos aplicados de comunicação, designando práticas comunicacionais desenvolvidas simultaneamente em, ou para, diferentes media, ou usando meios e dispositivos comuns a diferentes media: imprensa, rádio, cinema, televisão, internet. A convergência dos media globalmente considerados para as novas plataformas digitais, a generalização das TIC como utensílios comunicacionais nas indústrias culturais e criativas, acompanhando a socialização maciça da Internet, tornou as intermedialidades mais dependentes da evolução tecnológica. Mas esta definição, que satisfaz parte da genealogia do conceito, é insuficiente para compreender o que intermedialidade passou, entretanto, a designar. (2011, p.6)

Compreender a obra de arte é uma atividade hermenêutica. O cinema apresenta uma relação com outras mídias; o filme pode utilizar recursos artísticos como trilha sonora, efeitos especiais para melhor apresentar uma história, com o avanço tecnológico, o filme faz parte de um universo com presença em diferentes mídias, como quadrinhos, videogames, seriados de televisão, redes sociais, dentre outros, desta forma, o cinema torna-se intermedial.

Sobre o cinema, Jennifer Sijl afirma: “Uma história cinematográfica é uma história contada com som e imagem. O filme não é igual ao romance nem ao conto, um roteiro eficaz tem de ser um esboço de um filme, o que implica transmitir ao leitor o que ele vai ver e ouvir na tela” (2019, p.15). O roteiro cinematográfico guiará o diretor para informá-lo sobre a sequência de cenas que deverão ser filmadas, descrevendo como deverão ser filmadas as imagens e os sons, independente de qual técnica ou equipamento cinematográfico será adotado durante as gravações. Maciel define o roteiro da seguinte forma,

Os americanos chamam-no *screenplay*, uma peça para a tela, de maneira a distingui-la do simples play, destinada ao palco. Os franceses o chamam de *scenario*, para designá-lo como um conjunto de cenas. E nós o chamamos de roteiro. E não é uma má palavra para o caso. Roteiro é uma rota não apenas determinada, mas "decupada", dividida, através da discriminação de seus diferentes estágios. Roteiro significa que saímos de um lugar, passamos por vários outros, para atingir um objetivo final. Ou seja: o roteiro tem começo, meio e fim - conforme Aristóteles observou na tragédia grega como uma necessidade essencial da expressão dramática. (2003, p.10)

Por meio do roteiro, a equipe que realizará a obra fílmica poderá pensar nos custos de produção, nos locais de gravação, no melhor horário para a filmagem de cada cena e nos equipamentos que serão necessários, como lentes especiais para as câmeras, por exemplo. Em filmes de ação e aventura, quando há cenas de ação que podem ser arriscadas para os atores, é necessário que a equipe tenha dublês, profissionais treinados para este tipo de sequências. Eles substituem os artistas que não têm a sua mesma habilidade física dos profissionais, ou não desejam correr riscos filmando sequências perigosas.

Em alguns casos, o diretor e os atores colaboram com o roteiro. O diretor pode decidir alterar sequências de filmagem, mudar a ordem das cenas, a montagem e os atores podem colaborar improvisando falas, gestos e fornecendo *insights* sobre os seus personagens que podem ou não ser aceitos pelo diretor.

Assim, o bom roteiro cinematográfico é construído para despertar alguma reação no público. O roteiro não é uma obra literária para ser apreciado sem o filme: o seu valor está intrinsecamente ligado ao que será produzido e apresentado nas telas. Ehrat (2005, p. 285) apresenta o conceito de narrativa cinematográfica como “imitação” e “representação” da realidade. Os personagens vivem conflitos internos e externos, que serão necessários para o

seu amadurecimento, além disso, a curva dramática definida pelo roteiro afetará o espectador, despertando emoções de acordo com o que for apresentado nas telas. McKee fundamenta a necessidade de originalidade no cinema,

Originalidade é a confluência entre conteúdo e forma. Conteúdo (ambiente, personagens e ideias) e forma (seleção e arranjo de eventos) requerem, inspiram e influenciam-se mutuamente. A estória não é somente o que você tem a dizer, mas como você o diz. Se o conteúdo é clichê, a narração será clichê. Mas se sua visão for profunda e original, o formato da estória será único. (2018, p.21)

Para a criação do roteiro, é necessário um processo de pesquisa, no qual o roteirista fundamentará as ideias centrais de sua narrativa e buscará referências que podem ser mais convencionais ou inovadoras. Os filmes que o público ama e reassistente têm elementos emocionais ou técnicos que ainda ressoam em suas memórias. Ao chegar em uma exibição cinematográfica, o público adentra uma sala escura e não tem controle do que assistirá nas telas: mesmo lendo a sinopse, vendo o trailer, o fator surpresa está presente na narrativa cinematográfica.

Por conseguinte, o roteiro não deve ser ultrapassado e seguir uma narrativa cheia de estereótipos, como por exemplo, o personagem engraçado que busca gerar o humor sempre usando as mesmas piadas. A história precisa ter densidade, apresentar mais de uma camada interpretativa para o público, ser criativa, esmiuçar detalhes, utilizar os elementos cinematográficos para despertar a curiosidade do público, encantar e provocar.

O teórico italiano Riccioto Canudo, em 1923, definiu o cinema como a sétima arte, apresentando-o ao lado de artes clássicas como a arquitetura, a escultura, a pintura, a música, a literatura e a dança. Refletir sobre a narrativa cinematográfica é aceitar que tratamos de uma arte original desde sua concepção até o produto e que, portanto, deverá ser analisada considerando os seus próprios princípios e linguagem e compreender como se realiza a arte fílmica conectando estes princípios aos objetos de estudo.

Um exemplo recente de um personagem que foi adaptado para o cinema é o Coringa, famoso anti-herói da DC Comics, uma editora de livros, fundada nos Estados Unidos em 1934, que tem como seu personagem mais famoso, o Batman. Bruce Wayne, ou o Batman, herói criado por Bill Finger e Bob Kane em 1939, atua na cidade fictícia de Gotham, sendo o responsável por combater o crime. Desta forma, acaba tornando-se um inimigo de diversos malfeitores, um dos principais vilões que antagonizam com o herói é o Coringa, criado por Jerry Robinson, Bill Finger e Bob Kane em 1940. Conforme Azenha, a criação dos dois personagens teve inspiração cinematográfica:

Para criar o Coringa, os autores buscaram inspiração em *O Homem que Ri*, filme mudo norte-americano de 1928 dirigido pelo cineasta expressionista alemão Paul

Leni e estrelado por Conrado Veidt. Até a criação de Batman buscaria inspiração no cinema mudo: em *A Marca do Zorro* (1920), com Douglas Fairbanks e no expressionismo alemão, especialmente *Nosferatu: Uma Sinfonia de Horrores* (1922), de F. W. Murnau. Mas é um filme mudo de 1926 que chama a atenção: *The Bat*, de Roland West, apresenta diversos aspectos que seriam usados anos depois por Kane e Bill Finger no desenvolvimento do bat-universo.⁴³

No cinema, o personagem Coringa é apresentado em diversas produções. Algumas das mais recentes são: *The Dark Knight* (2008) dirigido por Christopher Nolan, *Suicide Squad* (2016), dirigido por David Ayer e *The Joker* (2019), dirigido por Todd Phillips. Nas duas primeiras obras cinematográficas, o personagem Coringa é apresentado como antagonista da história: ele é um vilão que desempenha um papel secundário no enredo dos filmes; porém, mais recentemente, na obra de 2019, o Coringa se torna o protagonista da narrativa cinematográfica, sendo o primeiro vilão dos quadrinhos a ter o seu próprio filme.

O filme de Todd Phillips obteve um grande sucesso de bilheteria, arrecadando mais de um bilhão de dólares em todo o mundo. Este exemplo deixa claro como o processo de *reboot* permitiu um aprofundamento na construção do personagem, ampliando assim o imaginário do público sobre o vilão. Sobre esta abordagem, Bernes comenta: “Constantemente, as obras cinematográficas têm apresentado temáticas, debates, problemas e características da sociedade da época em que são produzidas” (2018, p.147). O vilão que se torna protagonista no filme de Phillips é o resultado de uma sociedade pós-moderna que se interessa pela representação destes personagens de uma forma mais complexa e realista com a existência humana.

Ao assistir a um filme, o público pode analisar as escolhas apresentadas conforme a moral social. Se as atitudes apresentadas pelos personagens são éticas ou antiéticas, deve ser julgado pelo público que poderá escolher apoiar o personagem que comete atos “errados” perante a sociedade, ao observar as razões que o levaram a agir de tal forma. A construção audiovisual amplia para o público as possibilidades interpretativas. Como foi dito nesta tese, o cinema não é homogêneo, mas é universal em seus temas, pois representa a existência humana.

A fragmentação de análise existe, pois, lida-se com um objeto que pode ser estudado por meio de múltiplos recortes. Em um filme, as escolhas de roteiro, a iluminação, o diálogo, a edição, o elenco, os cenários e o ponto de vista narrativo fundamentam a

⁴³Disponível em: <<https://historiasdocinema903429936.wordpress.com/2020/06/10/todos-os-coringas-do-cinema/>>. Acesso em: 30 de julho de 2022.

construção da mensagem central que será transmitida ao público. A adaptação fílmica permite entender o relacionamento comunicativo entre diferentes mídias.

Um termo importante para pensar a narrativa cinematográfica é a intertextualidade. O discurso existe por meio da comunicação entre os indivíduos, e sobre esse assunto, Kristeva afirmou: “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (2005, p. 68). Ao refletir sobre o objeto transposto para uma nova mídia, não lidamos com um denominador comum, pois cada mídia terá ferramentas diferentes para apresentar sua mensagem. Sobre esta situação, Ashford (2019) comenta o pioneirismo do cinema em realizar adaptações literárias: “As primeiras adaptações de livros para a tela foram realizadas em 1899 por Georges Méliès – Cinderela (baseada na versão dos Irmãos Grimm) e Rei João (a primeira adaptação de Shakespeare)⁴⁴.”

O primeiro exemplo citado por Ashford é *Rei João*, peça de Shakespeare publicada em 1623, que não obteve grande reconhecimento se comparada a outros trabalhos do bardo como *Romeu e Julieta* (1597), *Hamlet* (1599) e *Macbeth* (1623). Esta peça foi, contudo, objeto de uma das primeiras adaptações cinematográficas, o que mostra como o cinema teve desde o início o papel de resgatar histórias e torná-las populares para um novo público.

O segundo exemplo apresentado por Ashford é a fábula *Cinderela*, publicada em 1812 pelos irmãos Grimm. A história é uma adaptação do conto francês *Cendrillon ou la petite pantoufle de verre* de 1697 do autor Charles Perrault. A adaptação cinematográfica sobre a heroína lançada em 1899 foi a primeira em uma sequência de muitos filmes que seriam feitos sobre uma das histórias mais populares de todos os tempos. Pensar a forma como a obra é inserida em outro sistema midiático revela, por exemplo, no caso do filme, uma construção narrativa que pode ajudar a transformar representações e percepções ideológicas de uma época.

Sobre a modernização de uma obra, um exemplo é a série de televisão do canal HBO *Lovecraft Country* (2020). Esta é uma série do gênero terror procedural que apresenta uma releitura sobre a obra de H.P.Lovecraft, um dos principais autores do horror, conhecido mundialmente pela criação de figuras míticas como monstros. Na série, a narrativa apresentada explora o tema do racismo nos EUA durante a década de 1950, neste contexto histórico, a população afro-americana tem que lutar contra a supremacia branca e os monstros

⁴⁴ The first book-to-screen adaptations were made in 1899 by Georges Méliès – Cinderella (based on the Brothers Grimm version) and King John (the first Shakespeare adaptation). Disponível em: <<https://selfpublishingformula.com/the-most-successful-book-to-movie-adaptations/>>. Acesso em: 30 de julho de 2022.

míticos baseados na obra do escritor H.P. Lovecraft. Canevazzi fundamenta em seu livro *Horror de outro mundo: um ensaio sobre o racismo em H.P. Lovecraft* (2022), que o mestre do horror estadunidense apresenta discursos supremacistas, misóginos, racistas e xenófobos em sua obra.

Por conseguinte, a série de televisão lançada pela HBO fez a escolha de apresentar um elenco de protagonistas afro-americanos. Este exemplo fundamenta uma abordagem moderna para criticar o racismo presente na obra fonte como uma forma de subvertê-la e moldá-la de acordo com o discurso ideológico de uma época.

O exemplo de *Lovecraft Country* me faz refletir sobre os paralelos entre os Estudos da Tradução e a Adaptação, observo que uma das primeiras definições para a adaptação foi feita por Vinay e Dalbérnet em *Stylistique comparée Du français et de l'anglais: méthode de traduction* (1958, p.5). Nesta obra, os autores definem a adaptação como o sétimo procedimento de tradução. Adaptar, para os autores, refere-se ao ato de transpor barreiras culturais, escolher o melhor meio para expressar uma mensagem em uma cultura diferente.

Ainda citando exemplos linguísticos, Berman (2007, p.50) define a tradução como adaptadora, um trabalho de reformulação que pode ser comparado a um sincretismo, em que o tradutor terá que atender exigências formais de língua e de contexto. Desta forma, traduzir é estar atento ao contexto histórico, cultural e social, além dos parâmetros linguísticos que devem ser observados. Estes mesmos princípios podem ser observados na adaptação cinematográfica, Silva comenta um dos primeiros casos de adaptação feito para as telas de cinema,

Em 1924, Erich von Stroheim tentou uma adaptação literal do romance de Frank Norris, *McTeague*, e o filme resultante durou 9 horas e meia. Por insistência do estúdio foi cortado para cerca de duas horas, porém o resultado foi um filme em grande parte incoerente. Desde aquela época, poucos diretores tentaram colocar toda a história e aspectos presentes em um livro para um filme. (2018, p. 38)

O exemplo de Silva fundamenta a necessidade de se pensar a adaptação como um processo narrativo essencial para a coerência na apresentação de uma história em uma nova mídia. Ao se posicionar em relação ao cinema, Virgínia Woolf (1926, p.309) afirmou: “o cinema tem ao seu alcance inúmeros símbolos para emoções que até hoje não encontraram expressão nas palavras.” Assim, a adaptação cinematográfica pode alcançar um novo público com a representação de uma história em telas, e em alguns casos se tornar mais popular e celebrada do que a obra que a inspirou.

A narrativa é o que mantém o interesse do público. Ao explorar elementos da vida humana, no livro, por exemplo, temos monólogos interiores que fundamentam o que o

personagem está pensando. No cinema, o diretor poderá criar uma abordagem íntima para a narrativa; as emoções mostradas podem ser mais sutis e menos detalhadas do que em um romance. Para contar uma história na narrativa audiovisual, o diretor precisa mostrar uma visão criativa para o filme, que seguirá uma linha cronológica de produção, filmagens e pós-produção. A interpretação e a recepção também são fatores essenciais para a discussão do fazer fílmico. Em seu livro *Estética da criação verbal*, Bakhtin comenta as possibilidades de interpretação,

Existe uma concepção muito vivaz, embora unilateral e por isso falsa, segundo a qual, para melhor se interpretar a cultura do outro é preciso como que transferir-se para ela e, depois de ter esquecido a sua, olhar para o mundo com os olhos da cultura do outro... É claro que certa compenetração na cultura do outro, a possibilidade de olhar para o mundo com os olhos dela é um elemento indispensável no processo de sua interpretação; entretanto, se a interpretação se esgotasse apenas nesse momento ela seria uma simples dublagem e não traria consigo nada de novo e enriquecedor. A interpretação criadora não renuncia a si mesma, ao seu lugar no tempo, à sua cultura e nada esquece. A grande causa para a interpretação é a distância do intérprete – no tempo, no espaço, na cultura – em relação aquilo que pretende interpretar de forma criativa... Nesse encontro dialógico de duas culturas elas não se fundem nem se confundem; cada uma mantém sua unidade e sua integridade aberta, mas se enriquecem mutuamente. (2003, p.355-356)

A voz do autor é essencial para o processo narrativo, os apontamentos de Bakhtin quando aplicados ao cinema fundamentam a importância da adaptação de histórias para o fortalecimento da cultura. Assim como Van Gogh fundamentou o pós-impressionismo com o estilo de suas pinturas, a autoria é também necessária para a adaptação, pois esta é um processo criativo. Sanders, em artigo sobre William Shakespeare, afirma: “era adaptador e imitador ativo, um apropriador de mitos, contos de fada e folclore, assim como de obras de outros autores.” (2006, p.46)

Criar é um processo de interpretação e reescrita do mundo, Shakespeare, um dos maiores autores de todos os tempos, foi influenciado por outros autores e culturas diversas são referenciadas em suas peças. O que tornou sua literatura canônica, porém, foi o seu estilo peculiar de apresentar suas histórias e personagens. Bastin define a adaptação como um procedimento local e global. O autor afirma que,

Como procedimento local, a adaptação pode ser aplicada a partes isoladas do texto para lidar com diferenças específicas entre a língua ou cultura do texto de partida e a do texto de chegada. Como procedimento global, a adaptação pode ser aplicada ao texto como um todo. A decisão de realizar uma adaptação global pode ser tomada pelo próprio tradutor (intervenção deliberada) ou por forças externas (por exemplo, a política editorial de uma editora). Em ambos os casos, a adaptação global constitui

uma estratégia geral que visa reconstruir o propósito, função ou impacto do texto fonte.⁴⁵ (2001, p.5)

A abordagem local de adaptação, segundo o autor, prioriza o contexto cultural. Enquanto na abordagem global o objetivo da adaptação será considerado maior, pois poderá ser influenciado por forças externas como as de mercado, políticas e ideológicas. Nesta tese, eu analiso a adaptação relacionando-a com os conceitos de intencionalidade e autoria. Independente do material e da forma artística escolhida, ao transformar um poema em um filme, ou uma obra clássica em um livro infanto-juvenil, é a intenção do adaptador que precisa ser analisada. A qual público se dirige a obra? Qual o contexto social e histórico da época? Quais são as mudanças que ocasionaram o desejo para criar mais uma adaptação de uma história já conhecida? Estas são algumas perguntas que os pesquisadores de adaptação precisam tentar responder.

Em minha análise percebo que a adaptação é tão importante quanto à obra de origem, pois ela amplia o debate sobre a obra em seu contexto de recepção. Adaptar é recriar, imaginar e expor o seu ponto de vista sobre uma história, para assim construir a sua própria versão. A adaptação, como a tradução, é necessária para a disseminação do conhecimento e popularização de uma história.

Da mesma forma que a identidade humana é multifacetada pela construção familiar e social em que estamos inseridos, a obra fílmica é uma ferramenta poderosa para despertar a curiosidade, inspirar e, paralelamente, reconstruir e ampliar as ideias sobre um tema. O filme é momentâneo, pois reflete o imaginário de uma época e de seu adaptador; sua reescritura demonstra a necessidade em manter vivo o espírito de uma obra ou de um personagem.

O filme é a arte que recria a música, a pintura e a literatura, assim como a tradução recria o texto fonte em uma nova língua. Walter Benjamin, em seu texto de 1916: “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem”, afirma,

É necessário fundamentar o conceito de tradução no nível mais profundo da teoria linguística, pois ele possui alcance e poder demasiado amplos para ser tratado de uma maneira qualquer num momento posterior, como algumas vezes se pensa. Tal conceito adquire plena significação quando se percebe que toda língua superior (com exceção da palavra de Deus) pode ser considerada como tradução de todas as outras. Graças à relação acima mencionada entre as línguas como uma relação entre meios de diferente densidade, dá-se a traduzibilidade das línguas entre si. A

⁴⁵ As a local procedure, adaptation may be applied to isolated parts of the text in order to deal with specific differences between the language or culture of the source text and that of the target text. As a global procedure, adaptation may be applied to the text as a whole. The decision to carry out a global adaptation may be taken by the translator himself (deliberate intervention) or by external forces (for example, a publisher’s editorial policy). In either case, global adaptation constitutes a general strategy which aims to reconstruct the purpose, function or impact of the source text.

tradução é a passagem de uma língua para outra por uma série contínua de metamorfoses, e não regiões abstratas de igualdade e de similitude, é isso que a tradução percorre. (2011, p. 64-65)

Assim como articulado por Benjamin, da mesma forma que as línguas se influenciam entre si e acarretam as mudanças de vocabulário que presenciamos no cotidiano, a tradução sendo um processo permeado por mudanças, deve ser pensada como um ato interpretativo. Por conseguinte, este mesmo conceito se aplica na adaptação fílmica, pois, adaptar é construir um discurso entre locutor e interlocutor. Por meio dos Estudos da Adaptação, é possível comentar e refletir sobre princípios comunicativos adotados em cada mídia, ato que em si é mais importante do que oferecer definições fechadas para estes processos. Nos capítulos seguintes, discutirei conceitos sobre a cinebiografia, e apresentarei uma análise para as obras fílmicas *Lust for Life* e *At Eternity's Gate*.

3. 1 Cinebiografia: discutindo o gênero

A biografia é um relato de acontecimentos de uma história humana. Na maioria dos casos apresenta uma escrita linear que discute pormenores de todas as fases da vida do biografado. Da mesma forma que cada ser humano tem uma impressão digital impossível de ser copiada, cada pessoa, mesmo inserida em um contexto social, tem sua individualidade e trajetórias únicas. A construção de uma biografia é uma forma de estudo de um personagem histórico, uma recuperação da memória sendo que a memória é um processo cognitivo que tem relação com o passado, o presente e o futuro, por meio da memória retemos e usamos informações presentes em nosso cérebro quando precisamos.

A memória social e cultural também são parte da existência humana. Mantemos laços com pessoas, línguas e lugares, de modo que as memórias, segundo Brockmeier (2010, p.9) “transcendem o cérebro individual, localizando-as, ao contrário, em um complexo cenário de práticas e artefatos culturais, que são eles próprios sujeitos a mudanças históricas.”⁴⁶ Os apontamentos de Brockmeier definem a memória como um processo de mudança histórica. Considero a cinebiografia uma forma de memória, pois, é um registro ficcional do imaginário de uma época sobre a figura histórica. A criação de um filme envolve um processo de pesquisa histórica que será desenvolvida para fundamentar um mundo ficcional; pessoas se tornam personagens e o real e o fictício se fundem para criar um produto cultural que é também simboliza o cinema realizado em uma época.

Ao refletir a respeito das cinebiografias analisadas nesta tese, em particular observando a diferença temporal de sessenta e dois anos entre elas, observarei quais são os principais fatores que implicam em diferentes representações para o personagem histórico Vincent Van Gogh nas obras cinematográficas.

Em um contexto social ocidental, figuras históricas são lembradas em estátuas erguidas em cidades, em feriados nacionais e festas temáticas. Mais uma forma de lembrá-las surge com o gênero cinematográfico *cinebiografia*, de modo que, percorrer sobre a cinebiografia é uma forma de perceber o olhar de uma época sobre o passado e sobre uma personalidade importante para a história mundial. Cinebiografias oferecem elementos nostálgicos que descrevem além de figuras históricas, sociedades e hábitos de outras épocas.

A memória como uma narrativa social está presente em museus, galerias de arte, bibliotecas e nos *frames* cinematográficos. A representação da figura histórica no cinema cria um gênero híbrido que transita entre o documental e o ficcional. Sobre a representação da

⁴⁶ “They transcend the individual brain, instead locating them in a complex landscape of cultural practices and artifacts, which are themselves subject to historical change.”

biografia em telas, Lee (2009, p.16) afirma que: “o gênero é frequentemente considerado como “útil”, que pode nos ensinar como viver nossas vidas, ou “abrir nossas mentes para vidas muito diferentes das nossas” e, portanto, é um “ramo da história e do conhecimento”.⁴⁷

A biografia, assim, oportuniza para o público conhecer trajetórias diferentes. Com o aumento da expectativa de vida da população, as narrativas do passado cada vez mais fazem parte da dramaticidade cinematográfica como alternativa de entretenimento e averiguação de atitudes individuais e coletivas. Um dos principais motivos que levam o público a uma exibição de uma cinebiografia é a curiosidade; geralmente, as figuras históricas retratadas tiveram uma vida agitada e por vezes com escândalos, o que torna a experiência mais interessante para o público. Sobre as escolhas dramáticas feitas pelos roteiristas, Whitelaw comenta:

Há algo de pouco edificante em filmes em que celebridades mortas são expostas como tripas de miséria embebidas em álcool com vidas sexuais disfuncionais. Não é que a verdade deva ser ignorada, é só que os roteiristas geralmente são morbidamente ansiosos para chafurdar nos detalhes sórdidos, muitas vezes à custa da precisão.⁴⁸ (2009, p. 46)

Os apontamentos de Whitelaw são concordantes com a representação de Van Gogh no cinema. Van Gogh foi alguém com uma vida que facilitou a representação de aspectos dramáticos no cinema, o fato de o artista não ter tido uma carreira bem-sucedida em vida e ter sofrido com problemas mentais, um estigma ainda presente na sociedade nestes meados de século XXI, o tornaram um exemplo de personagem biográfico que os cineastas sabem que pode despertar o interesse e a empatia do público.

As possibilidades de estudos sobre as cartas e as pinturas de Van Gogh são extensas. Todos os anos são lançadas novas exposições, biografias e livros sobre a fortuna crítica de sua obra, o que torna difícil rastrear toda a produção intelectual que surge por influência de sua vida e obra. As pessoas com quem ele se relacionava e os artistas que o influenciavam são motivos de curiosidade para o público apreciador de suas pinturas.

Em 2018, Louis Van Tilborgh lançou o livro *Japanese Prints: The collection of Vincent Van Gogh*, obra em que ele apresenta a coleção de gravuras japonesas do artista holandês, bem como reflete sobre a influência da arte asiática nas pinturas de Vincent. Em 2021, Steven Naifeh publica um trabalho similar; o autor estadunidense escreveu *Van Gogh*

⁴⁷ The genre is often regarded as a ‘useful one’, one that can teach us how to live our lives, or ‘open our minds to lives very unlike our own’ and is thus a ‘branch of history and of knowledge’.

⁴⁸ There is something unedifying about films in which dead celebrities are exposed as drink-sodden misery-guts with dysfunctional sex lives. It’s not that the truth should be ignored, it’s just that screenwriters are usually morbidly overeager to wallow in the sordid details, often at the expense of accuracy.

and the artists he loved, livro que apresenta os pintores mais influentes que influenciaram o artista holandês. Recentemente em 2022, foi lançada a obra *Jo Van Gogh – Bonger* escrita por Hans Luijten, que explora a vida da cunhada de Van Gogh e o seu papel em administrar sua obra após a morte de Theo Van Gogh.

Estes exemplos demonstram como a história de Van Gogh e figuras que foram próximas a ele geram interesse de pesquisa, bem como, se tornam sucesso comercial. De Hollywood até os pequenos estúdios em países em desenvolvimento, os objetos de representação escolhidos para a cinebiografia apresentam conflitos e por vezes são representados como personagens que transitam entre o mítico e o mundano, assim, a narrativa biográfica poderá continuar a perpetuação de estereótipos sobre a figura histórica.

Carino, em seu texto “A biografia e sua instrumentalidade educativa” afirma: “Age-se, regra geral, como se os biografados fossem seres autossuficientes, autodidatas empedernidos, em cuja genialidade intrínseca se situaria a fonte de seu futuro sucesso, que é traduzido como fracasso moral, no caso dos exemplos negativos” (1999, p.155). A crítica de Carino fundamenta o pensamento de perfeição a que se pode atribuir a vida de algumas figuras históricas. Algumas personalidades são idealizadas pelos biógrafos, roteiristas e diretores e assim mitificadas na narrativa cinematográfica.

No Brasil, segundo dados do Instituto Pró-Livro (IPL)⁴⁹, em 2015, cerca de 40% do universo de leitores brasileiros lia biografias. Mais do que um registro histórico que oferece informações e conhecimento, a biografia pode ter uma função pedagógica ao mostrar lições de vida e exemplos éticos para os leitores. Sobre a cinebiografia, observa-se que algumas figuras têm constantes representações em telas. Um exemplo é Diana Spencer (1961-1997), princesa da monarquia britânica que se casou em 1981 com o príncipe Charles, herdeiro do trono britânico, a jovem ganhou popularidade durante o período de seu casamento com o príncipe inglês nos anos 1980 e 1990. Diana desempenhava um papel ativo em caridades, tinha um círculo de amigos famosos e era considerada um ícone da moda.

Após o divórcio do príncipe Charles em 1996, Diana permaneceu como um ícone cultural mantendo uma legião de fãs; após seu falecimento, em um trágico acidente automobilístico em 1997, biografias, documentários, blogs e filmes foram feitos sobre a “princesa do povo”, como foi nomeada. Casalegno, em entrevista com o historiador francês Maffessoli, discute algumas razões para a criação de uma espécie de mitologia em torno da princesa britânica. Para Maffessoli, Diana representaria o “emocional da época moderna”;

⁴⁹ Disponível em: <<https://www.portalr3.com.br/2020/11/segmento-de-biografias-cresce-com-grandes-livros-e-licoes-valiosas/>>. Acesso em: 30 de julho de 2022.

sua figura “é um arquétipo, sua tragédia cristaliza o gênero humano em sua totalidade.”; “sua morte mostra que todos estamos submetidos ao mesmo destino” (2009, p.15-17).

O mito de Diana foi responsável por unir milhares de pessoas em uma autoanálise sobre suas vidas. Uma jovem mulher, bela e rica que, como milhares de pessoas, experimentou sofrimentos, traições e adversidades. O fascínio sobre a história de Diana, para além de um desejo de debate sobre a figura humana e suas atitudes, demonstra uma canonização do sofrimento, este intensificado pela mídia e pelas representações biográficas sobre a vida da princesa. Conforme Carino,

Quando a admiração pelos biografados é forte a ponto de tornar-se incontrolável, os biógrafos preferem renunciar a qualquer distanciamento crítico e deixam-se levar, satisfeitos e gozosos, pelas ondas arrebatadoras de sua paixão, tornando-se cegos (como qualquer apaixonado) e chegando muitas vezes a naufragar no ridículo. Em verdade, o que fazem são “hagiografias”, cuidando, eles mesmos, de canonizar seus biografados (1999, p.155)

Atualmente vivemos em um cenário pós-pandêmico, a Covid-19, decretada pandemia em março de 2020 pela Organização Mundial da Saúde, ocasionou a transformação de alguns hábitos do cotidiano, como por exemplo, a normalização do trabalho *home office* em alguns tipos de carreiras. Vivemos em um período de grandes incertezas políticas, com o surgimento de conflitos nacionais e internacionais, acompanhados de discussões sobre ética, democracia, direitos humanos, liberdade individual, legalização das drogas e preservação do meio ambiente.

Diante de cenários como esse, a memória nos mantém centrados, nos direciona o olhar, amplia as nossas percepções sobre a vida e ajuda a fundamentar nossas decisões. Assim, “Num mundo marcado pela dispersão, multiplicidade, efemeridade e mobilidade, a construção biográfica permite um resgate e registro da memória individual e coletiva, que ganham um novo significado, um lugar fundamental na atribuição de sentido à realidade e à história social e, por que não dizer, pessoal de cada um.” (CRUZ, 2011, p.10)

Uma das narrativas biográficas mais emblemáticas dos últimos anos é a peça *Hamilton* desenvolvida pelo ator e diretor Lin-Manuel Miranda. Com estreia na *Broadway* em 2015, o musical em estilo *Hip Hop* conta a história de Alexander Hamilton (1755-1805), um dos fundadores dos Estados Unidos da América e secretário do tesouro nacional. A produção teatral ganhou 11 *Tony Awards*, o maior prêmio do teatro estadunidense, um Prêmio Pulitzer de drama e um *Grammy* por sua gravação musical feita pelo elenco.⁵⁰ O musical foi desenvolvido por Miranda após a leitura da biografia *Alexander Hamilton* (2004),

⁵⁰ Disponível em: <<https://www.npr.org/2020/06/29/884592985/the-past-isn-t-done-with-us-says-hamilton-creator-lin-manuel-miranda>>. Acesso em: 30 de julho de 2022.

escrita pelo escritor estadunidense Ronald Chernow. Sobre o desenvolvimento da peça, Miranda afirma,

Eu realmente não aceito a premissa de que nós idolatramos qualquer um desses caras. Acho que nosso objetivo é apresentá-los como humanos, e não apenas os cinco fatos que você conhece sobre eles em nossos livros de história. Acho que a linha direta que mais consigo usar é entre a história de vida de Hamilton e a narrativa de imigrantes em nosso país. O fato de os imigrantes terem que trabalhar duas vezes mais só para chegar aqui, mas também que, em algum momento, isso será jogado na sua cara como negativo.⁵¹

Como biógrafo de Hamilton, Miranda priorizou uma abordagem contextualizada com o momento histórico atual vivido pelos Estados Unidos, país capitalista que dispõe de políticas duras para a entrada de imigrantes. A decisão de Miranda em dar visibilidade à figura histórica de um imigrante que contribuiu para a fundação e criação de leis nos EUA ajuda a combater o estigma negativo sobre a imigração.

Em 2019, acompanhamos o caso de uma narrativa biográfica sendo premiada no Oscar, o prêmio mais importante do cinema mundial. O filme *Green Book – O guia*, dirigido por Peter Farrelly, conta a história do pianista e artista de jazz negro Don Shirley (1927-2013) e de seu motorista branco Tony Vallelonga. O filme apresenta uma viagem feita pelos dois homens pelo sul dos Estados Unidos durante a década de 1960, período marcado pela segregação racial nos EUA, que só teve um fim legal no ano de 1964.

A representação biográfica do artista Don Shirley em telas foi alvo de críticas de ativistas negros e da família do pianista, pois segundo os críticos, o motorista Tony é um homem branco que “salva Shirley de vários apuros, dá lições de moral e ensina coisas típicas da cultura negra para um homem que não se identifica com a própria cultura.”⁵² Maurice Shirley, irmão do pianista, afirmou: “ao contrário do que é mostrado no filme, o Dr. Shirley não estava afastado de sua família ou da comunidade negra”,⁵³ ideia compartilhada por Carol Shirley, sobrinha do músico: “Não houve a devida diligência para conceder ao meu tio o respeito de representá-lo adequadamente, seu legado, seu valor e a excelência em que operou

⁵¹ I really don't accept the premise that we idolize any of these guys. I think our goal is to present them as humans, not just the five facts you know about them in our history books. I think the most direct line I can use is between Hamilton's life story and the narrative of immigrants in our country. The fact that immigrants have to work twice as hard just to get here, but also that, at some point, it will be thrown in your face as a negative. Disponível em: <<https://www.rollingstone.com/culture/culture-news/hamilton-creator-lin-manuel-miranda-the-rolling-stone-interview-42607/>>. Acesso em: 30 de julho de 2022.

⁵² Disponível em: <<https://jovemnerd.com.br/nerdbunker/vencedor-do-oscar-2019-green-book-o-guia-colecionaria-polemicas-e-desavencas/>>. Acesso em: 30 de julho de 2022.

⁵³ Opposite of what is shown in the movie, Dr. Shirley was not estranged from his family or the black community. Disponível em: <<https://shadowandact.com/green-book-is-full-of-lies-dr-don-shirleys-family-speaks-out/>>. Acesso em: 30 de julho de 2022.

e a excelência em que viveu. É mais uma vez uma representação da versão de um homem branco sobre a vida de um homem negro.”⁵⁴ Nessa ótica, ao prejudicar o legado do Dr. Shirley, o filme “pode prejudicar também seus familiares vivos e os negros como um todo”⁵⁵. As críticas apresentadas fundamentam que a representação do artista Don Shirley no filme *Green Book* é racista e incoerente.

Este caso representa um conflito para a cinebiografia, pois quando há testemunhas de como o biografado realmente viveu, a representação imaginativa em telas poderá não ser bem acolhida. No caso de *Green Book*, teria sido importante existir um olhar mais próximo sobre o indivíduo que está sendo representado nas telas. Contar uma história do ponto de vista de um biografado exige uma aproximação daquela figura, de seus hábitos, do meio ao qual ela pertenceu. O processo de significação acontece em diferentes camadas, desde a escolha do ponto de vista narrativo até os meios semióticos utilizados para a representação do biografado. No caso de Don Shirley, a representação da figura histórica é também considerada a representação de uma comunidade, as evidências históricas devem ser usadas de forma a condensar acontecimentos, retratar povos, épocas e costumes e eticamente precisam se opor à continuação de estereótipos racistas e capacitistas.

Carino comenta: “Biografias transformam-se num instrumento sintomático da publicização da vida. A exposição ao âmbito público é total; e o produto a apresentar exige dos biógrafos a confiabilidade do cientista e a inventividade do artista” (1999, p.166). Desta forma, o roteiro age entre os fatos e ficção em uma busca para encontrar a sua própria verdade ou ampliar o escopo de perguntas. Ao apresentar a estrutura narrativa do romance, Todorov fundamenta: “A obra sempre será considerada uma manifestação de uma estrutura abstrata, da qual é apenas uma das realizações possíveis” (1979, p.40).

Este conceito aplicado à cinebiografia demonstra a pluralidade de opções que poderão ser aplicadas ao roteiro cinematográfico. Barthes, ao discorrer sobre a narrativa, afirma que: “a narrativa pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem, fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada dessas substâncias” (1976,

⁵⁴ There was no due diligence to accord my uncle the respect of properly representing him, his legacy, his worth and the excellence in which he operated and the excellence in which he lived. It is once again a representation of a white man's version of a black man's life. Disponível em <<https://shadowandact.com/green-book-is-full-of-lies-dr-don-shirleys-family-speaks-out>>. Acesso em: 30 de julho de 2022.

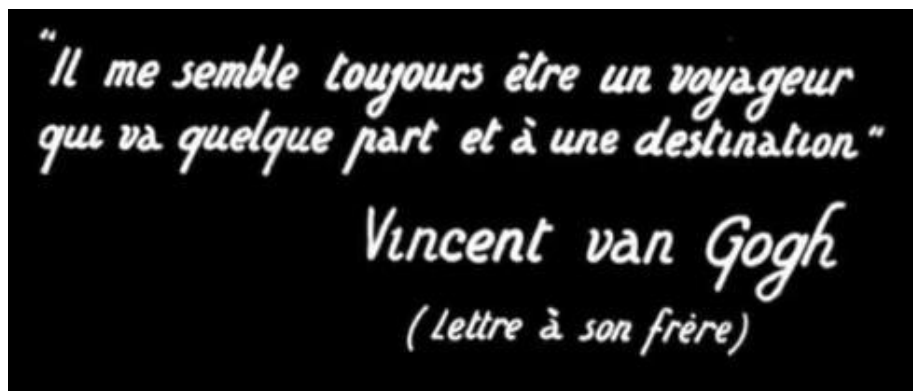
⁵⁵ So if this movie damages Dr. Shirley, can harm your living family members and black people as a whole. Disponível em: <<https://shadowandact.com/green-book-film-review-white-savior>>. Acesso em: 30 de julho de 2022.

p.19). Este mesmo princípio pode ser aplicado ao cinema; é a diversificação de análise que atribui significado à narrativa fílmica.

Voltemos ao objeto de estudo desta tese. Versões diversas sobre a biografia do pintor foram levadas ao entretenimento em múltiplas produções. Em 1948, foi realizada a primeira produção audiovisual sobre a vida do artista holandês. Dirigido pelo cineasta francês Alain Resnais (1922-2014), o curta-metragem *Van Gogh* com duração de dezessete minutos apresenta pinturas do artista enquanto o narrador em *voice-over* relata acontecimentos de sua vida.

A primeira cinebiografia de Van Gogh dirigida por Resnais fundamenta muitos princípios que seriam seguidos por futuros diretores que retratariam a vida do pintor nas telas. O primeiro *frame* do filme apresenta um trecho de uma carta de Vincent para Theo, esta escolha reflete como as cartas de Van Gogh são um dos documentos históricos mais relevantes para aqueles que desejam estudar a sua obra. No trecho que pode ser visto na figura 14, ele afirma: “Sempre pareço um viajante indo para qualquer lugar e destino.”

Figura 14- Abertura do documentário de Resnais



Fonte: Documentário Van Gogh – (RESNAIS,1948, 01'38'')

O filme de Resnais foi uma encomenda para as comemorações do centenário do pintor em Paris. Os autores do texto narrado foram o crítico de arte Gaston Diehl e o pintor Robert Hessens. Sobre o estilo de filmagem de Resnais, Merleau-Ponty fundamenta que: “Alain Resnais parece ter resolvido a forma ou deixou como legado um possível procedimento, capaz de enfatizar o narrar de uma vida a partir da obra e não o oposto. Pois, consideramos que o sentido da obra de um artista não pode ser determinado por sua vida psíquica” (2004, p.125). Feliciano, em sua dissertação *O olhar de Van Gogh pelas lentes de Alain Resnais*, afirma:

a imagem-fonte para a sua produção já trata de material sintetizado com valores significativos que, quando inseridos no contexto audiovisual, tem seu sentido de

origem parcialmente afetado, já que a pintura em sua forma primeva, como unidade ‘narrativa’, passa a compor um grupo de imagens que detém uma discursividade pautada pelo encadeamento, ou seja, na sequência de planos que formam o todo. (2017, p. 132).

Resnais fundamenta a construção narrativa da vida de Van Gogh por meio de sua arte, o realizador se aproxima das pinturas, e as mostra para o público como locais que fizeram parte da vida do artista. Ao escolher a arte e não a “loucura”, o cineasta francês prioriza o real, e não a incerteza; ao invés de apresentar a narrativa de gênio sofredor, Van Gogh se revela por meio de suas obras, e para conhecê-lo suas cartas e seus quadros são as melhores alternativas. Resnais fez parte de movimento nomeado *Nouvelle vague*⁵⁶, corrente que buscou criar formas de contar uma história por meio de novas técnicas de filmagem. Conforme Mendoza,

Nos primórdios do cinema, devido à inexperiência técnica, os cineastas realizavam as filmagens sempre com a câmera estática, imóvel. Essa convenção forçava os autores a explorarem com criatividade o universo interior do plano fílmico, ou seja, dedicavam-se os esforços na modernização e incremento dos cenários e efeitos visuais como forma de valorização da narrativa e da imagem cinematográfica. (2010, p.24)

Assim, Resnais foi um dos precursores em fundamentar um novo estilo que teria influência em todo o mundo. Em seu filme, sua escolha em apresentar a arte e não apenas a vida do artista ajuda a democratizar o acesso do público às pinturas, principalmente em um contexto pós segunda guerra mundial. Embora Van Gogh tenha quadros expostos em todo o mundo, estes encontram-se apenas em museus de grandes cidades, localizadas principalmente no Ocidente.

Além da narrativa sobre Van Gogh, o cineasta também filmou a biografia de outros pintores. Paul Gauguin teve um documentário de 11 minutos sobre sua vida lançado em 1950 nomeado *Gauguin*, e Pablo Picasso foi retratado pelo cineasta francês no documentário *Guernica*, com duração de 12 minutos e lançado também em 1950. Na vida de Van Gogh, a narrativa pessoal e de trabalho se entrelaçam, cada cineasta e roteiro apresentam objetivos e representações diferentes, porém, a apresentação de sua trajetória na pintura é um elemento presente em todas as obras que seriam desenvolvidas sobre a vida do artista. Pintar era o universo de Van Gogh, a arte era o que o motivava a continuar trabalhando e vivendo, apesar das adversidades do cotidiano, como se percebe no seguinte parecer apresentado por Naifeh & Smith:

Apesar do inverno de privações, ele agarrou sua nova vocação com uma tremenda energia, somando seu habitual entusiasmo vertiginoso pelos novos inícios a uma

⁵⁶Disponível em: <<https://www.aicinema.com.br/nouvelle-vague/>>. Acesso em: 30 de julho de 2022.

determinação encarniçada de abandonar o passado. Vincent trabalhava com uma intensidade impressionante, instalando-se numa banquetta portátil no pequeno aposento do segundo piso, que dividia com os filhos do senhorio, curvando-se sobre um grande caderno de desenho equilibrado no colo, com Bargue e Cassagne em tamanho natural apoiados junto a ele. Trabalhava enquanto lhe permitia a luz — ao ar livre, no jardim, quando o tempo permitia. Em apenas duas semanas, disse ter terminado 120 desenhos. Declarou: “A cada dia, minha mão e minha cabeça ficam mais fortes e mais flexíveis”. Achava os exercícios “exigentes” e às vezes “extremamente maçantes”, mas não ousava reduzir o ritmo frenético. “Se eu parar de pesquisar, aí, pobre de mim, estarei perdido”, escreveu. “É assim que vejo: continue, continue, venha o que vier.” Comentou com Theo sobre um “grande fogo” que ardia dentro de si. (2011, p. 264)

A cinebiografia é um discurso artístico, é enxergar a vida humana como uma arte. Como descreve Foucault, “o que me surpreende é que a arte esteja relacionada apenas aos objetos e nunca aos indivíduos e à vida; mas a vida de todo indivíduo não é uma obra de arte? Por que uma mesa ou uma casa são objetos de arte, mas não as nossas vidas?” (2000, p. 617).

No contexto pós-moderno, a pluralidade dos discursos e das incertezas apresenta o questionamento sobre a autenticidade de muitas evidências biográficas que podem ser relativizadas conforme as escolhas individuais. Os fatos nem sempre seguem a ordem cronológica, e podem ser apresentados na cinebiografia a partir do critério de importância de acontecimentos escolhidos pelo roteiro e direção, pois os “roteiros que lidam com pessoas, vivas ou mortas – biografias audiovisuais – têm que ser seletivos e concentrados para serem eficientes” (SYD FIELD, 2001, p. 181). O filme biográfico em certos aspectos mantém um equilíbrio entre memória e história. Nora discorre sobre o tema:

A história é uma reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado. Porque é afetiva e mágica, a memória não se acomoda a detalhes que a confortam; ela se alimenta de lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a todas as transferências, cenas, censura ou projeções. A história, porque operação intelectual e laicizante, demanda análise e discurso crítico. A história, ao contrário, pertence a todos e a ninguém, o que lhe dá uma vocação para o universal. A memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto. A história só se liga às continuidades temporais, às evoluções e às relações das coisas. A memória é um absoluto e a história só conhece o relativo. (1993, p. 9)

Esta definição de Nora é essencial para pensar a cinebiografia. Ao refletir sobre as cinebiografias escolhidas para esta tese, observo que elas foram fortemente influenciadas por obras biográficas sobre Van Gogh. *Lust for Life* adapta a obra homônima de Irving Stone, que realizou uma grande pesquisa histórica sobre o artista. Da mesma forma, como já foi dito, Schnabel fundamenta a construção de seu roteiro em uma recente biografia sobre o pintor, *Van Gogh: A vida* (2011), de Naifeh e Smith.

Adaptar trechos de biografias para o cinema é uma prática comum no meio cinematográfico. Em 2022, por exemplo, foi lançada a cinebiografia *Elvis*⁵⁷, de Baz Luhrmann, que apresenta acontecimentos da vida e da carreira do Rei do Rock, esta obra filmica teve inspiração no livro biográfico *Elvis Presley: último trem para Memphis*, de Peter Guralnick, publicado em 1994. Nesta perspectiva, Gutfriend afirma que:

O filme biográfico é um instrumento desse cinema baseado em personagens cuja existência é legitimada pela história, e constrói imagens que permitem compreender essa história – muitas vezes, servindo de contraponto à história oficial. Esse gênero, híbrido por excelência, transita entre o filme político, o dramático-social, e, naturalmente, o histórico. O filme biográfico permite, portanto, identificar fenômenos históricos, definir e desmistificar a permanência de certos traços e estilos culturalmente determinados. (2013, p. 100)

A cinebiografia é um gênero com potencial de existência permanente no cinema. A primeira representação da figura histórica foi feita em 1895, em *The execution of Mary Queen of Scotts*, dirigido por Thomas Edison. Cartmell (2020, p. 91) considera que a primeira cinebiografia realizada foi *Jeanne d'Arc*, de Georges Méliès, lançada em 1900. Estes exemplos mostram que já são mais de 100 anos da representação da figura histórica na sétima arte. Um fator crucial para a representação da verossimilhança nas cinebiografias são as atuações: o protagonista do drama biográfico precisa incorporar características do biografado, como postura corporal, vestuário, sotaque; o público precisa acreditar que aquele ator se tornou o personagem. Bingham define três tipos de interpretação biográfica: personificação encarnada, sugestão estilizada e desempenho estelar, e afirma que:

Exemplos de personificação encarnada são abundantes nas últimas três décadas e são responsáveis principalmente pelo número de Oscars no gênero. Tais performances incluem as de Robert De Niro em *Raging Bull* (1980), e Denzel Washington em *Malcolm X* (1992). Um bom exemplo em que o desempenho da estrela encontra a sugestão estilizada é Morgan Freeman interpretando Nelson Mandela em *Invictus* (2009). Freeman não tenta a personificação completa e não domina o sotaque de Mandela. Mas Freeman, que interpretou Deus e vários presidentes fictícios dos Estados Unidos, pode ser o único ator com aura de autoridade e experiência suficiente para interpretar Mandela. A observação altamente divulgada de Mandela, ao conhecer Freeman na década de 1990, de que ele seria sua escolha interpretá-lo em um filme confere seu próprio peso e legitimidade.⁵⁸ (2010, p.240)

⁵⁷ Disponível em: <<https://www.esquire.com/entertainment/movies/a40394550/elvis-movie-review/>>. Acesso em: 30 de julho de 2022.

⁵⁸ Examples of embodied personification abound over the past three decades and are primarily responsible for the number of Oscars in the genre. Such performances include those of Robert DeNiro in *Raging Bull* (1980), and Denzel Washington in *Malcolm X* (1992). A good example where star performance meets stylized suggestion is Morgan Freeman playing Nelson Mandela in *Invictus* (2009). Freeman does not attempt full impersonation and does not master the Mandela accent. But Freeman, who has played God and several fictional US presidents, may be the only actor with enough authority and experience to play Mandela. Mandela's highly publicized remark, upon meeting Freeman in the 1990s, that it would be his choice to play him in a film lends its own weight and legitimacy.

Para realizar a personificação encarnada, o ator precisa mudar características de seu corpo para se assemelhar o máximo possível com o personagem representado por ele. Na sugestão estilizada, nem todas as características daquela personalidade serão contempladas na atuação, enquanto o desempenho estelar refere-se ao reconhecimento do ator na indústria, o que o qualificará para desempenhar o papel no filme. Nesse sentido, Schlaeger afirma que as biografias desempenham um papel conservador:

Comparada com as imagens de nossa cultura que o pós-modernismo projeta, a biografia é, apesar de sua construção intertextual, fundamentalmente reacionária, conservadora, perpetuamente acomodando novos modelos de homem, novas teorias do eu interior, em um *mainstream* cultural orientado para a personalidade, sempre ajudando a desarmar seu potencial subversivo.⁵⁹ (1995, p. 63)

Os apontamentos de Schlaeger sobre o texto escrito refletem sobre um direcionamento conservador que pode estar presente em uma biografia, que tem sua construção na apresentação de uma sequência de fatos e momentos em que o biografado age de forma correta, colocando-o em um pedestal como um modelo de vida a ser seguido, um verdadeiro exemplo de edificação para o público.

Uma abordagem moderna na representação da figura histórica se oporá a este clichê e apresentará os acontecimentos de forma que possam ser compreendidos como parte de uma grande história individual, com suas contradições e peculiaridades, momentos de dificuldade, ou que o personagem não agiu eticamente podem estar presente em sua representação nos livros e nas telas para tornar sua construção mais realista.

A cinebiografia age na maioria dos casos como uma forma de homenagem ao biografado, no entanto, uma abordagem genérica e clichê será irrelevante para a imortalização desta figura em telas. O subversivo em telas pode ser atribuído ao eu interior de cada figura histórica, o que permeia os seus pensamentos? Quais eram as suas dores? Quais causas apoiava? Ao ler as cartas de Van Gogh, um tema que chama a atenção é a dificuldade de ingresso no mundo da arte, em carta para seu irmão Theo escrita em agosto de 1888, Vincent exemplifica as adversidades em ser um pintor pós-impressionista:

E se, quando jovens, podemos acreditar que pelo trabalho assíduo podemos satisfazer nossas necessidades, isto atualmente torna-se cada vez mais duvidoso. Disse de novo a Gauguin, em minha última carta, que se pintássemos como Bouguereau poderíamos esperar ganhar alguma coisa, mas que o público jamais mudará, e só gosta de coisas suaves e polidas. Tendo um talento mais austero, não se deve contar com o produto do próprio trabalho; a maioria das pessoas inteligentes o suficiente para compreender e gostar dos quadros impressionistas são e continuarão a ser pobres demais para comprá-los. Será que G. e eu trabalharemos

⁵⁹ Compared with the images of our culture that postmodernism projects, biography is, despite its intertextual construction, fundamentally reactionary, conservative, perpetually accommodating new models of man, new theories of the inner self, in a personality-oriented cultural mainstream. , always helping to disarm its subversive potential.

menos só por causa disto? Não – mas seremos obrigados a aceitar a pobreza e o isolamento social como coisas inerentes. E, para começar, instalemo-nos onde a vida for mais barata. Tanto melhor se o sucesso vier, tanto melhor se algum dia pudermos viver mais folgadoamente. (2002, p.249)

O relato de Vincent expõe como o indivíduo é afetado pelo momento histórico em que está inserido. É relevante avaliar quais critérios permeavam o mundo da arte naquela época que não permitia que pinturas pós-impressionistas como as dele e as de Gauguin fossem bem vendidas no mercado de arte, este fato reforça como o conservadorismo permeia as avaliações críticas sobre o que é bom ou ruim, arte ou amadorismo. As limitações de mercado afetam artistas até a atualidade. No Brasil, por exemplo, temos a lei *Rouanet*, estabelecida em 1991, que prevê apoio a produções artísticas e culturais. Além dela, as leis Aldir Blanc (2020) e Paulo Gustavo (2022) surgiram como formas de apoiar artistas e instituições culturais durante o período da pandemia da Covid-19.

O desfecho da vida de Van Gogh poderia ter sido diferente se ele tivesse conseguido se sustentar por meio de seu trabalho. Neste entremeio, age a representação cinematográfica, que deverá considerar mostrar o passado de forma que o público possa refletir sobre o presente. A utilidade da arte ainda é questionada no século XXI? Os artistas são respeitados e têm como se sustentarem por meio de seu trabalho?

Assim como não existe o intraduzível na tradução, não existe o “infilável” no cinema: a forma de abordar a história será decidida pelo cineasta. Rosenstone (2007, p.15) afirma que o filme biográfico pode ser apresentado de forma mais conservadora, contando a história cronologicamente de forma linear, ou pode ser mais inovativo, portanto, subversivo, apresentando a vida de forma fragmentada como em um drama. A fragmentação como forma de contar histórias é uma característica do modernismo. Santos, importante estudioso sobre o pós-modernismo, afirma:

A fragmentação se torna regra no Modernismo, que também é um fenômeno urbano, o que significa mutação constante, sensorialidade, solidão, anonimato, abstração, desumanização. É uma técnica narrativa que perpassa as mídias, a literatura, as artes, ao romper a linearidade do discurso exigida pela razão. Hoje a fragmentação serve, ao contrário, à opacidade da leitura, à resistência à significação imediata. É preciso trazer à tona, junto com o fragmentário, a complexidade. Nossa vivência de mundo é parcelar e múltipla, com entrelaces de lógicas diferentes. É preciso violar o senso comum acomodado no berço esplêndido da linearidade, da clareza, da verdade única.⁶⁰

Se aplicarmos a definição de Santos à cinebiografia, veremos que este gênero fundamenta o processo de seleção e desenvolvimento narrativo ao criar um discurso com

⁶⁰Disponível em: <<https://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Pagina/Especial-Fragmentacao-literaria-0>>. Acesso em: 30 de julho de 2022.

múltiplas possibilidades de interpretação. Ao recontar uma história com enfoque nos acontecimentos que não seguem uma ordem cronológica e não buscam enfatizar apenas as características positivas do biografado, o cinema desconstrói a história única. Desta forma, a realização biográfica apresentada por este gênero tem um grande potencial de criticidade e reflexão histórica que vai além da individualidade.

Andy Warhol, pintor estadunidense, afirmou: “No futuro todos terão os seus 15 minutos de fama.”⁶¹ Já estamos neste futuro vivendo em um mundo com grande acesso à tecnologia, em que a repercussão midiática e as redes sociais transformam anônimos em celebridades instantâneas; a efemeridade das relações e pensamentos sobre a vida na pós-modernidade não têm a durabilidade como objetivo, a intersecção biográfica permite que o público relembre o passado e aprenda ou não com ele.

O cinema pode oferecer mais do que entretenimento, é um veículo de comunicação que, como a literatura, a música, a pintura e outras artes, pode auxiliar na compreensão da vida. Catrysse (1992) fundamentou o conceito de adaptação como um tipo de tradução, percebendo a funcionalidade e a recepção como elementos essenciais para basear a sua análise que discute pormenores das obras além do contexto de transferência. Na premiação estadunidense do Oscar, desde 1929, existe a categoria de Melhor Roteiro Adaptado, ou seja, há muito tempo os profissionais da sétima arte reconhecem a importância da adaptação de histórias para a sétima arte. O fato de uma obra já ser bem-sucedida em outra mídia como a literatura ou o teatro, por exemplo, também acrescenta o interesse sobre a adaptação cinematográfica.

A obra fonte será ressignificada em uma nova linguagem. No cinema as palavras viram cenas, os detalhes descritos em um livro viram objetos no cenário de um *set* de filme. O tempo de uma obra cinematográfica é mais curto do que o de uma obra literária, por exemplo. O filme utiliza efeitos especiais, montagem, em uma construção de uma linguagem que apresenta elementos para uma grande audiência. A estrutura dramática apresentada no enredo de um filme tem o objetivo de engajar e despertar emoções nos espectadores.

No caso de uma representação cinematográfica de uma figura histórica, o processo de adaptação é extremamente complexo, pois é necessário lidar com fatos, bem como com a idealização do senso comum sobre o biografado. Como foi dito, o filme biográfico, portanto,

⁶¹ Disponível em: <<https://www.publico.pt/2012/02/22/jornal/andy-warhol-os-15-minutos-de-fama-que-se-tornaram-eternos-24037382>>. Acesso em: 30 de julho de 2022.

tem o papel de criar um imaginário sobre a figura histórica que por sua vez poderá reforçar estereótipos sobre a personalidade e os acontecimentos de uma vida. Sobre os estereótipos, a escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie afirmou em uma palestra *Ted Talk* publicada em outubro de 2009 que “A história única cria estereótipos, e o problema com estereótipos não é o fato deles não serem verdadeiros, mas sim que eles são incompletos”.⁶²

Assim, a cinebiografia é este gênero híbrido que se relaciona com a memória, a história e a ficção, e por isso tem a capacidade de confrontar, subverter e romper com definições identitárias idealizadas, ao trazer para as telas uma representação mais humana e realista com o indivíduo representado e sua época. Desta forma, as cinebiografias *Lust for Life* e *At Eternity's Gate* não representam apenas o estilo narrativo de cada um de seus respectivos diretores, representam também o pensamento de uma época sobre Van Gogh, como veremos com mais detalhes nos capítulos seguintes.

⁶² The single story creates stereotypes, and the problem with stereotypes is not that they are untrue, but that they are incomplete. ADICHIE, Ngozi Chimamanda. O perigo de uma história única. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=D9Ihs241zeg&ab_channel=TED>. Acesso em: 12 de janeiro de 2023.

4 LUST FOR LIFE: A ADAPTAÇÃO DO LIVRO PARA AS TELAS

O que é literatura? Esta é uma pergunta clássica para os estudantes de cursos de humanidades. A Literatura faz parte de um contexto social, cultural e histórico que envolve oralidade, criatividade, fatos e ficção, seja poesia, drama ou romance; o que define literatura, segundo Eagleton (2006, p. 3): “Não é o fato de ser ficcional ou ‘imaginativa’, mas porque emprega a linguagem de forma peculiar”. Na construção do imaginário literário, elementos como o tempo, o narrador, o espaço e principalmente os personagens são essenciais para a ambientação do leitor na história.

Ao pensar a narrativa biográfica, observamos que desde o surgimento da literatura como relato oral, os grandes fatos, conquistas e personalidades humanas são celebrados. Um personagem literário inesquecível como por exemplo, Ulisses, imortalizado nas obras *Odisseia* e *Iliada* do autor grego Homero, provavelmente nunca existiu, mas teve em sua construção mitológica o argumento que o tornou um personagem famoso até os dias de hoje.

Bourdieu, em *A Ilusão Biográfica*, discorre sobre os perigos em pensar a vida como um conjunto de acontecimentos coerentes. Para ele, a narrativa biográfica se baseia em histórias que nem sempre poderão ser analisadas de forma unilateral, pois “Produzir uma história de vida, tratar a vida como uma história, isto é, como o relato coerente de uma sequência de acontecimentos com significado e direção, talvez seja conformar-se com uma ilusão retórica, uma representação comum da existência” (1996, p.185).

O argumento de Bourdieu embasa uma abordagem realista sobre a figura histórica, e direciona um estudo sobre uma vida humana como uma tarefa que requer uma não conformação com modelos que possam ser apresentados como únicos. Diferente do herói Ulisses, o ser humano real apresenta mais do que vitórias e derrotas, o processo diário da existência é o que caracteriza a humanidade.

A literatura é uma forma artística que pode ser usada para narrar momentos de uma vida. Desde o crescimento do interesse pelas narrativas biográficas observo que características romanescas são utilizadas para moldar a visão do público sobre determinado personagem histórico. O romance precisa manter a atenção do leitor e engajá-lo na história. Os acontecimentos descritos no enredo nem sempre precisam ser analisados por uma lógica cronológica.

Martins (1996, p.37) argumenta a existência de três níveis de leitura que se relacionam entre si. O primeiro nível é a leitura sensorial, em que os cinco sentidos do corpo humano são responsáveis por levar as informações para o cérebro; essa leitura refere-se ao uso dos sentidos que geram a compreensão do mundo. Em relação à leitura de textos, é por

meio do sentido da visão que a maioria dos leitores é capaz de entender as informações presentes no texto, no caso de um texto em braile, os leitores utilizam o sentido do tato para realizar a leitura. Esse primeiro nível de leitura se relaciona diretamente com o segundo tipo apontado por Martins, a leitura emocional.

Nesse segundo tipo, por meio da leitura do texto realizada pelo sentido da visão, as informações chegam ao cérebro do leitor e provocam a sua reflexão, despertando a sua empatia, causando angústia, alegria, medo, dentre outros sentimentos. O último tipo de leitura é a leitura racional, em que o leitor fará o questionamento daquilo que leu, dando sentido ao texto, integrando-o e relacionando-o com suas próprias vivências. Observo que durante a leitura de um texto literário o leitor relaciona os três tipos de leitura apresentados por Martins. Precisamos dos sentidos para realizar a leitura propriamente dita; após, refletirmos sobre o assunto lido, e nossa avaliação sobre uma obra é tanto racional como emocional, pois cada texto nos afeta de uma forma diferente.

Um dos elementos que faz o leitor se aproximar do texto literário e, portanto, um dos mais importantes para uma história, é o personagem. Ao refletir sobre o personagem biográfico e sua caracterização na ficção, observo que o conceito de equivalência entre o histórico e o literário não pode ser alcançado, pois a obra literária está à serviço da criatividade e da imaginação do autor. Ainda, em relação ao personagem, Cândido assim o define,

Não espanta, portanto, que a personagem pareça o que há de mais vivo no romance; e que a leitura deste dependa basicamente da aceitação da verdade da personagem por parte do leitor. Tanto assim, que nós perdoamos os mais graves defeitos de enredo e de ideia aos grandes criadores de personagens. Isto nos leva ao erro, frequentemente repetido em crítica, de pensar que o essencial do romance é a personagem, — como se esta pudesse existir separada das outras realidades que encarna, que ela vive, que lhe dão vida. Feita esta ressalva, todavia, pode-se dizer que é o elemento mais atuante, mais comunicativo da arte novelística moderna, como se configurou nos séculos XVIII, XIX e começo do XX; mas que só adquire pleno significado no contexto, e que, portanto, no fim de contas a construção estrutural é o maior responsável pela força e eficácia de um romance. (1998, p.52)

A personagem, é um ser que permanece interligado aos acontecimentos do enredo que a cercam é integrada à narrativa de forma que suas atitudes precisam ser verossímeis com as ideias abordadas pela obra literária. Tal conceito é descrito por Cândido (1998, p.55) como a “lógica interna da personagem”, é ela que possibilita que a personagem mantenha a sua linha de coerência durante a narrativa. Refletir sobre a narrativa de uma biografia, conforme Levi, se assemelha em certos aspectos ao romance. Segundo o autor,

As exigências de historiadores e romancistas não são as mesmas, embora estejam aos poucos se tornando mais parecidas. Nosso fascínio de arquivistas pelas descrições impossíveis de corroborar por falta de documentos alimenta não só a renovação da história narrativa, como também o interesse por novos tipos de fontes,

nas quais se poderiam descobrir indícios esparsos dos atos e das palavras do cotidiano. (1989, p.169).

A personagem biográfica faz parte de uma história social, enquanto o personagem fictício inserido na narrativa age dentro de um contexto delimitado. A individualidade do personagem, as descrições de sua personalidade fundamentam sua construção para o leitor. Naves (2021), em seu livro *Van Gogh – A salvação pela pintura*, pontua que, embora a personalidade de Van Gogh e sua biografia sejam determinantes para a sua obra, as obras artísticas como livros e filmes são responsáveis por criar uma mitologização para o personagem histórico.

Segundo o autor, “Não é improvável que boa parte das lendas que envolvem o pintor holandês, a ponto de se tornarem quase uma verdade indiscutível, tenha origem em um filme de 1956, *Sede de viver*, baseado na biografia romanceada e muito vendida de Irving Stone” (NAVES, 2021, p.9). Este ponto de vista também é exposto por Naifeh e Smith, ao comentarem a constante discussão sobre o suicídio do pintor,

Em 1934, quando foi imortalizada na biografia romanceada de Irving Stone, *Sede de viver*, de grande êxito comercial, a história de suicídio de Vincent no tragal já tinha se instalado solidamente na lenda do artista. Duas décadas depois, quando a fama de Vincent Van Gogh atingiu novas alturas com o centenário de seu nascimento em 1953, ela ficou definitivamente selada na mitologia com o lançamento, três anos depois, da adaptação cinematográfica de *Sede de Viver*, premiada com um Oscar. (2011, p.1010)

A declaração feita pelos biógrafos fundamenta a concepção de que o romance e a cinebiografia fazem parte da criação de um imaginário sobre o artista. A caracterização de uma personagem literária vai além do propósito de entretenimento: ela também obedece a uma visão pedagógica. Agir eticamente, superar o sofrimento, são características da moral humana associadas ao protagonista da obra, que quase sempre é um personagem-mocinho, que desempenha atitudes heroicas.

A cultura dos fãs idealiza personalidades. Uma das razões para se comprar um romance biográfico ou ir ao cinema assistir a uma cinebiografia é ver alguém que o fã admira ser representado naquelas obras. Contextualizando a identidade, Stuart Hall em *A identidade cultural na pós-modernidade*, define três tipos de sujeitos: a) sujeito do iluminismo b) sujeito sociológico, c) sujeito pós-moderno, que ele assim descreve:

O primeiro tipo, o sujeito do iluminismo, baseia-se na ideia de que o ser humano totalmente unificado, dotado de razão e com poucas mudanças durante a sua existência, é uma definição que prioriza a individualidade do sujeito. Na segunda concepção de sujeito, a sociológica, o ser humano é visto como alguém que não é autossuficiente, mas que é formado por meio das relações com outras pessoas, a cultura e o mundo que o cerca. A terceira concepção, intitulada sujeito pós-moderno identifica o ser humano, como alguém que não tem uma identidade fixa ou

permanente, não existe um único “eu”, o ser humano é formado por identidades contraditórias, é definida historicamente e não biologicamente. (1992, p. 10-13).

Dentro dessa complexidade, busco entender a figura de Van Gogh, percebendo que os diálogos culturais, sociais e situacionais são responsáveis por formar a identidade humana. Considero que o sujeito do iluminismo não se aplicaria a uma análise realista da personalidade do pintor. Van Gogh transita entre as identidades sociológica e pós-moderna: um homem que buscou durante a sua vida encontrar a felicidade e um propósito para sua vida, desempenhou diversas atividades como pastor, professor e vendedor; foi um cristão fervoroso durante muitos anos, mas próximo ao fim de sua vida, tornou-se ateu.

Lust for Life surge no contexto pós-segunda guerra mundial com o objetivo de seguir o sucesso do romance de Irving Stone publicado em 1934, e se tornar uma representação atemporal para o pintor holandês. Cyril Ressler, em 1º de dezembro de 1956, escreveu a seguinte crítica sobre a obra fílmica de Minnelli:

O filme subjuga louvavelmente o sensacionalismo do best-seller de Irving Stone de 1934, o que provavelmente é uma jogada segura em uma sociedade externamente mais apreciadora da arte de 1956. O produtor John Houseman e o diretor Vincente Minnelli gastaram consideravelmente para registrar o mais fielmente possível a vida de um homem talentoso e assustado que, atormentado por fracassos e epilepsia, ansiava mais por punição e morte do que pela vida. De Fogg a Moscou, as pinturas de Van Gogh foram procuradas e fotografadas. A câmera não poderia mostrar adequadamente suas manchas grossas de tinta, mas captura sua magnífica coloração, incluindo os amarelos elétricos com os quais ele descreveu um mundo que ele pensava iluminado pela luz brilhante de Deus e seu sol. Cinemascope e Metrocolor também são usados soberbamente para recriar as cenas de suas pinturas. Eles traçam sua vida desde a casa da família na Holanda até o distrito carbonífero de Borinage, na Bélgica, onde ele serviu como ministro e, finalmente, até Arles, onde, durante um de seus ataques, Van Gogh cometeu suicídio.⁶³

É interessante observar que esta crítica, feita no mesmo ano do lançamento do filme, apoia o direcionamento narrativo de Minnelli, ao sugerir que o livro de Stone contém uma abordagem sensacionalista que não foi trazida às telas pelo diretor; pelo contrário, Minnelli, segundo o crítico, buscou aproximar o público das obras de Van Gogh. Provavelmente o sensacionalismo a que se refere Ressler em sua crítica é referente à construção dos diálogos

⁶³ The movie laudably subdues the sensationalism of Irving Stone's best seller of 1934, which is probably a safe move in an externally more art-appreciating society of 1956. Producer John Houseman and director Vincente Minnelli have taken considerable expense to record as faithfully as possible the tragic life of a talented, frightened man who, tormented by failures and epilepsy, lusted for punishment and death more than for life. From Fogg to Moscow, Van Gogh's paintings were sought and photographed. The camera could not adequately show his thick daubs of paint, but it does capture his magnificent coloring, including the electric yellows with which he described a world he thought illuminated by the brilliant light of God and His sun. Cinemascope and Metrocolor are also superbly used to recreate the scenes of his paintings. They trace his life from the family home in Holland to Borinage coal district in Belgium, where he served as a minister, and finally to sunswept Arles where, during one of his attacks, Van Gogh committed suicide. Disponível em: <<https://www.thecrimson.com/article/1956/12/1/lust-for-life-pilust-for-life/>>. Acesso em: 30 de julho de 2022.

reimaginados por Stone, que, por ser um escritor de uma obra literária, tem liberdade para enfatizar aspectos dramáticos como o sofrimento, a tristeza, a angústia, o que pode soar como sensacionalismo, quando conhecemos a biografia de Van Gogh com mais detalhes.

O cineasta nascido em Chicago no ano de 1903 era o filho mais novo da atriz Mina Le Beau e de Vincent Charles, um famoso condutor musical. Vincente Minnelli foi criado em uma atmosfera teatral, trabalhou como ator, cenógrafo e figurinista, antes de sua estreia na Broadway em 1936 com a peça *All home abroad*, que abriu caminhos para que ele fosse contratado pela MGM e estreasse em Hollywood em 1942. Em 34 anos de carreira, Minnelli dirigiu 38 filmes, uma extensa produção, sendo que é mais lembrado pelo gênero cinematográfico musical, e foi indicado ao Oscar de melhor diretor pela primeira vez em 1952 pelo filme *An American in Paris* (Sinfonia de Paris), tendo vencido a mesma premiação em 1958, pelo musical *Gigi*.

Irving Stone escreveu diversos romances biográficos: figuras como Clarence Darrow, famoso advogado estadunidense, e Earl Warren, reconhecido juiz e político dos EUA, foram personalidades apresentadas em seus romances biográficos. Outras biografias famosas do escritor são *Agonia e Êxtase*, sobre o artista italiano Michelangelo, publicada em 1966, *A neurose e o Sonho*, romance sobre o psiquiatra austríaco Sigmund Freud, publicado em 1972 e *A origem*, romance sobre o cientista Charles Darwin publicado em 1980. Sobre a escrita de Stone em *Lust for Life*, Ingwerson (1984) escreve:

Ele escreveu um romance biográfico longo e vívido sobre o holandês - um romance rejeitado por 17 grandes editoras em Nova York e Boston, porque Van Gogh era uma figura muito obscura. Mas quando "Lust for Life" de Irving Stone foi finalmente publicado pela Doubleday em 1934, vendeu 800.000 cópias e ajudou a tornar Van Gogh praticamente um nome familiar. Ajudou até a popularizar os pós-impressionistas franceses com os quais o pintor se associava. A biografia direta de não-ficção nunca foi suficiente para Stone, embora ele geralmente seja creditado com a pesquisa precisa e completa de um historiador de primeira linha. O interesse de Stone está na experiência emocional de figuras dramáticas e históricas. Como um ator metodológico, ele se identifica intimamente com seus súditos. Ele os estuda por anos, lendo suas correspondências, vivendo em seus locais, absorvendo seus ambientes e tentando experimentar suas emoções, esmagados e quando eles são bem-sucedidos, realizados e jubilosos, "porque eu não acho que você possa transmitir emoção como escritor a menos que você sinta isso", disse ele em uma entrevista recente. Isso o levou a apresentar a história de Van Gogh como um romance, e não como uma biografia isolada e vinculada a fatos. "Se eu pudesse me identificar totalmente com Vincent, poderia contar a história de dentro dele. Não dentro de mim. E foi isso que tentei fazer, e é por isso que saiu como um romance."

64

⁶⁴ He wrote a long, vivid biographical novel on the Dutchman a novel spurned by 17 major publishers in New York and Boston, because Van Gogh was too obscure a figure. But when Irving Stone's "Lust for Life" was finally published by Doubleday in 1934, it sold 800,000 copies and helped to make Van Gogh practically a household name. It even helped to popularize the French PostImpressionists with which the painter associated. Straight non fiction biography has never been enough for Stone, although he is generally credited with the accurate and thoro

A escrita de Stone, conforme suas próprias palavras, é uma pesquisa histórica que busca expandir o imaginário sobre o personagem histórico. O autor almeja criar uma experiência emocional tanto para si mesmo como para o público, ele busca essa experiência emocional ao se pôr no lugar do biografado para descrever situações e acontecimentos. O autor estadunidense, ao falar sobre sua metodologia de escrita para *Lust for Life*, afirmou: “Os diálogos tiveram de ser reimaginados [...] omiti diversos fragmentos sem importância da história completa. [...] Minha fonte principal foram os três volumes de cartas de Vincent para seu irmão Theo” (STONE, 1985, p.406). Este romance foi a estreia de Stone como romancista, na época com 31 anos de idade. Segundo Lane:

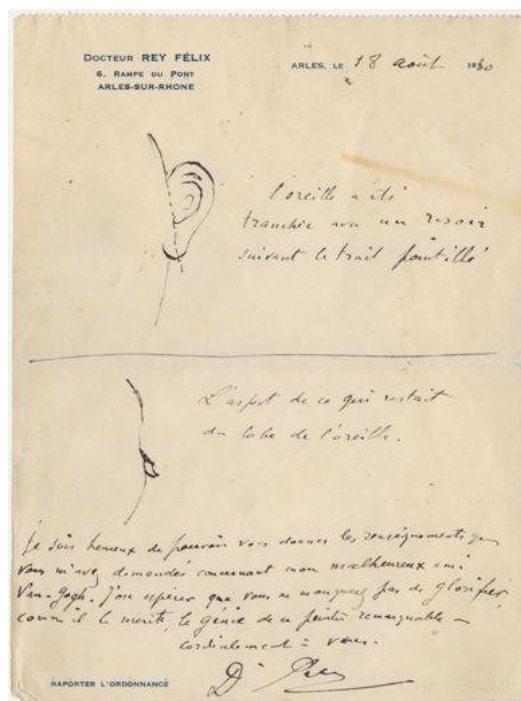
Ele [Stone] se especializou na suada ficção biográfica, repleto de psicodrama da moda e dedicado à teoria de que a arte é a melhor e a única maneira de responder - e, se Deus quiser, de acalmar - as demandas de seus demônios, como se eles fossem acionistas de sua corporação espiritual. Este Vincent deu um tom que perdurou, e com o qual todos os outros Vincent 's nas telas tiveram que contar.⁶⁵

Um documento importante para analisar o comprometimento de Stone com a veracidade dos fatos em sua produção literária é a carta do médico Félix Rey, com desenhos da orelha mutilada de Vincent van Gogh. Irving Stone fez uma pesquisa extensa usando documentos, as obras do pintor e testemunhas que conviveram com Van Gogh e poderiam descrever a sua personalidade. A imagem datada de 18 de agosto de 1930, é apresentada na figura 15:

ughgoing research of a first-rate historian. Stone's interest is in the emotional experience of dramatic, historical figures. Like a method actor, he identifies closely with his subjects. He studies them for years, reading their correspondence, living in their locations, absorbing their environments, and attempting to experience their emotions. "I go through the emotions that my people go through, both when they're battered and beaten and defeated and crushed and when they're successful and fulfilled and jubilant, because I don't think that you can convey emotion as a writer unless you feel it," he said in a recent interview. "And that's how you get it down on the page." This led him to present Van Gogh's story as a novel, rather than as a detached, fact-bound biography. "If I could identify totally with Vincent, I could tell the story from inside him. Not inside me. And that's what I tried to do and that's why it came out as a novel." Disponível em: <<https://www.csmonitor.com/1984/0719/071913.html>>. Acesso em : 30 de julho de 2022.

⁶⁵ He specialized in sweaty biographical fiction, dense with fashionable psychodrama, and dedicated to the theory that art is the best and the only way to answer—and, God willing, to allay the demands of your demons, as if they were shareholders in your spiritual corporation. This Vincent set a tone that has endured, and that all other onscreen Vincents have had to reckon with. Disponível em: <<https://deadline.com/2017/05/willem-dafoe-vincent-van-gogh-julian-schnabel-at-eternitys-gate-1202098716/>>. Acesso em: 24 de setembro de 2020.

Figura 15- Desenho da orelha mutilada de Van Gogh – Félix Rey



Fonte: The Bancroft Library, University of California, Berkeley.

Assim, Irving Stone utilizou os recursos literários para criar uma representação humana que correspondia com o conhecimento disponível sobre Van Gogh na época. Um dos elementos mais importantes para se estudar em uma análise entre um romance e um filme é o diálogo. McKee descreve em sua obra os tipos de diálogos presentes no cinema e na prosa. Segundo o autor:

Prosa é um meio mental. Enquanto histórias executadas no palco ou na tela miram direto nos olhos e nas orelhas do público, a literatura percorre um caminho indireto pela mente dos leitores. O leitor deve primeiro interpretar a linguagem e depois imaginar os sons e imagens descritos (cada leitor imagina de seu jeito) para só então, por fim, reagir ao que foi imaginado. Além disso, como a literatura não depende de atores, o autor fica livre para escrever mais ou menos diálogos. Um filme é um meio essencialmente visual, ele incita o público a prestar mais atenção naquilo que vê e não naquilo que ouve. Por essa razão, roteiros favorecem a imagem sobre a voz. (2018, p.27)

A definição de McKee é importante para pensarmos que mídias diferentes irão utilizar alternativas diferentes para a construção deste elemento narrativo. O escritor precisa alcançar a mente do leitor, aproximando-o da história, e para isso, sua única ferramenta são as palavras, enquanto o filme tem como sua principal vantagem a exposição visual da história. No romance de Stone, os leitores transitam entre os lugares que o pintor viveu e observam as relações de Van Gogh com outras pessoas. Um personagem importante ao qual somos

apresentados por Stone no romance de 1934 é o primo artista de Van Gogh, chamado Mauve.

Sobre ele Naifeh e Smith comentam:

Esse era o artista que Vincent queria ser. Com seu belo estúdio bem equipado, um casamento feliz e a família crescendo, agora com quatro filhos, com seu sucesso comercial e a boa posição social, Mauve, aos 42 anos, encarnava o ideal da realização e aprovação que constituía a meta mais ambicionada de Vincent. Mauve e ele sentiam a mesma admiração por Millet — o símbolo do sucesso artístico e comercial —, e Mauve deu “inúmeras sugestões” a Vincent sobre seus desenhos. Na despedida, disse a Vincent que repetisse a visita dali a alguns meses para acompanhar seus progressos. Era exatamente a dádiva que Vincent esperava ao vir até Haia: uma manifestação de apoio do primo bem-sucedido à sua nova missão de anular o passado. (2011, p.293)

Os estilos de pintura de Vincent e seu primo, no entanto, não eram similares, o que acarretou várias discussões entre ambos e o rompimento de sua amizade. No capítulo nove de “Sede de Viver - A vida trágica de Vincent van Gogh” traduzido por A.B. Pinheiro de Lemos e publicado no Brasil em 1988 pela editora Record, pode-se observar a construção de um diálogo esclarecedor entre Van Gogh e o seu primo Mauve, que expõe o atrito entre os dois. O diálogo apresentado por Stone é um pedido de desculpas feito por Van Gogh após uma discussão com seu primo:

Vincent: Primo Mauve, peço que me perdoe pelo que aconteceu em seu estúdio. Foi muito estúpido da minha parte. Não pode divisar o caminho claramente para me perdoar? Não quer aparecer para ver meus últimos trabalhos e conversar a respeito?

Mauve recusou bruscamente.

Mauve: Claro que não irei procurá-lo. Isso está fora de questão.

Vincent: Perdeu a fé em mim tão completamente?

Mauve: Perdi. Você tem um caráter rancoroso.

Vincent: Se me explicar o que fiz de rancoroso, tentarei me corrigir.

Mauve: Não estou mais interessado no que você faz.

Vincent: Não tenho feito mais nada além de comer, dormir e trabalhar como um artista. O que há de errado nisso?

Mauve: Você se considera um artista?

Vincent: Claro.

Mauve: Um absurdo rematado. Nunca vendeu um quadro em sua vida.

Vincent: É isso o que significa ser um artista...vender quadros? Pensei que significasse ser alguém que está sempre procurando, sem encontrar absolutamente. Pensei que significasse o contrário de “eu já sei, já descobri”. Quando digo que sou um artista, estou apenas querendo dizer” estou procurando, estou me esforçando, estou me empenhando com todo o meu coração. (p.180, 1934)

O estilo narrativo de Stone busca engajar o leitor na obra, por ser de fácil leitura e compreensão. Neste diálogo, podemos observar um Vincent que se arrependia de suas ações

impulsivas. O pintor não demonstrava autocomiseração por si mesmo, mas sim, uma angústia e repulsa por suas ações. Ao analisar o diálogo, percebo que ser um artista é um tema dominante para a fundamentação do romance. Além deste tema, notam-se questionamentos filosóficos e existenciais que culminam na construção humana do personagem Van Gogh.

Um dos pontos interessantes para ressaltar sobre a obra fílmica é a escolha por filmar cenas específicas em cidades europeias que marcaram a vida do pintor. A aproximação de museus, colecionadores particulares e a ambientação do cenário são fatores decisivos para a construção imagética da cinebiografia. O uso das técnicas cinematográficas, como o *cinemascope*, também foi essencial para criar a estética do filme. Conforme o site *Britannica*:

CinemaScope, processo de filmagem em que um filme é projetado em uma tela, com a largura da imagem duas vezes e meia de sua altura. O físico francês Henri Chrétien (1879-1956) inventou a técnica no final da década de 1920 pela qual uma câmera, com a adição de uma lente especial, pode “comprimir” uma imagem ampla em um filme padrão de 35 milímetros. Então, pelo uso de uma lente de projeção especial, a imagem é restaurada com clareza e expandida em uma tela ampla sem distorcer as proporções. A invenção foi ignorada até que a crescente incursão da televisão no mercado de exibição de filmes nas décadas de 1940 e 1950 forçou a indústria a encontrar novos meios de atrair o público. No final da década de 1950, a maioria dos filmes lançados pelos principais estúdios cinematográficos eram filmados para projeção em tela ampla, e a maioria dos cinemas estava equipada para exibir esses filmes.⁶⁶

Minnelli era um cineasta conhecedor das mais modernas técnicas cinematográficas de seu tempo, desta forma, seus filmes sempre se destacavam nas principais premiações cinematográficas. Em relação a *Lust for Life*, de acordo com Hunt:

Lust for Life é um dos filmes mais cativantes de Minnelli, uma celebração e consideração do trabalho de Van Gogh. Tornou-se épico por uma proporção de 2,35, o filme visa retratar tanto o ato físico da pintura quanto a materialidade da pintura – ou, para nossos propósitos e de Minnelli, *mise-en-scene*. Minnelli representa a cor ousada e a tendência pontilhista do trabalho de Van Gogh com Technicolor vívido, pontuado por uma câmera itinerante em primeira pessoa que sopra energia cinética em cada movimento do filme, não muito diferente de um pincel atingindo uma tela. Em sua forma mais fervorosa, o filme quase se assemelha ao tipo de arte americana do pós-guerra associada a Jackson Pollock – de fato, o próprio Minnelli pode ser sentido em cada panorâmica e zoom, cada gesto corporal e medida articulada. Em outras palavras, o filme é um estudo de movimento tanto quanto de design de

⁶⁶ CinemaScope, filmmaking process in which a motion picture is projected on a screen, with the width of the image two and a half times its height. The French physicist Henri Chrétien (1879-1956) invented the technique in the late 1920s by which a camera, with the addition of a special lens, can “squeeze” a wide picture onto standard 35millimetre film. Then, by the use of a special projection lens, the image is restored to clarity and expanded onto a wide screen without distorting the proportions. The invention was ignored until the increasing incursion of television into the filmviewing market in the 1940s and ’50s forced the industry to find new means of attracting audiences. By the late 1950s most films released by the major film studios were filmed for projection on a wide screen, and most theatres were equipped to show these films. Disponível em: <<https://www.britannica.com/technology/CinemaScope>>. Acesso em: 30 de julho de 2022.

imagem, então é seguro dizer que *Lust for Life* não é uma vulgarização do trabalho de Van Gogh, mas uma proclamação de seu significado.⁶⁷

4.1 Van Gogh em cores: A construção do artista por Vincente Minnelli

A representação de Van Gogh feita por Minelli chamou minha atenção pelo seu estilo de narração. Ele conseguiu abordar os principais acontecimentos da vida do biografado, incluir personagens secundários importantes e criar uma estética memorável. A trilha sonora do filme foi criada pelo compositor húngaro Miklós Rózsa (1907-1995) e contém quatorze músicas. Momentos trágicos, acontecimentos empolgantes e felizes da vida do pintor são apresentados enquanto o público escuta uma trilha sonora intensa que utiliza uma grande pluralidade de instrumentos em sua composição, se afastando do tom romântico das trilhas sonoras deste período do século XX.

Sobre o filme de Minnelli, *Lust for Life* inicia mostrando a busca de Van Gogh para se tornar um pastor evangélico. Vincent lia muitas biografias e se inspirava ao conhecer fatos e dificuldades vivenciadas por grandes personagens históricos. Por ser parte de uma família religiosa, o cristianismo fez parte de sua vida desde a infância e a literatura cristã ajudou a moldar as ideologias do artista.

Conforme Naifeh e Smith, um livro que teve grande influência na vida do futuro pintor foi *Vie de Jésus*: o relato de Ernest Renan sobre o nascimento do cristianismo: “em fevereiro de 1875, ele enviou um exemplar da obra para o seu irmão, junto com o álbum de poesias a que se dedicara durante todo o inverno” (2011, p.142). Joseph Ernest Renan (1823-1892), escritor e teólogo francês, apresenta uma visão humanista sobre a vida e propósito de Jesus. Conforme Chaves e Sena,

Jesus representa, para Renan, um dos grandes homens que transformaram a fisionomia do mundo na busca da concretização de um grande ideal. Suas aspirações mostraram-se tão superiores à baixeza da consciência comum, que ele se viu obrigado a empreender uma luta contra a ordem das coisas, contra aqueles que sobrevivem à custa da mediocridade e da ignorância dos simples de espírito. Dessa forma, o conceito de herói funcionará para explicar tanto o caráter próprio de Jesus, quanto para mostrar o papel que sua vida representou para a humanidade. (2008, p. 327-328)

⁶⁷ *Lust for Life* is one of Minnelli’s most captivating films, a celebration and consideration of Van Gogh’s work . Made epic by a 2.35 aspect ratio, the film aims to depict both the physical act of painting and the materiality of , well, the paint—or, for ours and Minnelli’s purposes, mise-en scene. Minnelli represents the bold color and pointillist tendency of Van Gogh’s work with vivid Technicolor, p unctuated by a roving firstperson camera that breathes kinetic energy into the film’s every movement, not unlike a brush striking a canvas. At its most fervent, the film nearly resembles the kind of postwar American art associ ated with Jackson Pollock— indeed, Minnelli’s himself can be felt in every pan and zoom, every bodily gesture and articulated measure. In ot her words, the film is a study of movement as much as of image design, so it’s safe to say that *Lust for Life* is no t a vulgarization of Van Gogh’s work but a proclamation of its significance. Disponível em: <<https://spectrumculture.com/2013/11/14/oeuvre-lust-for-life/>>. Acesso em: 30 de julho de 2022.

A seguir, passarei à análise de cenas do filme *Lust For Life*. Nas primeiras cenas do filme, somos apresentados a um Vincent que busca uma colocação no mercado de trabalho como um pastor protestante. Vincent argumenta que é necessário para ele ter um propósito de vida e implora que seu desejo de ser pastor seja considerado, assim, ele consegue sua primeira oportunidade de emprego como religioso. A escolha por apresentar este período da vida do artista no início do filme demonstra como Minnelli acredita ser importante para o público observar Vincent como alguém que busca um propósito para a sua vida.

Em seguida, assistimos ao seu primeiro sermão em uma igreja em Borinage, um povoado extremamente pobre localizado na Bélgica. Nesta cena, Van Gogh utiliza muitas expressões para se fazer entendido; no entanto, o sermão não agrada muito à plateia cristã. Van Gogh, então, conversa com um dos membros da comunidade e percebe que a população está cansada da situação precária em que vive, não achando a pregação religiosa efetiva para resolver os seus problemas, como pode-se observar nas figuras 16 e 17:

Figura 16- Van Gogh conversa com um pastor



Fonte: *Lust for Life* (MINNELLI, 1956, 04'50'')

Figura 17- Van Gogh prega para a comunidade cristã de Borinage



Fonte: *Lust for Life* (MINNELLI, 1956, 06'20'')

Nestas primeiras cenas, observamos a reflexão do personagem que relembra o diálogo que teve com um dos mineiros, e pensa que precisa fazer algo concreto para ajudar aquela comunidade. Assim, ele visita as minas, doa suas roupas e ajuda os doentes. Sobre este período da vida do pintor, o site *Van Gogh Museum* comenta: “Vincent viveu como um pregador protestante entre os mineiros empobrecidos da região de Borinage - o "País Negro" da Valônia, onde foi apelidado de "O Cristo da Mina de Carvão". Vincent doou seus bens, deu leituras da Bíblia e visitou os doentes”.⁶⁸ Na figura 18, observa-se o pintor refletindo sobre sua vida após um exaustivo dia de trabalho nas minas:

Figura 18 - Van Gogh reflete



Fonte: *Lust for Life* (MINNELLI, 1956, 09'30'')

Sobre este período, Naifeh e Smith afirmam: “Vincent dava tudo o que recebia aos pobres, comprava Bíblias que distribuía. Quando ia às minas para evangelizar, era alvo de insultos e zombarias dos mineiros, um morador local lembrava tê-lo visto murmurando: “Todos acham que eu não valho nada” (2011, p.255).

Os sentimentos de abandono e solidão dominaram Vincent, que se isolou dos parentes e conhecidos. Sua forma de viver a vida chocava a maioria da população de Borinage que compartilhava uma visão tradicionalista sobre o sucesso e cumprimento das normas sociais, desta forma, o pintor perde o seu trabalho como pastor e torna-se ainda mais melancólico. Desde o início do filme, Minelli começa a apresentar desenhos feitos por Vincent, este recurso situa para o público o que virá a seguir: o futuro artista já tinha o desenho como um de seus principais hobbies.

Por ter convivido com arte durante muitos anos, Vincent tinha suas próprias referências artísticas e buscava aprimorá-las em cada trabalho que realizava. Era alguém que ansiava por encontrar o seu lugar no mundo, a curiosidade o havia movido para cidades e

⁶⁸ Vincent lived as a Protestant preacher among the impoverished miners of the Borinage region the Walloon ‘Black Country’, where he was nicknamed ‘The Christ of the Coalmine’. Vincent gave away his possessions, gave Bible readings and visited the sick.

trabalhos diversos e tinha como sua maior ambição viver uma vida com propósito. No futuro, ao interligar sua crença religiosa ao seu interesse por arte, ele pode contemplar o seu objetivo de alcançar um propósito divino.

Esta narrativa que discorre sobre a religiosidade, o trabalho e a busca por um propósito é coerente com a vida de Van Gogh e mostra o trabalho como algo de grande importância para o pintor. Mostrar a relação de Vincent com o trabalho seja como pastor ou artista contrasta com um estereótipo que por vezes está presente em cinebiografias sobre artistas conforme é apresentado por Osinski, que afirma: “um discurso por vezes oculto, manifesto nas entrelinhas e que marca sua presença de forma difusa, mas constante, que faz emergir a ideia da arte como inútil ou supérflua, e do artista como um desajustado socialmente, pouco competente intelectualmente, e de moral pouco confiável” (2010, p.249). Desde o início da obra, acompanhamos Vincent Van Gogh em uma tentativa de ter uma carreira bem-sucedida e causar um impacto positivo por meio de seu trabalho. Na figura 19, observa-se um dos primeiros desenhos enviados por Vincent para o seu irmão, Theo.

Figura 19- A gruta de Machpelah, maio de 1877 - Van Gogh



Fonte: *Van Gogh: A vida* (NAIFEH & SMITH, 2011, p.214)

Conforme Naifeh & Smith, este desenho feito por Vincent foi enviado junto com uma carta para o seu irmão. Um trecho da carta dizia: “Na semana passada, cheguei ao Gênesis 23, onde Abraão sepulta Sara na gruta de Machpelah; espontaneamente, fiz um pequeno desenho de como eu imaginava o lugar” (2011, p.223). O seu amor pela natureza alinhado com a sua percepção sobre Cristo, como alguém de conduta simples e fraternal, trouxe ao futuro artista a ideia de buscar inspiração na natureza e na vida humana em suas particularidades.

No início do filme de Minnelli, somos apresentados a Theo Van Gogh, um personagem essencial para contar a história de Vincent. A amizade de Vincent e Theo é uma das mais importantes do mundo da arte. O título da cinebiografia “Sede de viver” foi retirado

de uma das cartas de Van Gogh, escrita para seu irmão em 1882. No trecho, Vincent afirma: “Veja, irmão, penso muito em você esses últimos dias, em primeiro lugar porque tudo, tudo o que eu tenho, é realmente seu, meu desejo pela vida e minha energia também, pois agora posso ir em frente com sua ajuda e posso sentir minha capacidade de trabalhar voltando⁶⁹.”

Theo, no filme de Minnelli, é o responsável por encorajar Vincent a começar a pintar; ao aceitar a sugestão, Van Gogh desejava mais do que tudo se profissionalizar e ser bem-sucedido em sua nova profissão. Apesar da grande amizade entre eles, era comum que conhecidos e parentes apontassem as diferenças entre os dois irmãos. Conforme Naifeh e Smith, “Com boa aparência e maneiras gentis, Theo se dava bem em qualquer companhia, diziam que era “atencioso” e “delicado” — dois adjetivos jamais ouvidos a respeito de Vincent.” (2011, p.125). Na figura 20, apresento uma cena de uma conversa entre os irmãos da época em que Vincent estava vivendo no povoado de Borinage.

Figura 20- Van Gogh conversa com Theo



Fonte: *Lust for Life* (MINNELLI, 1956, 16'00'')

Como já foi reportado no capítulo dois desta tese, Theo foi seu provedor e incentivador e como vendedor de arte tentou negociar os quadros de Vincent, porém não obteve sucesso. É notório que ele tenha sido financiador do trabalho de Vincent, pois além do amor fraternal, Theo, como negociante de arte sabia que Vincent tinha talento e era um grande artista. Segundo dados do site *Van Gogh Museum*, em carta para a irmã Willemina em 1887, Theo afirma,

Ele é certamente um artista, e se o que ele faz agora nem sempre é bonito, certamente será útil para ele mais tarde; então seu trabalho talvez seja sublime, e seria uma pena tê-lo afastado de seu estudo regular. Por mais impraticável que seja, se tiver sucesso em seu trabalho, certamente chegará o dia em que começará a vender seus quadros.⁷⁰

⁶⁹ You see, brother, I think of you a very great deal these days, in the first place because everything, all that I have, is really yours, my lust for life and my energy, too, for I am able to get going now with your help and can feel my capacity to work flowing back.

⁷⁰ He is certainly an artist, and if what he makes now is not always beautiful, it will certainly be of use to him lat

A convivência com Vincent, porém, não era nada fácil, pois, conforme Theo, Vincent parecia ter duas personalidades: “um dia é maravilhosamente talentoso, refinado e gentil, e no outro é egoísta e insensível”.⁷¹ O amadurecimento artístico de Vincent ocorreu em grande parte graças às contribuições de seu irmão que constantemente apresentava suas percepções sobre suas pinturas e fazia sugestões. Embora aceitasse a ajuda financeira de Theo, Vincent se sentia mal em não poder retribuir, conforme pode-se averiguar nas suas palavras: “Eu mesmo sinto, a ponto de ser mentalmente esmagado e fisicamente esgotado, a necessidade de produzir. Acredito que chegará o dia em que vou vender também, mas estou muito atrasado com você e, enquanto gasto, não ganho nada. Esse sentimento às vezes me deixa triste.”⁷²

Em 1990, um século após o falecimento do pintor, um de seus quadros, *Retrato de Dr. Gachet*, foi vendido por 82.5 milhões de dólares, tornando-se uma das 10 obras de arte mais caras de todos os tempos.⁷³ Assim, com o apoio financeiro e emocional de Theo, Vincent pode criar obras atemporais que, infelizmente apenas após a morte dos irmãos, foram reconhecidas como marcos da arte moderna.

Lust for Life segue então uma sequência cronológica dos fatos: vemos Vincent retornando para casa, conversando com familiares, e se dedicando a aprender a pintar. Um recurso utilizado por Minelli é a expressividade do ator Kirk Douglas, o qual apresenta trejeitos desde o início do filme que demonstram que ele não está feliz. Os gestos e expressões faciais fundamentam as sensações de Vincent e o que o público poderá esperar sobre a psicologia do personagem e suas reações. O filme comunica para além dos registros históricos, com recursos como expressões corporais e trilha sonora, o público consegue

er; then his work will perhaps be sublime, and it would be a shame to have kept him from his regular study. However unpractical he may be, if he succeeds in his work there will certainly come a day when he will begin to sell his pictures. Disponível em: <<https://www.vangoghmuseum.nl/en/stories/brotherly-love#11>>. Acesso em: 30 de julho de 2022.

⁷¹ Disponível em: <<https://www.vangoghmuseum.nl/en/stories/brotherlylove#11>>. Acesso em: 30 de julho de 2022.

⁷² I myself feel, to the point of being mentally crushed and physically drained, the need to produce . . . I believe that the day will come when I'll sell too, but I'm so far behind with you, and while I spend I bring nothing in. That feeling sometimes makes me sad.

Disponível em: <<https://www.vangoghletters.org/vg/letters/let712/letter.html#translation>>. Acesso em: 30 de julho de 2022.

⁷³ Disponível em: <<https://casavogue.globo.com/LazerCultura/Arte/noticia/2016/08/6-obras-de-arte-mais-caras-do-mundo.html>>. Acesso em: 30 de julho de 2022.

imersão no contexto pessoal e social da obra. Na figura 21, observa-se uma cena em que Vincent aparece sentado e demonstra estar preocupado com uma situação:

Figura 21- Van Gogh aparece perturbado



Fonte: *Lust for Life* (MINNELLI, 1956, 24'27'')

Pomerance afirma sobre a década de 1950:

Da histeria da Guerra Fria e da caça às bruxas anticomunista desenfreada à atração dos subúrbios, da televisão e do novo consumismo, a década de 1950 foi uma década de possibilidades comerciais sensacionais, juntamente com medos nucleares obscuros e políticas conformistas. Em meio a esse amálgama de condições sociais, políticas e culturais, Hollywood estava sitiada: do Departamento de Justiça, que pressionou para que as grandes empresas cinematográficas se desfizessem de suas participações teatrais; da classe média, cujo retiro para o entretenimento familiar dentro de casa diminuiu drasticamente o público de cinema; e do Comitê de Atividades Antiamericanas da Câmara, que estava tentando expurgar o país de opiniões políticas divergentes. Nesse contexto difícil, no entanto, alguns dos cineastas mais talentosos de todos os tempos, incluindo John Ford, Alfred Hitchcock, Vincente Minnelli, Nicholas Ray e Billy Wilder, produziram alguns de seus trabalhos mais notáveis. (2005, p.10) ⁷⁴

Nesta época, o surgimento da televisão criou uma competição entre as duas mídias ambas buscavam oferecer a melhor oferta de entretenimento. A polarização política era também um problema que afetava a sociedade em geral, já que artistas considerados comunistas ou de esquerda poderiam ser perseguidos. O desejo pela representatividade da subjetividade e do pensamento crítico nas telas cresceu em grupos sociais de classe média e de elite. Estes grupos se tornaram mais consumistas e individualistas após o duro período da Segunda Guerra Mundial (1939-1945) e o início da Guerra Fria (1947-1991) entre os Estados

⁷⁴ From cold war hysteria and rampant anticomunism witch hunts to the lure of suburbia, television, and the new consumerism, the 1950s was a decade of sensational commercial possibility coupled with dark nuclear fears and conformist politics. Amid this amalgamation of social, political, and cultural conditions, Hollywood was under siege: from the Justice Department, which pressed for big film companies to divest themselves of their theater holdings; from the middleclass, whose retreat to family entertainment inside the home drastically decreased the filmgoing audience; and from the House Un-American Activities Committee, which was attempting to purge the country of dissenting political views. In this difficult context, however, some of the most talented filmmakers of all time, including John Ford, Alfred Hitchcock, Vincente Minnelli, Nicholas Ray, and Billy Wilder produced some of their most remarkable work.

Unidos e a URSS; nesta época, a mídia se tornou determinante para a construção social e cultural do indivíduo.

Sobre este período do cinema, Stam estabelece: “No final dos anos 50 e princípio dos 60, um movimento denominado “autorismo” passou a dominar a crítica e a teoria do cinema” (2000, p.102-103). O autor cita as contribuições do cineasta Astruc que em 1948 em seu ensaio *Birth of a new avante garde: The camera pen* atribui ao cinema a definição de *camera-pen*: da mesma forma que o autor utiliza a caneta para escrever suas ideias, o cineasta tem a câmera para expressar sua criatividade. Este ensaio fundamenta uma reflexão sobre a autenticidade e independência do diretor, como dos escritores, o autor comenta ainda que Truffaut, importante cineasta deste período, em seu ensaio *A certain tendency of the French cinema*, publicado em 1954, afirma que o novo cinema é uma forma de apresentar o estilo e personalidade de seu diretor, aumentando o seu *status* em Hollywood.

Neste contexto histórico, é importante observar como as mulheres foram representadas na obra de Minnelli. Na cinebiografia sobre Van Gogh temos uma construção histórica do século XIX, período no qual era esperado que as mulheres fossem mais tímidas e submissas, porém, na obra do cineasta, observo que as personagens femininas são bem construídas e apresentam controle e decisão sobre as situações de sua vida. Sobre a representação feminina no cinema Hollywoodiano, Cardoso e Freita Junior afirmam,

A mulher é vista nos filmes da década de 50 da mesma maneira que nas décadas anteriores, ou seja, uma mulher que renuncia aos seus próprios desejos em favor do desejo masculino. E os filmes a caracterizam como um objeto de desejo domesticável. Sempre precisando de um homem que a deixe “segura” contra suas próprias fraquezas femininas e que, além do mais, seja vulnerável economicamente. Ela ainda é representada nos filmes como um ser que não pode ser dono de seu prazer e de sua vida, é totalmente dependente do homem para satisfazer-se, sendo inserida nos filmes como fetiche, algo belo e inacessível, causando assim um imenso prazer visual ao homem, que se coloca como um voyeur diante de tais imagens. (2009, p.11)

O filme de Minnelli apresenta a perspectiva amorosa da vida de Van Gogh, mostrando suas tentativas falhas em ter uma esposa e filhos. É interessante que o roteiro de Corwin mantém o comportamento agressivo e descontrolado do pintor ao abordar suas pretendentes, evitando assim, uma romantização da figura do artista. O personagem apresenta momentos de fúria ao ser contrariado; o melodrama romântico de Vincent não convence, e em algumas cenas Vincent demonstra um comportamento rude e agressivo com as mulheres, desta forma, não é possível ter empatia com o personagem, como pode-se observar nas figuras 22 e 23:

Figura 22- Van Gogh abraça a força a prima Kay e o seu filho



Fonte: *Lust for Life* (MINNELLI, 1956, 24'27'')

Figura 23- Van Gogh agride a esposa Christine



Fonte: *Lust for Life* (MINNELLI, 1956, 40'50'')

As duas mulheres apresentadas como interesse amoroso de Vincent durante o filme são a prima Kee e a prostituta Clasina. No filme de Minelli, Kee se chama Kay e a prostituta Clasina é nomeada como Christine. Kay, a prima viúva, não demonstra interesse em manter um relacionamento com Vincent, pois tem uma condição financeira favorável após a viuvez, condição que lhe permitiria não casar se não tivesse interesse pelo pretendente. Christine aceita viver com o pintor apenas por conveniência, já que necessita de apoio financeiro; embora esta personagem siga o modelo de vulnerabilidade econômica apontado por Cardoso e Freita Junior, ela abandona Vincent, quando ele não tem mais condições para ser o provedor de sua família. Desta forma, as personagens femininas mostram vontade própria. O pintor não é idealizado como um *gentleman* ou alguém que conquistaria a afeição apenas por ser o protagonista da história.

Ao desistir de suas ambições românticas, somos apresentados a um novo personagem, que se dedica totalmente ao seu trabalho. Em *Lust For Life*, observo uma narrativa que segue os mesmos princípios da obra literária de Irving Stone ao apresentar o

pintor como alguém perseverante e apaixonado pela sua arte. Vincent não media esforços para capturar a melhor imagem, passeava pelos campos e buscava os melhores horários para realizar suas pinturas. Na figura 24, observa-se o artista desenhando camponeses enquanto estes trabalham em um campo:

Figura 24- Van Gogh desenha trabalhadores em um campo



Fonte: *Lust for Life* (MINNELLI, 1956, 45'21'')

A cinebiografia adapta a melancolia presente no livro de Irving Stone, enfatizando, através das cores e paisagens, a estética das pinturas de Van Gogh. Como a fotografia, o cinema consegue reproduzir o mundo de forma a ampliar as possibilidades de comunicação, as imagens despertam sensações que podem ser intrigantes e fundamentais para a construção da opinião pessoal sobre um tema ou personagem. A representação fílmica não pode ser considerada como definitiva, pois poderá ser recriada por outro cineasta em um novo filme.

O cinema, assim como a Literatura e a Tradução, tem em sua crítica o poder de expansão da narrativa. É a audiência, juntamente com a crítica especializada, que são responsáveis pelo sucesso de uma obra fílmica. A recepção do público leigo e especializado é essencial para a ampliação da reflexão sobre a narrativa cinematográfica, seus pormenores e conceitos, pois a percepção individual e social sobre uma obra reflete o contexto histórico e cultural de uma época. Por meio de uma linguagem própria, a biografia no cinema reflete a construção imagética de uma história real envolta de uma percepção individual e autoral do cineasta.

Trazendo este conceito do realismo para o âmbito da literatura, observo que o realismo surge com maior representação com o advento do modernismo: obras de língua inglesa como *The Great Gatsby* (1925) de F. Scott. Fitzgerald e *Mrs Dalloway* (1925) de Virginia Woolf, apresentam personagens com histórias de vida que despertam a curiosidade do público leitor. Em *The Great Gatsby*, Jay Gatsby, um ex-militar e traficante de bebidas vivendo na década de 1920 nos Estados Unidos conquista riquezas e se torna um dos homens

mais ricos de sua região, porém, é tratado como inferior pela elite aristocrática de sua época, por sua origem humilde.

Em *Mrs Dalloway*, romance de Woolf, a personagem protagonista Clarissa Dalloway, é parte da elite de Londres, casada com um homem bem-sucedido, porém se sente perdida e privada de sua liberdade individual. Estas obras modernistas apresentam uma visão artística mais realista e voltada para a imersão nos fatores sociais e psicológicos dos personagens que serão mostrados ao público leitor. No cinema, a narrativa é construída envolta de um argumento; ao humanizar o personagem mostrando seus feitos e falhas de caráter como no caso de *Lust for Life*, observo uma representação moderna e coerente com o contexto histórico de pós-segunda guerra mundial.

Nestes meados de século XXI, observo um maior engajamento e criticidade do público geral em relação a construção e representação de pessoas e grupos sociais em obras filmicas. Em 2020, o filme *Gone with the Wind*, dirigido por Victor Fleming e lançado em 1939, foi retirado do catálogo do canal de televisão e *streaming* estadunidense HBO, por solicitação do público que considerou que o filme enfatizava estereótipos racistas. O romance homônimo escrito por Margaret Mitchell publicado em 1940 se tornou um sucesso de público e crítica, o que na época, permitiu que a obra fosse adaptada para o cinema. Porém, mais de 80 anos depois, a representação filmica dos personagens e situações não é mais coerente com uma sociedade que, em sua maioria, defende os direitos civis da população negra.

Assim, conforme artigo da *Variety*⁷⁵, o filme foi retirado de circulação por duas semanas e retornou ao canal com um aviso introdutório sobre o contexto histórico da obra e como a representação feita na época é errada para a construção de um mundo livre de preconceitos. Os protestos do grupo *Black Lives Matter* que denunciam crimes contra a população negra nos Estados Unidos e o contexto histórico e cultural do início do século XXI, que busca valorizar a contribuição da população negra para a sociedade, tornaram um dos filmes mais populares do cinema, uma obra a ser revista com um olhar aprofundado para os mitos e fundamentações representativas canhestras e perpetuadoras do racismo e da desigualdade.

Ao assistir a filmes, ‘participamos’ deles por meio de nosso olhar sobre a obra, desde o cenário, até as ideias expostas pelo cineasta. Sobre este ponto Osinski afirma que o cinema cria o “efeito de verdade” que ajuda a disseminar ideias, muitas equivocadas e preconceituosas, porém que já existem na sociedade. Ainda, em relação ao campo da arte,

⁷⁵ Disponível em: <<https://variety.com/2020/digital/news/gone-with-the-wind-hbo-max-disclaimer-horrors-slavery-1234648726/>>. Acesso em: 30 de julho de 2022.

conforme a autora, “a representação fílmica fundamenta o pensamento da sociedade sobre a profissão do artista e a função da arte” (2010, p.251-252).

No caso de Van Gogh, seus quadros limitados a museus passam a ser vistos nas telas de cinema, aproximando o público de sua produção artística. Um ponto interessante mostrado por Minnelli é a presença de personagens secundários importantes para a trajetória artística de Vincent. Na cena abaixo, na figura 25, pode-se observar os pintores Seurat e Emile Bernard apresentarem suas ideias sobre arte para Vincent. No diálogo a seguir, consegue-se apreender diferentes concepções e formas de compreensão sobre o fazer artístico:

Figura 25- Seurat e Bernard conversam com Vincent



Fonte: *Lust for Life* (MINNELLI, 1956, 51'26'')

Seraut: Eu não misturo minhas cores nas telas.

As misturo aos olhos dos espectadores.

Ao aceitar o fenômeno da duração da luz na retina humana...

Vincent: Me desculpe, mas, este é um exterior ensolarado, por que você pinta dentro de casa usando a luz de lâmparinas? Como você consegue julgar suas cores?

Seraut: Por que não?

Bernard: Vamos Seraut, livre-o do sofrimento. Eu tentei, mas ele ainda não entende.

Vincent: Olha só Bernard...

Seraut: Se aproxime, tudo que eu faço é pensado com antecedência, com precisão científica e matemática. Eu sei exatamente quais cores irei usar antes mesmo de pegar nos pincéis. E minha paleta de cores é metodicamente preparada, seguindo o espectro de luz e refração. Como você pode ver: azul, azul-anil, violeta, vermelho-violeta, vermelho, laranja-vermelho, laranja-amarelo, amarelo...

No diálogo sobre a arte, o público consegue compreender que Vincent é um pintor muito mais sensorial do que pragmático, ele relata aos colegas de profissão a necessidade que sente em pintar ao ar livre, pois busca uma linguagem para a pintura que permita comunicar suas ideias e sua visão sobre a arte. As formas, os movimentos e figuras se tornam pinturas que representam a impressão de Vincent sobre o objeto retratado. Van Gogh não seguia uma fórmula tão restrita para pintar, sua metodologia não era milimetricamente planejada como o exemplo apresentado por Seraut, porém, o estilo do pintor holandês como discutido no capítulo dois desta tese, não deixa de ser científico, original e técnico.

4.2 Van Gogh e Gauguin: Uma amizade emblemática na história da arte

Em *Lust for Life*, mais do que contar a história de um homem, acompanhamos Vincent moldar o que conhecemos como o pós-impressionismo, o desejo de mudar, romper e ampliar as possibilidades artísticas tornam Van Gogh uma figura reconhecida até os dias de hoje pela originalidade expostas em suas cartas e pinturas.

Além de Bernard e Seraut, *Lust For Life* apresenta a amizade de Vincent com o pintor Paul Gauguin. Gauguin aparece em sua primeira cena no filme, em um discurso em que expõe suas ideias sobre o que há de errado e incoerente no mundo da arte europeia. Neste momento ele se torna um ídolo aos olhos de Vincent, que tinha uma impressão parecida sobre o mercado da arte e as técnicas de pintura adotadas pelos colegas artistas. Pode-se observar a cena do primeiro diálogo entre ambos, exposta na figura 26:

Figura 26- Vincent conhece Paul Gauguin



Fonte: *Lust for Life* (MINNELLI, 1956, 56'20'')

Em *Lust For Life*, a relação de amizade entre os dois pintores tem um grande destaque. Uma semelhança entre eles é que são pintores praticamente autodidatas que buscam novas formas para se expressar artisticamente, rompendo com as tradições de pintura impressionistas, porém, as diferenças de personalidade de ambos tornam a convivência dos pintores difícil e conflituosa. Segundo o site *Van Gogh Museum*, Van Gogh e Gauguin passaram a morar juntos em outubro de 1888, o local escolhido como residência foi a casa amarela, localizada em Arles, no sul da França. Alugar esta casa era um dos sonhos de Vincent que se referia a ela como a casa dos artistas, pois seria usada como uma espécie de estúdio em que ele poderia compartilhar ideias com outros artistas.

Como afirma em carta para o irmão, Theo Van Gogh: “Sabe, eu sempre achei ridículo os pintores viverem sozinhos, você perde muito quando está isolado” (VAN GOGH,

2002, p.123). No entanto, os conflitos com Gauguin surgiram rapidamente: o pintor francês criticava o que considerava o excesso de cores e emoções que Vincent colocava em suas pinturas, enquanto Vincent se ressentia pelo amigo conseguir vender seus quadros.

Duas obras que expõem as diferenças entre os artistas são, respectivamente, *A Cadeira de Van Gogh* e *A Cadeira de Gauguin*, ambas pintadas por Van Gogh em 1888. A cadeira de Van Gogh é feita com madeira e palha, e em seu assento repousam um pacote de tabaco e um cachimbo, foi pintada em cores claras que simbolizam uma iluminação diurna. A cadeira de Gauguin é feita de madeira, mais sofisticada e foi pintada em cores escuras que sugerem uma iluminação noturna: as velas e os livros simbolizam a racionalidade do pintor francês. Pode-se observar os detalhes das obras nas figuras 27 e 28:

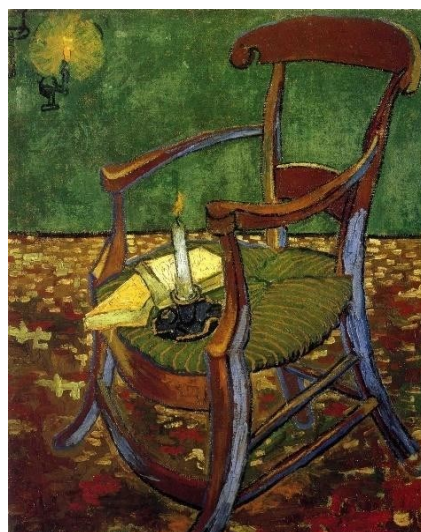
Figura 27- A cadeira de Van Gogh (1888) - Van Gogh



Fonte: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/vincent-van-gogh-van-goghs-chair>

Acesso: 12 de janeiro de 2023.

Figura 28- A cadeira de Gauguin (1888) - Van Gogh



Fonte: <https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0048V1962>

Acesso: 12 de janeiro de 2023.

Ambos tinham pontos de vista diferentes sobre a arte, e embora tenham feito colaborações artísticas sobre o mesmo tema, a convivência diária tornou impossível manter a relação de amizade. Os pintores tiveram um terrível desentendimento no dia 23 de dezembro de 1888; esta discussão culminou no ataque de Vincent em si próprio, que o fez mutilar sua própria orelha. No filme de Minnelli, o desentendimento entre os pintores é exposto de forma a enfatizar a loucura de Vincent, que é visto em cena tentando atacar o amigo com uma navalha, como pode-se observar na figura 29:

Figura 29- Van Gogh tenta atacar Paul Gauguin



Fonte: *Lust for Life* (MINNELLI, 1956, 01° 32'00'')

Paul Gauguin apresenta sua versão para o que aconteceu naquela noite, a descri o para o acontecimento foi narrada em seu livro *Antes e depois*. Conforme Gauguin,

Nos últimos tempos de minha estada, Vincent tornou-se excessivamente brusco e barulhento, depois taciturno. Algumas noites o surpreendi, de p , perto da minha cama. A que atribuir o meu despertar nesse momento? O fato é que, quando isso ocorria, bastava dizer-lhe em tom bem grave: “O que   que você tem, Vincent?” para que, sem uma palavra, ele voltasse para a cama e caísse num sono profundo. Tive a ideia de fazer seu retrato pintando a natureza-morta que ele tanto amava, a dos girassóis. Quando terminei, ele me disse: “Sou eu mesmo, mas eu enlouquecido”. Na mesma noite fomos ao café. Ele tomou um absinto leve. De repente, ele me jogou na cara o copo e o seu conteúdo. Aparei o golpe e, pegando-o forte pelo braço, sa  do café, atravessei a praça Victor Hugo e, alguns minutos depois, Vincent achava-se em sua cama, onde em alguns segundos dormiu para se levantar somente na manhã seguinte. Ao despertar, muito calmo, ele me disse: “Meu caro Gauguin, tenho uma vaga lembrança de que ontem à noite o ofendi”. – Eu o perdoo de bom grado e de todo cora o, mas a cena de ontem poderia se repetir, e se eu fosse atacado poderia perder as estribeiras e estrangul -lo. Permita-me então escrever ao seu irmão para anunciar-lhe meu regresso. Que dia, meu Deus! Chegando a noite, acabara meu jantar e sentia a necessidade de ir sozinho respirar o ar perfumado dos loureiros em flor. Já atravessara quase inteiramente a praça Victor Hugo, quando ouvi atrás de mim um pequeno passo bem conhecido, rápido e irregular. Virei-me no exato momento em que Vincent se precipitava sobre mim com uma navalha aberta na mão. Meu olhar nesse momento deve ter sido

muito poderoso, pois ele parou e, baixando a cabeça, retomou correndo o caminho de casa. Será que fui covarde nesse momento e não deveria tê-lo desarmado e procurado acalmá-lo? Várias vezes interroguei minha consciência e não me censurei em nada. (2002, p.305)

Conforme o relato de Gauguin, somos apresentados a um comportamento perigoso e incoerente de Vincent: ele tinha sérias crises mentais que o colocavam fora de si, e por isso, era alguém que poderia cometer atos violentos, pois em um momento de surto não tinha domínio de suas ações. Gauguin, refletindo sobre os acontecimentos, demonstra coerência em seu relato: a convivência com Vincent não era fácil e, embora entendesse que o amigo tinha sérios problemas, não podia arriscar sua própria vida e produção artística ao viver em constante conflito com Vincent.

No filme, a abordagem de Minnelli prioriza a interpretação de Kirk Douglas, que consegue fazer o público perceber como o pintor era dependente da amizade de Gauguin e como a perda deste relacionamento o abalou psicologicamente. Na cena, ao saber que seria abandonado pelo amigo, podemos ver a tristeza e revolta em seu olhar e com esses sentimentos vem o desejo de machucar Gauguin. Vincent não soube lidar com a dor e se sentiu fracassado por ter perdido a amizade do pintor que tanto admirava, bem como, seu sonho de construir uma comunidade de artistas no sul da França foi desfeito.

Como diretor, Minnelli realiza um processo seletivo de cenas que serão imortalizadas no filme. Todas as cenas devem mais do que expor um acontecimento, elas precisam buscar uma continuidade narrativa com o propósito da história, assim, o filme precisa mostrar consistência com o direcionamento narrativo. Van Gogh é um personagem que apresenta conflitos internos e externos; sua condição de saúde o fazia sofrer delírios, dores e melancolia, suas condições financeiras o tornavam uma piada e alguém desprezível para outros artistas e conhecidos.

O personagem de ficção precisa ser complexo e multifacetado. Em *Lust for Life*, eventos como o corte da orelha, por exemplo, determinam uma mudança fundamental em como a história continuará a ser contada. Na cena abaixo, apresentada nas figuras 30 e 31, vemos Vincent ser hostilizado pela população da cidade de Arles: ao abrir a janela de seu quarto na casa Amarela, o pintor se depara com uma multidão que, segurando as próprias orelhas, zombam de seu ferimento.

Figura 30- População de Arles zomba de Vincent



Fonte: *Lust for Life* (MINNELLI, 1956, 01° 37'00)

Figura 31- Vincent chora na janela de seu quarto



Fonte: *Lust for Life* (MINNELLI, 1956, 01° 37'00)

A representação da população francesa apresentada por Minnelli, fundamenta o imaginário popular sobre ser um artista vigente na época, conforme Osinski:

As raízes do desprestígio da arte e do artista são bem mais antigas, remontando ao mundo antigo. A cultura greco-romana considerava manifestações como a pintura ou a escultura meros produtos do trabalho manual, menosprezados por estar relacionado à condição da escravidão, e embora admirasse a obra, desprezava o seu autor. A ideia do artista como marginal, alienado, louco e socialmente desajustado, também não é prerrogativa das artes visuais, encontrando paralelo nas outras manifestações artísticas, como o teatro, a música, ou mesmo a poesia. (2010, p.253)

Van Gogh sofria com alucinações, desmaios e crises nervosas, porém, o fato dele ser um pintor era um agravante para a hostilização que recebia dos populares que zombavam de sua profissão, ele era considerado um pária, um vagabundo, e alguém desprezível aos olhos da maioria. A narrativa fílmica não se baseia em acontecimentos falsos, mas maximiza os fatos biográficos, o filme não é parcial ao representar os esforços do pintor para superar o preconceito e continuar trabalhando.

Desde o início da obra, vemos Van Gogh amadurecer e com a sua força de vontade enfrentar os desafios da vida e da carreira; somos apresentados à problemática da sua doença mental, bem como às dificuldades de ingresso no mercado de arte, a exploração destes fatos, além dos fracassos na carreira e vida pessoal e o preconceito sofrido pelo artista, causam maior dramaticidade na representação da vida de Van Gogh.

4.3 O suicídio de Van Gogh

Em uma das últimas cenas do filme, vemos o pintor em um campo aberto, esta cena apresenta o provável suicídio de Van Gogh. Kirk Douglas, intérprete de Van Gogh em *Lust for Life* afirmou: “Foi horrível estar no campo onde ele pintou sua última pintura — os corvos no campo de trigo — apoiado na mesma árvore com uma arma em minha mão. É uma experiência dolorosa sondar a alma de um artista atormentado.”⁷⁶ (BAILEY, 2020 apud DOUGLAS,1988). Pode-se observar na figura 32, o pintor realizando sua última pintura em um campo cercado por corvos, e o mesmo já ferido por si próprio, pode ser visto na figura 33:

Figura 32- Vincent é atacado por pássaros



Fonte: *Lust for Life* (MINNELLI, 1956, 01° 56'00)

⁷⁶ It was horrible to be standing in the field where he painted his last painting — the crows in the wheatfield — leaning on the same tree with a gun in my hand. The painful experience was probing into the soul of a tormented artist”

Figura 33- Vincent comete suicídio



Fonte: *Lust for Life* (MINNELLI, 1956, 01° 58'00)

Em *Lust for Life*, o espectador é impactado com a representação da morte do artista por meio de suicídio, Vincent sucumbe aos problemas e põe fim à própria vida. Minnelli dirige o espectador durante os 122 minutos de filme, a assistir a uma sequência de fracassos na história de Van Gogh que o conduzem a pôr fim em sua vida. O filme de 1956, segue um ponto de vista clássico na apresentação dos problemas mentais, a narrativa associa os fracassos ao agravamento da doença do pintor, porém, esta perspectiva não pode ser considerada a única responsável pelo fim de sua vida por meio de suicídio. O filme não expande o tema da saúde mental e não sugere para o público que o artista já poderia sofrer de transtornos mentais desde a infância e o suicídio ser consequência do sofrimento psíquico que viveu durante muitos anos e não apenas uma consequência de seu fracasso comercial como pintor.

Em *Lust for Life* há uma predominância para construir cenas com grande alcance dramático que priorizam as dores e sofrimentos do pintor. A representação do artista como um gênio atormentado, impulsivo e sentimentalista feita por Douglas se tornou uma referência na interpretação de Van Gogh no cinema. O pintor, no entanto, era um artista reflexivo e determinado, como observamos no trecho da carta de 1882, escrita para o irmão Theo Van Gogh:

O que sou eu aos olhos da maioria das pessoas — uma nulidade, um excêntrico ou uma pessoa desagradável — alguém que não tem posição na sociedade e nunca terá; em suma, o mais baixo dos mais baixos. Muito bem, então — mesmo que isso fosse absolutamente verdade, eu gostaria um dia de mostrar com meu trabalho o que um tal excêntrico, tal ninguém, tem em seu coração. Essa é a minha ambição, baseada menos no ressentimento do que no amor apesar de tudo, baseada mais no

sentimento de serenidade do que na paixão. (...) A arte exige trabalho obstinado, trabalho apesar de tudo e observação contínua.⁷⁷

Osinski ao comentar a fundamentação do discurso narrativo na representação fílmica do personagem biográfico no cinema, afirma: “o recorte que se faz, da valorização do bizarro em detrimento de tantos outros aspectos positivos ou relacionados à obra que poderiam ser igualmente abordados, é peça fundamental na construção desse discurso” (2010, p.254). Segundo Hutcheon (2013, p.17), “uma adaptação é produto e processo, as obras pertencem a um contexto, um tempo e um lugar, uma sociedade e uma cultura”. A adaptação pode ampliar o alcance de uma obra, um artista, e uma discussão, pois faz uma revisão de um tema e sugere respostas ao adicionar e retirar elementos, adaptar é fundamentalmente um comentário autoral sobre um artista e sua obra.

Embora *Lust For Life* tenha sido uma adaptação de um romance ficcional, o filme de 1956 conseguiu criar o seu próprio mito e se tornou independente do livro de Stone. Sanders (2006, p.33) apresenta a adaptação como um “intertexto” que pode manter um diálogo cultural com outras adaptações. Os apontamentos da autora se opõem a pensar o processo adaptativo apenas como obra original em oposição a obra adaptada, mas oferece a possibilidade de analisar como uma adaptação inspira outras adaptações, bem como sua relevância como uma nova obra deve ser priorizada a comparações canhestras e enfadonhas com a obra original.

Como apresentado nesta tese, desde o surgimento do cinema, roteiros de filmes se baseiam em histórias da vida real ou fictícias para desenvolverem seu enredo, o estudo da adaptação fílmica biográfica é oportuno e primordial para se compreender o processo de criação narrativa e o seu resultado.

Exemplo disso é *O lobo de Wall Street*, filme lançado em 2013, dirigido por Martin Scorsese. A obra fílmica é baseada na narrativa biográfica do livro de memórias de Jordan Belfort publicado em 2007, o enredo apresenta como protagonista um corretor da bolsa de valores de Nova York que desenvolve atividades ilegais em sua empresa, ao ser investigado e preso pelo FBI, são divulgados a origem e os detalhes de seu esquema de corrupção. O filme

⁷⁷ What am I in the eyes of most people — a nonentity, an eccentric, or an unpleasant person — somebody who has no position in society and will never have; in short, the lowest of the low. All right, then — even if that were absolutely true, then I should one day like to show by my work what such an eccentric, such a nobody, has in his heart. That is my ambition, based less on resentment than on love in spite of everything, based more on a feeling of serenity than on passion. (...) Art demands dogged work, work in spite of everything and continuous observation. Disponível em: <<http://www.webexhibits.org/vangogh/letter/11/218.htm?qp=health.venereal>>. Acesso em: 30 de julho de 2022.

apresenta a história de um criminoso e foi filmado no gênero comédia e não suspense ou drama, gêneros mais comuns quando tratamos de narrativas sobre criminosos.

Em entrevista sobre a obra fílmica, o biografado Jordan Belfort, ao ser perguntado sobre a sua opinião sobre o filme de Scorsese, afirmou: “Em alguns aspectos, minha vida foi ainda pior do que isso. Embora eu diga que usei mais metaqualona do que cocaína.” Ser bem-sucedido financeiramente era o maior objetivo de Belfort, por este motivo, ele alega ter cometido estas atividades ilícitas. Sobre a mensagem que ele gostaria que fosse transmitida ao público da obra fílmica, ele afirma: “adie um pouco sua gratificação e mantenha sua ética e integridade. Sem isso, o sucesso não é realmente sucesso”.⁷⁸

No caso de Belfort, a exposição de aspectos de sua vida nas telas tem para ele o objetivo de ressignificar suas atitudes, seu exemplo influenciaria outros a não agirem da mesma forma. Neste caso, a narrativa cinematográfica age, portanto, como um meio de entretenimento realista, pois atribui ao sucesso por meio da corrupção uma ótica negativa que pode gerar consequências graves para os envolvidos; este tipo de história pode ser um exemplo biográfico educativo para a audiência.

No cinema, o personagem é construído dentro de um contexto argumentativo que busca coerência para as suas atitudes, ele precisa se adequar dentro da realidade do filme e não a fontes externas às quais o público não tem acesso. As expectativas dos críticos e do público sobre como uma história será transposta para as telas não poderá determinar as escolhas feitas durante o seu processo criativo. Markendorf afirma sobre a narrativa biográfica: “A verdade e a mentira, portanto, como termos binários de oposição, convivem no mesmo espaço, e ambas procuram autorizar-se na leitura como propriedade discursiva autêntica.” (2013, p.17) O autêntico, assim, na narrativa fílmica é uma construção puramente ficcional e, portanto, emancipatória. A biografia em telas não é uma simplificação, mas uma narrativa que encontra sua pertinência em si mesma, dentro dos elementos da dramaticidade.

Em *Lust for Life*, somos apresentados a Van Gogh e ao papel do artista no mundo. A sua arte mostrada em telas com o auxílio de mais de 30 museus, revela o objetivo de entrelaçar a vida e a obra do artista, é inconcebível separá-lo de suas pinturas, pois, elas ajudam a definir a sua personalidade, os seus sonhos e objetivos.

⁷⁸Delay your gratification a little and maintain your ethics and integrity. Without it, success is not really success . Disponível em: <<https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/wolf-wall-street-jordan-belfort-683972/>>. Acesso em: 30 de julho de 2022.

Sobre a narrativa biográfica, entendo que não é possível obter todos os registros históricos sobre uma vida, nem mesmo grandes reis e rainhas da história, que foram famosos desde o seu nascimento tem todos os momentos de sua vida registrados. Embora apresente a obra de Van Gogh de forma detalhada para o público da década de 1950, o filme de Minnelli tem ainda uma abordagem tradicional na narrativa dos acontecimentos. Markendorf discorre sobre a narrativa biográfica tradicional e afirma:

O relato biográfico tradicional segue um modelo positivista, centrado em relações de causa e efeito, e compõe um percurso cronológico para apresentar a lógica de uma história de vida. Nas últimas décadas, estudiosos questionaram essa forma cristalizada e propuseram novas possibilidades para o discurso biográfico. O produto audiovisual, apesar de apresentar certas vantagens em relação ao modelo de papel, segue produzindo roteiros nos quais as fatias de vida de um sujeito são uma sucessão ordenada de acontecimentos no tempo. (2013, p.16)

Minnelli se preocupa em mostrar o pintor perdendo a sanidade, como o efeito dos fracassos de seus relacionamentos e carreira, a cronologia apresentada busca tornar cada momento de dificuldade responsável por levá-lo até o resultado que acompanhamos no final da obra. A representação de Minelli se torna cânone no cinema e reforça a lenda de Van Gogh como “o artista fracassado” e “o louco”. A pintura, no entanto, define muito mais Van Gogh do que seus problemas mentais. Em suas próprias palavras:

Os pintores, para falar só deles, estando mortos e enterrados, falam à geração seguinte ou a várias gerações seguintes por suas obras. Na vida de um pintor, talvez a morte não seja o mais difícil. (...) Muitas vezes penso neste excelente pintor que era Monticelli, que diziam ser beberrão e demente, quando me vejo eu mesmo voltando do trabalho mental para equilibrar as seis cores essenciais, vermelho – azul – amarelo – laranja – lilás – verde. Trabalho e cálculo áridos e em que ficamos com o espírito extremamente tenso, como um ator no palco num papel difícil, no qual temos que pensar em mil coisas ao mesmo tempo em uma única meia hora. (2002, p. 227)

Ser um pintor não era uma tarefa fácil para Vincent, mas sim um trabalho árduo, ele não usava a pintura para fugir da realidade, mas para mostrar a realidade que enxergava em suas telas. Nesta carta, Vincent critica o senso comum de sua época que afirma que o artista Monticelli era um demente, pois em sua experiência como artista, ele enxergava que a arte exigia um grande esforço mental, como apresentado por ele na metáfora do ator no palco, não há espaços para erros, pintar é uma atividade rápida e que demanda concentração, planejamento e domínio de muitas técnicas para a sua realização.

Fica claro ao ler suas cartas que o suicídio de Van Gogh não se tratou de um ato impensado. O pintor sofria com alucinações, desmaios, perda de memória e tinha medo de que sua situação mental se deteriorasse ainda mais. Em carta para o irmão Theo enviada em abril de 1889, três meses antes de sua morte, Van Gogh afirmou,

Recomeçar esta vida de pintor que eu tive até hoje, logo isolado, no ateliê, e sem outro recurso para me distrair a não ser ir a um café ou a um restaurante sob a crítica de todos os vizinhos, eu não aguento mais; ir viver com outra pessoa, mesmo que fosse um outro artista, difícil, muito difícil, é tomar para si uma responsabilidade muito grande. Não me atrevo sequer a pensar. (2002, p. 339)

Neste trecho, fica evidente como o artista se culpava por estar doente e sentia a pressão em continuar trabalhando em uma atividade tão complexa como a pintura. Van Gogh aceitou viver seus últimos dias em tratamento médico, e embora amasse a arte, sua condição mental naquele momento não o deixava se sentir tranquilo e feliz com sua vida. Assim, *Lust For Life*, é uma obra bem executada em aspectos técnicos, porém, enfatiza muitos estereótipos sobre o artista e apresenta uma visão limitada sobre seus problemas mentais. Após esta análise sobre *Lust for Life*, continuarei refletindo sobre a representação do personagem histórico para o cinema analisando a cinebiografia *At Eternity's Gate* de 2018.

5 AT ETERNITY'S GATE: O ARTISTA NO SÉCULO XXI

Neste capítulo, apresentarei uma análise sobre o filme *At Eternity's Gate* dirigido por Schnabel, e fundamentarei como esta obra é representativa para a criação do imaginário sobre Van Gogh nestes meados de século XXI. Como foi discutido nesta tese, por meio dos Estudos da Adaptação podemos entender o filme como um produto cultural de grande alcance que contribui para a criação de cânone de histórias e personagens.

O filme tem como uma de suas principais características a acessibilidade, as histórias retratadas em telas podem manter correspondências com fatos já conhecidos pelo grande público e assim ser de fácil compreensão. As reflexões e análises sobre um filme ajudam a melhor entender os aspectos da narrativa cinematográfica como por exemplo, o uso das metáforas e a intencionalidade das cenas, ou seja, aprimora-se o conhecimento sobre a comunicação. Sobre a linguagem cinematográfica, Xavier afirma:

Se o cinema é linguagem, fato de discurso, é preciso frisar que antes de suas articulações e de sua sintaxe, ele tem uma relação imediata com o mundo ancorada na natureza da técnica, no automatismo com que a imagem se imprime na película, produzindo não uma semelhança como as já conhecidas na tradição pictórica, mas um “molde da duração”, um decalque do movimento. Apoiados na força psicológica desse rastro do mundo em seu corpo, a fotografia e o cinema constroem sua estética a partir daí, explorando seu poder essencial de reprodução do real e liberando, ao mesmo tempo, as artes plásticas em seu afã de imitação precisa. (2020, p-20-21)

Refletindo sobre os apontamentos de Xavier, observo que *At Eternity's Gate*, filme de 2018, tem um estilo peculiar no uso da cinematografia, desde a concepção das cenas até a sua montagem, porém, antes de apresentar a análise do filme, se faz necessário conhecer o criador da obra, o pintor, diretor e roteirista estadunidense Julian Schnabel.

Nascido em 26 de outubro de 1951 em Nova York, Schnabel é um reconhecido pintor neoimpressionista, e já dirigiu cinco filmes: *Basquiat* (1996), *Before Night Falls* (2000), *The Diving Bell and the Butterfly* (2007), *Miral* (2010) e *At Eternity's Gate* (2018). Em entrevista para o jornalista David Moos em 2010, Schnabel apresenta suas ideias sobre a pintura, o filme e a arte de forma geral. Segundo o diretor:

Colocar o que quer que esteja dentro ou fora de sua consciência nessa coisa. Seja a tela de um filme, ou seja, o retângulo que é o perímetro de uma pintura, é uma arena onde essa batalha acontece, entre tudo o que você sabe e não sabe. E acho que aplico o mesmo sistema para as duas coisas. Não sei como vai ficar quando eu terminar. Mas eu descubro à medida que estou indo, e o processo de fazer isso é a coisa. **DM: Quando você fez Basquiat, você era um pintor. Então, como você sabia como fazer um filme?** Quer dizer, eu não tinha nenhuma pretensão de ser um grande diretor de cinema. Eu só queria contar a história. Eu pensei que experimentei o suficiente, e fui insultado o suficiente também como pintor ao longo dos anos, que não precisava reinventar a roda. Eu só queria acertar a história sobre Jean-Michel. Eu descubro tudo que posso sobre o que estou fazendo e então decido se posso fazer ou não. Uma vez que você começa a retratar algo, você começa a interpretar algo,

traduzindo algo. É uma atividade filmica, ao invés de uma atividade de pintura. Pintar é mais como tocar saxofone. Você acertou uma nota. É isso. Você recebe tudo de uma vez. Fazer um filme é... quando você está tocando, quando você toca a próxima nota, é sobre qual nota vai ao lado dela. Talvez da mesma forma, qual marca vai ao lado da próxima marca, de que cor você gosta... Você tem mais ou menos duas horas em um filme convencional para contar uma história, mas a história não é necessariamente algo que precisa caber dentro do retângulo. Tem que ir além da tela de alguma forma. E talvez quando você terminar o filme, o filme não tenha acabado. Ela vive dentro de você da mesma forma que a experiência de olhar para uma pintura vive dentro de você. Ele forma quem você é. As decisões que você toma. E em ambos os sentidos para mim, são atividades utilitárias e não decorativas. Então, alguém vai ao cinema, é como dar a eles uma droga que eles podem tomar. Quando eles saem, eles veem o mundo com olhos diferentes.⁷⁹

Em sua fala, Schnabel afirma não ser alguém que tem a pretensão de ser o melhor diretor de cinema de todos os tempos, e o seu processo de criação tanto para as suas pinturas como para os seus filmes envolve muitos estudos, leituras e atenção aos menores detalhes. É interessante que, para a produção da obra de arte, tudo surge com uma ideia e uma expectativa de um resultado, porém, como apontado pelo diretor, o desenvolvimento de uma ideia no processo criativo pode tornar o resultado diferente do que foi esperado. Apresentar Julian Schanabel é refletir sobre autoria, Naremore comenta,

O diretor de cinema surgiu como um tipo criativo no exato momento em que a autoria em geral estava se tornando um conceito conflituoso. Em nenhum momento a ironia da situação foi mais evidente do que durante os anos 1950, quando certos diretores da Hollywood clássica e do cinema de arte internacional ficaram conhecidos em todo o mundo como “autores”, e quando a crítica cinematográfica como um todo passou por uma espécie de revolução. Este foi o período da *politique des auteurs* francesa, ou “política” de canonizar diretores em nome da arte, e continua sendo crucial para a compreensão dos estudos cinematográficos contemporâneos. (1999, p.15)⁸⁰

⁷⁹ Putting whatever is inside or outside of your consciousness into that thing. Whether it's the screen in a movie or whether it's the rectangle that is the perimeter of a painting, it's an arena where this battle takes place, between everything that you know and don't know. And I think that I apply the same system to both things. I don't know what it's going to look like when I'm done. But I figure it out as I'm going along, and the process of doing it is the thing. **DM: When you made Basquiat you were a painter. So how did you know how to make a movie?** I mean I didn't have any pretensions of being a great movie director. I just wanted to tell the story. I thought I experimented enough, and was insulted enough also as a painter over the years, that I didn't need to reinvent the wheel. I just wanted to get the story right about JeanMichel. I find out everything I can about what it is that I'm doing and then I decide if I can do it or not. Once you start portraying something, you start interpreting something, translating something. It's a filmic activity, rather than a painting activity. Painting is more like playing the saxophone. You hit a note. That's it. You get it all at once. Movie making is...when you're playing, when you hit the next note, it's about what note goes next to it. Maybe in the same way, what mark goes next to the next mark, what colour you like... You have more or less two hours in a conventional film to tell a story, but the story isn't necessarily something that needs to fit inside the rectangle. It's got to go beyond the screen in a way. And maybe when you get finished with the movie, the movie's not over. It lives inside of you the way the experience of looking at a painting lives inside of you. It forms who you are. The decisions that you make. And in both senses for me, they are utilitarian kind of activities rather than decorative ones. So somebody goes to a movie, it's like giving them a drug that they can take. When they come out, they see the world through different eyes.

⁸⁰ The film director emerged as a creative type at the very moment when authorship in general was becoming an embattled concept. At no point was the irony of the situation more evident than during the 1950s when certain directors in classic Hollywood and the international art cinema became known throughout the world as “auteurs,” and when film criticism as a whole underwent a kind of revolution. This was the period of the French *politique*

O diretor de um filme é responsável em parte pelo sucesso crítico da obra, grandes diretores de cinema são celebrados na área como autores, considerados gênios e inspirações para outros cineastas. O filme *The Godfather* (1972) tornou o seu diretor Francis Ford Coppola, um dos mais renomados mestres da sétima arte em Hollywood. Outros cineastas enaltecidos pela indústria cinematográfica, a título de exemplo são: Martin Scorsese, diretor de *Taxi Driver* (1973), Steven Spielberg, de *A Lista de Schindler* (1993), Quentin Tarantino de *Pulp Fiction* (1994), James Cameron de *Titanic* (1997) e Bong Joon-ho de *Parasita* (2019).

Schnabel, como artista plástico, tem trabalhos realizados em diversos materiais como cera, madeira, veludo, resina e lona. Como diretor, fez sua estreia dirigindo a cinebiografia *Basquiat* (1996), que segundo o site *Mubi*: “Basquiat conta a história da ascensão meteórica do jovem artista Jean-Michel Basquiat, começando como artista de rua, vivendo no *Thompkins Square Park* em uma caixa de papelão, Jean-Michel é “descoberto” pelo mundo da arte de Andy Warhol e se torna uma estrela.”⁸¹

Neste primeiro filme, podemos observar que o diretor era um respeitado e prestigiado no mundo da arte, pois, grandes estrelas do cinema aceitaram participar de sua estreia na sétima arte. O filme foi estrelado por Jeffrey Wright como Basquiat e Gary Oldman como Schnabel, além de grandes estrelas do mundo da música como o lendário cantor inglês David Bowie e a cantora Courtney Love. Assim como Basquiat, Schnabel também é considerado um pintor neoimpressionista; a sua relação de amizade com o pintor nova-iorquino é apresentada no filme.

Desde esta primeira obra, o diretor também atuou como roteirista, o que evidencia como ele é um integrante ativo no processo de criação cinematográfica. Por esta obra, Schnabel recebeu reconhecimento crítico, sendo indicado ao prêmio *Leão de Ouro* nas categorias de melhor filme e melhor roteiro. O seu segundo filme também é uma cinebiografia; nesta obra, Schnabel apresenta para o público a história do poeta e dramaturgo cubano Reinaldo Arenas, escritor e crítico do regime comunista de Fidel Castro. Como artista

des auteurs, or “policy” of canonizing directors in the name of art, and it remains crucial to an understanding of contemporary film studies.

⁸¹ Basquiat tells the story of the meteoric rise of youthful artist Jean Michel Basquiat. Starting out as a street artist, living in Thompkins Square Park in a cardboard box, Jean-Michel is “discovered” by Andy Warhol’s art world and becomes a star. But success has a high price. Disponível em: <<https://mubi.com/pt/films/basquiat>>. Acesso em: 30 de julho de 2022.

homossexual, Arenas foi uma vítima de homofobia e perseguição política. Nesta obra, Schnabel desempenhou novamente o papel de roteirista.

O terceiro filme dirigido por Schnabel foi filmado em francês, *The Diving Bell and the butterfly* (2007) – *O escafandro e a Borboleta* em tradução para o português conta a história de Jean-Dominique Bauby, jornalista francês e editor da revista Elle, que após um derrame perde os movimentos do corpo e consegue se comunicar apenas piscando o olho esquerdo. No filme, Bauby cria um código que permite que ele se comunique por meio do piscar de olhos, assim, ele conseguiu escrever um livro contando a história de sua vida, por este trabalho, Schnabel recebeu sua primeira indicação ao Oscar de melhor diretor.

Sua próxima escolha de direção também teve um direcionamento biográfico, *Miral* (2010), baseado em um romance da jornalista palestina, Rula Jebreal, reporta fatos históricos sobre o conflito entre a Liga Árabe (Egito, Iraque, Jordânia, Líbano, Síria e Arábia Saudita) contra Israel em 1948, expondo o drama dos refugiados e a luta pela democracia. Esta breve exposição da carreira de Schnabel no cinema apresenta um fato semelhante entre as obras: todas as produções do diretor têm algum viés biográfico, além de tratarem de temas voltados a questões políticas e da arte, bem como apresentam personagens complexos.

O foco desse capítulo, como foi dito, é fazer uma análise sobre o mais recente filme de Schnabel, a cinebiografia *At Eternity's Gate*, nomeada com o mesmo título da pintura *At Eternity's Gate*, realizada por Vincent Van Gogh em Saint-Rémy de Provence em 1890, dois meses antes de seu falecimento. Por sua vez, a pintura foi baseada em um desenho de 1882, no qual observamos um homem com uma postura abatida, sentado com as mãos no rosto, apresentando uma expressão de sofrimento. Em carta, Van Gogh fez declarações sobre suas intenções ao realizar essa pintura:

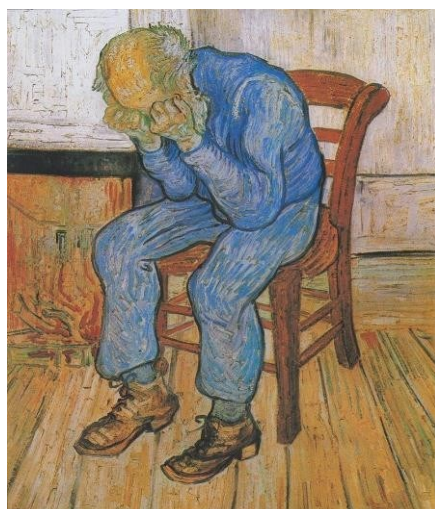
Acredito que um pintor tem o dever de tentar colocar uma ideia em seu trabalho. Eu estava tentando dizer isso nessa gravura, mas não posso dizer tão belamente e surpreendentemente quanto a realidade, a qual é apenas um reflexo turvo visto em um espelho escuro do que me parece uma das mais fortes evidências da existência de “algo nas alturas”, que Millet acreditava, nomeada como a existência de Deus e da Eternidade. É uma qualidade indizivelmente comvente presente na expressão de um homem velho como aquele, talvez ele não percebesse, enquanto se senta silenciosamente no canto de sua lareira. Ao mesmo tempo, algo precioso, nobre que não pode ser destinado aos vermes. Isso está longe de ser toda a teologia — simplesmente o fato de que o mais pobre lenhador, fazendeiro ou mineiro pode ter momentos de emoção e humor que lhe dão a sensação que está perto de um lar eterno.⁸²

⁸² It seems to me that a painter has a duty to try to put an idea into his work. I was trying to say this in this print

but I can't say it as beautifully, as strikingly as reality, of which this is only a dim reflection seen in a dark mirror or that it seems to me that one of the strongest pieces of evidence for the existence of 'something on high' in which Millet believed, namely in the existence of a God and an eternity, is the unutterably moving quality that there

A descrição feita em carta por Van Gogh demonstra a busca do artista em se aprofundar em uma observação do humano, representado na pintura pelo homem mais velho, e as emoções humanas são associadas por ele a uma origem divina e eterna. O título escolhido por Schnabel para a cinebiografia, *At Eternity's Gate*, traduzido para o português como: *No portal da Eternidade*, simboliza um momento importante e definidor: ao cruzar este portal Van Gogh perderia a vida e ingressaria no mundo dos mortos, porém, com a sua morte, o seu trabalho finalmente seria reconhecido e ele alcançaria o reconhecimento eterno. Em 1970, a pintura foi renomeada pelo catálogo Raisonné e passou a ser intitulada *Worn Out: At Eternity's Gate*, que em português significa “Esgotado: No portal da Eternidade” como pode-se ver na figura 34:

Figura 34- Esgotado: No portal da Eternidade, 1890 - Van Gogh



Fonte: <https://www.vincentvangogh.org/at-eternitys-gate.jsp>
Acesso: 12 de janeiro de 2023.

Schnabel, ao contrário de Minnelli em *Lust for Life* (1956), não dirige uma adaptação baseada em uma obra literária, porém, traz o que considera mais importante sobre a biografia de Van Gogh para as telas de cinema. Em entrevista para Burgess em 2019, o diretor afirmou: “O Van Gogh visto no filme vem diretamente da minha resposta pessoal a suas pinturas, não apenas o que as pessoas escreveram sobre ele.”⁸³ Em *At Eternity's Gate*, o

can be in the expression of an old man like that, without his being aware of it perhaps, as he sits so quietly in the corner of his hearth. At the same time something precious, something noble, that can't be meant for the worms . . . This is far from all theology simply the fact that the poorest woodcutter, heath farmer or miner can have moments of emotion and mood that give him a sense of an eternal home that he is close to. Disponível em: <<https://www.vangoghletters.org/vg/letters/let288/letter.html#translation>>. Acesso em: 30 de julho de 2022.

⁸³ The Van Gogh seen in the film comes directly from my personal response to his paintings, not just what people have written about him. Disponível em: <<https://www.transmissionfilms.com.au/films/at-eternitys-gate>>. Acesso em: 30 de julho de 2022.

processo de criação é feito por meio da arte, que inspirou a criação do roteiro e a representação do pintor nas telas, o diretor fez um processo inverso quando comparado a outras cinebiografias que priorizam criar uma narrativa que gira em torno de escândalos pessoais do biografado e mostra mais aspectos da vida pessoal do que da carreira da personalidade retratada.

O foco narrativo do filme de 2018 é direcionado ao artístico, e se opõe a contar a história de forma tradicional. A curiosidade do ser humano sobre si mesmo é um denominador comum na história social. O próprio Van Gogh pintou cerca de 35 autorretratos, e assim como um autorretrato reflete uma busca pelo autoconhecimento, a cinebiografia tem um processo semelhante: apenas o retrato que vemos em tela não é o nosso, mas poderá nos inspirar, instigar e fazer refletir sobre nós mesmos. Catrysse, ao comentar as novas abordagens utilizadas na adaptação fílmica, afirma:

Mas quando a função da adaptação fílmica consiste em renovar um gênero cinematográfico petrificado que está à beira da decadência, ambas as políticas de seleção e adaptação são revertidas: textos de origem que são diferentes do gênero cinematográfico dominante são selecionados, em vez de serem modificadas, essas diferentes características literárias são incorporadas na adaptação cinematográfica, a fim de revitalizar as convenções cinematográficas ultrapassadas. (1992, p.59)

A abordagem artística de Schnabel ao desenvolver o roteiro e a direção fílmica buscam esta renovação apontada por Catrysse, no gênero cinebiografia. A técnica do cinema em mover a câmera para filmar em um determinado ângulo, escolher uma trilha sonora dramática, locais de locação, dentre outros elementos, são parte da intencionalidade da narrativa cinematográfica.

Schnabel priorizou mostrar o processo criativo do artista, em múltiplas cenas da cinebiografia, Van Gogh é visto pintando e refletindo sobre suas obras. Em *At Eternity's Gate*, encontramos Vincent caminhando pelos campos, afastado da sociedade, mas em conexão com a natureza. O isolamento traz o silêncio de vozes, mas os gritos do pensamento. A vida interior de Van Gogh era riquíssima, seus pensamentos e desejo de criar obras de arte o tornaram um eterno aprendiz.

Ao passear pelos campos em horários diferentes, o pintor pode ampliar seu conhecimento sobre luzes, paisagens e cores. Ao trazer a natureza para a pintura, ele se aproxima de algo que admira e reflete sobre a beleza. Isto é mostrado na primeira cena do filme, a qual apresenta Van Gogh se preparando para desenhar uma pastora de ovelhas em um campo aberto. Não vemos neste momento a conclusão da pintura; nesta cena, o diretor utiliza um recurso cinematográfico conhecido como *flashforward*, que adianta um acontecimento que será detalhado no futuro da história, como pode-se ver na figura 35:

Figura 35- Mulher no campo com um rebanho de ovelhas



Fonte: *At Eternity's gate* (SCHNABEL, 2018, 01'46'')

A escolha por filmar a cena em um plano aberto consegue capturar a mulher, a natureza e os animais. Esta imagem representa uma ideia sobre a pintura. Sobre este estilo de filmagem, o diretor afirma:

Ao ter uma narrativa em que as pessoas vejam, ou sintam que entendem e estão próximas a esses filmes, então elas podem começar a olhar para as pinturas. E se elas vierem a se interessar pela pintura desta maneira, tudo bem. É apenas uma maneira de dar a alguém algumas estradas talvez familiares, então é um acesso para poder olhar para algo totalmente hermético.⁸⁴

Schnabel busca aproximar o público ao que está presente nas telas: vemos com os olhos de Van Gogh, sentimos a preparação e a ansiedade do pintor para criar mais uma obra, o ponto de vista narrativo apresenta Vincent amadurecendo como artista. Como dito anteriormente, uma grande influência para a fundamentação de ideias do filme foi a biografia *Van Gogh: The Life* (2011) de Gregory Smith e Steven Naifeh. O ator William Dafoe, intérprete de Van Gogh, afirmou: “Uma vez Julian e eu conversamos, ele me disse para ler o livro de Steven Naifeh e Gregory White Smith, *Van Gogh: A vida*. Eu li e fiz notas de todas as coisas que me interessavam, e essa foi realmente minha introdução para fazer parte do processo”.⁸⁵

Steven Naifeh e Gregory Smith são dois graduados em direito pela Universidade de Harvard. Em 1991, publicaram uma biografia sobre Jackson Pollock, pintor expressionista

⁸⁴ But by having a narrative people look at, or feeling like they understand or feel close to these film, then they might begin to look at paintings. And if they can come to painting that way, then that's okay. It's just like a way of giving somebody a couple of maybe familiar roads, so that's an access to being able to look at something that's totally hermetic. Disponível em: <<https://www.transmissionfilms.com.au/films/at-eternitys-gate>>. Acesso em: 30 de julho de 2022.

⁸⁵ Once Julian and I talked, he told me to read Steven Naifeh and Gregory White Smith's book *Van Gogh: The Life*. I read and made notes of all the things that interested me, and that was really my introduction to being a part of the process. Disponível em: <<https://www.transmissionfilms.com.au/films/at-eternitys-gate>>. Acesso em: 30 de julho de 2022.

estadunidense, esta obra os lançou no mundo da literatura biográfica e os fez vencer o prêmio *Pulitzer* de biografia daquele ano.

Van Gogh: A vida relata desde a infância de Vincent até as especulações sobre sua morte, a obra levou dez anos para ser lançada, a pesquisa foi feita com o auxílio de centenas de documentos e acesso às obras do pintor expostas nos principais museus do mundo, o que permitiu que os autores detalhassem aspectos históricos, sociológicos, culturais e psicológicos da vida de Van Gogh. Naifeh e Smith apresentam a relação da família Van Gogh com a arte, relatam o histórico de doenças mentais presente na família, e especulam uma possível hereditariedade desses transtornos, os autores abordam os pormenores pessoais da vida íntima de Van Gogh, bem como destacam sua relação duradoura com a pintura. Na biografia, há um grande destaque para as pinturas de Vincent, o público leitor consegue acompanhar a evolução artística do pintor e assim entender a realização de uma das mais importantes produções artísticas da arte moderna.

O livro de 900 páginas traz questionamentos para fatos já historicamente reconhecidos como cânone quando se trata de Van Gogh, como por exemplo, o fato de o pintor ter cometido suicídio aos 37 anos de idade, os autores apresentam a possibilidade de o pintor ter sido assassinado, essa nova teoria é incorporada por Schnabel em *At Eternity's Gate*. A biografia tem o objetivo de questionar a mitologia e os estereótipos atribuídos a Vincent e buscar uma abordagem mais realista para o homem e o artista. Na segunda cena de *At Eternity's Gate*, apresentada na figura 36, Schnabel mostra o período em que Vincent morava em Paris.

Figura 36- Vincent conversa com o proprietário do Café



Fonte: *At Eternity's gate* (SCHNABEL, 2018, 02'40'')

Observamos o pintor conversando com o dono de um café que funcionava como galeria para a exposição de suas obras, o proprietário, no entanto, reclama que as obras não fizeram sucesso e pede para Vincent retirá-las de seu estabelecimento. Esta cena representa as

dificuldades sofridas por um artista iniciante em um mercado de arte tradicional. O site *Van Gogh Museum* comenta este período da vida do artista:

Paris tinha muito a oferecer aos artistas: treinamento valioso, oportunidades para expor e vender seus trabalhos e uma comunidade artística inspiradora. Vincent esperava se beneficiar desse cenário e crescer como artista. Vincent estava sempre procurando oportunidades para expor sua arte. Ele esperava que então ele pudesse vendê-lo. Expôs seus trabalhos em cafés e galerias de amigos. Mesmo assim, nunca vendeu um único quadro durante sua estada em Paris, além de algumas obras que vendia a mercadores de arte por preços baixos.⁸⁶

A vida de Van Gogh em Paris é um período essencial para entender as escolhas artísticas que levaram o pintor a ser um pós-impressionista. Neste início de filme, o público é apresentado a Theo Van Gogh, o melhor amigo e principal incentivador de Vincent. Na cena em questão, apresentada na figura 37, os irmãos estão participando de uma reunião com outros pintores que discutem as dificuldades do mercado de arte. Sobre o relacionamento de Vincent com outros artistas, Theo afirma em carta: “Você conseguiu criar para nós um círculo de artistas e amigos, algo que sou totalmente incapaz de fazer sozinho e que você, no entanto, criou mais ou menos desde que foi morar na França.”⁸⁷ De acordo com o site *Van Gogh Museum*:

Em Paris, Vincent tornou-se amigo de vários jovens artistas promissores. Um deles foi Émile Bernard. Através de Bernard, Vincent conheceu Henri de Toulouse-Lautrec. E não muito tempo depois, ele também se tornou amigo de Paul Signac. Eles discutiram ideias e inspiraram uns aos outros. Os dois anos que Vincent passou em Paris foram cruciais para o seu desenvolvimento. Seu trabalho tornou-se mais moderno e ele ganhou um lugar modesto nos círculos de vanguarda franceses.⁸⁸

⁸⁶ Paris had a great deal to offer artists: valuable training, opportunities to exhibit and sell their work and an inspiring artistic community. Vincent hoped to benefit from this setting and grow as an artist. Vincent was always looking for chances to exhibit his art. He hoped that then he could sell it. He put his work on show in cafés and galleries run by his friends. Even so, he never sold a single painting throughout his time in Paris, aside from a couple of works he sold to art dealers for low prices. Disponível em: <<https://www.vangoghmuseum.nl/en/stories/artist-in-paris#15>>. Acesso em: 30 de julho de 2022.

⁸⁷ You have managed to create for us a circle of artists and friends, something which I’m utterly incapable of doing by myself and which you, however, have more or less created since you’ve been in France. Disponível em: <<https://vangoghletters.org/vg/letters/let713/letter.html>>. Acesso em: 30 de julho de 2022.

⁸⁸ In Paris, Vincent became good friends with a number of promising young artists. One of them was Émile Bernard. Through Bernard, Vincent met Henri de Toulouse-Lautrec. And not long afterwards, he also became friends with Paul Signac. They discussed ideas and inspired each other. The two years that Vincent spent in Paris were crucial to his development. His work became more modern, and he earned a modest place in French avant-garde circles. Paris eventually gave him what he was looking for: artistic progress. Disponível em: <<https://www.vangoghmuseum.nl/en/stories/artist-in-paris#15>>. Acesso em: 30 de julho de 2022.

Figura 37- Theo e Vincent conversam em um café



Fonte: *At Eternity's gate* (SCHNABEL, 2018, 04'54'')

A afirmação de Theo revela uma característica normalmente negligenciada quando se fala de Van Gogh. Em geral, o pintor é lembrado como um gênio ou um louco, porém, é interessante observar que ele era um artista amigável que tinha o respeito de grandes pintores de sua época. Vincent não desejava viver isolado, pelo contrário, ele tinha prazer em conversar e aprender. A primeira cena do pintor trabalhando, apresentada na figura 38, o mostra em seu quarto pintando suas botas, esta escolha representa o grande potencial artístico de Vincent em transformar objetos do cotidiano em obras de arte. Sobre esta pintura Van Gogh escreveu em carta o irmão Theo:

Também estou trabalhando em um buquê de flores e na natureza morta de um velho par de sapatos. Tenho muitas ideias para o meu trabalho e, se continuar com a pintura de figuras com muita diligência, talvez encontre mais. Mas de que adianta? Às vezes me sinto fraco demais para lutar contra as circunstâncias existentes, e deveria ser mais inteligente, mais rico e mais jovem para vencer. Felizmente para mim, não anseio mais pela vitória, e tudo o que procuro na pintura é uma maneira de tornar a vida suportável.⁸⁹

⁸⁹ I am also working on a bunch of flowers, and a still life of an old pair of shoes. I have heaps of ideas for my work, and if I go on with figure painting very industriously, I may possibly find more. But what's the use? Some times I feel too feeble to fight against existing circumstances, and I should have to be cleverer and richer and younger to win. Fortunately for me, I do not hanker after victory any more, and all that I seek in painting is a way to make life bearable.

Figura 38 - Vincent pinta suas botas



Fonte: *At Eternity's gate* (SCHNABEL, 2018, 09'40'')

Nesta cena, observamos o uso da trilha sonora que foi composta por Tatiana Lisovskaya e contém dezesseis músicas, a compositora prioriza o uso do piano e violino, que têm um ritmo insistente e se apresentam na obra fílmica em momentos de criação artística, determinação, dúvidas e tristezas do protagonista. Assim como a cinematografia, a trilha sonora busca uma imersão na mente e sentimentos de Van Gogh.

O diretor cria uma catarse de sentimentos nas telas, a narrativa cinematográfica se aproxima dos espectadores com um olhar exploratório sobre a obra do artista, trazendo um maior dinamismo para esse gênero cinematográfico através de escolhas estéticas e narrativas. Em entrevista ao canal de televisão *CBS This Morning* em 2018, o ator William Dafoe, intérprete de Van Gogh, confirma que o filme *At Eternity's Gate* é um filme sobre pintura. Conforme o ator,

Este filme é sobre pintura e é importante para mim pintar, isso se tornou a chave para desbloquear meu relacionamento com Van Gogh. Nós não tínhamos um dublê, então eu pintei um pouco em tempo real no filme. Julian (Schanabel) me ensinou muitas coisas sobre pintura: como fazer marcas, como pintar a luz, isso foi essencial e é realmente o coração do filme, porque se você puder entender como olhar o trabalho de Van Gogh você poderá entrar na cabeça dele e essa é a experiência do filme.⁹⁰

Assim, a fórmula tradicional de cinebiografias é subvertida pelo diretor, que utiliza a complementaridade dos elementos cinematográficos para criar uma representação não apenas

⁹⁰ This movie is about painting and it is important for me to paint, this became the key to unlock my relationship with van Gogh. We didn't have a stunt painter, so I do some painting in real time in the movie. Julian (Schanabel) taught me many things about painting: how to make marks, how to paint light, that was essential and it is really the heart of the movie, because if you can get into how to look at Van Gogh's work you can get in his head and that is the experience of the movie.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vEuJT0CW8RU&ab_channel=CBSMornings>. Acesso em: 30 de julho de 2022.

de Vincent Van Gogh, mas também de sua arte nas telas, tornando *At Eternity's Gate* mais do que uma cinebiografia, mas também um filme sobre a história da arte. Schnabel, em entrevista ao site *Deadline* em 2017, afirma sobre a obra: “Este filme é sobre a pintura, um pintor e as suas relações com o infinito. A história é contada por um pintor, contendo o que eu achei que eram os momentos essenciais da vida de Van Gogh. Essa não é a história oficial, é a minha versão – que eu espero que aproxime o público do artista.”⁹¹

5.1 Vincent Van Gogh e a arte: O artista moldado por seus quadros.

At Eternity's Gate prioriza a trajetória de Van Gogh como artista ao mostrar o seu relacionamento com a pintura durante toda a narrativa. O filme foge de certos clichês narrativos como a rejeição de Van Gogh em suas tentativas de conquistas amorosas e o seu relacionamento conturbado com a família. Assim, conflitos pessoais são sobrepostos e a discussão fílmica apresenta como ideias centrais o desenvolvimento artístico de Vincent, a convivência do pintor com Theo Van Gogh e Paul Gauguin, além de enfatizar os problemas de saúde mental do pintor. Sobre a ampliação do escopo fílmico na adaptação, Catrysse afirma:

O campo de estudos de adaptação cinematográfica não pode mais ser reduzido a adaptações 'fiéis' de textos literários canônicos: Por um lado, as adaptações fílmicas podem ser infiéis ao texto fonte; por outro lado, muitas adaptações são baseadas em textos literários populares; e todos esses também são objetos valiosos para estudo. Além disso a adaptação de textos literários deve ser vista ao lado da adaptação de outros tipos de material (não literário) como cartas, arquivos policiais, peças de rádio e televisão, filmes anteriores e assim por diante. Essa constatação pode levar à conclusão de que praticamente toda produção cinematográfica representa algum tipo de adaptação, mesmo que seja apenas a adaptação de um roteiro. (1992, p.60)

Os apontamentos de Catrysse associados à distribuição fílmica em meados do século XXI ampliam a noção sobre a adaptação e o apelo mercadológico das obras fílmicas como produtos culturais. Adaptações são realizadas para serem vendidas desde sua ideia inicial que precisa ter a aprovação de grandes estúdios de filmagens o que possibilitará a sua execução. Ao filmar uma cinebiografia sobre uma figura já tão explorada na narrativa audiovisual os roteiristas precisam apresentar um enredo que busca acrescentar ou se contrapor ao que já foi apresentado anteriormente no cânone fílmico. Da mesma forma, o diretor do filme é responsável por buscar soluções criativas para criar uma representação para o artista; para

⁹¹ “This is a film about painting and a painter and their relationship to infinity,” said Schnabel. “It is told by a painter. It contains what I felt were essential moments in his life; this is not the official history it’s my version. One that I hope could make you closer to him.” Disponível em: <https://garage.vice.com/en_us/article/gwezym/julian-schnabel-van-gogh-biopic>. Acesso em: 25 de setembro de 2020.

isso, cenários, figurinos, técnicas de filmagem e escolha de elenco são essenciais para a apresentação de uma nova adaptação em telas.

Refletindo sobre o elenco, por exemplo, *Lust for Life*, escolheu Kirk Douglas, na época com 40 anos, para representar Van Gogh. Douglas era um dos atores mais celebrados da Era de Ouro do cinema estadunidense, tendo em seu histórico fílmico duas indicações prévias ao Oscar, a primeira delas em 1949 ao interpretar um boxeador chamado Midge Kelly no filme *Champion* de Mark Robinson. Kelly, personagem em busca de sucesso em sua carreira profissional, tem muitas falhas em sua vida pessoal, e, embora seja o protagonista, não segue o estereótipo de um personagem mocinho, com atitudes perfeitas, mas apresenta ambiguidade em seu caráter. Sua segunda indicação ao Oscar foi pelo filme *The Bad and the Beautiful* de 1952, dirigido por Vincente Minnelli, marcando o início da parceria entre o diretor e o ator. Neste filme, Douglas interpreta Jonathan Shields, um produtor de cinema, que age de forma antiética para conquistar seus objetivos. Ao escolher Douglas como Van Gogh, Minnelli escolhe um ator com grande popularidade e experiência em representar personagens de natureza ambígua, o que se sobrepõe ao fato de que, em aparência física Douglas e Van Gogh não fossem parecidos, pois, o ator era mais alto e forte do que o pintor holandês.

Em *At Eternity's Gate*, Schnabel escolheu como protagonista William Dafoe, na época com 63 anos de idade, muito mais velho do que o pintor holandês ao falecer. Dafoe, um ator reconhecido mundialmente, iniciou sua carreira no cinema em 1980 no filme *O portal do Paraíso*. Ele trabalhou com Schnabel no filme *Basquiat* de 1996 e foi indicado ao Oscar de melhor ator coadjuvante em três ocasiões, a primeira delas em 1987 pelo filme *Platoon*, um drama que retrata a guerra do Vietnã dirigido por Oliver Stone, sua segunda indicação foi recebida em 2001 pelo filme de drama *A Sombra do vampiro* de Ellias Merhige, e a terceira foi recebida pela sua atuação no drama *Projeto Flórida* em 2018, dirigido por Sean Baker e Chris Bergoch.

O ator tem uma filmografia extensa já tendo atuado em diversos gêneros e com cineastas de diferentes nacionalidades, sua primeira indicação ao Oscar como ator principal foi recebida pelo filme *At Eternity's Gate*. Em entrevista ao *The Wrap* em 2019, Dafoe comenta o processo de filmagem e o estilo de Schnabel:

É um tipo de filmagem muito pessoal. Então eu me tornei sua criatura. Eu me tornei uma extensão dele. Uma das coisas bonitas sobre isso foi que eu senti que éramos a mesma pessoa. Tínhamos um mão curta, não conversávamos muito, mas fizemos a pintura e estávamos nos lugares onde Van Gogh esteve. Foi uma experiência muito forte, e o filme é uma expressão disso. Julian tem ideias muito fortes, mas também há algo orgânico nisso, ele é flexível. O que surge, o que se apresenta a ele, ele é

muito capaz de aceitar, disse Dafoe sobre Schnabel. Ele tem uma visão forte, mas não é didático. Ele está tentando descobrir algo. Não é como se ele tivesse algo que ele quer explicar para você, e então ele vai fazer o trabalho para comunicar isso. É mais uma experiência de criar uma estrutura e fazer algo que fale de uma experiência que ele está tendo.⁹²

Segundo Dafoe, fica claro que Schnabel deseja mostrar em seu filme algo ainda inédito sobre o pintor. O diretor tenta criar uma obra que não restringe a personalidade de Vincent, mas a reimagina por meio dos cenários e recursos cinematográficos, como por exemplo, o uso de *close-ups*, este ponto de vista em primeira pessoa, desde o olhar que segue ao contemplar os campos e expressá-los nas telas, ajudam a atestar a originalidade do trabalho de Vincent.

Schnabel ao ser questionado sobre a escolha de Dafoe para interpretar Van Gogh, em entrevista ao *Indiewire* em 2017, afirmou: “Willem tem a profundidade de caráter, ele é essa pessoa. Ele tem a profundidade de caráter e a compaixão e a empatia.”⁹³ Assim, a questão da idade não foi um ponto limitador para a escolha do protagonista, pois alguém que fosse capaz de encarnar as características de personalidade de Van Gogh para as telas foi o principal critério de escolha. Este fato revela a leitura do personagem histórico feito por Schnabel como alguém com uma personalidade complexa e que por isso seria melhor representado por um ator com maior experiência. Ao ser perguntado se gostava de outras cinebiografias sobre Van Gogh como *Lust for Life* (1956) e *Vincent e Theo* (1990) dirigida por Robert Altman, o diretor afirmou:

Acho que eles não entendem, disse ele. Talvez eu tenha que ser um pintor para poder fazer este filme, provavelmente é por isso que estou fazendo isso. Eu vejo como faço uma pintura ou uma obra de arte. É preciso fazer o espectador não sentir que está assistindo Vincent Van Gogh, mas está vivendo a vida dele. Não estamos tentando abordar toda a história de sua vida. Trata-se realmente de entender o que é a pintura, como é uma linguagem diferente. É um mundo pintado, uma forma diferente de se comunicar.⁹⁴

Assim, Schnabel realiza a sua obra priorizando os aspectos da carreira artística de Van Gogh. Schnabel traz para *At Eternity's Gate* o questionamento sobre fatos da vida do pintor e não as respostas definitivas. A perspectiva de trabalho de Schnabel traz ao cinema uma comunicação semiótica de ideias, em que, por meio da narrativa cinematográfica, o

⁹² Disponível em: <<https://www.thewrap.com/oscar-willem-dafoe-and-director-julian-schnabel-felt-like-the-same-person-filming-at-eternitys-gate/>>. Acesso em: 30 de julho de 2022.

⁹³ Disponível em: <<https://www.indiewire.com/2017/05/willem-dafoe-vincent-van-gogh-julian-schnabel-cannes-1201830860/>>. Acesso em: 30 de julho de 2022.

⁹⁴ Disponível em: <<https://www.indiewire.com/2017/05/willem-dafoe-vincent-van-gogh-julian-schnabel-cannes-1201830860/>>. Acesso em: 30 de julho de 2022.

cineasta amplia o espaço para o debate sobre a vida e a arte. Um ponto relevante sobre as escolhas de Schnabel é exatamente mostrar o artista em sua realização mais profunda que é o seu processo de pintura, o filme em longos *takes* mostra Van Gogh correndo pelos campos, observando a natureza, buscando um local apropriado para realizar suas pinturas, tocando elementos como a terra, as plantas e as flores.

A trilha sonora de Lysovskya acompanha o personagem neste momento, e transmite ao público a sensação de pertencimento de Vincent aos ambientes naturais, este era o mundo que ele buscava interpretar em suas pinturas. Em algumas sequências de cenas de *At Eternity's Gate*, a direção utiliza a câmera nas mãos como alternativa para capturar ângulos e movimentos que sugerem alterações no pensamento do protagonista. A câmera é direcionada a criar uma imersão na mente de Van Gogh, o que ajuda a expor a humanidade e sensibilidade do artista, como pode-se ver na figura 39:

Figura 39- Van Gogh joga areia em seu rosto



Fonte: *At Eternity's gate* (SCHNABEL, 2018, 11'40'')

William Dafoe, em entrevista para o canal *CBS This Morning* em 2018, respondeu o que ele descobriu sobre Van Gogh ao realizar o filme. Segundo o ator:

Ele estava profundamente imerso em um impulso espiritual, era muito mais alegre do que costumamos pensar, estava em êxtase e muito produtivo em seus últimos dias. Parece de sua visão de morte que ele era mais feliz quando estava pintando, ele foi torturado no aspecto de que era difícil conciliar esses estados de êxtase com a vida cotidiana. Julian estava cético em fazer este filme, alguém lhe disse para fazer este filme, mas ele pensou por que fazer este filme, há tantos filmes sobre Van Gogh, mas ele sendo um pintor ele estava considerando Van Gogh por toda a sua vida, é especial porque este filme é a visão de um pintor sobre um pintor.⁹⁵

⁹⁵ He was deeply steeped in a spiritual impulse, he was much more joyous than we often think, he was ecstatic and very productive in his last days. It appears from his demise view that he was happiest when he was painting, he was tortured in the aspect that it was hard to reconcile those ecstatic states with everyday life. Julian was skeptical to make this film, someone told him to make this film, but he thought why to make a film, there's been so many films about Van Gogh, but he being a painter he was considering Van Gogh for all his life, it is special because this movie is a painter's view of a painter.

Um dos principais relacionamentos explorados por Schnabel é a amizade entre Van Gogh e Paul Gauguin. Em *At Eternity's Gate*, a relação de amizade entre os dois surge no primeiro encontro dos pintores em Paris, é nítido para o público assistindo ao filme que Van Gogh se sente feliz em ter a companhia de um artista. Embora Gauguin, interpretado no cinema por Oscar Isaac, mostre arrogância e apresente falas críticas ao trabalho artístico de Vincent, o relacionamento entre ambos é amigável até o desentendimento no dia 23 de dezembro de 1888.

Sobre sua participação na cinebiografia, o ator Oscar Isaac afirma: “Foi um verdadeiro alívio entrar no set com Julian porque a natureza da maneira como ele filma é tão diferente da maneira como um filme de Hollywood é filmado, não havia regras, limites, luzes, marcas, havia uma energia nisso e, em vez de me sentir exausto, me senti bem animado”.⁹⁶ No filme de Schnabel, a primeira cena dos amigos mostra Vincent e Gauguin em um bar, eles participam de uma reunião com outros artistas, o diálogo apresentado no filme apresenta o desejo da comunidade artística parisiense em ter um espaço próprio para realizar suas pinturas.

Os pintores presentes na reunião planejam alugar uma residência na zona rural para o grupo, porém, os artistas que não vendessem deveriam realizar os serviços domésticos para os mais bem-sucedidos, esta proposta é rechaçada por Gauguin. Van Gogh compartilha do sentimento de crítica de Gauguin sobre a ideia apresentada na reunião, os dois pintores defendem a criação de uma resistência artística democrática e igualitária.

Deste momento, em diante, assistimos a amizade entre os pintores crescer, eles são vistos juntos, conversando sobre pintura e fazendo planos para revolucionar os rumos da arte europeia. Sobre o estilo de filmagem de Schnabel, podemos perceber escolhas estéticas interessantes de luz e sombra, na primeira cena observamos os pintores trabalhando ao entardecer, em que o uso do amarelo e verde se sobressaem; já na segunda cena, vemos o início da noite, representado pelos tons azuis, como pode-se observar nas figuras 40 e 41:

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vEuJT0CW8RU&ab_channel=CBSMornings>. Acesso em: 30 de julho de 2022.

⁹⁶ “It was a real relief to get on set with Julian because the nature of the way he films is so different from the way a Hollywood movie gets filmed. “There were no rules, no boundaries, no lights, no marks. There was an energy to it, and instead of me feeling exhausted, I felt pretty enlivened.”Disponível em: <<https://www.indiewire.com/2018/10/oscar-isaac-star-wars-episode-ix-break-at-eternitys-gate-1202011808/>>. Acesso em: 30 de julho de 2022.

Figura 40- Gauguin e Van Gogh conversam



Fonte: *At Eternity's gate* (SCHNABEL, 2018, 41'40'')

Figura 41- Gauguin e Van Gogh observam a natureza



Fonte: *At Eternity's gate* (SCHNABEL, 2018, 44'30'')

Nestas cenas, Schnabel estabelece uma coerência narrativa para os acontecimentos que virão a seguir; ao trabalharem juntos, fica claro para o público que apesar de serem amigos e buscarem o mesmo objetivo, Gauguin e Van Gogh têm grandes diferenças em sua visão de mundo. Gauguin, por exemplo, afirma que a pintura está dentro de si, aquilo que ele vê não interfere no resultado de sua obra, enquanto Vincent sente que produz sua obra em constante conexão com o que vê e o que sente.

Um dos pontos que se requer atenção ao investigar a cinebiografia de Schnabel são os comentários que o diretor fez sobre outras cinebiografias de Van Gogh. Em entrevista ao site *Garage* em 2018, Schnabel faz um comentário sobre o filme *Lust For Life* (1956). Segundo o diretor: “Eu amei *Lust for Life* quando era criança, mas o filme se tornou um grande clichê. É exatamente o oposto do filme que fizemos.”⁹⁷ Este comentário, atesta uma

⁹⁷ I loved *Lust for Life* when I was a child, but it's got every clichê. It's kind of the opposite of the film we made.” Disponível em: <https://www.theartnewspaper.com/blog/how-lust-for-life-added-to-the-van-gogh-myths> . Acesso em: 25 de setembro de 2020.

busca pela inovação na forma de contar uma história, como roteirista e diretor Schnabel afirma ter tentado criar uma obra com uma perspectiva original em roteiro e direção.

Bailey (2020)⁹⁸ comenta que embora Schnabel tenha evitado alguns exageros dramáticos, a obra cinematográfica de 2018 introduz novos mitos sobre o artista holandês, como por exemplo, a presença de um falso caderno de desenhos atribuído como de autoria de Van Gogh, o qual teria sido um presente de sua amiga Madame Ginoux.

Segundo o jornal *The Guardian*, em 2016, a professora da Universidade de Toronto, Bogomila Welsh-Ovcharov, afirmou ter encontrado um caderno de contas que pertencia ao *Cafe de La Gare* em Arles, local em que Vincent Van Gogh esteve hospedado em 1888. Neste caderno, havia 65 desenhos inéditos supostamente feitos pelo pintor, a afirmação sobre a veracidade do caderno foi feita por Ronald Pickvance, um importante estudioso sobre a obra de Van Gogh.

O *Van Gogh Museum* em Amsterdam, maior autoridade mundial sobre a obra de Van Gogh, afirmou que após estudos feitos por dezenas de especialistas e comparações com mais de 500 desenhos comprovadamente feitos por Vincent, os 65 desenhos encontrados pela professora Welsh-Ovcharov não foram realmente feitos por Van Gogh, pois não correspondiam ao estilo e técnica de Vincent, sendo apenas imitações.

Julian Schnabel, porém, discordou do veredito do *Van Gogh Museum* e fez a escolha de colocar em seu filme a narrativa de que o caderno de desenhos realmente pertenceu a Van Gogh. O filme apresenta uma interpretação do cineasta sobre uma informação biográfica desmentida pelos mais importantes especialistas sobre a obra de Van Gogh no mundo.

No filme de Schnabel somos apresentados à Madame Ginoux, proprietária de um café e uma pensão na cidade de Arles. Na obra filmica, Madame Ginoux aparece em alguns momentos, primeiro em uma conversa com Vincent em seu café, neste momento eles discutem ideias sobre literatura. Se desde a infância Van Gogh era um ávido leitor e exibia grande interesse pelo mundo que o cercava, com o tempo seus interesses se aprofundaram sobre temas como sociedade, moral e arte, era um grande apreciador de livros e obras de arte clássicas. Conforme Naifeh e Smith,

Quando adulto, devorava histórias e romances ambientados em épocas passadas — que sempre imaginou mais puras, melhores do que a época em que vivia. Em tudo, da arquitetura à literatura, ele lamentava as virtudes perdidas de outros tempos (“os

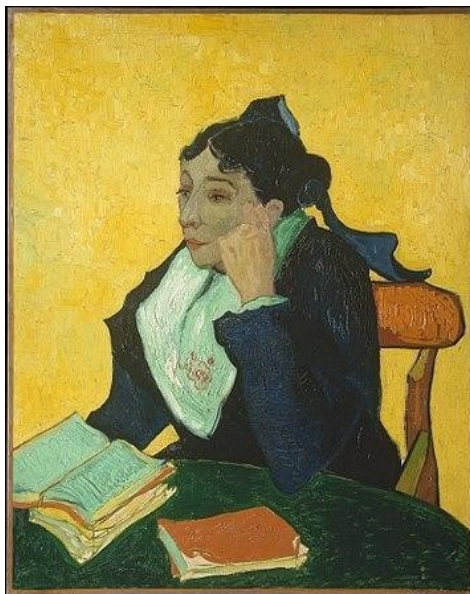
⁹⁸ Although *At Eternity’s Gate* avoids many of *Lust for Life’s* embellishments, Schnabel has introduced new myths most notably accepting a fake sketchbook of Arles drawings and presenting the artist’s death as murder, not suicide. Disponível em: <<https://www.theartnewspaper.com/2018/09/07/van-gogh-it-was-suicide-not-murder>>. Acesso em: 21 de julho de 2022.

dias difíceis, mas nobres”) e as insuficiências do presente insípido e “insensível”. Na arte, Vincent quase sempre se apresentaria como o paladino dos artistas esquecidos, dos temas arcaicos e movimentos extintos. Queixava-se da arte e dos artistas de sua época com lamúrias, explosões reacionárias e hinos melancólicos aos paraísos artísticos perdidos. (2011, p.50)

Ele tinha opiniões fortes sobre a arte e os artistas, criticava a sociedade moderna e apreciava a cultura e forma de viver do passado. Para Vincent, era imprescindível que um artista deixasse sua marca no mundo. A dedicação aos livros perdurou por toda a sua vida, a habilidade de se emocionar com as histórias de personagens moldaram a imaginação do pintor e influenciaram seu desenvolvimento artístico.

Schnabel introduz o mito do caderno de desenhos, ao mostrar a dama presentear Vincent com um caderno de capa preta para ele desenhar suas obras. Van Gogh ficou hospedado em sua pensão entre maio e setembro de 1888, o quadro chamado *A Arlesiana* teve a mulher como modelo e a mostra em uma mesa, próxima a livros. A mesma Madame Ginoux serviu como modelo para o pintor francês Paul Gauguin, pode-se acompanhar o resultado do trabalho dos amigos, nas figuras 42 e 43.

Figura 42- A Arlesiana, 1888 – Van Gogh



Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436529>

Acesso em: 12 de janeiro de 2023

Figura 43 - A Arlesiana, Madame Ginoux, 1888 - Paul Gauguin



Fonte: <https://www.wikiart.org/en/paul-gauguin/night-cafe-in-arles-madame-ginoux-1888>
Acesso em: 12 de janeiro de 2023

No filme, observa-se que os pintores usam técnicas diferentes para realizar suas pinturas; enquanto Gauguin desenha a lápis sem pressa sua versão de Madame Ginoux, Vincent utiliza o pincel e não demora muito planejando como ficará o quadro conforme pode-se ver na figura 44. Esta cena apresenta uma discussão entre os artistas. Gauguin demonstra forte criticismo em relação às técnicas de pintura ao afirmar que Vincent pinta muito rápido, o que ele não considera um trabalho de bom gosto, segundo o seu parecer as pinturas de Vincent tinham um aspecto de argila e se assemelhavam mais a uma escultura.

Figura 44- Vincent e Paul Gauguin desenhavam Madame Ginoux



Fonte: *At Eternity's Gate* (SCHNABEL, 2018, 41'30'')

As críticas de Gauguin ao trabalho de Van Gogh são mostradas de forma pontual por Schnabel e atendem a realidade exposta pelo próprio pintor francês. Na carta em que

descreve o incidente da mutilação da orelha de Van Gogh, Paul Gauguin afirma sobre o amigo:

Fiquei no meu canto algumas semanas antes de apreender claramente o gosto ácido de Arles e de seus arredores. O que não impedia que se trabalhasse com afinco, sobretudo Vincent. Entre dois seres, ele e eu, um todo vulcão e o outro fervendo também, mas de alguma forma preparava-se uma batalha. Primeiramente achei, em tudo e por tudo, uma desordem que me chocava. A caixa de cores mal bastava para conter os tubos espremidos, nunca fechados, e, apesar dessa desordem, desse desperdício, um todo brilhava na tela; também em suas palavras. Apesar de todos os meus esforços para elucidar nesse cérebro desordenado uma razão lógica em suas opiniões críticas, não encontrei uma explicação para tudo o que havia de contraditório entre sua pintura e suas opiniões. Quando cheguei a Arles, Vincent procurava se encontrar, enquanto eu, muito mais velho, era um homem feito. A Vincent devo alguma coisa, que é, com a consciência de lhe ter sido útil, o fortalecimento de minhas ideias picturais anteriores: devo a ele, também, a consciência de que – quando se atravessa momentos difíceis – sempre há alguém mais infeliz que a gente. (2002, p. 302-304)

Como visto no capítulo anterior, o embate de ideias entre Vincent e Gauguin, como citado pelo próprio pintor, ocorria, pois, ambos tinham visões diferentes sobre a arte. Gauguin era um pintor mais experiente e se sentia responsável por guiar Vincent nas boas práticas da profissão, no entanto, suas sugestões nem sempre eram aceitas pelo pintor holandês que não desejava mudar suas ideias sobre o seu modo de realizar os seus trabalhos. Gauguin, como ele mesmo afirma, achava Vincent desorganizado e imaturo, ele não conseguia enxergar o pintor holandês como seu igual.

Após a discussão sobre os modos de pintar, vemos a cena de rompimento entre os amigos, Gauguin avalia que não poderá continuar vivendo em Arles, ele já consegue vender seus quadros e pelas diferenças de personalidade, afirma que o melhor é que os dois pintores não se vejam mais, a cena da discussão é apresentada na figura 45:

Figura 45- Paul Gauguin e Vincent Van Gogh discutem



Fonte: *At Eternity's gate* (SCHNABEL, 2018, 51'00'')

No filme de Schnabel, a cena da discussão entre os pintores é incômoda, porém não é mostrado a descida do protagonista à loucura como em *Lust for Life* que apresenta uma

cena em que o protagonista tentar ferir o amigo com uma navalha, e após se arrepender desta atitude, mutila a sua própria orelha. Neste trecho de *At Eternity's Gate*, Vincent chora, e o público escuta as lembranças do personagem ao recordar a discussão que teve com o amigo. Este recurso mostra ao público a batalha interior que o pintor vivia consigo mesmo, a abordagem da direção é sutil ao mostrar a dor do protagonista, tirando assim do pintor a responsabilidade pelo seu ato violento, a cena descrita é apresentada na figura 46:

Figura 46- Vincent chora



Fonte: *At Eternity's gate* (SCHNABEL, 2018, 52'36'')

5.1 Van Gogh e a batalha com a saúde mental

Em *At Eternity's Gate*, Schnabel cria a partir das cartas de Van Gogh diálogos que fundamentam a personalidade do personagem como um homem trabalhador, o filme evidencia em sua sequência narrativa o compromisso do artista com a arte. Van Gogh é mostrado como um homem doente, porém, alguém que deseja viver apesar do sofrimento causado por esta enfermidade; as pinturas são expostas como uma atividade terapêutica para o artista, que busca o seu lugar no mundo através da arte. A genialidade de seu trabalho é apresentada como uma habilidade desenvolvida e aperfeiçoada, o artista se alegra com seu trabalho, e o torna o seu propósito de vida, sua produção artística não é apresentada como fruto de surtos e frustrações.

Em relação à representação do artista em telas como um gênio atormentado, Willem Dafoe, intérprete de Van Gogh na obra filmica *At Eternity's gate* (2018) afirma: “Ele é geralmente visto como o garoto propaganda dos artistas torturados, mas eu definitivamente diria que ele é um personagem esperançoso.”⁹⁹ A observação de Dafoe revela o interesse do

⁹⁹ He's usually depicted as the poster boy for the tortured artists, but I would definitely say he's a hopeful character.”Disponível em: <<https://www.theguardian.com/film/2018/nov/19/willem-dafoe-at-eternitys-gate-vincent-van-gogh>>. Acesso em: 25 de setembro de 2020.

filme em apresentar Vincent por uma ótica diferente, ao explorar apenas a doença, a tristeza, os problemas, os filmes não acrescentam um debate realista sobre o ser humano e o artista. Explorar os acontecimentos biográficos de Van Gogh não deve ser a exclusão dos desafios vividos pelo pintor, mas pode-se priorizar uma representação focada em seu processo criativo e em sua carreira, ampliando a discussão sobre o sucesso como a realização do trabalho, no caso a pintura, e não a apenas um reconhecimento social.

Uma das cenas mais marcantes do filme é apresentada nos 30 minutos iniciais, observamos Vincent sozinho em um campo aberto pintando as raízes de uma árvore, até que surgem uma professora acompanhada de crianças para uma aula no campo. Vincent se desentende com a professora, e as crianças o ofendem, desta forma, ele mostra um comportamento agressivo, ao voltar para casa é agredido com pedradas no meio da rua, o que o faz revidar ao agredir uma criança, pode-se observar estas cenas nas figuras 47 e 48:

Figura 47 - Vincent pinta raízes de uma árvore



Fonte: *At Eternity's gate* (SCHNABEL, 2018, 31'24'')

Figura 48- Vincent ataca uma criança



Fonte: *At Eternity's gate* (SCHNABEL, 2018, 33'15'')

Estes episódios demonstram como o pintor não era querido ou respeitado em Arles. Vincent Van Gogh era *persona non-grata* naquela comunidade. Estas cenas revelam a desinformação social sobre os transtornos mentais, ser “louco” era uma forma mais abrangente para identificar pessoas que se comportavam de forma diferente. A exclusão gerada pelo preconceito familiar e social afetava negativamente os doentes, pois além do sofrimento psíquico gerado pela enfermidade, alguém que sofria com um transtorno mental no século XIX era considerado perigoso e uma vergonha para a sua família.

A estigmatização das pessoas com transtornos mentais estava presente até mesmo dentro do seu local de tratamento. Era comum no século XIX que os hospitais psiquiátricos, conhecidos como manicômios, fossem locais de tratamento precário. Conforme apresentam Figueiredo, Delvati e Tavares:

As condições dessas instituições manicomiais eram precárias e a maioria dos pacientes não tinha diagnóstico de doença mental (loucura). Paradoxalmente, essas instituições justificavam suas práticas com o argumento da necessária limpeza social, livrando a sociedade de sujeitos considerados como parte de uma categoria social de desprezíveis e desajustados cujos comportamentos eram indesejáveis. As instituições manicomiais, portanto, exerciam a função social de disciplinar corpos e comportamentos. Era uma tecnologia de poder que visava a atender aos padrões de civilidade produzidos na modernidade. (2014, p.126)

No caso de Van Gogh, a solidão era a norma. Com a perda da companhia de Gauguin, seu estado mental se deteriora ainda mais, ele apresenta desmaios, esquecimentos e torna-se cada vez mais preocupado com o seu futuro. Esta deterioração em seu estado mental é coerentemente apresentada no filme de Schnabel, a hospitalização de Vincent era vista como necessária pelo próprio pintor que sugeriu ser internado em um hospital psiquiátrico, como afirmou, em carta para Theo: “No fim do mês eu desejaria ir novamente para o hospício em Saint-Remy ou para outra instituição deste tipo da qual o senhor Salles me falou” (2002, p.337).

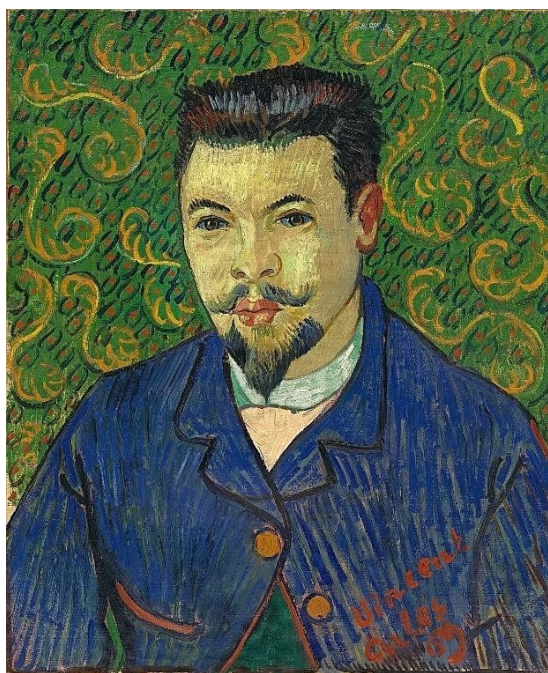
O medo da solidão e das constantes crises que o faziam perder a memória preocupavam Vincent que não queria causar problemas para outras pessoas, sobre seu transtorno mental o primeiro diagnóstico médico foi feito pelo médico Félix Rey. Ao ser admitido no hospital de Arles, na noite de 23 de dezembro de 1888 após cortar a própria orelha, o Dr. Rey foi responsável por avaliar o paciente. Conforme Khoshbin e Katz,

Depois de limpar e enfaixar a ferida de Van Gogh, Vincent foi mantido no hospital por uma semana, durante a qual teve vários ataques e “crises”. O jovem médico estava bastante familiarizado com esses tipos de sintomas, porque seu colega de quarto na faculdade de medicina, o Dr. Aussoleil, havia escrito sua tese sobre epilepsia parcial. O doutor Rey disse a Van Gogh que havia feito um diagnóstico de

epilepsia nele, esta foi a primeira vez que alguém explicou os múltiplos e atípicos sintomas de Van Gogh.¹⁰⁰

Sobre Vincent, é interessante observar que a sua atitude em relação aos médicos e ao tratamento no hospital era bastante positiva. Sobre o Dr. Rey, ele afirmou em carta datada de abril de 1889: “Rey é um homem bem valoroso, terrivelmente trabalhador, sempre na labuta. Que gente, os médicos de hoje!” (2002, p.201). Para o mesmo Doutor Rey, pintou o retrato abaixo enquanto estava internado no hospital psiquiátrico, ao presentear o Dr. Rey, com o quadro observamos um ato de gentileza, para aquele que o estava ajudando, pode-se observar o quadro na figura 49:

Figura 49- Retrato do Doutor Félix Rey, 1889



Fonte: <https://www.vincentvangogh.org/portrait-of-doctor-felix-rey.jsp>

Acesso em: 12 de janeiro de 2023

Estes atos de Van Gogh nos ajudam a entender a mente do pintor naquela época e a dar sentido aos fatos que o levaram a pôr fim a sua própria vida. Pierre Bourdieu, em seu texto *A ilusão biográfica*, afirma: “Não podemos compreender uma trajetória sem que tenhamos previamente construído os estados sucessivos do campo no qual ela se desenrolou e, logo, o conjunto das relações objetivas que uniram o agente considerado, ao conjunto dos outros agentes envolvidos no mesmo campo” (1996, p.190).

¹⁰⁰ After cleaning and bandaging Van Gogh's wound, Vincent was kept in the hospital for a week, during which he had several fits and "crises". The young doctor was quite familiar with these types of symptoms, because his medical school roommate, Dr. Aussoleil, had written his thesis on partial epilepsy. Doctor Rey told Van Gogh that he had diagnosed him with epilepsy, this was the first time anyone had explained Van Gogh's multiple and atypical symptoms.

Analisar a trajetória de uma vida é mais do que dividir cronologicamente os fatos em semanas, meses e anos, é entender quem era Vincent Van Gogh por meio de suas cartas, e de suas pinturas. Os Van Gogh, que há séculos negociavam arte em toda a Europa, tiveram como seu membro mais ilustre um pintor pós-impressionista que revolucionou a compreensão sobre a arte moderna.

O desconhecimento faz parte da narrativa biográfica feita por Schnabel que não o identifica como um louco, mas como alguém em busca de ajuda. Próximo ao final do filme, o diretor retoma a cena inicial em que observamos o pintor conversando com uma pastora de ovelhas. Nesta cena especificamente, ao se aproximar da mulher, Vincent propõe a pintura de um quadro para a moça, a proposta é aceita de início, porém, a mulher não consegue posar da forma que o pintor deseja, por isso, uma discussão se inicia e Vincent passa a ter um comportamento agressivo.

Esta cena apresenta a dificuldade de Vincent em seguir as normas sociais. O pintor não sabia dialogar, por ter dificuldades em expressar o que sentia e desejava, o comportamento agressivo o tornava alguém que as pessoas desconfiavam e desejavam se afastar. Assim, o personagem retratado na cinebiografia se afasta de um estereótipo de louco, como alguém sem qualquer entendimento e racionalização, fica claro para o público que o pintor não era alguém que planejava causar problemas para os outros, porém um tratamento psiquiátrico era necessário para garantir a sua segurança e a de outras pessoas.

No exemplo da cena da pastora de ovelhas, observamos a impossibilidade em separar a vida do pintor de seu trabalho. Vincent era um artista focado em se comunicar por meio de seu trabalho, ele estava vivendo situações em que perdia o controle de seu corpo e de suas vontades, como afirma em carta à Theo:

Lamento criar estorvos ao sr. Salles, a Rey e especialmente a você, mas o que você quer, a cabeça não está suficientemente equilibrada para recomeçar como antes – portanto a questão é não mais fazer cenas em público e naturalmente, estando agora um pouco calmo, sinto perfeitamente que eu estava num estado doentio moral e fisicamente. E as pessoas então foram boas comigo, as que eu me lembro e o resto, enfim, eu causei inquietações e se estivesse num estado normal nada disto teria acontecido desta maneira. (2002, p.201)

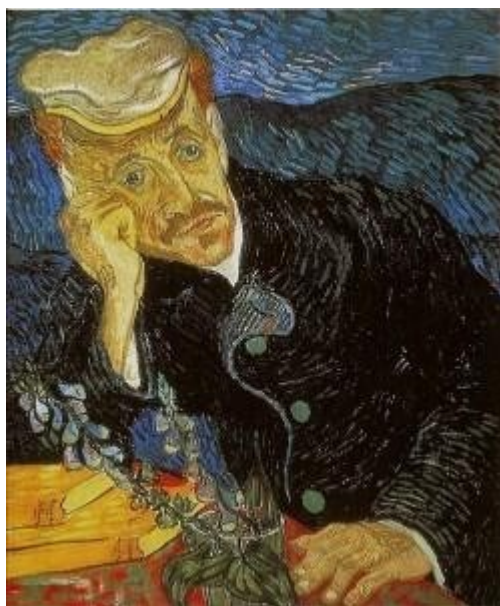
O estudo da biografia de Van Gogh revela a ambiguidade do ser humano, em vida nossas atitudes são interpretadas de formas diferentes, mais do que intenções, o julgamento dos outros fundamenta a forma pela qual julgamos nós mesmos, ressignificar o passado como é feito no filme é uma forma de lembrar uma vida e suas experiências. Uma das amizades mais importantes de Vincent em seus últimos anos de vida foi a com o Doutor Gachet,

médico francês e artista que cuidou do pintor até os seus últimos momentos. Em carta ao irmão Theo, Vincent afirmou sobre o médico:

Já somos muito amigos e por acaso ele também conheceu Brias de Montpellier e tem sobre ele a mesma opinião que eu; que é alguém importante na história da arte moderna. Estou trabalhando em seu retrato, a cabeça com um boné branco, muito loiro, muito claro, as mãos também com carnação clara, um paletó azul e um fundo azul-cobalto, apoiado sobre uma mesa vermelha, sobre a qual um livro amarelo e uma planta de dedaleira com flores púrpuras. Está na mesma linha de sentimento que o meu retrato, que fiz quando vim para cá. (2002, p.217)

Sob os cuidados de Dr. Gachet, Van Gogh pintou cerca de setenta quadros em seus últimos sessenta dias de vida. O tratamento do Dr Gachet, segundo Rajvanshi¹⁰¹ utilizava plantas e remédios naturais, além de incentivar que o artista continuasse com a realização de seus quadros. O retrato de Doutor Gachet, apresentado na figura 50, cem anos após sua realização, foi vendido por 82,5 milhões de dólares, se tornando uma das pinturas mais caras da história.

Figura 50 - Retrato do Dr. Gachet, 1ª versão, 1890



Fonte: <https://www.vincentvangogh.org/portrait-of-dr-gachet.jsp>

Acesso em: 12 de janeiro de 2023

Van Gogh foi julgado por meio dos paradigmas sociais de sua época, ser um artista estrangeiro na França pintando obras que não se assemelhavam com o estilo regente no período já o tornavam alguém propício a sofrer preconceito, e com o agravante de um transtorno mental, o pintor se tornou um pária social, rejeitado nas comunidades em que

¹⁰¹ Disponível em: <<https://indianexpress.com/article/lifestyle/art-and-culture/behind-the-art-portrait-of-dr-gachet-by-van-gogh-1890-8088350/>>. Acesso em: 30 de julho de 2022.

viveu. Uma das cenas mais emblemáticas do filme dirigido por Schnabel mostra Vincent em uma conversa com um padre que o visita no hospital psiquiátrico em que está internado. A cena dura cerca de nove minutos, o padre apresenta questionamentos sobre quem é Vincent, quais são as suas intenções com o seu trabalho e discute com ele temas como arte e religião. A cena é apresentada na figura 51, e o diálogo será transcrito abaixo:

Figura 51- Conversa com o Padre



Fonte: *At Eternity's gate* (SCHNABEL, 2018, 01° 16'55'')

Padre: Acredito que você sabe o motivo pelo qual está aqui.

Vincent: Para falar com você agora? Para melhorar. Ou porque eu saí do hospital.

Padre: O que aconteceu na estrada para Arles?

Vincent: Eu não me lembro.

Padre: Você saiu do hospital.

Vincent: Eu queria sair.

Padre: O povo de Arles assinou uma petição contra você, eles não querem você por lá.

Vincent: Sim, eu sei.

Padre: Você alguma vez molestou uma criança?

Vincent: Não, nunca.

Padre: Você cortou uma de suas orelhas e deu de presente para uma prostituta, isto é verdade?

Vincent: Sim, cortei. Mas Gaby não é uma prostituta.

Padre: Por que você fez isso?

Vincent: Eu queria que ela entregasse a orelha para um amigo meu.

Padre: E ela entregou?

Vincent: Eu não sei.

Padre: Esta foi uma oferta estranha, não é mesmo? Você sente raiva às vezes?

Vincent: Sim.

Padre: E o que você faz, quando se sente assim?

Vincent: Eu caminho, olho para a grama e para os galhos da figueira.

Padre: E isto funciona?

Vincent: Sim. Eu sinto que Deus é a natureza e a natureza é a beleza.

Padre: Eu te vi pintando, no jardim, e outros me falam que você disse que era um pintor.

Vincent: Sim, sou.

Padre: Por que você fala isso? Você tem o dom da pintura?

Vincent: Sim.

Padre: De onde vem esse dom?

Você poderia dizer que Deus lhe deu o dom da pintura?

Vincent: Sim, ele me deu. Este é o único dom que ele me deu.

Padre: Você pintou este quadro?

Vincent: Sim, pinte.

Padre: E você chama isto de pintura?

Vincent: Sim, é claro.

Padre: Me responda francamente pois eu gostaria de entender, por que você diz que é um pintor?

Vincent: Porque eu pinto. Eu amo pintura, *eu tenho* que pintar. Eu sempre fui um pintor. Disso eu sei.

Padre: Nasceu um pintor?

Vincent: Sim.

Padre: Como você sabe?

Vincent: Porque eu não consigo fazer mais nada e acredite eu tentei.

Padre: Então, Deus te deu um dom para que você pudesse pintar “isto”?

Vincent: Sim.

Padre: Mas você não vê?

Observe com atenção, por favor, eu não quero te machucar, mas você não vê que esta pintura é... como posso dizer, desagradável. É feia.

Vincent: Por que Deus me daria um dom para pintar coisas feias e perturbadoras? Às vezes, eu me sinto tão distante de tudo.

Padre: Alguém compra suas pinturas?

Vincent: Não, ninguém.

Padre: Então você é pobre?

Vincent: Sim, sou.

Padre: Como você se sustenta?

Vincent: Bem, meu irmão Theo paga a minha internação neste hospital. Mas ele também não é rico.

Padre: Então, você acredita que Deus te deu este dom, por que ele quer que você seja miserável?

Vincent: Eu nunca pensei desta forma.

Padre: E como você pensa?

Vincent: Às vezes eu penso...

Padre: Sim? Continue.

Vincent: Talvez ele tenha escolhido a época errada.

Padre: O que você quer dizer com “a época errada”?

Vincent: Talvez Deus em fez um pintor, para pessoas que ainda não nasceram.

Padre: Possivelmente...

Vincent: É dito que a vida é para semear, a colheita não é aqui. Eu pinto com as minhas qualidades e defeitos.

Padre: Então, você acha que Deus pode ter se enganado?

Vincent: Eu me vejo como um exilado, um peregrino nesta terra.

Jesus disse: Afasta o teu coração das coisas visíveis e aproxima-te do que é invisível.

Padre: Verdade, mas...

Vincent: E Jesus também foi totalmente desconhecido enquanto estava vivo.

Padre: Como você sabe disso?

Vincent: Meu pai era pastor, eu estive rodeado pela religião durante toda a minha vida,

Padre: Verdade? Um pastor?

Vincent: Sim, e antes que descobrisse que eu era um pintor, eu também tentei ser um homem de Deus.

Então eu aprendi bastante sobre o assunto.

Padre: Então você conhece os evangelhos?

Vincent: Não, não apenas os evangelhos, posso lhe afirmar que Jesus só foi descoberto 30 ou 40 anos após sua morte. Quando ele era vivo ninguém falava sobre ele.

Não existe uma simples carta de nenhum centurião romano para a sua mulher em Roma dizendo que um homem chamado Yeshua foi crucificado em Jerusalém com outros criminosos. Nenhuma única palavra, nada.

Padre: Sabe esta é a minha função. Decidir se você está bem para sair deste lugar.

Vincent: Isso me lembra de Jesus no pátio.

Padre: Qual pátio?

Vincent: Conversando com Pilatos que sem dúvida,

se acredita no que está escrito não queria crucificá-lo. Eram as pessoas.

Padre: Sim, nós poderíamos ter um debate sobre esta teoria em um outro momento.

Vincent: Pilatos não queria crucificar Jesus, mas tudo o que Cristo disse, incriminou-o por isso eu também devo ter cuidado com o que digo para você.

Padre: Eu compreendo.

Ouçã, venha me ver de novo se você quiser e compartilhar algumas ideias comigo.

Nesse meio tempo, o Dr. Rey está aqui esperando por você.

Veio para liberá-lo para casa.

Vincent: Estou livre?

Padre: Acho que já fizemos tudo o que podíamos por você aqui.

Vincent: Espero estar preparado.

Padre: Eu também.

Esta é uma cena longa em que podemos investigar as ideias de Van Gogh sobre diversos assuntos pelos quais é questionado. O padre representa a sociedade e o seu julgamento social, religioso e moral sobre a vida e a obra do artista. No início da cena, observamos Vincent chegar no local do encontro usando uma camisa de forças, este tipo de vestimenta imobilizava o paciente e não permitia que ele utilizasse as próprias mãos. Este fato, somado à impossibilidade de deixar o hospital por alguns momentos trouxeram ao pintor maior frustração com a sua internação.

O padre, ao questionar Vincent, apresenta acusações que colocam em dúvida o caráter do pintor, como o possível fato dele ter molestado uma criança. Este tipo de questionamento poderia se referir a boatos que a população de Arles apresentaria sobre o pintor, além de ser um estereótipo que poderia ser associado a alguém com um transtorno mental. A seguir, observamos que a discussão adentra o campo das artes e da religião. Van Gogh teve desde o início de sua vida uma grande proximidade com a Bíblia e a religião cristã, o pintor viveu a maior parte de sua vida buscando alcançar um propósito divino, em carta a Theo escrita em 1880, ele afirmou: “Procure entender a fundo o que dizem os grandes artistas, os verdadeiros artistas, em suas obras-primas, e encontrará Deus nelas. Um o terá dito ou escrito num livro, outro, num quadro” (2002, p.27).

Vincent apresenta sua habilidade para a pintura como um dom divino, embora associe a falta de sucesso a um possível “erro” de Deus, por fazer de sua arte algo incompreensível para a maioria da população de sua época. O padre menciona o fato de o pintor não conseguir se sustentar por meio de seu trabalho. Ser bem-sucedido na sociedade ocidental é ser alguém com muito dinheiro, desta forma, o religioso questiona o fato de o

pintor ter recebido um dom divino e não colher os frutos de seu trabalho em sua vida. O padre ainda critica um quadro feito pelo pintor e afirma que a pintura é feia e perturbadora. A pintura apresentada pode ser vista na figura 52:

Figura 52 - Paisagem com coelhos, 1889, Van Gogh



Fonte: <https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0099V1962>

Acesso em: 12 de janeiro de 2023

A pintura apresentada pelo padre foi feita por Vincent em seu período de internação no hospital psiquiátrico. Esta obra nomeada *Paisagem com coelhos*, apresenta um cenário da natureza e demonstra a maturidade artística do pintor, os traços são controlados e conectados, podemos observar as mesmas cores sendo usadas em pontos estratégicos da pintura, há uma harmonia na construção dos detalhes.

Embora elementos religiosos tenham feito parte da vida de Van Gogh por muitos anos, é importante criticar a escolha do roteiro em mostrar uma discussão religiosa em torno da arte, pois esta escolha revela um posicionamento antiquado na escrita da narrativa fílmica. Associar o trabalho artístico a um dom divino é um tópico repetitivo em cinebiografias, na cena em questão, Vincent se compara a Jesus Cristo ao exemplificar uma semelhança entre a trajetória do profeta e a sua como artista.

Desta forma, Schnabel romantiza a figura do pintor ao compará-lo com um mártir e afasta o público de uma representação mais realista sobre Van Gogh, a cinebiografia poderia ter explorado mais a relação do pintor com a arte Francesa e as dificuldades de ingresso neste mercado. Ao atribuir o fracasso nas vendas a um destino determinado por Deus, tira-se a

responsabilidade do contexto social e histórico da época que marginalizava artistas, dentre eles Vincent Van Gogh.

Markendorf afirma: “Assim, por ser caótica e imprevisível, a multiplicidade de eventos na vida de um sujeito é completamente oposta ao sentido uno e coerente assumido pela estrutura dos relatos de vida” (2013, p.17). A cinebiografia apresenta figuras históricas em uma narrativa que tem como objetivo criar uma coerência discursiva, o não saber, não entender, faz parte da realidade humana, o questionamento existe em todas as existências. Ao optar por terceirizar as consequências da carreira artística de Van Gogh para uma divindade superior, a narrativa insere então elementos místicos, baseados em crenças, que não podem ser provados em uma experimentação científica.

Os relatos de uma vida trazidos às telas de cinema são apenas reflexos de uma história humana, cenas são criadas para apresentar possíveis acontecimentos e questionamentos que a figura biográfica pode ter enfrentado. Em telejornais é comum a existência de uma seção com notícias inspiradoras, figuras da vida real que se destacam em alguma causa social surgem como exemplos para o público que assiste a notícia. Esta prática revela que ainda neste atual momento do século XXI, a trajetória humana individual tem um profundo impacto na vida de outras pessoas.

O filme cria um caminho de análise para a figura histórica, seja este caminho mais realista ou romântico, o personagem deve ser definido e mostrar características que o tornem coerente para o público. Em *Lust For Life*, Van Gogh é apresentado conforme os valores tradicionais da sociedade da década de 1950, as adaptações em relação à ficção biográfica escrita por Stone na década de 1930 foram mínimas. Este fato revela a imagem do pintor como uma figura lendária permeada de excentricidades, dominante no imaginário da época. Em *Lust For Life*, Vincent Van Gogh é o artista louco, torturado pelo fracasso, pela falta de amor e compreensão, o que o levar a tirar a sua vida em um campo cercado por corvos, esta imagem de alguém que falhou e por isso teve um fim trágico representa os ideais de sucesso ocidentais e não contribui para uma análise realista da vida.

Schnabel busca criar uma nova mítica para Van Gogh – o que ainda poderá ser dito sobre este homem? Van Gogh, um artista holandês radicado no sul da França que amava falar francês, ler bons livros e pintar em locais abertos, sofreu por muito tempo em busca de definir sua identidade, ao que se ligava primordialmente esta identidade? À sua origem como filho de um pastor protestante? Seu interesse por arte refletia os séculos de história da família Van Gogh no comércio de arte na Europa? Ele era um artista mesmo sem ter conseguido alcançar

um grande público para vender suas obras durante a sua vida? Um gênio ou um louco? Estas definições realmente definem ou delimitam a identidade de alguém?

A angústia em busca por uma identidade seja ela individual, social, cultural ou histórica remete a um desejo humano em encontrar definições para suas atitudes e respostas para seus desejos. O filme torna-se uma homenagem para o biografado e cria um cânone para a sua representação em telas, agindo de forma autoral o cineasta pode delimitar as ideias do público sobre uma figura histórica ou ampliar as perspectivas de análise sobre o biografado e as suas obras. Levi comenta sobre a narrativa biográfica:

Se a ênfase recai sobre o destino de um personagem e não sobre a totalidade de uma situação social, a fim de interpretar a rede de relações e obrigações externas na qual ele se insere, é perfeitamente possível conceber de outro modo a questão do funcionamento efetivo das normas sociais. (...) Parece-me que deveríamos indagar mais sobre a verdadeira amplitude da liberdade de escolha. Decerto essa liberdade não é absoluta: culturalmente e socialmente determinada, limitada, pacientemente conquistada, ela continua sendo, no entanto, uma liberdade consciente, que os interstícios inerentes aos sistemas gerais de normas deixam aos atores. (1989, p.179)

O posicionamento de Levi reflete a complexidade da análise biográfica por sua relação intrínseca com a história. Separar o indivíduo de seu contexto normativo não deve ser o objetivo de quem estuda a biografia, é necessário analisar as liberdades de escolha como argumenta Levi. O indivíduo está inserido em um sistema, porém não deixa de apresentar sua própria individualidade em relação a como se apresenta e reage ao sistema. A análise biográfica precisa somar estes fatores e não os subtrair. A representação da identidade é uma tarefa ambígua e não absoluta, por este motivo, o cinema é um veículo importante de construção narrativa que permite a crítica e a ressignificação de ideias e argumentos sobre a biografia.

O cinema tem como pilar de sua construção narrativa elementos comuns da literatura, como enredo, temas, personagens, diálogos. A construção da cinebiografia é um trabalho imaginativo em que o espectador se torna mais do que audiência da experiência filmica, o público tem um papel ativo em criticar o enredo apresentado. Como no exemplo de Schnabel, que afirmou não ser fã de nenhuma cinebiografia de Van Gogh, observamos que a criticidade aos trabalhos anteriores permitiu ao cineasta ter o desejo em narrar a história de Van Gogh de forma mais coerente com a arte, conforme ele afirmou.

Nestes meados de século XXI, observo a transformação como um fator determinante para a escrita, seja de um livro ou de um roteiro, rótulos não abrangem o desejo social do público que vive um período de maior liberdade de expressão e que investiga sua própria identidade.

O gênero cinebiografia se insere em uma perspectiva de ampliação da narrativa, histórias de personalidades reais levadas ao cinema apresentam uma conexão entre o real e o imaginário, tornando este gênero híbrido pois situa-se entre a ficção e o documentário. Assim como a tradução criativa pode por vezes ser considerada uma traição ao texto fonte, a adaptação precisa se manter distante destas generalizações limítrofes. Não há uma superioridade na narrativa da cinebiografia, o que se observa é um contexto de autoria que é defendido em cada obra. O Van Gogh de Schnabel dialoga com o público do século XXI, que busca mais conhecimento sobre transtornos mentais, e que é curioso sobre a vida e as obras do pintor holandês. A obra de 2018 se insere em um contexto colaborativo em que as referências reais são ampliadas na ficção e ressignificadas pelo diretor.

Em um contexto histórico e social no qual obras como quadrinhos, videogames, filmes e séries de televisão se tornam parte do mercado de arte, deve ser uma prioridade de análise investigar como as estratégias de adaptação são realizadas, por meio do conceito de percepção individual e coletiva. Neste ponto, estudar a cinebiografia oferece uma oportunidade de entender o contexto de construção de um personagem e analisar sua representação utilizando para isso obras já realizadas para este mesmo objeto, bem como a averiguação sobre a narrativa autoral.

Em *At Eternity's Gate*, Schnabel exercita a introspecção do personagem, o público apreende as intenções do “herói” da história por meio de suas ações, e o cineasta mostra que a indagação é parte da construção do personagem. Van Gogh busca o autoconhecimento e não se apresenta como alguém pronto, mas se constrói como ser humano e artista aos olhos do público. Em uma cena do filme de 2018, observamos Van Gogh visitar um museu em busca de inspirações para a sua arte, pode-se observar a cena citada na figura 53:

Figura 53- Van Gogh visita um Museu



Fonte: *At Eternity's gate* (SCHNABEL, 2018, 48'35'')

Esta cena apresenta uma experiência pessoal do personagem que contribui para a sua formação artística. O pintor aparece em uma situação dialógica com a arte, ele observa obras, escuta pessoas e se apresenta em busca de sua própria voz artística. O cinema é a arte que pode consolidar novos conceitos de narrativa, pois tem o poder de inovação, no roteiro cinematográfico, conforme Mckee (2018) há três elementos que regem a estrutura discursiva: o dito, o não dito e o indizível,

O dito são as ideias e emoções que uma personagem escolhe expressar para os outros. O não dito são pensamentos e sentimentos que uma personagem expressa apenas para si mesma com uma voz interior. O indizível são desejos e necessidades subconscientes que uma personagem não consegue expressar em palavras, nem mesmo para si própria, por serem ocultos e estarem além da consciência. (2018, p.14)

O protagonista que ocupa o centro da narrativa é um aprendiz, um homem em busca de si mesmo, assim Schnabel comunica quem é Van Gogh por meio de uma cena sem diálogos. Van Gogh apresenta sua arte como algo que transpõe a ideia de belo, ele busca entender a arte e por meio deste entendimento, imaginar e transformar. Catrysse compara o processo de compreensão fílmica ao processo de análise tradutória, segundo ele:

O filme seria então estudado como um tipo mais ou menos específico de tradução (no sentido mais amplo da palavra) de práticas discursivas anteriores bem como de experiências da vida real. A suposição subjacente é que, procedendo dessa forma, não se poderia apenas descrever de forma mais detalhada como os filmes foram feitos, mas também chegar um passo mais perto de explicar como certos filmes foram feitos do jeito que foram feitos. (1992, p.60)¹⁰²

Estes apontamentos de Catrysse aproximam os Estudos da Adaptação e os Estudos da Tradução. Assim como os Estudos da Tradução, tem como uma de suas principais correntes a crítica de tradução que busca comentar e analisar traduções realizadas, em oposição a uma distinção limitadora de busca por fidelidade ao texto fonte, os Estudos da Adaptação proporcionam a discussão sobre originalidade e construção narrativa intertextual e independente. No filme de 2018, observo o personagem protagonista se apresentar ao público com seus diálogos e com os seus silêncios, sua escrita não o afasta de seus elementos humanos e ainda mantém para o público os motivos de admiração ao seu caráter. Auerbach em *A cicatriz de Ulisses* exemplifica e distingue o que pode ser considerado lenda e história. Conforme o autor,

Mesmo quando a lenda não se denuncia imediatamente pela presença de elementos maravilhosos, pela repetição de motivos conhecidos, pelo desleixo na localização espacial ou temporal, ou por outras coisas semelhantes, pode ser reconhecida

¹⁰² The film would then be studied as a more or less specific type of translation (in the broadest sense of the word) of past discursive practices as well as real life experiences. The underlying assumption is that by proceeding in this way, one could not only describe in more detail how films were made, but also come a step closer to explaining how certain films were made the way they were made.

rapidamente, o mais das vezes, por sua estrutura. Desenvolve-se de maneira excessivamente linear. A história que presenciamos ou conhecemos através de testemunhos de contemporâneos, transcorre de maneira muito menos uniforme, mais cheia de contradições e confusão. (2015, p.16.)

Na caracterização do personagem para a cinebiografia, apresentar um personagem baseado em mitologizações significa simplificar uma história, não é uma boa contribuição para a sétima arte tornar o controverso e a dúvida, em certezas e padronizações. Ao ser perguntado sobre o que é um filme, em entrevista ao *Indiewire* em 2017, Schnabel afirma: “O filme é um excelente meio para descrever o tempo e a incongruência da vida de uma pessoa, nós a ocupamos e não a possuímos”.¹⁰³

Esta ilusão biográfica discutida nesta tese reflete os conflitos e decisões existentes em obras que analisam vidas humanas. A mitologização da figura histórica pode ser ampliada ou desconstruída neste gênero cinematográfico, especular sobre catástrofes e dramas pessoais em um roteiro repleto de licenças dramáticas em que o cineasta terá liberdade para criar é uma alternativa para potencializar o interesse do público e expandir a compreensão sobre a biografia ao contextualizá-la historicamente. Ao problematizar a construção do trabalho e da carreira do biografado afastando-o de uma abordagem sensacionalista na narrativa ficcional, as possibilidades de análise para o público são ampliadas.

5.2 A teoria de Assassinato no filme de 2018

Um dos pontos mais interessantes para comentarmos sobre a cinebiografia é a cena da morte de Van Gogh. É importante ressaltar que, no filme, o pintor não comete suicídio, mas é vítima de assassinato. Os personagens responsáveis por tal ato aparecem apenas no final do filme, e a organização dos acontecimentos torna possível para público acreditar neste desfecho. Na cena que sela o destino do personagem, observamos Vincent pintando sozinho em um campo, neste local chegam dois adolescentes, um deles, chamado René, brinca com uma arma e dispara acidentalmente um tiro no pintor, após o fato, ele pede que Vincent não mencione o que aconteceu para suas famílias. A cena em questão pode ser vista nas imagens 54 e 55:

¹⁰³ Disponível em: <<https://www.indiewire.com/2017/05/willem-dafoe-vincent-van-gogh-julian-schnabel-cannes-1201830860/>>. Acesso em: 30 de julho de 2022.

Figura 54 - Vincent conversa com os assassinos



Fonte: *At Eternity's gate* (SCHNABEL, 2018, 01° 33'15'')

Figura 55- Os assassinos fogem com os materiais de pintura



Fonte: *At Eternity's gate* (SCHNABEL, 2018, 01° 35'00'')

O assassinato de Vincent, de fato, é um dos temas mais polêmicos de sua biografia. O posicionamento de Naifeh e Smith foi publicado em 2011, os autores apresentam os principais pontos que constroem esta ideia de assassinato. Conforme os biógrafos, “A narrativa do suicídio é satisfatória, pois ela oferece um final trágico compatível com uma vida inegavelmente trágica: um artista desequilibrado, sem reconhecimento, procura fugir ao descaso do mundo tirando a própria vida” (2011, p.1010). No entanto, esta versão não preenche todas as lacunas.

Ao discorrerem sobre o possível assassinato, os biógrafos afirmam que René era uma das poucas pessoas que tinha arma em *Auvers*, por conhecer Vincent pessoalmente e pregar peças no pintor, como por exemplo, “colocar uma cobra no meio de seu material de pintura, sal em seu café e passar pimenta em um pincel que Vincent tinha o hábito de

chupar”, (NAIFEH & SMITH, 2011 p.1012) provam que o adolescente de 16 anos não gostava do pintor e poderia ser um suspeito para o crime.

A versão do assassinato, segundo os autores, explica o desaparecimento de todos os materiais de pintura que Vincent usava naquele dia bem como o sumiço da arma, além de o pintor ter disparado apenas um tiro e ter voltado para a estalagem, ao invés de concluir o suicídio. Os autores afirmam que ao chegar baleado na estalagem, e ser perguntado pela polícia se desejou se suicidar, Vincent afirmou: “Sim, creio que sim”. Ao ser confrontado com o fato de que suicídio era crime na época, Vincent afirmou: “Não acusem ninguém, eu quis me matar”. (NAIFEH & SMITH, 2011 p.1017). Conforme os biógrafos, a declaração de Vincent não é conclusiva para determinar que ele tenha se suicidado, porém, é consenso para Naifeh e Smith que Vincent aceitou a morte de bom grado.

Outros biógrafos como Wallace (1969), Geenberg e Jordan (2001), Coli (2006), Grey (2010) e Bell (2015) defendem o posicionamento de que o artista cometeu suicídio. Bailey (2018), um importante biógrafo do pintor também corrobora com esta ideia, e apresenta em um artigo escrito para *The Art Newspaper* publicado em setembro de 2018 que a concepção de assassinato apresentada no filme é incorreta. Conforme o biógrafo:

O novo filme de Julian Schnabel sobre Van Gogh, que estreou em Veneza no início desta semana, pode ser artístico, mas vai além dos limites da verdade. O artista e cineasta de Nova York sugere em *At Eternity's Gate* que o holandês foi baleado por um adolescente local e que 65 esboços que surgiram há dois anos são autênticos. Ambos os pontos estão simplesmente errados.¹⁰⁴

Neste artigo, Bailey reconhece que o trabalho de Naifeh e Smith (2011) é importante, porém, a informação de que Van Gogh foi baleado por René Secrétan, um garoto de 16 anos, é vista como sensacionalista, pois os autores não souberam informar se o suposto homicídio foi doloso ou culposo. Para Bailey, a evidência mais convincente de suicídio é que era isto que Theo e os amigos mais próximos do artista acreditavam. Segundo o biógrafo:

Em carta ao crítico Albert Aurier, Emile Bernard escreveu dois dias depois do funeral, ao qual havia assistido: “seu suicídio foi absolutamente deliberado e ele o fez com total lucidez”. Naquela época, o suicídio era considerado pecaminoso, razão pela qual a igreja em Auvers se recusou a permitir que seu carro fúnebre fosse usado para transportar o corpo de Van Gogh colina acima até o cemitério. Por que o

¹⁰⁴ Julian Schnabel’s new film on Van Gogh, which premiered in Venice earlier this week, may be artistic—but it pushes beyond the boundaries of truth. The New York-based artist and filmmaker suggests in *At Eternity’s Gate* that the Dutchman was shot by a local teenager and th at 65 sketches which surfaced two years ago are authentic. Both points are simply wrong. Disponível em: <<https://www.theartnewspaper.com/2018/09/07/van-gogh-it-was-suicide-not-murder>>. Acesso em: 30 de julho de 2022.

enlutado Theo teria aceitado a morte de seu amado irmão como suicídio se fosse assassinato?¹⁰⁵

Dois respeitados especialistas do Museu Van Gogh de Amsterdam, Louis Van Tilborgh e Teio Meedendorp, publicaram um artigo em 2013 condenando a versão de Naifeh e Smith. Segundo o site *Independent*, Louis Van Tilborgh e Teio Meedendorp disseram que a série de eventos que sugerem o suicídio “é eminentemente defensável, tanto psicologicamente quanto historicamente”. Os especialistas do Museu Van Gogh apontaram que a natureza do ferimento de bala, o relacionamento com seu irmão Theo, bem como uma carta encontrada em seu bolso, ajuda a provar o seu suicídio. Eles escreveram: “Visto da perspectiva que é negligenciada nesta biografia, ou seja, a visão de Van Gogh sobre sua vida, o suicídio é muito mais plausível do que a briga casual com consequências fatais”.¹⁰⁶

Segundo os especialistas do Museu de Amsterdam, o acadêmico americano John Rewald havia descrito rumores locais sobre a teoria de Naifeh & Smith na década de 1930. René, um dos supostos assassinos, foi entrevistado em 1957 sobre o artista e revelou que ele possuía uma pistola que possivelmente pode ter sido roubada por Van Gogh para cometer o suicídio.

Ainda no mesmo artigo, os especialistas do Museu Van Gogh afirmam sobre a teoria de Naifeh e Smith: “Na verdade, nada substancia seu argumento para o trem de eventos que eles interpretam, além de um boato do século XX que surgiu de uma história autêntica de um garoto que apenas afirmou que Van Gogh provavelmente roubou a arma dele. E não duvidamos disso nem por um momento”. Flossi apresenta um posicionamento favorável à alternativa de suicídio e discute motivos para a concepção de assassinato ser apresentada por alguns biógrafos:

Vincent morreu em 29 de julho de 1890, após sofrer ferimentos de um ou talvez dois tiros. A maioria dos estudiosos concorda que ele provavelmente se matou dois dias antes. Ele pegou um revólver surrado de dois parisienses imprudentes que costumavam pescar em Auvers e pregavam-lhe todo tipo de peças: Gaston e René Secrétan. Até o final do século passado, muitos pensavam que haviam disparado acidentalmente a arma em Vincent, mas essa hipótese foi descartada. Vincent certamente já havia pensado em suicídio antes. Ele voltou para sua pousada, ferido e com dor, e disse a Madame Ravoux, esposa do estalajadeiro: “C’est à refaire”

¹⁰⁵ In a letter to the critic Albert Aurier, Emile Bernard wrote two days after the funeral, which he had attended: “his suicide was absolutely deliberate and he did it with complete lucidity”. At that time, suicide was considered sinful, which is why the church in Auvers refused to allow its hearse to be used to transport Van Gogh's body up the hill to the cemetery. Why the bereaved Theo would have accepted his beloved brother's death as suicide if he was murder. Disponível em: <<https://www.theartnewspaper.com/2018/09/07/van-gogh-it-was-suicide-not-murder>>. Acesso em: 30 de julho de 2022.

¹⁰⁶ Viewed from the perspective that is neglected in this biography, namely Van Gogh's view of his life, suicide is far more plausible than a casual fight with fatal consequences. Disponível em: <<https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/news/did-vincent-van-gogh-commit-suicide-or-was-dutch-painter-killed-by-an-acquaintance-8754984.html>>. Acesso em: 30 de julho de 2022.

(“Deve ser feito de novo”), como se dissesse: “Eu falhei”. O tiro não foi direto para seu coração. Atingiu-o entre o estômago e a virilha. Ele subiu as escadas e se escondeu em seu quarto. O Dr. Gachet parava para ajudar de vez em quando, e Theo rapidamente viajou para a cabeceira de seu irmão e ficou lá. Dois dias depois, Vincent deu seu último suspiro, com o cachimbo na boca. (FLOSSI, 2021, p. 340)
107

O posicionamento de Flossi é interessante, pois ela apresenta a versão do suicídio como verídica, embora mencione os motivos para a existência de um debate e opiniões contrastantes, como a apresentada na biografia de Naifeh e Smith. Meu posicionamento sobre o assunto segue a lógica de Bailey, e dos demais biógrafos que acreditam na versão de suicídio, pois considero importante acreditar na palavra de Vincent, ele não teria motivos para mentir em seu leito de morte. Provavelmente, com o agravamento de seus problemas mentais e as circunstâncias econômicas desfavoráveis, o suicídio foi uma alternativa que ele considerou que resolveria os seus problemas e os de seu irmão Theo. Assim, o mundo perdeu um de seus maiores artistas, que ensinou a muitos o valor da autenticidade e do trabalho.

¹⁰⁷ Vincent died on July 29, 1890, after sustaining injuries from one or maybe two gunshots. Most scholars agree that he probably shot himself two days earlier. He'd taken a battered revolver from two reckless Parisians who used to go fishing in Auvers and play all sorts of tricks on him—

Gaston and René Secrétan. Until the end of the last century, many thought they had accidentally fired the weapon at Vincent, but this hypothesis has since been scrapped. Vincent had certainly considered suicide before. He returned to his inn, injured and in pain, and told Madame Ravoux, wife of the innkeeper: “C'est à refaire” (“It must be done again”), as if to say, “I've failed.” The shot hadn't gone straight to his heart. It had hit him between the stomach and groin. He climbed the stairs and hid in his bedroom. Dr. Gachet stopped by to help now and then, and Theo quickly traveled to his brother's bedside and stayed there. Two days later, Vincent drew his last breath, with his pipe in his mouth.

Conclusão

O cinema é um veículo de transformação cultural. Bazin afirmou que “o cinema é a consecução no tempo da objetividade fotográfica” (2018, p. 32), isto é, por meio de uma narrativa que transcorre entre imagem e ação, as experiências humanas, como as dúvidas, os sonhos, e as características particulares de uma personalidade e de uma cultura são narradas para um público multicultural que se renova a cada vez que o filme é assistido.

O cinema, como toda arte, é também político, é uma arte subjetiva em sua interpretação, mas objetiva em sua finalidade narrativa, é a representação audiovisual da memória individual e coletiva, do sagrado ao profano, todos podem estar representados nas telas de cinema.

A influência da literatura, da pintura, da música e de outras artes foi fundamental para a construção da linguagem cinematográfica. As características singulares do cinema são os seus processos criativos que ocorrem desde a concepção do filme, até as escolhas estilísticas de filmagem, montagem, edição e a divulgação para o público, todos esses elementos são essenciais para a criação de uma obra.

Assim como no passado os egípcios criaram as pirâmides para ser um objeto de admiração que atravessasse séculos, o filme busca criar uma representação atemporal para a vida humana. A história é o fundamento do cinema, como uma atividade de síntese, o ponto de vista narrativo é fundamentado por meio de muitas referências, mais do que uma teoria que defina um modelo de cinema a ser seguido, assim como a arte, a busca por uma ruptura é a força motriz da mudança e relevância da sétima arte.

A ruptura revela-se na arte como uma busca pela individualidade e pela livre expressão. Um artista fundamenta a construção de um objeto artístico com o intuito de mostrar algo novo, e esse princípio é aplicado ao cinema quando novos filmes são feitos para questionar e apresentar uma abordagem diferente para um gênero cinematográfico.

Desta forma, pesquisar a cinebiografia por meio dos Estudos da Adaptação revela um processo de transformação em que a figura histórica se torna um personagem moldado e aprimorado conforme o desejo do roteiro cinematográfico, pensar o filme no século XXI envolve um processo de compreensão filosófica e histórica. Mudanças sociais como a globalização, o avanço da tecnologia da informação, o papel da arte e a reflexão biográfica sugerem que a perspectiva social e a interpretação sobre fatos históricos estão em constante mudança, o filme sendo assim, um produto cultural é um veículo importante na divulgação de ideias.

A adaptação fílmica seja ela baseada em um livro, ou em relatos de memória sobre um personagem histórico conterà o olhar de seu diretor sobre aquele objeto, o filme não oferece uma simplificação narrativa, pelo contrário, ele é agente de transformação e enfrentamento a ideias preexistentes.

A cinebiografia apresenta o paralelo entre a memória e a criatividade. Vivemos em um contexto em que podemos interpretar o mundo que nos cerca, por meio de nossas memórias e experiências, na cinebiografia, as variações de representações mostram como neste gênero não se busca uma verdade única, mas a discussão sobre quem foi aquela personalidade e o que realmente aconteceu em sua vida. O cinema pós-moderno problematiza conceitos absolutos e evidencia a necessidade de se pensar a interpretação da figura histórica de forma contextualizada com sua época.

O cinema, assim como a tradução, evolui com a recepção, os grandes estúdios e diretores analisam se é necessário e por quais motivos se deverá produzir mais uma adaptação para uma obra ou personagem histórico. Ao comentar a importância da experiência, Silva afirma: “Quando conseguimos alcançar a essência de um fenômeno, conseguimos captar a estrutura de uma experiência vivida que nos é revelada de uma forma que possibilite compreender os significados dessa experiência” (2010, p. 273).

É crucial pensar na adaptação fílmica como uma via de mão dupla, como o filme pode ajudar a construir um imaginário sobre a obra em que foi inspirado? Como a autoria na direção pode se tornar uma referência para outros tipos de obras, inclusive em outras mídias? Hutcheon afirma que para a adaptação ser definida como tal, dois fatores precisam ser considerados: “seus criadores devem considerá-la uma adaptação e o público também, desta forma, noções rivais de superior e inferior serão banidas do imaginário coletivo” (2013, p.10).

A narrativa cinematográfica, ao mesmo tempo em que proporciona a imersão do público em uma história, pode também se tornar confusa quando apresenta uma história abrangente demais. Pelo seu alto custo de produção, obras fílmicas precisam ter um enfoque mercadológico para conseguir sucesso na arrecadação de bilheteria e distribuição em serviços de *streaming*. Assim, as cinebiografias costumam apresentar cenas de ação, drama e uma mensagem de inspiração para o público, para isso acontecer, em alguns casos, cinebiografias farão caricaturas de personagens históricos, haverá uma simplificação do ser humano e de sua trajetória para encaixá-lo como um produto mercadológico.

O cineasta induz a visão do público para o que deseja destacar na obra cinematográfica e oferece aos espectadores uma experiência catártica, que enfatiza momentos

dramáticos, os quais poderão despertar a empatia do público com as situações expostas em tela. *Lust for Life* adapta com coerência a narrativa de Irving Stone, o estúdio MGM adquiriu os direitos do filme em 1946, porém, apenas em 1956 a obra chegou aos cinemas, o roteiro escrito por Norman Corwin levou quase dez anos para ser finalizado.

Na década de 1950, o cinema vivia a era clássica conhecido como: A Era de Ouro de Hollywood, como apontado por Kramer (1998). Este período durou de meados da década de 1910 até o início dos anos 1960. Especialmente na década de 1950, Hollywood era dominada pelos grandes estúdios como *Paramount*, *Warner Bros* e *MGM*, que buscavam criar obras cinematográficas de grande qualidade e repercussão como uma alternativa para a televisão, que se popularizou rapidamente na época.

Lust For Life foi lançado 103 anos após o nascimento de Vincent Van Gogh, Minnelli era um diretor experiente e renomado, com recursos de um dos maiores estúdios do mundo para criar uma obra épica. Filmado em cores, a obra se tornou uma referência narrativa e estética para futuras cinebiografias sobre o pintor que voltariam a ser desenvolvidas nas décadas de 1980 e 1990, provando assim a originalidade da obra de Minnelli e uma referência na criação da representação de Van Gogh no cinema.

O filme de Minnelli mostra Vincent como personagem protagonista em suas tentativas de ser bem-sucedido em alguma área de sua vida, o ator Kirk Douglas apresenta uma atuação intensa ao revelar sentimentos de medo, frustração e ambição que permearam a mente de Van Gogh durante a sua carreira. A tentativa de Vincent em se casar com a própria prima Kee, a amizade com o irmão Theo, a busca em agradar a família ao se tornar pastor, e o desejo de ter seu próprio legado por meio da pintura são apresentados pelo diretor.

O personagem é visto em cenas em que mostra vulnerabilidade como choro e raiva, ele sofre por permanecer na pobreza e ser desrespeitado por outras pessoas, inclusive artistas como Paul Gauguin. O filme é uma arte visual assim como a pintura, na cinebiografia conseguimos observar a complexidade de Van Gogh, por meio das escolhas artísticas tomadas pelo diretor. Sobre a construção imagética, Martin afirma:

A imagem entrava em relação dialética com o espectador num complexo afetivo intelectual, e a significação que adquiria na tela dependia, em última análise, quase tanto da atividade mental do espectador quanto da vontade criadora do diretor [...]. Tudo que é mostrado na tela tem, portanto, um sentido e, na maioria das vezes, uma segunda significação que só aparecem através da reflexão; poderíamos dizer que toda imagem implica mais do que explícita. (2003, p.92)

No filme, essa construção imagética é construída por Minnelli, ao mostrar um grande período da vida do pintor. Observamos Vincent buscar se integrar socialmente, por vezes agir de maneira educada e cordial, mas em momentos de crises mentais se comportar

de forma perigosa e autodestrutiva. O seu talento é inegável, ele é mostrado como um pintor *avant-garde* que busca inspiração em objetos e paisagens, seu estilo de pintar e suas ideias sobre a arte revelam originalidade. Pollock fundamenta que Van Gogh, um artista moderno, foi personificado no cinema como um “mito romântico do artista atormentado” (2000, p.10), autodestrutivo e trágico.

Esta definição abrange a representação feita por Minnelli para o pintor holandês: o trágico é o elemento principal associado a Van Gogh. Embora a determinação e o trabalho sejam apresentados, os momentos de rejeição, dor e fracassos são enfatizados pela direção. É como se Vincent não pudesse escapar de seu destino trágico. Suas pinturas recebem destaque no filme, mas prevalece a romantização do sofrimento do protagonista, Vincent é mostrado sendo rejeitado pela família, por colegas de profissão, pela esposa Christine e por Paul Gauguin.

A narrativa de Minnelli é coerente com o contexto da década de 1950, que priorizava a maior dramaticidade nas escolhas de cenas que comporiam o roteiro, bem como as atuações que continham grande expressividade para enfatizar as sensações internas vividas pelos personagens. Vincent é apresentado em uma jornada pessoal, artística e mental. O pintor é apresentado se opondo aos demais artistas, provando ter um ponto de vista formado sobre a arte, as discussões com os outros artistas fundamentam a visão do público sobre Vincent como alguém rebelde, suas cartas, no entanto, mostram que o pintor aceitava sugestões de outros artistas, esta parte da vida de Vincent é ignorada por Minnelli.

O filme apresenta um homem com uma grande paixão pelo trabalho e determinação em superar a si mesmo, seus movimentos na pintura são rápidos e demonstram uma grande pressa em conquistar o seu lugar no mundo, a narrativa fílmica apresenta o desenvolvimento artístico de Vincent dos desenhos para a pintura, sua prolífica carreira artística que teve um crescimento vertiginoso nos últimos anos expõe, porém, as dificuldades presentes no mundo da arte, como um mercado quase impossível de ingressar.

Jacobs, afirma sobre *Lust for Life*: “Histórias sobre alcoolismo, dores de amor, doenças venéreas e explosões de insanidade eram frequentemente invocadas para esclarecer ou interpretar seu estilo delirante, caracterizado por altos contrastes de cor primária e pinceladas pesadas. Sua automutilação e eventual suicídio transformaram Van Gogh no mártir da modernidade” (2011, p.50).

Lust for Life apresenta uma representação sensacionalista de alguns aspectos da vida do pintor, enfatizada em algumas cenas como quando a multidão vai até a janela do artista para rir de seu transtorno mental, o desprezo para um eventual relacionamento amoroso

exposto pela negativa da prima Kee, e a cena que mostra sua automutilação, acrescentam a uma representação excessivamente melodramática e mitológica do artista. O filme não apresenta o vasto conhecimento cultural, linguístico e histórico essenciais para a construção do caráter do pintor e fundamental para a sua concepção de pensamento sobre a arte.

Em *Lust For Life*, Minnelli apresenta uma fotografia que busca referenciar as pinturas do artista com o uso de cores quentes como o amarelo, vermelho e laranja, cores que se destacam na produção artística de Van Gogh. O filme buscou uma verossimilhança histórica ao gravar cenas em lugares em que o pintor viveu, como a região de Haia na Holanda, a comunidade de *Borinage* na Bélgica e as cidades de *Arles* e *Auvers* na França.

O tema do desejo pela vida aparece em todos os pontos do filme, este título presente em uma carta de Vincent para o seu irmão e adotado por Stone para a biografia romanceada publicada em 1934, definem o caráter determinado que pode ser associado até os dias de hoje, quando se estuda a produção de Van Gogh. No filme, Vincent pinta em busca de alcançar o sucesso, mas quando ele não vem, o pintor continua seguindo seus princípios e não desiste de suas ideias sobre a arte o que o ajuda a manter o seu desejo pela vida. Pensar a biografia, de acordo com Levi:

A própria complexidade da identidade, sua formação progressiva e não-linear e suas contradições se tornaram os protagonistas dos problemas biográficos com que se deparam os historiadores. A biografia continuou a desenvolver-se, mas de forma cada vez mais controversa e problemática., relegando ao segundo plano aspectos ambíguos e irresolutos. (1996, p. 173).

O cinema é um dos meios de representação cultural mais relevantes na sociedade pós-moderna. Todos os dias, filmes alcançam milhares de pessoas em todo o mundo, e a representação de um artista no cinema incentiva o grande público ao interesse (ou não) pela arte. No entanto, no cinema, a idealização do artista e a romantização do sofrimento são elementos narrativos comuns quando consideramos cinebiografias.

Conforme Osinski aponta sobre as cinebiografias de Van Gogh: “O lugar do artista no imaginário popular é formidavelmente exemplificado pela figura de Van Gogh, fenômeno de popularidade global, para a qual contribui o mito de sua loucura. Sobre esse artista, os fatos mais amplamente conhecidos e divulgados são aqueles ligados ao seu desequilíbrio mental” (2010, p.252).

A mitologização do artista não é uma representação positiva, pelo contrário; a humanidade em sua construção em que apresenta a sensibilidade, as falhas e os acertos precisam estar presentes nas telas. Em *Lust for Life*, Van Gogh não recebe reconhecimento

pelo seu trabalho artístico, dominado por problemas de saúde mental e imerso em uma crise existencial comete suicídio aos 37 anos de idade.

Na década de 1950, os estudos biográficos sobre Van Gogh estavam em seu início, a visão popular da época sobre o artista, o considerava um gênio atormentado pela loucura, sendo responsável pelo seu suicídio. *Lust For Life* enfatiza a dramaticidade e o sofrimento, e os estereótipos sobre a loucura e a genialidade não são rompidos pelo filme, este posicionamento adotado pela cinebiografia não contribui com uma discussão relevante sobre a vida e a carreira do pintor.

Definir a personalidade de alguém como gênio ou louco, é uma simplificação que não agrega a um debate que precisa ser histórico e contextualizado, o filme, como narrativa audiovisual, tem um potencial para se tornar uma obra de grande acessibilidade, a representação de estereótipos em telas mesmo em uma narrativa ficcional não contribui para a criticidade e a criação de um posicionamento oposto ao senso comum.

Em *At Eternity's Gate* observo que Van Gogh é trazido às telas com maior realismo, um homem que sofre com transtornos mentais, porém, não desiste de seu objetivo de ser um grande artista, a obra apresenta um pintor engajado que busca seu lugar no mundo e na arte, e um dos principais contrastes entre o filme de 2018 e *Lust for Life* é o fato de o possível suicídio de Van Gogh não ser apresentado no filme mais recente.

At Eternity's Gate acerta ao referenciar o trabalho do artista e os seus estudos para realizar suas pinturas, a arte é mostrada como o seu objeto de maior dedicação e propósito. Embora o filme de 2018 apresente as duas internações do artista em hospitais psiquiátricos, sua abordagem principal é na carreira de Van Gogh e em seu processo artístico.

Um dos objetivos da narrativa cinematográfica é criar cenas que despertem emoções nos espectadores, as cinebiografias, no entanto, têm também uma função histórica importante, que vai além da divulgação de uma vida, por meio delas o público pode ter acesso a informações que os façam refletir sobre ideologias políticas, direitos humanos, igualdade de oportunidades e momentos históricos cruciais para a humanidade.

A idealização do artista como dito previamente, não ajuda a fundamentação do pensamento crítico do público, por isso é importante que os biografados sejam representados de forma realista, caso contrário, temos uma problemática em que uma vida é apresentada como um aglomerado de acontecimentos que levam alguém a apenas dois resultados, o sucesso ou o fracasso.

Ao assistir as cinebiografias sobre Van Gogh estas definições podem ser consideradas ambíguas, quais impressões o público terá ao deixar a sala de cinema? Se

considerarmos a carreira de dez anos que ele dedicou à arte e a extensão de suas produções, podemos considerá-lo um dos mais bem sucedidos artistas de todos os tempos, quando se pensa, no entanto, em sua representação cinematográfica, a pobreza, a doença e a solidão aparecem para definir sua trajetória pessoal e profissional.

Os elementos trágicos e a determinação estão presentes nas duas representações sobre o artista discutidas nesta tese. Em *Lust For Life* acompanhamos um pintor que, embora determinado, não consegue superar o seu destino trágico e escolhe a morte, enquanto em *At Eternity's Gate*, sua criatividade e processo artístico são contemplados, porém, a falta de entendimento sobre seus transtornos mentais o torna um pária na sociedade francesa e o faz ser assassinado.

As duas cinebiografias discutem a vida e as razões para a morte como assassinato ou suicídio, mas isso ainda é importante para o público? Ao apresentar Van Gogh para diferentes gerações, é necessário seguir o estereótipo do artista torturado? Esta representação clichê está presente nas duas biografias estudadas, *Lust for Life* em um exagero dramático e *At Eternity's Gate* em uma representação mais realista, porém, que ainda enfatiza aspectos mitológicos e tradicionais.

Em *Lust for Life* as técnicas de filmagem fundamentaram a importância das cores em tela para representar a essência da arte de Vincent, *At Eternity's Gate* tem como objetivo mostrar o mundo pelos olhos de Van Gogh, a obra apresenta um estilo de filmagem que prioriza a imersão na mente do personagem.

As duas obras de ficção tratadas ao longo deste trabalho, com seus objetivos narrativos individuais, são relevantes para entender a vida de Vincent Van Gogh e despertar o interesse do público para conhecer mais sobre sua arte. *Lust For Life* apresenta o desejo de Vincent em ser um nome importante na história da arte, exemplificada pelo seu título; o foco da cinebiografia está na construção da vida pessoal e profissional do artista. Já em *At Eternity's Gate* acompanha-se a construção narrativa de um artista que está em um momento de travessia. Vincent é trabalhador, criativo e determinado, por meio da arte ele encontra seu propósito de vida.

Ao pesquisar a representação de Van Gogh, observo que muitas possibilidades de análises podem ser feitas, futuras pesquisas sobre as cinebiografias de Van Gogh podem refletir mais profundamente sobre a adaptação das cartas do pintor para o cinema, contrapor argumentos de biógrafos e investigar os principais relacionamentos de sua vida como a relação com o irmão Theo e o pintor Paul Gauguin. O estudo da biografia apresenta a necessidade de se conservar a memória em um período de incertezas da pós-modernidade. A

cinobiografia, ao ser analisada como uma adaptação, acrescenta reflexões e análises importantes para a fundamentação dos Estudos da Adaptação, o que contribui para a interdisciplinaridade e popularização deste campo de estudos emergente.

Referências

Artigos, monografias, dissertações, teses e livros

AUERBACK, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. Tradução: Jorge Bernardo Sperber. São Paulo: Perspectiva, 2015.

AQUINO, Denise. “**As Cartas De Van Gogh Como Fontes De informação biográfica: Estudo De Caso**”. Brazilian Journal of Information Science: Research Trends, vol. 5, nº 2, janeiro de 2012, p. 3-21, doi:10.36311/1981-1640. 2011.v5n2.02.p3.

ASTRUC, Alexandre. **The birth of a new Avante-guarde: la caméra-stylo**. Disponível em: <<http://artsites.ucsc.edu/faculty/gustafson/film%20223/astruc.stylo.pdf>>. Acesso em: 15 julho de 2022.

BARBER, Barrington. **Through the Eyes of Vincent Van Gogh**. London: Arcturus, 2005.

BARTHES, Roland et al. **Análise estrutural da narrativa**. Trad. Maria Zelia Barbosa Pinto. 4. ed. Vozes, 1976.

BASTIN, Georges. **Adaptation**. In: BAKER, M.; SALDANHA, G. Routledge Encyclopedia of Translation Studies. New York: Routledge, 2001.

BAZIN, André. **O que é cinema?** São Paulo: Ubu Editora, 2018.

BELL, Julian. **A power seething**. New York: Amazon publishing, 2015.

BERNES, Diogo. **The invention of Hugo Cabret: Entre literatura e cinema – os profissionais do campo cinematográfico e a composição da adaptação fílmica**. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Pós-Graduação em Estudos da Tradução. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2018.

BENJAMIN, Walter. **Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem**. Tradução: Susanna Kampff Lages e Ernani Chaves. In:_. Escritos sobre mito e linguagem. São Paulo: 34, 2011. p. 49-73.

BOURDIEU, Pierre. **A ilusão biográfica**. Tradução: Luiz Alberto Monjardim, Maria Lúcia Leão Velloso, Glória Rodriguez e Maria Carlota C. Gomez. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (orgs.). Usos e abusos da história oral. 8.ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1996. p. 183 – 191.

BINGHAM, Dennis. (2010). **Whose Lives Are They Anyway? The Biopic as Contemporary Film Genre**. Rutgers University Press.

BORGES, Jorge Luis. **Obras completas**. Buenos Aires: Emecé, 1976.

BROCKMEIER, J. (2010). **After the Archive: Remapping Memory**. Culture & Psychology, 16(1), 5-35. doi: 10.1177/1354067X09353212.

BRONTË, Charlotte. **Jane Eyre**. London: Penguin Popular Classics, 1994. [1847]

CANDIDO, Antonio. **A personagem de ficção** [et al.]. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CARINO, Jonaedson. **A biografia e sua instrumentalidade educativa**. Educação & Sociedade, Campinas, ano XX, n. 67, p. 153-181, ago. 1999.

CARDOSO, Tatiana Cristina; FREITAS JUNIOR, Edson Ferreira de. **Cinema hollywoodiano: a imagem da mulher sob o olhar da lente masculina**. Trabalho apresentado em II Congresso Internacional de História da UFG. Jataí: História e Mídia, 2011.

CARTMELL, Deborah. **The Hollywood Biopic of the twentieth century: a history**. In Deborah Cartmell and Ashley D Polasek (eds.), *A companion to the biopic*. West Sussex: John Wiley and & Sons, Inc, 2020.

CASALEGNO, Federico. (2009). **Lady Diana, mídia e mito. o ar do tempo**. Revista FAMECOS, 5(8), 15-18. <https://doi.org/10.15448/1980-3729.1998.8.5463>

CATALÀ, Josep M. **La imagen compleja: la fenomenologia de la imágenes en la era de la cultura visual**. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona; Servei de Publicacions, 2005.

CATTRYSSE, Patrick. **Film Adaptation as Translation: Some Methodological Proposals**. In *Target 4:1*. 53-70 (1992): John Benjamins. Amsterdam

CHARLES, Victoria. **Vincent Van Gogh by Vincent Van Gogh**. New York: Parkstone Press International, 2014.

CHAVES, Ernani e SENA, Allan D. S. “**Nem gênio, nem herói: Nietzsche, Renan e a figura de Jesus**”. Aurora. Revista de Filosofia, v. 20. 2008.

COLI, Jorge. **Vincent Van Gogh: A noite estrelada**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CRUZ, Graziela. **A construção biográfica no documentário cinematográfico: Uma análise de “Nelson Freire”, “Vinicius” e “Cartola – Música para os olhos”**. Dissertação (Mestrado em Artes) – Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

EHRAT, Johannes. **Cinema and semiotic: Peirce and film aesthetics, narration, and representation**. Toronto, Ont: University of Toronto Press, 2005.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo, editora Martins fontes, 2006.

FELICIANO, Gilmara. **O olhar de Van Gogh pelas lentes de Alain Resnais: Uma poética da luz**. Dissertação (Mestrado em Imagem e som) - Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos, São Paulo, 2017.

FIELD, Syd. Manual do roteiro: **Os fundamentos do texto cinematográfico**. 14ª ed. Trad. Álvaro Ramos. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

FIGUEIREDO, M. L. de R., DELEVATI, D. M., & TAVARES, M. G. (2014). **Entre loucos e manicômios: história da loucura e reforma psiquiátrica no Brasil**. Caderno De

Graduação - Ciências Humanas E Sociais - UNIT - ALAGOAS, 2(2), 121–136. Recuperado de <https://periodicos.set.edu.br/fitshumanas/article/view/1797>.

FITZGERALD, Francis Scott. **The Great Gatsby**. 1. Ed. New York: Scribner, 1925.

FLOSSI, Gloria. **In Search of Van Gogh: Capturing the Life of the Artist Through Photographs and Paintings**. New York: Editora Harper Design, 2021.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

GOMPERTZ, Will. **Isso é arte? 150 anos de arte moderna do impressionismo até hoje**. São Paulo: Editora Zahar, 2013.

GREENBERG J. JORDAN S. **Vincent Van Gogh: Portrait of an artist**. New York Random House - Delacorte Press, 2001.

GREY, Sue Ann. **Vincent van Gogh, a formal and psychological analysis of the final years at Arles, Saint-Remy and Auvers**. Doctoral dissertation (Doctor in Philosophy) - Department of Art History University of Louisville, Kentucky, 2010.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva & Guaciara Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução: André Cechinel. Florianópolis: Editora UFSC, 2013.

JACOBS, Steven. **Framing Pictures: Film an the visual arts**. Edinburgh University Press Ltd, 2011.

KHOSHBIN S, KATZ JT. **Van Gogh's Physician**. Open Forum Infect Dis. 2015 Jun 15;2(3): ofv088. doi: 10.1093/ofid/ofv088. PMID: 26288801; PMCID: PMC4539511.

KRAMER, Peter. **Post-Classical Hollywood**. The Oxford guide to film studies, Columbia University, 1998.

KRISTEVA, Julia. **Introdução a semanálise**. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2005

LEE, Hermione (2009), **Biography: A Very Short Introduction**, Oxford: Oxford University Press.

LEVI, G. **Usos da biografia**. Tradução: Luiz Alberto Monjardim, Maria Lúcia Leão Velloso, Glória Rodriguez e Maria Carlota C. Gomez. In: FERREIRA, M.M. e AMADO, J. (orgs.) Usos e abusos da história oral. Rio de Janeiro: FGV, 1996.

MACHADO, Ivan. **Introdução às cartas de Van Gogh** in: Cartas à Theo, 1ª edição, Porto Alegre: L&PM Pocket, 1997.

MACIEL, Luiz Carlos. **O poder do clímax - Fundamentos do roteiro de cinema e TV**. Brasil: Record, 2003.

MARKENDORF, Marcio. **Reflexões sobre a memória biográfico no meio audiovisual contemporâneo.** Anu. Lit., Florianópolis, v.18, n. 1, p. 16-28, 2013. ISSN 2175-7917.

MARTIN, Macel. **A linguagem cinematográfica.** Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MATOS, Naylane. **A tradução brasileira de Wide Sargasso Sea, de Jean Rhys.** Revista Letras Raras, v. 7, p. 87-109, 2018.

McKEE, Robert. **Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita do roteiro.** Curitiba: Arte & Letra. 2018.

McKEE, Robert. **Story: Diálogo: a arte da ação verbal na página, no palco e na tela.** Curitiba: Arte & Letra. 2018.

MENDES, Maria Cristina. **Cinema e história da arte: uma parceria na compreensão do repertório cultural.** Revista razón y palabra, número 72, 2010.

MENDES, J. M. **Introdução às intermedialidades.** Escola Superior de Teatro e Cinema. Nov. 2011.

MENDOZA, Helder Quiroga. **Cinema e poesia: Uma relação intersemiótica em Akira Kurosawa.** Dissertação (Mestrado em Comunicação) Universidade de Brasília. Brasília, p. 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito.** Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

METZ, Christian. **A significação no cinema.** São Paulo: Editora Perspectiva, 2019.

MILTON, John. **Translation studies and Adaptation studies.** From Translation Research Projects 2, eds. Anthony Pym and Alexander Perekrestenko, Tarragona: Intercultural Studies Group, 2009. pp. 51-58. ISBN: 978-84-613-1620-5. http://isg.urv.es/publicity/isg/publications/trp_2_2009/index.htm.

MILTON, John. **Tradução & adaptação.** Tradução: Thais Polegato. In: AMORIM, LM, RODRIGUES, CC, and STUPIELLO, ÉNA, orgs. Tradução: perspectivas teóricas e práticas (online). São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015, pp. 17-43.

MORIN, Edgar. **A alma do cinema.** In: A experiência do cinema: antologia. (Org. Ismail Xavier). Rio de Janeiro: Edições Graal: Embra filmes, 2003.

NAREMORE, James. **Film and the reign of adaptation.** Institute for Advanced Study, University of Indiana, 1999.

NAVES, Rodrigo. Van Gogh: **A salvação pela pintura.** São Paulo: Editora Todavia, 2021.

NAIFEH. S; SMITH. W. G. **Van Gogh: a vida.** Tradução: Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

NORA, Pierre. **Entre memória e história: a problemática dos lugares**. Tradução: Yara Aun Khoury. In: Projeto História, São Paulo: PUC, n. 10, p. 07-28, dez. 1993.

OSINSKI, Dulce Regina Baggio. **Representações do artista no território do cinema: Um ensaio de Análise Discursiva**. 19º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas “Entre Territórios” – 20 a 25/09/2010 – Cachoeira – Bahia – Brasil, 2010.

POMERANCE, Murray. **American Cinema of the 1950s**. New York, Berg Publishers, 2005.

RHYS, Jean. **Wide Sargasso Sea**. London; New York: W. W. Norton & Company, 1999. [1966]

ROSENSTONE, R. A. (2007). **In praise of the biopic**. In R. Francaviglia and J. Ronitzky (eds.), *Lights, Camera, History: Portraying the Past in Film*. College Station, TX: Texas A&M University Press, pp. 11–29.

RUSSEL, Peter. **Complete Works of Vincent van Gogh (Illustrated)** (Masters of Art Book 3). **New York: Delphi Classics, 2021**.

SCHLAEGER, J. (1995). **Biography: Cult as culture**. In J. Batchelor (ed.), *The Art of Literary Biography*. Oxford: Clarendon Press, pp. 57–71.

SIJL, Jennifer Van. *Narrativa Cinematográfica: **Contando histórias com imagens em movimento***. Tradução: Fernando Santos. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2017.

SILVA, A. M. **A Woman’s place: uma análise comparativa da personagem Serena Joy do livro para as telas**. *Transversal UFC*, v. 4, p. 31-42, 2018.

SILVA A. B. (2010). **A fenomenologia como método de pesquisa em estudos organizacionais**. In C. K. Godoi, R. Bandeira-de-Melo, & A. B. Silva (Orgs.), *Pesquisa qualitativa em estudos organizacionais – paradigmas, estratégias e métodos*. São Paulo: Saraiva.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação**. Tradução de Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

TODOROV, Tzvetan; **As estruturas narrativas**. Tradução: Leyla Perrone-Moyses. São Paulo, SP: Perspectiva, 1979. 206p.

TOLSTOI, Leon. **O que é arte?** Tradução: Bete Torii. Apresentação Marcelo Backes. - 4. ed. - Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019. (Clássicos de ouro).

TRUFFAUT, François. **A certain tendency of the French cinema** (1954). In: GRANT, Barry Keith (edited). *Auteurs and Authorship, a film reader*. Oxford: Blackwell Publishing, 2008.

VAN GOGH, Vincent. **Cartas a Théo**. Tradução: Pierre Ruprecht. Porto Alegre: L&PM, 2002.

VINAY, J.P. DALBERNET, J. (1958). **Stylistique Comparée du Français et de l' Anglais: Méthode de Traduction**. Paris: Didier. (Transl. and ed. by Sager, J.C. and Hamel, M.J. (1995) as Comparative Stylistics of French and English: A Methodology for Translation. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins.)

WALLACE, Robert. **The World of Van Gogh**. Boston Public Library, 1969.

WALTHER, Ingo. METZGER, Rainer. **Van Gogh: The complete paintings**. New York: Editora Taschen, 2016.

WELSH, James. **Issues of Screen Adaptation: What Is Truth?** In: The Literature/Film Reader Issues of Adaptation. Toronto: The scarecrow Press Inc, 2007.

WHITELAW, Paul (2009), '**Hatchet's out for Enid**' The Scotsman, 14 November, p. 46

WOOLF, Virginia. **Mrs. Dalloway**. Tradução: Mario Quintana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

WOOLF, Virginia. **The movies and reality**. New republic. v. 47, 4 Aug., p. 308-310, 1926.

XAVIER, Ismail. Apresentação. In: **O que é cinema?** São Paulo: Ubu Editora, 2018.

Filmes

AT ETERNITY'S GATE (No portal da eternidade) Dirigido por Julian Schnabel. Produção e roteiro: Jean-Claude Carrière, Julian Schnabel e Louise Kugelberg e Jon Kilik. New York: CBS, 2018. (111 min). Disponível em: Amazon Prime Video.

LUST FOR LIFE (desejo pela vida). Dirigido por Vincente Minnelli. Roteiro: Norman Corwin New York: MGM, 1956. (122 min.) Disponível em: Amazon Prime Video.

VAN GOGH. Dirigido por Alain Resnais. Roteiro: Gaston Diehl e Robert Hessens. Disponível

em: <https://www.youtube.com/watch?v=SmILXxGaXMo&ab_channel=anthologiablog>.

Paris: 1948 (17 min.) Acesso em 30 de julho de 2022.

Músicas

MCLEAN, Don. **Vincent**. New York: United artists record, 1971 1 CD (4 min e 07 segundos).

Sites

ABBADE, J. Vencedor do Oscar 2019, Green Book – **O Guia coleciona polêmicas e desavenças**. Disponível em: <<https://jovemnerd.com.br/nerdbunker/vencedor-do-oscar-2019-green-book-o-guia-coleciona-polemicas-e-desavenças/>>. Acesso em: 30 de julho de 2022.

ACADEMIA INTERNACIONAL DE CINEMA. **Nouvelle Vague**. Disponível em: <<https://www.aicinema.com.br/nouvelle-vague/>>. Acesso em: 30 de julho de 2022.

ADICHIE, Ngozi Chimamanda. O perigo de uma história única. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=D9Ihs241zeg&ab_channel=TED>. Acesso em: 12 de janeiro de 2022.

ASHFORD, Tim. **The Most Successful Book to Movie Adaptations**. Disponível em: <<https://selfpublishingformula.com/the-most-successful-book-to-movie-adaptations/>>. Acesso em: 30 de julho de 2022.

AZENHA, A. **Todos os coringas do cinema**. Disponível em: <<https://historiasdocinema903429936.wordpress.com/2020/06/10/todos-os-coringas-do-cinema/>>. Acesso em: 30 de julho de 2022.

BAILEY, Jason. **New data shows why Van Gogh changed his palette**. Artnome, 24 de dezembro de 2018. Disponível em: <<https://www.artnome.com/news/2018/11/26/new-data-shows-why-van-gogh-changed-his-color-palette-to-bright-yellow>>. Acesso em: 30 de julho de 2022.

BAILEY, Martin. **Kirk Douglas played Van Gogh in 1950s film Lust for Life: a look at the biopic and the myths it made**. The art newspaper, 14 de fevereiro de 2020. Disponível em: <<https://www.theartnewspaper.com/blog/how-lust-for-life-added-to-the-van-gogh-myths>>. Acesso em: 25 de setembro de 2020.

BAILEY, Martin. **Van Gogh: it was suicide, not murder**. The art newspaper, 7 de setembro de 2018. Disponível em: <<https://www.theartnewspaper.com/2018/09/07/van-gogh-it-was-suicide-not-murder>>. Acesso em: 30 de julho de 2022.

BAILEY, Martin. **Van Gogh's trusty pipe: how the artist believed that smoking helped his art**. The art newspaper, 27 de março de 2020. Disponível em: <<https://www.theartnewspaper.com/2020/03/27/van-goghs-trusty-pipe-how-the-artist-believed-that-smoking-helped-his-art>>. Acesso em: 30 de julho de 2022.

BAKKER, Nienke. (interview) IN SIEGEL, D. **Van Gogh never visited Japan but he saw it everywhere**. The New York times Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2018/03/26/arts/design/vincent-van-gogh-japan.html%20SIEGEL%202018>>. Acesso em: 30 de julho de 2022.

BEHI, Neyra. **The Art of Jean-François Millet: The Angelus as a Case Study**. 5 de novembro de 2021. Disponível em: <<https://www.byarcadia.org/post/the-art-of-jean-fran%C3%A7ois-millet-the-angelus-as-a-case-study>>. Acesso em: 30 de julho de 2022.

BELANCIANO, Vitor. **Andy warhol: Os quinze minutos de fama que se tornarão eternos**. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2012/02/22/jornal/andy-warhol-os-15-minutos-de-fama-que-se-tornaram-eternos-24037382>>. Acesso em: 30 de julho de 2022.

BRITANICA. **Cinemascope: film-making process.** Disponível em: <<https://www.britannica.com/technology/CinemaScope>>. Acesso em: 30 de julho de 2022.

CANEVAZZI, Luis Otávio. **Horror de outro mundo: um ensaio sobre racismo em H.P. Lovecraft.** Disponível em: <<https://editoratelha.com.br/product/horror-de-outro-mundo-um-ensaio-sobre-racismo-em-h-p-lovecraft/>>. Acesso em 30 de julho de 2022.

CBS THIS MORNING. **Willem Dafoe: Actually painting was the key to unlocking Van Gogh for “At Eternity’s Gate”.** Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vEuJT0CW8RU&ab_channel=CBSMornings>. Acesso em: 30 de julho de 2022.

COSTA, Cláudio. **Teorias da arte.** 5 de outubro de 2005. Disponível em: <https://criticanarede.com/est_tarte.html>. Acesso em: 30 de julho de 2022.

CUSTODIO, Mariana. **What’s the difference between an portrait and a self-portrait?** Mariana Custodio, 16 de julho de 2020. Disponível em: <<https://marianacustodio.com/why-do-artists-make-self-portraits-and-what-we-learn-from-them/>>. Acesso em: 30 de julho de 2022.

KATZ, Brigit. **The Untold Story of van Gogh’s Once-Maligned Masterpiece, ‘The Potato Eaters’.** 7 de outubro de 2021. Disponível em: <<https://www.smithsonianmag.com/smart-news/the-untold-story-of-the-potato-eaters-a-van-gogh-masterpiece-once-maligned-by-critics-180978833/>>. Acesso em: 30 de julho de 2022.

IMDB. **Vincente Minnelli.** Disponível em: <<https://www.imdb.com/name/nm0591486/>>. Acesso em: Acesso em: 30 de julho de 2022.

IMDB. **Starry night.** Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0212537/?ref_=tpl_ov_i>. Acesso em: 12 de janeiro de 2023.

INGWERSON, Marshall. **For author Irving Stone, writing may be agony but the reward is ecstasy.** Disponível em: <<https://www.csmonitor.com/1984/0719/071913.html>>. Acesso em: 30 de julho de 2022.

INSTITUTO DE CINEMA. **A origem do cinema.** Disponível em: <<https://institutodecinema.com.br/mais/conteudo/a-origem-do-cinema>>. Acesso em 12 de janeiro de 2022.

HISOUR, **Impasto.** Disponível em: <<https://www.hisour.com/pt/impasto-17703/>>. Acesso em: 30 de julho de 2022.

HUNT, D. **Oeuvre: Lust for life.** 14 de novembro de 2013, Disponível em: <<https://spectrumculture.com/2013/11/14/oeuvre-lust-for-life/>>. Acesso em: 30 de julho de 2022.

KASJANOV, Alexey. **The search of Vincent. Van Gogh's style and technique.** Disponível em: https://arthive.com/publications/1934~The_search_of_Vincent_Van_Goghs_style_and_technique>. Acesso em: 30 de julho de 2022.

LANE, Anthony. **Why Do Filmmakers Love van Gogh?** The New Yorker, 19 de novembro de 2018. Disponível em: <<https://www.newyorker.com/magazine/2018/11/19/why-do-filmmakers-love-van-gogh>>. Acesso em: 25 de setembro de 2020.

MARDER, Lisa. **Ways of Defining Art.** ThoughtCo, 6 de dezembro de 2021. Disponível em: <<https://www.thoughtco.com/what-is-the-definition-of-art-182707>>. Acesso em: 30 de julho de 2022.

MIRANDA, Lin Manuel. Entrevista: **Hamilton' Creator Lin-Manuel Miranda: The Rolling Stone Interview.** 01 de junho de 2016. Entrevistador: Marcos Binelli. Disponível em: <<https://www.rollingstone.com/culture/culture-news/hamilton-creator-lin-manuel-miranda-the-rolling-stone-interview-42607/>>. Acesso em: 30 de julho de 2022.

MIRANDA, Lin Manuel. **Entrevista: The past isn't done with us.** 29 de junho de 2020. Entrevistador: Terry Gross. Disponível em: <<https://www.npr.org/2020/06/29/884592985/the-past-isn-t-done-with-us-says-hamilton-creator-lin-manuel-miranda>>. Acesso em: 30 de julho de 2022.

MOMA. **The starry night.** Disponível em: <https://www.moma.org/learn/moma_learning/vincent-van-gogh-the-starry-night-1889/>. Acesso em: 30 de julho de 2022.

MOOS, David. **Julian Schnabel and Jon Kilik in Conversation with David Moos.** Disponível em: <<https://www.julianschnabel.com/essays-item/julian-schnabel-and-jon-kilik-in-conversation-with-david-moos>>. Acesso em: 30 de julho de 2022.

NICHOLSON, Amy. Willem Dafoe: **'With success come certain things that corrupt you'.** The Guardian, 19 de novembro de 2018. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/film/2018/nov/19/willem-dafoe-at-eternitys-gate-vincent-van-gogh>>. Acesso em: 25 de setembro de 2020.

OBIE, Brooke. **'Green Book' Is A Poorly Titled White Savior Film.** 16 de dezembro de 2018. Disponível em: <<https://shadowandact.com/green-book-film-review-white-savior>>. Acesso em: 30 de julho de 2022.

PORTAL CAPES. Disponível em: <<https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#!/>>. Acesso em: 30 de julho de 2022.

RESSLER, Cyril. **Lust for life.** 1 de dezembro de 1956. The Harvard Crimson. Disponível em: <<https://www.thecrimson.com/article/1956/12/1/lust-for-life-pilust-for-lifei/>>. Acesso em: 30 de julho de 2022.

SANTOS, Jair Ferreira: Entrevista: **A linguagem da perfeição.** Junho de 2022. Entrevistador: Omar Godoy. Biblioteca pública do Paraná. Disponível em:

<<https://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Pagina/Especial-Fragmentacao-literaria>>. Acesso em: 30 de julho de 2022.

SHADOW AND ACT. **Green Book' Is 'Full of Lies': Dr. Don Shirley's Family Speaks Out.** Disponível em: <<https://shadowandact.com/green-book-is-full-of-lies-dr-don-shirleys-family-speaks-out>>. Acesso em: 30 de julho de 2022.

SEIWEN. **Van Gogh.** Disponível em: <<https://cupdf.com/document/vincent-vanngogh-seiwen.html>>. Acesso em: 30 de julho de 2022.

SIEGEL, D. **Van Gogh never visited Japan but he saw it everywhere.** The New York times Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2018/03/26/arts/design/vincent-van-gogh-japan.html%20SIEGEL%202018>>. Acesso em: 30 de julho de 2022.

STREET ART MUSEUM. **Letters from Vincent.** <<https://streetartmuseumtours.com/2021/10/10/letters-from-vincent/>>. Acesso em: 30 de julho de 2022.

TAYLOR, Charles. **Elvis is shocking, chaotic and very good.** Disponível em: <<https://www.esquire.com/entertainment/movies/a40394550/elvis-movie-review/>>. Acesso em: 30 de julho de 2022.

TUZELMANN, Von Alex. **Lust for Life: a fine bromance.** The Guardian, 8 de abril de 2010. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/film/2010/apr/08/reel-history-lust-for-life>>. Acesso em: 30 de julho de 2022.

VAN GOGH MUSEUM. **Artist in Paris.** Disponível em: <<https://www.vangoghmuseum.nl/en/stories/artist-in-paris#15>>. Acesso em: 30 de julho de 2022.

VAN GOGH MUSEUM. **South of France.** Disponível em: <<https://www.vangoghmuseum.nl/en/art-and-stories/vincent-life-1853-1890/south-of-france>>. Acesso em: 25 de setembro de 2020.

VAN GOGH MUSEUM. **Inspiration from Japan.** Disponível em: <<https://www.vangoghmuseum.nl/en/stories/inspiration-from-japan#16>>. Acesso em: 30 de julho de 2022.

VAN GOGH MUSEUM. **Brotherly love.** Disponível em: <<https://www.vangoghmuseum.nl/en/stories/brotherly-love#11>>. Acesso em: 30 de julho de 2022.

VAN GOGH MUSEUM. **Creating the space above the bouquet.** Disponível em: <<https://ontrafel.vangogh.nl/en/story/189/creating-space-above-the-bouquet/>>. Acesso em: 30 de julho de 2022.

VAN GOGH LETTERS. Disponível em: <<https://vangoghletters.org/vg/>>. Acesso em: 30 de julho de 2022.

VAN GOGH, Vincent. **Letter to Theo Van Gogh**. Written 6 July 1882 in The Hague. Translated by Mrs. Johanna Van Gogh-Bonger, edited by Robert Harrison, number 213. Disponível em: <<http://www.webexhibits.org/vangogh/letter/11/213.htm?qp=health>>. Acesso em: 30 de julho de 2022.

VAN GOGH, Vincent. **Letter to Theo Van Gogh**. Written 27 November 1882 in the Hague. Vincent van Gogh: The Letters. Van Gogh Museum. Disponível em: <<http://www.webexhibits.org/vangogh/letter/11/248.htm>>. Acesso em: 30 de julho de 2022.

VAN GOGH, Vincent. **Letter to Theo van Gogh**. Written c. 29 August 1888 in Arles. Translated by Mrs. Johanna van Gogh-Bonger, edited by Robert Harrison, number 529. Disponível em: <<http://webexhibits.org/vangogh/letter/18/529.htm>>. Acesso em: 30 de julho de 2022.

VAN GOGH, Vincent. **The letters to Emile Bernard**. Disponível em: <https://vangoghletters.org/vg/publications_3.html>. Acesso em: 12 de janeiro de 2023.

XAVIER, Ismail. **O papel da crítica no pensamento sobre o cinema**. Disponível em: <<https://estadodaarte.estadao.com.br/papel-critica-pensamento-cinema-ismail-xavier/>>. Acesso em: 28 de dezembro de 2022.