

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA  
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

**GEANE CAROLINE WILTEMBURG**

**NO LIMIAR DA ETERNIDADE: NARRATIVAS SOBRE LOUCURA NA  
CORRESPONDÊNCIA PESSOAL E PINTURAS DE VINCENT VAN GOGH (1888-  
1890).**

**PONTA GROSSA  
2022**

**GEANE CAROLINE WILTEMBURG**

**NO LIMIAR DA ETERNIDADE: NARRATIVAS SOBRE LOUCURA NA  
CORRESPONDÊNCIA PESSOAL E PINTURAS DE VINCENT VAN GOGH (1888-  
1890).**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós Graduação em História da Universidade Estadual de Ponta Grossa – UEPG, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em História.

Orientador: Prof. Dr. Marco Antonio Stancik

**PONTA GROSSA**

**2022**

W755 Wiltemburg, Geane Caroline  
No limiar da eternidade: narrativas sobre loucura na correspondência pessoal e pinturas de Vincent Van Gogh (1888-1890). / Geane Caroline Wiltemburg. Ponta Grossa, 2022.  
178 f.

Dissertação (Mestrado em História - Área de Concentração: História, cultura e identidades), Universidade Estadual de Ponta Grossa.

Orientador: Prof. Dr. Marco Antonio Stancik.

1. Loucura. 2. Van Gogh. 3. Narrativas. 4. Escrita epistolar. 5. Pinturas. I. Stancik, Marco Antonio. II. Universidade Estadual de Ponta Grossa. História, cultura e identidades. III.T.

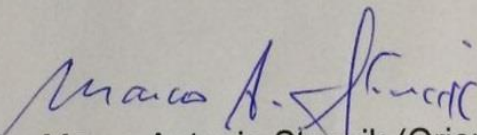
CDD: 907

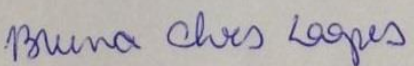
## TERMO DE APROVAÇÃO

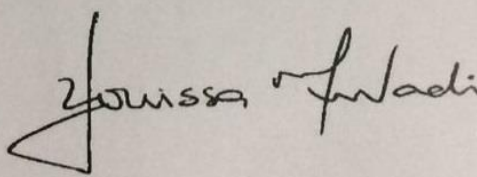
**Geane Caroline Wiltemburg**

**NO LIMIAR DA ETERNIDADE: NARRATIVAS SOBRE LOUCURA  
NA CORRESPONDÊNCIA PESSOAL E PINTURAS DE VINCENT  
VAN GOGH (1888-1890).**

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre no Curso de Pós-Graduação em História- Mestrado em História, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Estadual de Ponta Grossa, no dia 20 de abril de 2022, pela seguinte banca examinadora:

  
Prof. Dr. Marco Antonio Stancik (Orientador)

  
Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Bruna Alves Lopes (UEPG)

  
Prof. Dr<sup>a</sup>. Yonissa Marmitt Wadi (UNIOESTE)

## **AGRADECIMENTOS**

Ao Prof. Dr. Marco Antonio Stancik, por sua inestimável contribuição, pelo conhecimento compartilhado, pela compreensão em todos os momentos e por ter acreditado em mim e na pesquisa proposta, desde o período da graduação. É uma enorme honra ser sua orientanda.

Às Professoras Dras. Yonissa Marmitt Wadi e Bruna Alves Lopes pela leitura atenta e respeitosa do trabalho, e aos importantes apontamentos feitos no exame de qualificação.

Ao Prof. Dr. José Augusto Leandro, por todos os ensinamentos, indicações, conversas informais e incentivo.

Aos meus familiares, especialmente à minha avó, Maria da Luz, que me ensinou que arriscar é necessário e que todo tempo dedicado ao que amamos é compensatório; e à minha mãe, Luciane Oliveira, por todos os momentos de compreensão, cuidado, carinho e cobranças, também.

Aos meus amigos Leonardo, Carmelinda e Daniel por todo incentivo, apoio, motivação, conversas e leituras, desde o período da graduação. Vocês fazem parte dessa caminhada e sou grata por isso.

À todos que, de alguma forma, contribuíram para a conclusão desta pesquisa.

'Quando fico num estado de agitação nervosa, meus sentimentos me levam à contemplação da eternidade e da vida eterna'.

(Vicent Van Gogh, 1888)

## RESUMO

Este trabalho nos traz as narrativas sobre a experiência de adoecimento, busca por tratamento e internamento do pintor Vincent Van Gogh. Buscou-se analisar como ele abordou essa experiência em suas escritas epistolares e quadros entre fevereiro de 1888 e julho de 1890. O recorte corresponde ao período em que Van Gogh, buscando um clima melhor para sua saúde vai para o sul da França, Arles especificadamente, seu tratamento no Hospital de Arles após a crise em que automutilou sua orelha, o internamento em Saint Remy de Provence após uma petição popular, seu tratamento com o Dr Gachet em Auvers Sur Oise e o período que antecede seu suicídio. Observando as cartas e os quadros como narrativas construídas, em grande parte, em períodos de crises, buscamos analisar a perspectiva do doente diante desta e também de sua condição. Isto é, como se manifestam suas concepções sobre sua doença, diagnóstico e tratamento, assim como sua visão sobre o funcionamento dos locais de internamento e sua relação com a equipe médica e outros pacientes. A oscilação entre aceitação e negação da doença e de suas consequências, a utilização do termo loucura como algo prévio ao período estudado, a aceitação da condição de louco vindo do externo, isto é, apenas após a petição, a adoção do asilo de Saint Remy como um lugar para si e o diálogo entre as cartas e as pinturas, que retratam seu cotidiano, a estrutura dos locais e sua forma de encarar a doença são algumas das conclusões encontradas.

**Palavras-chave:** Loucura; Internamento; Narrativa; Escrita Epistolar; Pinturas; Van Gogh.

## ABSTRACT

This work brings us the narratives about the experience of illness, search for treatment and hospitalization of the painter Vincent Van Gogh. We sought to analyze how he approached this experience in his epistolary writings and paintings between February 1888 and July 1890. The clipping corresponds to the period in which Van Gogh, seeking a better climate for his health, goes to the south of France, Arles specifically. , his treatment at the Hospital de Arles after the crisis in which he self-mutilated his ear, his internment in Saint Remy de Provence after a popular petition, his treatment with Dr Gachet in Auvers Sur Oise and the period leading up to his suicide. Observing the letters and pictures as narratives constructed, largely, in periods of crisis, we seek to analyze the perspective of the patient in face of this and also of his condition. That is, how their conceptions about their disease, diagnosis and treatment are manifested, as well as their view on the functioning of the places of internment and their relationship with the medical team and other patients. The oscillation between acceptance and denial of the disease and its consequences, the use of the term madness as something prior to the period studied, the acceptance of the condition of madness coming from the outside, that is, only after the petition, the adoption of the Saint Remy asylum as a place for themselves and the dialogue between the letters and the paintings, which portray their daily lives, the structure of the places and their way of facing the disease are some of the conclusions found.

**Keywords:** Madness; Internment; Narrative; Epistolary writing; Paintings; Van Gogh.



## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Sorrow (Tristeza).....	30
Figura 2 - Carta de Vincent Van Gogh. ....	38
Figura 3 - O Pintor a caminho do trabalho.....	53
Figura 4 - Café Noturno (1888) .....	65
Figura 5 – Quadro em artes. ....	72
Figura 6 - Cadeira de Gauguin. ....	76
Figura 7 - Cadeira de Vicent.....	77
Figura 8 - Retrato do Doutor Felix Rey.....	82
Figura 9- Enfermaria no Hospital em Arles.....	83
Figura 10 – Pátio do Hospital. ....	84
Figura 11 – Natureza morta com um prato de cebolas.....	88
Figura 12 - Autoretrato com a orelha enfaixada. ....	89
Figura 13- Autretrato com a orelha enfaixada e caximbo. ....	90
Figura 14 - : Retrato do Dr Gachet. ....	99
Figura 15 - Campo de Trigo sob céu turbulento. ....	103
Figura 16 - Campo de trigo com corvos. ....	104
Figura 17 - Campo de trigo após uma tempestade. ....	114
Figura 18 – Campo de trigo á chuva. ....	114
Figura 19 – Campo de trigo.....	115
Figura 20 - Campo de trigo ao sol nascente.....	115
Figura 21 – Campo de trigo com arado. ....	116
Figura 22 - O Hall de Entrada do Hospital Saint Paul. ....	123
Figura 23 - Corredor do Hospital Saint Paul.....	124
Figura 24 – Jardim do asilo. ....	139
Figura 25 - Pietá (segundo Delacroix).....	144
Figura 26 - Noite estrelada.....	145
Figura 27 - Árvores no Jardim do Hospital de Saint Paul.....	153
Figura 28 - Retrato de Trabuc. ....	155
Figura 29 - No limiar da eternidade. ....	158

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>9</b>
<b>CAPÍTULO 1 - VICENT WILLEM VAN GOGH: PINTURAS E ESCRITA EPISTOLAR</b> .....	<b>16</b>
1.1 VINCENT WILLIAM VAN GOGH.....	16
1.2 AS CARTAS E PINTURAS DE VINCENT VAN GOGH: TEORIA E METODOLOGIA.....	35
1.3 A MATERIALIDADE DAS CARTAS E DAS PINTURAS .....	44
1.4 O CONTEXTO DAS ARTES .....	47
1.5 A INFLUÊNCIA DOS ESCRITORES NAS SUAS CARTAS. ....	57
<b>CAPÍTULO 2 - NARRATIVAS SOBRE ADOECIMENTO E BUSCA POR TRATAMENTOS</b> .....	<b>60</b>
2.1 OS PRIMEIROS MESES EM ARLES .....	60
2.2 A IRMANDADE DE PINTORES .....	67
2.3 A CONVIVÊNCIA COM GAUGUIN E A CRISE DE AUTOMUTILAÇÃO .....	73
2.4 O TRATAMENTO NO HOSPITAL EM ARLES.....	79
2.5 A PETIÇÃO E AS DISCUSSÕES SOBRE INTERNAMENTO.....	93
2.6 OUTRAS FORMAS DE TRATAMENTO E O TEMPO EM AUVERS SUR OISE .....	97
<b>CAPÍTULO 3 - NARRATIVAS SOBRE INTERNAMENTO</b> .....	<b>107</b>
3.1 O INTERNAMENTO EM SAINT PAUL DE MASOULE .....	107
3.2 A PERCEPÇÃO SOBRE A INSTITUIÇÃO .....	111
3.3 A PERCEPÇÃO DA RELAÇÃO TRABALHO, ARTE E LOUCURA.....	118
3.4 A PERCEPÇÃO DE TRATAMENTO.....	125
3.5 VINCENT VAN GOGH E SUAS CRISES DURANTE O INTERNAMENTO	134
3.6 A PERCEPÇÃO DE OUTROS PACIENTES, MÉDICO E FUNCIONÁRIOS.....	147
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>161</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>163</b>
<b>APÊNDICE A - TABELAS INSPIRADAS NO SITE DO MUSEU VAN GOGH.</b> .....	<b>168</b>

## INTRODUÇÃO

Em seu conto intitulado *Só vim telefonar*, Gabriel Garcia Márquez (1992) narra a história de Maria de La Luz Cervantes, que após ter problemas com seu carro embarca em um ônibus com o intuito de telefonar, solicitando ajuda. Este, porém, transportava um grupo de mulheres consideradas loucas a um hospício da região e Maria, ao chegar lá, também passa a ser percebida como tal. O conto descreve suas tentativas de esclarecer a situação, bem como o estranhamento do corpo clínico à chegada de uma paciente não identificada. No decorrer da trama, percebemos que Maria não foi ouvida. Sua insistência em telefonar e argumentações sobre sua sanidade e como foi parar ali foram analisadas como delírios e as tentativas de fuga serviram para reafirmar o diagnóstico. Até mesmo seu esposo, único familiar vivo e avisado sobre seu paradeiro após Maria ceder a chantagens de uma funcionária, foi convencido pelo médico sobre sua suposta doença. Afinal, Maria sempre foi geniosa e chegando ao hospital ele presenciou explosões e alterações de humor. Não coube a discussão que esses sintomas poderiam ser causados pela situação em que ela se encontrava. Através da condição de louca Maria foi silenciada, perdeu sua credibilidade e sua convivência social.

O conto figura a condição de sujeitos ditos loucos e que foram silenciados, excluídos, marginalizados, destituídos de autonomia. Suas narrativas, quando permitidas, foram consideradas provas de sua doença. Segundo Santos (2017, p. 8) 'do ponto de vista historiográfico, até o final do século XX, a história da loucura e da psiquiatria foi contada apenas a partir dos psiquiatras e da instituição psiquiátrica'. De acordo com Wadi (2011) esse período seria denominado historiografia tradicional e visaria registrar avanços e feitos médicos. As fontes utilizadas eram documentos administrativos, relatórios, regulamentos, memórias de trabalho, informações biográficas e outras. Ainda segundo a autora, na década de 1960 surge uma nova corrente, revisionista, influenciada pelo filósofo Michel Foucault, que analisa a função de controle social exercida pelas instituições psiquiátricas.

Para Foucault (1999, p. 118) '[...] em qualquer sociedade, o corpo está preso no interior de poderes muito apertados, que lhe impõe limitações, proibições ou obrigações'. Para ele, o sujeito moderno é moldado por normas, regras e poderes que ditam o que é normal e racional visando que se tornem úteis ao sistema. Existiria

também uma estrutura de exclusão para os corpos não dóceis. Alguns exemplos de instituições responsáveis por essas normas seriam a escola, o exército e a medicina, também no discurso. Em sua obra intitulada *História da Loucura na Idade Clássica*, Foucault (1989) argumenta que a loucura teve várias interpretações, percepções e que o louco foi considerado doente apenas após o século XVIII, quando a medicina, apoiada por conceitos ligados à razão e ao cartesianismo passa a institucionalizar a loucura. Segundo Foucault (2006, p. 163) ‘a loucura não pode ser encontrada no estado selvagem. A loucura só existe em uma sociedade, ela não existe fora das normas da sensibilidade que a isolam e das formas de repulsa que a excluem ou capturam.’ Com a valorização da razão, o que parecesse oposto, como a loucura, foi excluído socialmente. Além disso, a linguagem do louco passou a ser interdita.

Uma terceira tendência, chamada de Contemporânea ou História Cultural da Psiquiatria, se configura a partir da década de 1990. Segundo Wadi (2011) essa tendência tem sido reconhecida como uma história vista de baixo ou uma história com sujeito e segue o movimento ocorrido nas demais áreas da História. Dialogando com as correntes anteriores, novas fontes são utilizadas. Entre elas, as escritas dos pacientes, das pessoas consideradas loucas. O olhar sobre a loucura, antes realizado pelo ambiente externo, passa a ser, também, realizada pelo ambiente interno. Diários, cartas, autobiografias, poemas, contos, depoimentos, literatura, imagens, fotografias e outros são utilizadas e apresentam muitas possibilidades.

Ao analisar essas narrativas podemos conhecer uma percepção da doença, da loucura, de tratamento, internamento, da experiência do adoecer. Compreender sobre quem eram essas pessoas e como elas percebiam a situação em que se encontravam. Nessas narrativas podemos encontrar as impressões sobre o ser louco, bem como do cenário psiquiátrico, de práticas médicas, instituições psiquiátricas, relação do paciente com médicos, enfermeiros, funcionários da instituição, outros pacientes, entendimento do diagnóstico e de que forma, entre os interstícios da loucura e da sanidade, esses sujeitos reconstruíram sua identidade e trabalharam suas subjetividades<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Algumas obras que abordam essa percepção seriam a tese de doutorado “Os delírios da razão - médicos, loucos e hospícios (Rio de Janeiro, 1830-1930)” (ENGEL, 1995), a dissertação de mestrado intitulada “Lima Barreto e os caminhos da loucura. Alienação, alcoolismo e raça na virada do século XX” (CERQUEIRA, 2002), o livro “A história de Pierina: subjetividade, crime e loucura (WADI, 2009), resultante da tese de doutorado “Louca pela vida: a história de Pierina (WADI, 2002); e a também tese de doutorado “Histórias de sensibilidades: espaços e narrativas da loucura em três tempos (BRASIL, 1905/1920/1937) (SANTOS, 2005), na qual são analisadas as obras “No hospício”, de Rocha Pombo,

Maura Lopes Cançado (1929 – 1993) e Lima Barreto (1881-1922) são exemplos de artistas que tiveram seus escritos publicados posteriormente. Outro exemplo seria o pintor Vincent Van Gogh (1853 – 1890), que teve parte de sua correspondência pessoal, inclusive as escritas no seu período de internamento no Asilo Saint Paul, em Saint Remy, publicadas em livros como ‘Cartas a Théo’ (2002). Suas mais de oitocentas cartas, enviadas a destinatários variados, trazem importantes informações sobre alguns aspectos de suas visões sobre a sua vida, sobre sua doença, sobre arte e a prática da mesma. Muitos de seus quadros são citados, explicados ou até mesmo esboçados em cartas. Elas são fonte de obras biográficas (COLI, 2006; NAIFEH; SMITH, 2011; BAILEY, 2018), filmes biográficos como ‘Loving Vincent (2017) e ‘At Eternity’s Gate’ (2018), estudos sobre movimentos artísticos (RIBEIRO, 2000; MOMENTAL; SANCHES-JUSTO, 2013; ROMEU, 2015) e também estudos médicos, gerando discussões sobre qual seria o diagnóstico de Van Gogh (JAMINSON, 1993; BLUMER, 2002; ARNOLD, 2004).

A correlação entre os transtornos mentais e o pintor é tamanha que o dia do seu nascimento foi declarado o Dia Internacional do Transtorno Bipolar<sup>2</sup>. O transtorno figura entre uma das possibilidades de seu diagnóstico, quando considerada as leituras e diagnósticos atuais. Registramos, porém, que não se pretende utilizar estas pesquisas para chegar a possíveis diagnósticos sobre o transtorno mental do pintor. As cartas também não são analisadas com esse objetivo, que perpetuaria a ideia de que os escritos dos considerados loucos poderiam revelar ou reafirmar seu diagnóstico.

Partindo do meu trabalho de conclusão de curso, intitulado *À beira da insanidade: autopercepção de loucura e internamento na correspondência pessoal de Vincent Van Gogh* (2018) e que analisou sua narrativa no período de internamento, essa pesquisa tem por objetivo analisar como o pintor Vincent Van Gogh retratou sua doença e sua busca por tratamentos em sua correspondência pessoal e pinturas, entre os anos de 1888

---

“Diário de Hospício” e “Cemitério dos Vivos”, de Lima Barreto, além de doze cartas de um interno do Hospital Psiquiátrico São Pedro, em Porto Alegre. O paciente teria sido internado por gostar muito de ler e escrever. Citamos também a tese “Do esquecimento ao tombamento: a invenção de Arthur Bispo do Rosário (BORGES, 2010) e as dissertações “Discurso e escrita de si na obra Hospício é Deus, de Maura Lopes Cançado” (CORDEIRO, 2014) e “Eu era oficialmente uma artista louca: uma análise da autobiografia em quadrinhos de Ellen Forney” (SANTOS, 2017). Muitas obras também são encontradas na literatura, psicologia e arte.

<sup>2</sup> Visando maior divulgação, entendimento do transtorno e diminuição do estigma, bem como uma maior procura por tratamento, a *Asian Network of Bipolar Disorder* (ANBD), a *Fundação Internacional Bipolar* (IBPF) e a *Internacional Society for Bipolar Disorders* (ISBD) se reuniram para estabelecer o Dia Mundial do Transtorno Bipolar. O ano inaugural dessa promoção foi 2014.

e 1890. O período escolhido para a análise é o que contempla sua mudança à Arles, em busca de um clima melhor para sua saúde, seus tratamentos, o internamento em Saint Remy de Provence após a crise em que automutilou sua orelha, o período em Auvers – Sur - Oise após sua alta e o ápice de seu sofrimento, seu suicídio. São analisadas aproximadamente quatrocentas cartas enviadas a um total de doze correspondentes. Já as pinturas foram escolhidas conforme o período de produção e possível relação com o processo de adoecimento e internamento. Um estudo de toda a produção do pintor no período demandaria uma pesquisa mais ampla. Sua percepção mostra indícios do meio em que ele está inserido, de práticas médicas a que foi submetido, bem como de como a sociedade enxergava doenças mentais. Seu tempo e sua sociedade, bem como valores e normas dessa, reverberam em seus discursos, sejam escritos ou imagéticos.

No Catálogo de Teses e Dissertações da Capes encontramos pesquisas que utilizaram as cartas de Van Gogh como fontes na Psicologia Social (GODOY, 2000; GODOY, 2006; ALEXMOVITZ, 2012). Na área da História não foram encontradas pesquisas. Acreditamos que isso ocorra devido a disponibilização das cartas, na totalidade das remanescentes, de forma online e em inglês, ser recente.

Atualmente elas são disponibilizadas nos sites *The Vincent Van Gogh Gallery*<sup>3</sup> e *Vincent Van Gogh - The Letters*<sup>4</sup>. O último é uma parceria entre o *Van Gogh Museum* e o *Huygens Ing*, um instituto voltado à pesquisa de história e cultura. Originalmente em holandês, inglês e predominantemente em francês, nos sites elas são disponibilizadas nos idiomas originais e em inglês e podem ser pesquisadas por período, correspondente e local de envio. Imagens das cartas originais, bem como características referentes ao tipo, cor, presença de marcas, grades, esboços, altura e largura do papel, além do material utilizado para a escrita também são encontrados. No trabalho as referenciamos de forma sucinta, com apenas seu número de catalogação conforme o site do Museu Van Gogh devido a demais detalhes aparecerem em uma tabela no apêndice do trabalho.

Harouche-Bouzinac (2016) aponta a importância dos correios nas correspondências. Para a autora, a carta, por natureza, é dependente de um sistema que permita a realização das trocas. Menciona que na França, país onde Vincent Van

---

<sup>3</sup>VICENT VAN GOGH LETTERS. Coleção de Obras de Vicent Van Gogh. Paris, 1870 -1905. Disponível em: <https://vangoghletters.org/vg/>. Acesso em: 04 abr. 2022.

<sup>4</sup> VICENT VAN GOGH LETTERS. Coleção de Cartas de Vicent Van Gogh. Paris, 1890 -1905. Disponível em: <https://vangoghletters.org/vg/>. Acesso em: 04 abr. 2022.

Gogh e seu irmão estavam no período estudado, o sistema postal foi implementado descontinuamente e que um sistema de tarifação que levasse em conta a distância e peso foi implementado em 1792. Os selos a preço fixo foram implementados oficialmente apenas em 1849. No período estudado os correios estavam em expansão e distribuíam correspondências em Paris, em média, oito vezes ao dia. Foi graças a regularidade do sistema postal que pode ocorrer o ritual epistolar familiar, inclusive com ritmo e constância.

Sobre escrita e loucura, Plaza (1990) aponta a relação de marginalidade. Muitas vezes poderia ser considerada uma letra morta, afinal, quem estaria autorizado a falar sobre loucura? Aborda que os considerados loucos, que praticariam a louculiteratura aparentemente são apontados como fora do espírito normal para escreverem e seus escritos passam a ser entendidos como um eco do não funcionamento mental do autor. Por outro lado, aponta que esses textos nos confrontam com uma realidade que salta aos olhos: a realidade do 'outro' louco. Adiante, aborda que alguns, para explicar sua loucura, formulam hipóteses determinantes e seu sentido e que quanto mais o autor se beneficiou de uma terapêutica, mais seu texto surgiria como complementar às explicações clínicas e teóricas de seu médico ou terapeuta. Em resumo, os autores se preparariam para assinar um novo contrato com o mundo, que acham, 'em resumo e apesar de tudo, preferível à sua loucura' (PLAZA, 1990, p. 135).

Seus quadros também abordam a narrativa de adoecimento e internamento de Van Gogh e serão utilizadas como fonte. Assim como as cartas, as pinturas revelam um processo de subjetivação, de percepção, pois todo processo de produção conta com motivações, desejos, objetivos. Segundo Gombrich (1995), nas pinceladas de Van Gogh são observadas, de forma consistente, seus sentimentos e estado mental. Este era o desejo do pintor, observado no seguinte trecho de uma carta enviada em julho de 1882 a Theo (CARTA 218)<sup>5</sup>:

[..] Seja na figura, seja na paisagem, eu gostaria de exprimir, não algo sentimentalmente melancólico, mas uma profunda angústia. Em suma: quero chegar ao ponto em que digam da minha obra: este homem sente profundamente, e este homem sente delicadamente. Apesar da minha suposta grosseria. Ou precisamente por causa dela. O que sou aos olhos

---

<sup>5</sup> As cartas de Vincent Van Gogh foram catalogadas e numeradas conforme a data de envio. A numeração mencionada se refere ao número da carta dentro dessa organização. A organização das cartas começou com Johanna Van Gogh-Bonger, ao publicar as missivas enviadas a Theo, em 1914. Com publicações posteriores, surgiram adaptações. As numerações utilizadas nesse projeto são as propostas pelo Museu Van Gogh. No apêndice desse trabalho encontra-se uma tabela com as cartas analisadas, com sua numeração, local de envio, remetente e data de envio.

da maioria – uma nulidade ou um homem excêntrico ou desagradável -, alguém que não tem uma situação na sociedade ou que não a terá; enfim, pouco menos que nada. Bom, suponha que seja exatamente assim, então eu gostaria de mostrar por minha obra o que existe no coração de tal excêntrico, de tal nulidade.<sup>6</sup> (VICENT VAN GOGH LETTERS, tradução nossa).

Assim sendo, concebemos suas pinturas como uma forma de comunicação não verbal. Elas podem refletir seus posicionamentos perante o processo de adoecimento e a sociedade, sua interpretação do mundo, suas resignificações. Suas principais percepções fazem parte da construção de sua obra e das expressões nela contidas.

Nesse sentido, observando as cartas e pinturas como narrativas construídas por alguém diagnosticado como louco, buscamos a perspectiva do doente. Isto é, como se manifestaram suas concepções sobre loucura, sanidade, diagnósticos e tratamentos, assim como sua visão sobre médicos, outras pessoas ditas loucas, das instituições por onde passou, como sua relação com a sociedade em que estava inserido foi alterada e como essa experiência o constituiu como sujeito e produtor de subjetividade.

Para essa análise, os princípios teórico-metodológicos utilizados para escrita epistolar, que será analisada como escrita de si, isto é, como o sujeito se percebe, se define, constrói sua identidade e a reconstrói durante sua trajetória, serão Angela de Castro Gomes (2004) e Michel Foucault (1992). Para a análise de imagens serão utilizados os preceitos de Erwin Panofski (1976). Já para as narrativas construídas por pessoas ditas loucas e com experiências de internamento será utilizada Yonissa Marmitt Wadi (2011). No capítulo inicial discutimos como as adaptamos para o uso nesse trabalho. Tanto as cartas quanto as pinturas são disponibilizadas, de forma online e gratuita, no site do Museu Van Gogh, mencionado anteriormente.

No primeiro capítulo trabalharemos com aspectos biográficos de Vincent Van Gogh e, partindo de suas cartas, anteriores ao período estudado, abordaremos aspectos de seu contexto. Através de discussões encontrada nelas, apresentaremos aspectos do contexto do pintor utilizando autores e ideais debatidos no período. Nomes como Zola, Balzac, Irmãos Goucourt, Coubert, Millet, Delacroix, entre outros,

---

<sup>6</sup> Tradução livre. What I want to express, in both figure and landscape, isn't anything sentimental or melancholy, but deep anguish. In short, I want to get to the point where people say of my work: that man feels deeply, that man feels keenly. In spite of my so-called coarseness. Perhaps even because of it. 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 never will 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 (VICENT VAN GOGH LETTERS).



serão abordados. Ainda nesse capítulo apresentaremos os correspondentes estudados, bem como sua relação com Van Gogh e abordaremos os aspectos da materialidade das cartas, bem como seus ritos, frequência e outros aspectos relevantes. O trabalho com as cartas é explicado após a utilização de algumas justamente devido a estas extrapolarem o período abordado na discussão.

No segundo capítulo, as narrativas do processo de adoecimento será apresentada. Nele abordaremos como Vincent descreveu seus pensamentos sobre sua doença, suas crises, seus principais sintomas e alguns de seus tratamentos. Ainda encontraremos discussões sobre o desenvolvimento de sua doença, quando o pintor se assume louco, como relaciona seu trabalho com a loucura, o que registrou sobre a crise que culminou na automutilação de sua orelha, como foi seu tratamento no hospital de Arles, quais seus pensamentos sobre a petição para seu internamento ou afastamento, bem como sua tentativa de reintegração à sociedade e de um novo tratamento, no norte da França, após a saída do asilo. Alguns de seus quadros feitos nesse período farão parte da análise. Nesse capítulo encontramos uma quebra no tempo linear. Isso ocorre por interpretarmos as buscas por tratamentos fora de instituição asilar como um pilar da discussão do capítulo. O período em Auvers Sur Oise, que ocorre após o internamento em Saint Remy, que é abordado no último capítulo, é percebido como uma busca de tratamento, assim como a ida para o sul e o tratamento no Hospital de Arles. E por isso foi agrupada a elas no segundo capítulo.

O terceiro e último capítulo abordará o período do internamento em Saint Paul, um asilo para doentes mentais. Ele trará informações sobre sua narrativa sobre o lugar, os demais pacientes, seu tratamento, seus médicos, demais funcionários e como lidou com sua perda de liberdade.

Por fim, fornecemos uma tabela que relaciona a numeração da carta, sua data de envio e correspondente, além da localidade onde o pintor estava quando a escreveu. O título do trabalho, *No Limiar da Eternidade*, relaciona-se com dois itens do trabalho. O primeiro é a frase de epígrafe. Nela, Vincent demonstrou um pensamento sobre suas crises e afirmou que quando estava em estado de agitação, seus sentimentos o levavam à contemplação da vida eterna, da eternidade. O segundo seria a última imagem abordada no texto. Inicialmente sem título, ela foi intitulada *No limiar da eternidade* por estudiosos posteriores a Vincent Van Gogh. Um outro título mencionado é *Velho a Sofrer*.

## CAPÍTULO 1 - VICENT WILLEM VAN GOGH: PINTURAS E ESCRITA EPISTOLAR

Eu, por exemplo, sou um homem de paixões, capaz e sujeito a fazer coisas um tanto tolas, das quais às vezes sinto muito. Muitas vezes me pego falando ou agindo um tanto rápido quando seria melhor esperar com mais paciência. Acho que outras pessoas às vezes também podem fazer coisas tolas semelhantes. Sendo assim, o que fazer, devemos considerar-nos um homem perigoso, incapaz de qualquer coisa? Acho que não. Mas é uma questão de tentar por todos os meios reverter até mesmo essas paixões. Por exemplo, [...], tenho uma paixão mais ou menos irresistível pelos livros e tenho necessidade de me educar continuamente, de estudar, se quiser, exatamente como preciso comer meu pão.<sup>7</sup> (VICENT VAN GOGH LETTERS, tradução nossa).

### 1.1 VINCENT WILLIAM VAN GOGH

Vincent Willem Van Gogh nasceu em março de 1853 e, segundo Naifeh e Smith (2011) desde cedo conviveu com a existência de uma irmão mais velho, natimorto, que teve o mesmo nome que o seu e a presença de uma sepultura, com seu nome inscrito. Coincidentemente, o primeiro Vincent Willem nasceu no mesmo dia do, postumamente, pintor famoso. Sua vida e, conseqüentemente suas cartas, foram marcadas por frequentes alterações de humor e descrições de crises. Oscilava entre entusiasmo e desolação e comentou que não precisava se ‘esforçar muito para exprimir tristeza e extrema solidão’ (SCHAMA, 2010, p. 322). Em uma carta endereçada a sua irmã (CARTA W04)<sup>8</sup>, ele admite possuir um temperamento nervoso e imersões de melancolia, para a qual o melhor remédio eram grandes doses de café ruim, devido a sua função energética. Já para Theo, seu irmão, costumeiramente, como na carta 05, ele recomendou a utilização de cachimbos como uma forma de melhorar o ânimo. Esse item também foi recomendado pelo pintor (CARTA W11) como uma forma de combater o suicídio, citando o romancista Charles Dickens (1812 – 1870). O autor receitava pão, queijo, vinho e um cachimbo contra os pensamentos suicidas.

---

<sup>7</sup> I, for one, am a man of passions, capable and subject to doing somewhat foolish things, of which Sometimes I am sorry. I often find myself talking or acting a little fast when it would be better to wait more patiently. I think other people can sometimes do similar silly things, too. So what to do should we consider ourselves a dangerous man, incapable of anything? I don't think so. But it's a matter of trying by all means to reverse even these passions. For example, [...], I have a passion more or less irresistible for books and I need to educate myself continuously, to study, if I want, exactly how I need to eat my bread (VICENT VAN GOGH LETTERS).

<sup>8</sup> Carta nº 04 enviada a Will, entre as armazenadas. As cartas enviadas a ela foram organizadas separadamente das demais.

Foi o primogênito de seis filhos, porém no quesito correspondências desenvolveu um relacionamento mais estreito com sua irmã com Willemien (1862 – 1941), a quem nos referiremos como Will<sup>9</sup>, com quem começa a se corresponder frequentemente em 1888 e com Theodorus (1857 -1891), o conhecido Théo, cujas correspondências iniciaram em 1872 e terminaram apenas com a morte do pintor. Ao morrer, uma carta incompleta para Théo foi encontrada em um dos bolsos do pintor. Durante sua infância estudou em um colégio interno e como permaneceu em casa apenas durante as férias de verão, o estreitamento dos vínculos entre os irmãos da família Van Gogh pode ter sido prejudicado. Apesar da insitucionalização na infância ser uma prática comum na época, considerada fundamental para uma boa educação, Naifeh e Smith (2011) defendem que Vincent foi enviado ao colégio interno devido ao temperamento, que não era controlado pelos pais. Ainda segundo os autores, Vincent estudou em dois colégios internos (Provily e Tilburg) e em ambos registrou o sentimento de abandono, em um estado de vagueza e ausência mental. Do segundo teria saído sem a anuência dos pais, que lamentaram o dinheiro já gasto em sua educação, além de sentirem vergonha por ‘tamanho fracasso e tanto desperdício aos olhos dos outros’ (NAIFEH; SMITH, 2011, p.79).

Ao abordar a família Van Gogh, Naifeh e Smith (2011) os comparam à famílias burguesas do período, que haviam sofrido diretamente com todo o discurso de autoridade contido na Revolução Francesa. Também os enquadram na ‘era do triunfo da família’, onde a infância se torna um estado de ser próprio e precioso. A maternidade, vista como uma vocação sagrada no período. Os manuais, populares na época, indicavam que a juventude não deveria partilhar das mazelas da sociedade. Apontam que Anna, a mãe, empregou toda sua energia para ensinar a ordem e a conformidade para os filhos. Para ela, o mundo seria um lugar perigoso e turbulento e a família constituía o refúgio supremo. Acrescentam:

Dever, Decência, Firmeza. Tais eram as convenções de uma vida feliz — as bússolas de uma vida moral — sem as quais ‘a pessoa não consegue ser normal’, advertia Anna. O descumprimento ofendia a religião, a classe e a ordem social. O descumprimento trazia vergonha à família. [...] Como era inevitável, os filhos Van Gogh cresceram com um profundo medo de ‘falhar’. O medo do fracasso ‘pendia como uma nuvem’ sobre eles, segundo um relato, instilando em todos um sentimento de culpa por antecipação que iria perdurar muito tempo depois de terem saído do presbitério (NAIFEH; SMITH, 2011, p. 58, 59).

---

<sup>9</sup> Por todos terem o mesmo sobrenome - Van Gogh, optamos por diferenciá-los pelos seu nome. Assim sendo, todos serão mencionados nesse texto da forma como Vincent os chamava ou pelos seus primeiros nomes.

A afirmação dos laços de família, dos deveres filiais, dos sacrifícios dos pais formavam o tecido da vida cotidiana, segundo os autores. Para eles, os Van Gogh passavam a seus filhos o pensamentos de um 'totalitarismo familiar', isto é, que uma vida doméstica feliz era indispensável para qualquer alegria. Sem ela, o futuro seria indigno. Esse pensamento permeia as correspondências de Vincent, que muitas vezes se colocou como um fracassado justamente por não ter constituído seu próprio núcleo familiar. Naifeh e Smith (2011) defendem o caráter burguês da família também utilizando seus hábitos. O ritual diário de caminhada, por exemplo, contrastaria com a vida dos trabalhadores, que jamais conseguiria estabelecer um período de folga durante o dia. As lições de história da família e as leituras, bem como a utilização do jardim para estudos são outros exemplos utilizados. A distinção de classe social pode ser percebida, principalmente, quando os autores citam que as crianças Van Gogh eram proibidas de brincar na rua, pois não deveriam ter contato com pessoas de classes inferiores.

No quesito religião, a família Van Gogh era proveniente de um grupo predominantemente calvinista. E como tal, percebiam o dever como algo que estaria acima de todas as outras coisas. 'O brado de Calvino — 'Tudo o que não é dever é pecado' — tinha uma ressonância especial para os habitantes de uma terra sob constante ameaça de inundações'. (NAIFEH; SMITH, 2011, p.54). Theodorus Van Gogh (1822 – 1885), Dorus, o pai, é apontado como adepto de um ecumenismo pragmático, um revivalismo. Para os autores, o pastor defendia a disciplina acima de tudo, inclusive do dogma.

Naifeh e Smith (2011) pontuam que como a maioria dos pais daquela época, Dorus era considerado o representante de Deus dentro de casa. Não existia margem para discussões sobre sua autoridade e ele deveria impor a unidade familiar. Cometer uma ofensa a ele, seria como cometer uma ofensa a Deus. Por outro lado, apontam que Dorus recorria a uma espécie de persuasão gentil para encorajar seus filhos. Nesse período, a paternidade encontrava-se em crise, muito devido ao questionamento de toda autoridade, que chegava também ao núcleo familiar. A família moderna, na qual se enquadravam, deveria adotar a democracia e utilizar o respeito um pelo outro e não a hierarquia e o medo. Livros e manuais aconselhavam os pais a descer do trono e se envolver mais na vida dos seus filhos, ouvindo-os. Os autores apontam que as decisões familiares passavam pela aprovação de Dorus. Théo teria

abandonado uma namorada grávida e decidido não prosseguir em seu sonho de ter sua própria galeria após pressões sofridas pelo pai.

Membro de uma família de mercadores de arte, o posteriormente pintor teve em um tio chamado Vincent<sup>10</sup>, um grande incentivador do início de sua vida profissional. Cent era o diretor da Casa Goupil, uma importante galeria de arte européia no período estudado, em Haia, e empregou Vincent.

Assim como precedentes gerações de Van Goghs, Vincent começou sua vida profissional no comércio de quadros. Inicialmente foi qualificado como um funcionário modelo, um estudioso que formava gradativamente suas opiniões. Além de Haia, também trabalhou nas filiais de Bruxelas e Londres, tendo ainda uma passagem rápida pela filial de Paris. Em pouco tempo, Théo também iniciou seus trabalhos na Goupil, onde permaneceu por anos. Segundo Martinez (2013) Théo construiu, ao longo dos anos, uma reputação sólida de marchand. Posteriormente, foi considerado um especialista no trabalho de artistas jovens e promissores.

O início da correspondência entre os irmãos teve como tema frequente a empresa, os quadros disponíveis à venda e, subseqüentemente, seus olhares e visões sobre arte e os artistas do período. Metzger e Walther (1996) apontam Théo como a pessoa com a qual os vínculos afetivos de Vincent foram mais fortes. Defendem que foi para ele que escreveu em todos os momentos importantes de sua vida e com quem dividiu seu cotidiano, seus anseios, planos e também a evolução da sua doença. Já Chipp (1993) enfatiza o papel de Théo como encorajador, consolador. Para o autor, Théo acreditou no trabalho de Vincent e sem sua ajuda financeira, que ocorreu a partir de 1880, possivelmente o trabalho do pintor não seria possível. Naiefh e Smith (2011) também abordam a importância da relação entre os irmãos para a vida e o trabalho de Vincent, porém demonstram uma relação menos linear, repleta de cobranças, brigas, chantagens, momentos em que o dinheiro só foi enviado após Vincent fazer o que o irmão desejava, desentendimentos devido a Théo planilhar todo o dinheiro enviado e outros acontecimentos. Os autores apontam que o que unia os irmãos seriam os surtos periódicos de melancolia e insatisfação de Théo e também suas aventuras amorosas errantes. Isso produziria em Vincent arroubos de solidariedade e irmandade.

Em 1876, após ser demitido da Casa Goupil, Vincent tornou-se professor em

---

<sup>10</sup> O Tio Cent, conforme mencionado nas cartas. A repetição de nomes parece algo comum na família Van Gogh

uma escola em Ramsgate, na Inglaterra. O anteriormente aluno de um internato, posteriormente tornou-se o professor. Em uma de suas cartas (CARTA 77) escreveu que ministrava aulas em um internato que contava com vinte e quatro meninos, entre dez e quatorze anos de idade. Em carta posterior (CARTA 80) escreveu que ensinava francês, alemão para um aluno específico, e também somas, lições e ditados. Ainda acrescentou que em horários não escolares os meninos ficavam sob sua supervisão, o que ocupava seu tempo de forma significativa. É nesse período que começou a escrever sobre a possibilidade de desenhar e de pintar. Após pouco tempo na escola, decidiu mudar de profissão.

Filho e neto de pastores, Vincent era religioso e tentou seguir a profissão de seus antepassados. Seu pai era pastor de sua localidade e devoto de uma espécie de revivalismo que enfatizava a simplicidade e o contato com a natureza. Sobre isso, escreveu que acreditava que o ofício de pintor ou de artista era belo, mas acreditava que o ofício de seu pai seria sagrado e que gostaria de ser como ele. Após ministrar as aulas, passou a atuar como missionário em uma pequena comunidade. Sem a oratória e preparos necessário, logo foi demitido.

A experiência foi curta, porém determinante para que Vincent decidisse seu futuro. Mesmo tio Cent conseguindo-lhe outro emprego e sendo enviado a uma escola em Amsterdan, o pintor insistiu que desejava ser pastor, como o pai, e que Deus estaria com ele em todos os momentos. Apesar do desejo de ser pastor, negou-se a estudar os oito anos necessários para a consolidação da posição. Coli (2006, p. 14) aponta que a própria família pediu que ele não voltasse a Londres, 'alegando que percebiam seu cansaço físico e emotividade exacerbada'. Nesse período escreveu a Théo (CARTA 143) que 'aquele que vive em retidão e experimenta a verdadeira dificuldade e decepção de não se deixar ser derrotado vale mais do que alguém que prospera e não conhece nada além da boa sorte'<sup>11</sup>. (VICENT VAN GOGH LETTERS, tradução nossa).

Percebemos que apesar dos dias difíceis, sombrios, a escrita a Théo também seria, de certa forma, terapêutica. Um momento de desabafo e também onde escrevia coisas sobre as quais precisava se firmar, acreditar.

Por fim, decidiu que queria ser missionário no Borinage, uma região belga

---

<sup>11</sup> He who lives uprightly and experiences true difficulty and disappointment and is nonetheless undefeated by it is worth more than someone who prospers and knows nothing but relative good fortune (VICENT VAN GOGH LETTERS).

onde a mineração de carvão era explorada em altos níveis. Um exemplo da exploração dos trabalhadores mineiros no período. Sua missão, inicialmente, seria de seis meses. Schama (2010) defende que Van Gogh precisava de um rebanho que realmente estivesse privado de luz. Com suas doenças pulmonares, seus cortiços imundos, seus vilarejos onde se amontoavam resíduos de carvão, a região do Borinage seria quase perfeita. Ele procurava proporcionar esperança aos mineiros e suas famílias. Em suas cartas percebemos que visitava doentes, lia o evangelho e tentou reconfortá-los. Vincent observou, nesses trabalhadores, tristeza e opressão. E para conquistar sua confiança, dormiu no chão, usou roupas doadas, cuidou de doentes de tifo<sup>12</sup>, inclusive utilizando água de cevada como uma das formas não medicamentosas de tratamento (CARTA 155) comeu alimentos fornecidos e doou suas próprias roupas. Simultaneamente, ele começou a desenhar durante os períodos livres. Disse a Théo que ele encontraria algo de único, de belo no local e que estava desenhando também retratos das pessoas de lá (154). Nessa carta percebemos alguma influência do escritor naturalista Émile Zola (1840 – 1902)<sup>13</sup>. Segundo Naifeh e Smith (2011) era algo comum do período, como visualizado pelo historiador Peter Gay, que as leituras fossem vistas como uma forma de se reencantar com o mundo, em meio às enormes transformações sociais, científicas e econômicas do século.

Ainda na Carta 155, ele descreveu momentos desesperançosos, depressivos e um quadro de misticismo que não desenvolveu, trazendo mais detalhes ou explicações. Escreveu: ‘[...] Assim, em vez de ceder ao desespero, escolhi o caminho da melancolia ativa enquanto tivesse forças para a atividade, ou seja, preferi a melancolia que espera e aspira e busca à que se desespera, triste e estagnada’<sup>14</sup>. O período em Cusmes conta com cartas repletas de desabafos. Na visão de Metzger e Walther (1996), o episódio, que implicava em uma imitação evangélica de Cristo

---

<sup>12</sup> Segundo o site da Fiocruz “O tifo epidêmico, popularmente chamado simplesmente de tifo, é uma doença epidêmica transmitida pelo piolho humano do corpo e causada pela bactéria *Rickettsia prowazekii*. [...] Epidemias da doença quase sempre estão relacionadas a fatores de ordem social, como falta de higiene e pobreza extrema.

<sup>13</sup> O autor, lido frequentemente por Vincent, coloca a classe trabalhadora além das suas circunstâncias, buscando mostrar o papel deles na sociedade em que vivem. Zola expõe, de forma dura e real, sem eufemismos, as duras realidades a que estes são expostos. Alguns anos após a experiência de Van Gogh no Borinage, o próprio Zola viaja a uma região carvoeira e escreve uma de suas obras mais conhecidas – *Germinal*. A miséria, a fome, a exploração, os acidentes de trabalho dão a tônica do romance, que também foi adaptado ao teatro e ao cinema. (ZOLA, 1885).

<sup>14</sup> So instead of giving way to despair, I took the way of active melancholy as long as I had strength for activity, or in other words, I preferred the melancholy that hopes and aspires and searches to the one that despairs, mournful and stagnant (VICENT VAN GOGH LETTERS).

e um auto sacrifício, não ajudou a dominar o seu humor, tampouco seu descontentamento consigo próprio e com a vida. Ainda em 1880 (CARTA 179), sentindo-se incompreendido e em crise, escreve ao irmão ‘ Alguém tem um grande incêndio em sua alma e ninguém nunca se aquece com isso. Os trausentes não vêem nada além de um pouco de fumaça no topo da chaminé e seguem seu caminho’<sup>15</sup>.(VICENT VAN GOGH LETTERS, tradução nossa). A escrita demonstra o quanto se sentia invisível em seus problemas e na angústia que carregava por onde decidisse ir. A melancolia, conforme cita em cartas anteriores, já seria uma companheira inseparável e os sofrimentos não diminuíram conforme suas mudanças de localidade ou profissão. Fosse Paris, Londres, Bruxelas ou Borinage. A angústia estava lá. E a presença dela em suas cartas, também. Assim como a sensação de invisibilidade. Invisível para a família, para os amigos, para a sociedade em que estava inserido. Mesmo as que perceberam algo, teriam seguido seus caminhos sem tentar entendê-lo ou dar a ele a oportunidade de expressar como percebia os acontecimentos.

Após um período em missão, é novamente demitido, porém não abandonou a região. Ficou como um andarilho, dormindo em celeiros, debaixo de carroças. Escreveu a Théo que sentia ter uma razão, um motivo para existir. E que poderia ser um homem bem diferente do que se apresentava naquele momento. Nesse período, começou a analisar seus dogmas religiosos em um sentido mais abstrato, o que tornou possível uma aproximação entre religião e arte. As correspondências são interrompidas por determinado período e é Théo, inclusive que o encontrou e encontrou quando Vincent mencionou seu novo caminho: ser pintor. É nesse período que escreve sobre seu desejo de pintar, suas lutas, seus desespero. Decidido a pintar, optou por dirigir sua arte aos miseráveis, aos pobres e analfabetos, a aqueles com quem trabalhava quando missionário. Porém é importante ressaltar que as pinturas religiosas continuam permeando sua obra, até sua morte. Walther e Metzger (2006, p. 46) defendem que seu trabalho nesse período é notável ‘pelas interrelações próximas da imagem do dia a dia (de objetos e paisagens) e os níveis de significados mais profundos, mais fundamentais que escondem’. Já Schama (2010) afirma que, embora novato, Van Gogh adquiriu, nesse período, convicções e visões de arte que o acompanhariam até o fim de sua carreira. Acrescenta (2010, p. 326):

---

<sup>15</sup> Someone has a big fire in their soul and no one ever warms up about it. The trausentes see nothing but a little smoke at the top of the chimney and go their way (VICENT VAN GOGH LETTERS).



Acreditava que a missão da arte não é massagear o ego da burguesia, mas exercer um sacerdócio social. Os artistas, sobretudo na Holanda, havia muito focalizavam pessoas trabalhando ou entretendo-se. Vincent, porém, queria criar uma obra que fosse dirigida *para* essas pessoas e não só sobre elas.

Chipp (1993) aponta que tornar-se artista satisfazia tanto sua paixão pela arte quanto os seus sentimentos religiosos, cuja frustração o havia abalado seriamente e evidenciado suas primeiras crises. Através da arte ele havia encontrado um objetivo que absorvia suas reações e uma profissão que ele acreditava ser socialmente útil. E foi nesse período que Théo começou a auxiliar financeiramente seu irmão. Essa ajuda, como vimos anteriormente, foi mantida até a morte do pintor. Théo também se tornou o mantenedor da família Van Gogh após a morte o patriarca da família.

Foi também nesse período, do Borinage, que a família Van Gogh pensou em internar Vincent em um asilo para doentes mentais pela primeira vez. Segundo Naifeh e Smith (2011), seus superiores diziam que ele tinha sido tomado por uma exaltação religiosa e os camponeses e carvoeiros o denotavam como louco.

Assim como todas as famílias vitorianas, o maior medo dos Van Gogh era o impronunciável estigma da insanidade — estigma este que não diminuía com os avanços recentes no entendimento e tratamento das doenças mentais. Tudo — desde as chances de promoção de Theo na Goupil às possibilidades matrimoniais das irmãs mais novas, e até a capacidade de Dorus de ficar diante de sua congregação sem se sentir envergonhado — dependia de um sigilo absoluto. [...] A única maneira de internar o filho sem um atestado (Vincent se recusou a ir ao médico), como Vincent provavelmente sabia, era convocar um '*conseil de famille*' para respaldar o pedido de internamento — coisa que Dorus relutaria em fazer. Mas agora ele estava decidido. 'Meu pai chamou a família para uma reunião', Vincent contou anos depois a um amigo, 'para me trancafiar como louco.' Para conseguir a tutela do filho — que acabara de fazer 27 anos —, Dorus procurou que o declarassem incompetente 'por razões físicas' — devido à sua incapacidade de cuidar de si mesmo. Qualificou Vincent de 'perturbado' e 'perigoso' e apresentou suas fantasias kempianas de 'optar por uma vida de pobreza' como prova de sua insanidade. Vincent fugiu, novamente. (NAIFEH; SMITH, 2011, p. 281).

Sobre seus ideias de pintura escreveu posteriormente, em uma carta a Theo, (CARTA 595), que sua arte e forma de observar sua prática talvez existissem para dar ou para preparar o caminho para uma pintura que ofereça maior consolo. Isto é, o pintor não se percebia, inicialmente, como alguém com uma missão célebre. Partindo desses ideais e do desejo de fazer essa arte voltada ao indivíduo, ele iniciou seus estudos. Seu percurso, bem como discussões sobre arte, técnicas e aprendizados podem ser acompanhados em suas cartas, porém não são o objetivo dessa pesquisa.

Durante o aprendizado inicial, esteve em Bruxelas, Antuérpia e Paris. Conviveu e aprendeu com Mauve, um pintor que por quem tinha grande admiração,

conheceu a obra de Rubens (1577-1640) e foi influenciado pelas gravuras japonesas (NAIFEH; SMITH, 2011). Em Paris, estudou na Escola de Cormon (1845 – 1924) e presenciou a última grande exposição impressionista. Conviveu com adeptos do movimento, fazendo amizade com Paul Signac (1863 – 1935), Lucien Pissarro (1863 – 1944), Toulouse Lautrec (1864 – 1901), Emile Bernard (1868 – 1941) e outros. Sofreu influência do movimento, porém não concordava em analisar pinturas como jogos de luz. Para Schama (2010) seria típico de Van Gogh transformar um cartão postal em um drama moral. Metzger e Walther (1996) pontuam que, ao contrário dos impressionistas, Van Gogh centrava-se na cor. Suas cores eram mais vivas e ele muitas vezes usava cores opostas para aumentar a vibração de suas imagens. Em uma carta a Theo, explicou que certas cores, como o azul e o amarelo eram como fogos de artifício para seus sentidos. No impressionismo, a cor seria mais centrada em luz ou raios luminosos. Ainda segundo o autor, Van Gogh nunca aderira inteiramente a uma tendência, buscando adaptar características pertinentes ao seu estilo.

Para Coli (2006), as principais características de Van Gogh como pintor são o uso da cor e a utilização da pincelada como elemento construtor da pintura. Para o autor, o pintor Delacroix (1798 – 1863) é uma das referências de Vincent como colorista e Rubens (1577 – 1640) também traz elementos a serem considerados. Já as experiências cromáticas dos impressionistas, para ele, auxiliam tornando sua técnica mais clara e luminosa, ainda que tenham tomado caminhos diferentes.

Se compararmos as primeiras pinturas de Vincent com suas obras-primas posteriores, perceberemos como, depois de uma longa busca, sua paleta mudou de escura para clara. Ele visitou muitos museus e foi inspirado por outros artistas. Em suas cartas, ele escreveu sobre experimentar novas técnicas, como em *Garden with Courting Couples: Square Saint-Pierre* (1887), onde ele usou a nova técnica pontilhista<sup>16</sup>. Com o contato com o impressionismo e o pontilhismo, Van Gogh torna o seu uso de cores mais intensificadas e poderosas. Em vídeo publicado nas redes sociais do *Van Gogh Museum*, intitulado '*Did Van Gogh a Favourit Colour?*'<sup>17</sup> Bregje

<sup>16</sup> Segundo a Oxford Languages, Pontilhismo foi uma escola de pintura, desenvolvida nas duas últimas décadas do XIX, que preconizava o uso dessa técnica, com pontos de cores básicas entremeados, para produzir as cores secundárias no olho do espectador; divisionismo, neoimpressionismo. Seurat e Signac foram os maiores expoentes do pontilhismo.

<sup>17</sup> DID VAN GOGH A FAVOURIT COLOUR?. Produção: Van Gogh, Museum. Amsterdan, 2020. 1 vídeo (3 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gYEczkeUOfw>. Acesso em: 10 abr. 2022.

Gerritse, pesquisadora do Museu menciona: 'A chave para o uso de cores por Vincent foi a ideia de que os pintores não precisavam usar as cores reais para criar uma ilusão convincente da realidade.' A pesquisadora ainda diz que o pintor, conhecido por suas cores expressivas e pela livre escolha de cores, teve a mudança de cores nas paleta claramente em Paris, onde suas telas passam a ser dominadas pelas cores primárias que o tornaram famosos, o amarelo e o azul. Para ela, o uso de cores complementares, opostas, é o ponto alto de sua obra. Vermelho e verde, azul e violeta. O próprio pintor teria escrito sobre isso em 1895. Já em 1888 escreveu que o pintor do futuro seria um colorista. Um como nunca se viu antes. No período, Vincent não deduziria que ele seria o pintor que mencionava, idealizava.

Ainda segundo a pesquisadora, para Vincent, as estações do ano poderiam ser representadas por cores. A primavera, por exemplo, pedia cores como verde suave, que remetesse ao trigo mais novo e o rosa, devido às flores de macieiras. Já o outono deveria ser pintado em amarelo e violeta, contrapondo o amarelo das folhas com os tons violetas sempre presentes. Pensando no inverno, escreveu que este seria preto e branco. Branco pela neve e preto pelas silhuetas encontradas nas paisagens observadas. Finalizando, teríamos o verão, que contaria com a oposição de diferentes tipos de azul em contraposição com elementos laranjas provenientes do dourado dos trigos. Essa alteração nas cores pode ser observada em suas obras, principalmente nos campos de trigo, pintados com frequência. Como podemos perceber, a natureza era o elemento essencial das cores de Vincent. Indo além, observamos a constante presença dos campos de trigo em seus exemplos. Posteriormente abordaremos um conjunto de obras que o pintor fez sobre campos de trigo, enquanto esteve internado em uma instituição asilar. Ele também relacionou suas cores e seu costume de beber. Na carta (CARTA 599) comenta que no período em que mais bebia seus quadros eram mais cinzentos e que, ao buscar uma vida mais regrada, após as crises, passou a pintar com cores mais vibrantes e simbólicas. Isto pode significar uma percepção que ele tinha a respeito de si, de suas diferentes formas de se expressar.

Seus relacionamentos foram breves e conturbados. Em suas cartas, percebemos que enquanto estava apaixonado, estava animado e cheio de planos. Com o fim dos relacionamentos, vinham as crises, alterações de humor e mudanças de cidade (Wiltemburg, no prelo). Schama (2010) o descreve como ávido de afeto, intenso em sentimentos e sufocante em dedicação. Em sua primeira carta arquivada para a irmã (CARTA W1) escreveu: 'De minha parte, ainda tenho continuamente os

casos de amor mais impossíveis e altamente inadequados, dos quais, via de regra, só saio com vergonha e desgraça' (VICENT VAN GOGH LETTERS, tradução nossa).<sup>18</sup>

Sua mudança ao Bonirage ocorreu após uma recusa por parte da filha da dona da pensão onde vivia. A motivação para ir morar com Mauve surgiu após uma corte fracassada a uma prima viúva. O autor relata sua insistência mesmo após claro posicionamento negativo. Coli (2006) ressalta que após receber uma resposta negativa a um pedido de casamento, Vincent solicitou ver sua prima Kee Vos apenas enquanto aguentasse ficar com a mão sob a chama de uma vela, enquanto praticava uma automutilação. O pedido, não surpreendentemente, foi negado. O que o deixou revoltado e foi assunto de várias cartas entre ele e Théo. Meses depois, já morando com outra pessoa, (CARTA 222) o pintor ainda fala sobre seus sentimentos e seu amor por Kee Vos. Ainda se perguntava se deveria ter desistido.

O período inicial de 1882 proporciona cartas com relatos de período de luta e desânimo, de paciência e impaciência, de esperança e desolação, como na 199, também de trabalho com prazer e desânimo, como na 201. Ainda em janeiro de 1882 (CARTA 202, tradução nossa), escreveu 'me acontece com tanta frequência que estou perdendo o juízo' [...] estava com dor de cabeça, e estava febril de cansaço nervoso'<sup>19</sup>. Acrescentou que às vezes parecia que poderia ficar terrivelmente deprimido, mesmo que por um pequeno período e que quando estava de bom humor, ficava quieto. Finalizou (CARTA 203) defendendo que estava fraco devido a uma exaustão nervosa, relatando que passou três dias ou mais deitado na cama com febre e ansiedade, acompanhada de dor de cabeça e dor de dente. Todas essas descrições ocorreram entre a negativa de Vos e a apresentação a próxima amada.

Já o retorno à casa familiar ocorreu após o término seu relacionamento com a prostituta Clasina Maria Hoornik (1850 - 1904), mencionada por Vincent como Sien. Misturando sua crença de vida familiar simples a sua vontade de ajudar os miseráveis e suas leituras do já citado Emile Zola, Van Gogh viu em Sien, grávida e com uma filha de cinco anos, uma candidata ideal. Antes de conhecer Sien, escreveu (julho 1882) que seria preciso ser bom e gentil com as mulheres, as crianças e os mais fracos. Acrescentou que ele teria uma espécie de respeito por eles. Ainda sobre

---

<sup>18</sup> For my part, I still continually have the most impossible and highly unsuitable love affairs from which, as a rule, I emerge only with shame and disgrace (VICENT VAN GOGH LETTERS).

<sup>19</sup> But it happens often enough that I'm at my wits' end. [...] I had a headache and was feverish from nervous exhaustion (VICENT VAN GOGH LETTERS).

mulheres vulneráveis, escreveu que era incapaz de resistir a essas mulheres que os pastores desprezavam do alto de seus púlpitos, condenando-as. Já para Rappard, mencionou (CARTA 232) que ela seria marcada pelo sofrimento e pela desgraça, que foi arada e por essa razão, ele a achava bela e percebia nela muitas possibilidades.

Sobre o relacionamento que mantiveram, comentou com Théo (CARTA 212): ‘Veja o resultado: quando vier me ver, não me encontrará mais desencorajado ou melancólico. Você encontrará um ambiente agradável’<sup>20</sup> (VICENT VAN GOGH LETTERS, tradução nossa). Para Vincent, essa seria a ‘verdadeira vida’. Aquela vida simples, com casais felizes e filhos correndo. Esse pensamento permeia sua narrativa. A ausência de uma família, de filhos são lacunas existentes e que são discutidas de tempos em tempos em suas cartas. Walther e Metzger (2006) defendem que a presença de famílias em suas pinturas são metáforas da vida feliz que lhe foi negada. Indo além, abordam uma carta a Will (CARTA W4) onde o pintor apontou que um quadro poderia ser comparado com um filho, mas que ele achava a comparação impertinente. Para ele, um filho seria a coisa mais normal e natural do mundo e que o processo de criação de uma obra jamais preencheria essa lacuna. Sien, ainda que por pouco tempo, proporcionou ao pintor um dos desejos de sua vida, que estão descritos em sua cartas até os últimos dias de sua vida. A ideia de que uma verdadeira vida foi composta pelo pintor através da existência de uma família.

Sobre Sien, escreveu (CARTA 225)

[..] o seu temperamento, que provém de um estado de nervosismo, fazendo-a ter estados de espírito que muitos achariam insuportáveis. Eu entendo essas coisas, elas não me incomodam e até agora tenho conseguido lidar com elas. E, por sua vez, ela entende meu próprio temperamento, e temos um acordo tácito, por assim dizer, de não criticarmos um ao outro.<sup>21</sup> (VICENT VAN GOGH LETTERS, tradução nossa).

Vincent encontrou alguém que compreendesse suas angústias, crises, sentimentos de inutilidade e de vazio. E se encantou com isso. Na Carta 231 comentou que ela conseguia o acalmar, o que nunca acontecera antes com outras pessoas. Além de ser econômica e posar gratuitamente para ele.

O relacionamento causou acaloradas discussões entre a família Van Gogh,

<sup>20</sup> Look: when you come to see me, you won't find me discouraged or melancholy anymore. You will find a pleasant atmosphere (VICENT VAN GOGH LETTERS).

<sup>21</sup> [..] her temper, which stems from a nervous disposition, causing her to have moods that many would find unbearable. I understand these things, they don't bother me, and until now I've been able to deal with them. And for her part, she understands my own temper, and we have a tacit agreement, as it were, not to carp at each Other (VICENT VAN GOGH LETTERS).

que não aceitava que o filho se casasse com uma prostituta. Na carta 226 pediu para Théo se posicionar sobre a situação, deixando claro que romperia com o irmão (ou com qualquer outra pessoa) para assumir seu compromisso. Além disso, pelo que podemos perceber em suas escritas de defesa, é possível que a família Van Gogh ameaçou interditar o pintor, pois ele pontua como um lado positivo de estar internado em um hospital, devido a uma gonorréia, a possibilidade de médicos atestarem sua sanidade, como observado na Carta 237:

Outro motivo para não me arrepender de ficar deitado aqui, quieto por alguns dias, é que, se precisar, posso obter uma declaração oficial do médico daqui que não sou absolutamente o tipo de pessoa que deveria ser mandada para Geel ou mandado para custódia do tribunal. E se isso não bastasse, também posso conseguir outro, se eu fizer um esforço, do professor responsável pela clínica de internamento em Leiden. Mas talvez aquelas pessoas que possivelmente metem na cabeça a declaração de que a *família* ou a *sociedade* ficaria muito melhor se alguém como eu fosse declarado louco ou colocado sob custódia do tribunal sejam tão extraordinariamente brilhantes que, em tais casos, eles sabem muito melhor do que, por exemplo, o médico daqui.<sup>22</sup> (VICENT VAN GOGH LETTERS, tradução nossa).

O relacionamento entre eles termina após a visita de Théo. Especulações vão desde que a mulher não aguentou a vida simples, até a um suposto suborno feito pelo irmão de Vincent. Após alguns anos do fim do romance, Sien suicidou-se. Um dos resultados do relacionamento foi uma série de desenhos feitos por Vincent. Sien posou como modelo e são vários os desenhos sobre sua vida doméstica e sobre as dificuldades vividas pelos trabalhadores pobres. São encontrados desenhos de Sien fumando charuto sentada ao chão, descascando batatas, sentada de forma melancólica, costurando, grávida, cuidando do bebê. Porém, a mais conhecida é a intitulada *Sorrow* ou *Tristeza*, em sua tradução literal (Figura 1).

O desenho foi mencionado por Vincent em diversas cartas e chegou a ser considerado por ele como um de seus trabalhos mais importantes. Em carta a Théo, (CARTA 216) escreveu que aquela seria a melhor figura que ele já teria desenhado e que enviava a Théo como sinônimo de gratidão. Mencionou que se inspirou em um

---

<sup>22</sup> Another reason for not regretting lying here quietly for a few days is that, should I need it, I can get an official statement from the doctor here that I'm absolutely not the sort of person who should be sent to Geel or made a ward of court. And if that isn't enough, I can also get another, if I make an effort, from the professor in charge of the lying-in clinic in Leiden. But perhaps those people who might possibly get it into their heads to declare that *the family* or *society* would be so much better off if someone like me were to be declared mad or made a ward of court are so extraordinarily brilliant that in such cases they know far better than, for example, the doctor here (VICENT VAN GOGH LETTERS).

desenho de Millet (A Grande Pastora sentada) e acrescenta: 'Eu quero fazer desenhos que toquem algumas pessoas. Tristeza é um pequeno começo, pelo menos há algo diretamente do meu próprio coração'<sup>23</sup>. (VICENT VAN GOGH LETTERS, tradução nossa). Van Gogh retrata Sien como uma mulher marcada pela vida.

Foram três as versões feitas desse desenho. A segunda versão tem o fundo liso, de uma cor única e foi doado a Van Rappard e o terceiro, apesar de desconhecido, é descrito na Carta 222, escrita em maio de 1882, a Théo: 'a pose foi um pouco alterada, o cabelo não cai para trás, mas para a frente, parte dele em uma trança. Isso traz o ombro, o pescoço e as costas à vista. E a figura foi desenhada com mais cuidado'<sup>24</sup>. (VICENT VAN GOGH LETTERS, tradução nossa). 'Porém na mesma carta menciona que prefere o primeiro.

Ao enviar este desenho a Théo escreveu (CARTA 216) que não hesitou em ser tão melancólico por ser o irmão seu remetente, pois ele entenderia o sentimento. Acrescenta uma frase de Michelet contida na obra 'A Andorinha': 'uma vez que o coração é esvaziado, nunca fica cheio novamente'. Essa ideia de que ambos possuíam um temperamento melancólico transpassa as cartas enviadas por Vincent no período estudado.

Na imagem, em preto e branco, podemos observar um mulher nua, sentada no que parece ser um relevo, uma saliência do solo, com os braços apoiados sobre as pernas e a cabeça deitada sobre eles. O rosto fica escondido entre os braços, porém demonstram tristeza, desânimo, cansaço. Da cabeça surgem cabelos longos, semi presos, encaracolados. Os cabelos também passam a impressão de confusão, dessa tristeza utilizada no título. Apesar de quase todas as partes do corpo aparecerem, suas mãos são as que demonstram serem as mais castigadas pelo

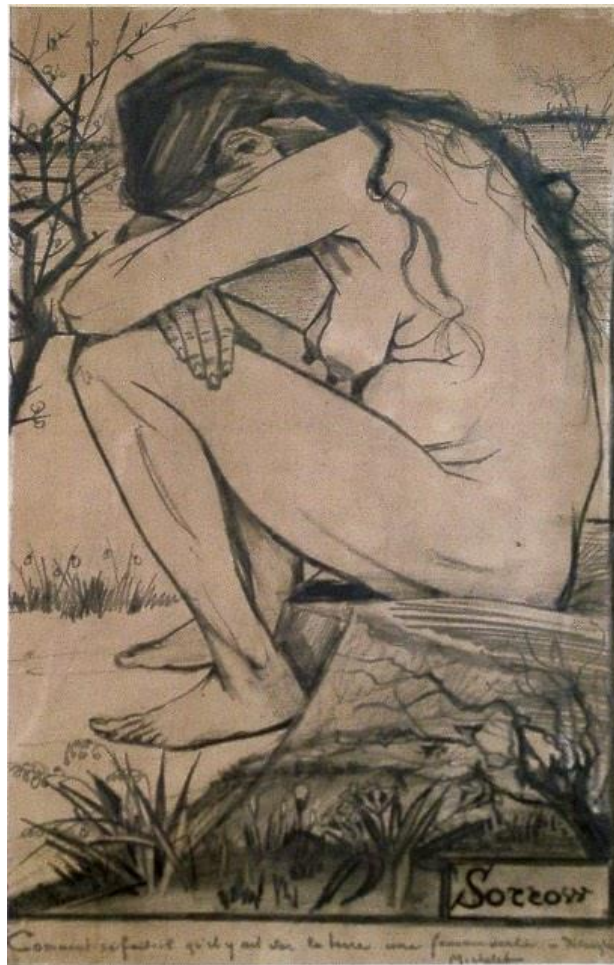
---

<sup>23</sup> I want to make drawings that touch some people. Sadness is a small beginning, at least there is something directly from my own heart (VICENT VAN GOGH LETTERS).

<sup>24</sup> But the pose has been altered somewhat, the hair doesn't hang down the back but to the front, part of it in a plait. This brings the shoulder, the neck and back into view. And the figure has been drawn with more care (VICENT VAN GOGH LETTERS).

tempo. Apresentam marcas, rugas e acreditamos que seja uma expressão do trabalho feito ao longo dos anos. Suas mãos demonstram que ali temos uma trabalhadora. A nudez não é erotizada. Pelo contrário, é como se ao se despir de suas roupas, a modelo também estivesse despida de suas máscaras, de suas defesas e pudesse demonstrar o que realmente sentia e de que forma.

Figura 1 - Sorrow (Tristeza)



Fonte: VICENT VAN GOGH LETTERS. Coleção de Cartas de Vicent Van Gogh. Paris, 1890-1905. Disponível em: <https://vangoghletters.org/vg/>. Acesso em: 04/04/2022.

A tristeza é algo que flui de sua intimidade, do amago de seu sentimento. Seus seios e sua barriga saliente demonstram uma possível gravidez. A vegetação encontrada ao redor é rasteira, composta de materiais secos, galhos e flores sem cores. Haveria um paralelo entre a desolação da paisagem e o sentimento de Sien



que Vicente registrava? Ela complementaria o tristeza da trabalhadora ali representada? No rodapé do desenho, Vincent escreveu a frase '*Comment se fait-il qu'il y ait sur la terre une femme seule, délaissée?*', que pode-se traduzir da seguinte maneira: 'Como pode existir uma mulher solitária e abandonada na Terra?'. A frase é encontrada no livro *La Femme* (1860) de Jules Michelet<sup>25</sup> (1798 – 1874) O autor é frequentemente citado nas cartas de Vincent, como pudemos perceber anteriormente.

Em carta posterior (CARTA 217) ainda reflete sobre a obra e sua relação com frase de Michelet. Divagou que os homens dependiam das relações com as mulheres e não deveriam zombar ou pensar levemente nelas. Para reforçar os argumentos, trouxe pensamentos de Balzac (1799 – 1850) contidos no livro 'Pequenas misérias da vida conjugal' (1846) acrescentando que a vida de casado é muito séria e boa e que jamais dividiria, mas sim uniria e sentia muito por nem todos perceberem isso. Ainda cita uma obra de Ary Scheffer (1795 – 1858) sobre o mesmo assunto.

Vamos além: seria possível Van Gogh capturar tamanha tristeza sem conhecer esse sentimento? Inicialmente, o pintor defendeu que não. Na Carta 217, escreveu ao irmão que conhecia as coisas sombrias da vida e que não seria capaz de desenhar algo como 'Sorrow' se não tivesse toda essa tristeza vinculada, armazenada dentro dele. Paralelamente, conversou sobre a relação de conflito com os pais. Ressaltou que ambos os lados cometeram erros intencionalmente, que ambos poderiam ter feito melhor e que pais e filhos deveriam permanecer unidos. Contrastando com esses argumentos, também apontou que em casa tinha um grande sentimento de vazio e solidão, possíveis sinais de crises já em períodos anteriores a busca por tratamentos. Para ele, as maneiras de pensar e se ocupar seriam tão diferentes que prejudicariam as relações familiares, mesmo que não intencionalmente (CARTA 217) e a solução seria evitar contato. Afirmou que gostaria de pensar opções melhores, mas que não conseguia. Essa carta permite refletir sobre o sentimento de não pertencimento de Vincent àquele núcleo familiar. Em outra carta (CARTA 155), mencionou:

Sem querer, tornei-me mais ou menos uma espécie de personagem impossível e suspeito na família, em todo caso, alguém em quem não se confia, então como poderia ser útil a alguém de alguma forma? É por isso que, em primeiro lugar, estou inclinado a acreditar, é benéfico e a melhor e mais razoável posição a tomar, para mim, ir embora e ficar a uma distância

---

<sup>25</sup> Sobre a conexão entre o desenho e a citação, ver Soth 2004, pp. 179-180. Van Gogh cita a mesma linha de Michelet.

adequada, como se eu não existisse.<sup>26</sup> (VICENT VAN GOGH LETTERS, tradução nossa).

Mencionamos ainda seu relacionamento com sua vizinha, Margot Bergmann (1843- data desconhecida). Correspondido, terminou o relacionamento após pressão de ambas as famílias. Margot, assim como Kess e Sien, era mais velha que Vincent e isso iria contra as convenções sociais da época. Após uma tentativa de suicídio de Bergmann, Vincent abandonou a vila. Percebemos, assim, que a ideia suicida não estava presente apenas em Vincent, mas também em algumas mulheres que o rodeavam. O pensamento sobre a morte planejada ou pela morte em situação de desespero não era algo exclusivo do pintor e existe a possibilidade de ele ter conversado com essas pessoas sobre esse assunto, ainda que não estejam explícitos em suas correspondências com terceiros.

Sua doença pode ter interferido em seus relacionamentos não afetivos também. Em janeiro de 1881, Vincent escreve a seu irmão Theo (CARTA 140): ‘Como não estou mais com o humor alterado, faço de você e de todos os outros, em geral, uma ideia diferente e melhor’ (WILTEMBURG, no prelo). Posteriormente, Théo escreve a Will:

‘É como se duas pessoas vivessem dentro dele. Uma delas com um talento maravilhoso, requintada e carinhosa e outra egoísta e de coração duro. Aparecem alternadamente [...] e pode ser visto como um traço de temperamento paradoxal’<sup>26</sup>. (VICENT VAN GOGH LETTERS, tradução nossa).

Schama (2010) defende a ideia de que sua ida a Provence seria o resultado do desgaste da relação entre irmãos, causada pelas neuróticas mudanças de humor de Vincent. Nesse período os sintomas de sua doença são mais frequentes e o uso do absinto os potencializa. A fada verde, como era conhecida, era usual no período e também posteriormente. Nomes como Rimbaud (1854 – 1891), Paul Verlaine (1844 – 1896), Zola, Alfred Jarry (1873 – 1907) e Oscar Wilde (1854 – 1900) eram entusiastas. Suas formas de consumo também variavam. Jarry tomava puro, Baudelaire (1821 – 1867), outro autor muito citado por Vincent, misturava com laudano e ópio. Já

---

<sup>26</sup> Without wishing to, I've more or less become some sort of impossible and suspect character in the family, in any event, somebody who isn't trusted, so how, then, could I be useful to anybody in any way? That's why, first of all, so I'm inclined to believe, it is beneficial and the best and most reasonable position to take, for me to go away and to remain at a proper distance, as if I didn't exist (VICENT VAN GOGH LETTERS).

Rimbaud combinava a bebida com haxixe. Eles descreviam em seus diários, cartas e obras o efeito viciante e o auxílio no processo produtivo. Vincent produziu uma tela com uma garrafa e um copo com um produto. Toulouse-Lautrec pintou Vincent em um bar, em frente a bebida. Já Baudelaire criou o poema 'Póison', em 1897, no livro 'Flores do mal', onde colocou o absinto como a droga de sua preferência.

Porém há também a teoria que a ida ao sul era um projeto de busca por luz, cores, pelo exótico. E segundo Metzger e Walther (2006, p. 395) a 'ânsia de ir para o sul tinha a benção das autoridades supremas do pintor, Monticelli e Delacroix'. Os romances feitos sobre a Provença e o estilo de vida no local também atraíam o pintor a buscar novos ares. Seja para sua saúde, para seus relacionamentos ou para sua arte. Nas suas cartas podemos observar principalmente uma busca pela vertente artística, pelo japonismo, pelas cores e contrastes. Porém não podemos desconsiderar a relação desgastada entre os dois irmãos, que moraram juntos no curto período de Vincent em Paris e a saúde debilitada do pintor, que percebeu no sul um local onde a melhora poderia ocorrer simultaneamente a um progresso em suas capacidades e inspirações artísticas.

Em Arles, procurou concretizar a ideia de uma irmandade entre pintores e convidou o pintor Paul Gauguin (1848 – 1903) a fazer o experimento social e artístico com ele. Com um valor recebido da herança de tio cent, Vincent criou a Casa Amarela. Na carta 538 escreveu que sua intenção era criar um estúdio que ficasse para a posteridade e onde pessoas pudessem habitar depois dele. Que a arte ali produzida superasse o tempo atual e fosse continuada por outros. A ideia é que nenhum pintor se sobrepusesse aos demais. Um local onde todos teriam as mesmas atividades, distribuídas e que os valores arrecadados com a venda dos quadros se convertesse em sustento para todos.

Na Carta 534, comenta seus planos e mostra sua preocupação em criar um ambiente propício para a produção artística. Arles também foi assunto em diversas cartas. Comentava sobre o tempo, suas cores, locais, pessoas e outros. Sobre sua doença, comentou que para analisar seu verdadeiro temperamento seria necessário admitir que sofria uma neurose há muito tempo. Também comentou com Theo (CARTA 556) que estaria próximo a loucura e comenta que se sentia como Hugo Van Der Goes na obra de Emil Water. Com a chegada de Gauguin, a associação de pintores começa a se tornar realidade. Em 16 de novembro de 1888, escreve a Will (CARTA W09) relatando a convivência com o pintor e comentando que estavam muito

felizes. Metzger e Walther (1996) apontam que as suas obras passam a ter influência de Gauguin, que escolhe temas já utilizados por Van Gogh para suas novas pinturas. Ainda segundo eles, Gauguin tem os modos arrogantes e, além de ameaçar ir embora, colocava o trabalho de Van Gogh em dúvida. Já Schama (2010) comenta que, além de possuírem personalidades e ideias completamente diferentes, Gauguin não suportava os acessos de humor de Vincent, alguns dos quais anunciavam uma crise epiléptica. Nesse momento, Van Gogh já admitia a doença e via no absinto, no café e no tabaco uma fuga.

O período mencionado acima, bem como a crise em que automutilou sua orelha e posteriores tratamentos serão trabalhados em capítulos posteriores. A saúde de Vincent piorou em Arles e a população chegou a fazer uma petição, considerando-o perigoso e pedindo seu internamento ou afastamento da cidade. Metzger e Walther (1996) comentam que suas crises, antes ocorridas em âmbito privado, desta vez tinham acontecido em âmbito público e, por isso, o pintor passou a ser considerado louco. Voluntariamente, Vincent se interna em um asilo em Saint Remy de Provence, o Saint Paul. Após um ano de internamento e algumas crises, Vincent recebeu alta, também voluntária. Procurará uma nova forma de tratamento em Auvers Sur Oise, com um médico também pintor, indicado pela família Pissarro. Lá, produziu bastante, porém, ficou apenas três meses. Sua vida, tão marcada por sentimentos contraditórios, angústias e crises é encerrada em vinte e nove de julho de 1890. O pintor se suicidou, com um tiro na parte superior do abdômem. Antes de morrer, agonizou por algumas horas. Théo chegou a tempo e passou as últimas horas do irmão ao lado dele.

Outro fator apresentado por Coli (2006) seriam as automutilações. Para o autor, desde a juventude o pintor se expõe a situações extenuantes e prejudiciais, como longas caminhadas, exposição ao frio extremo, abstenção de comida e outros. O período no Borinage é mencionado como um nos quais se leva ao extremo e dois episódios específicos são citados. O primeiro é relacionado a uma queimadura na mão, em 1881. O segundo é o famoso caso da automutilação de sua orelha. Após uma briga com Gauguin e com a consciência de que seu sonho da fraternidade de artistas findaria, teve uma crise na qual cortou parte de sua orelha e a entregou para uma prostituta da cidade. O pintor, repetidamente, mencionou em suas cartas que percebia seu corpo como uma carcaça, um peso, algo que o torturava. O suicídio poderia ser observado como um último sacrifício? Ou seria uma automutilação? Um

livramento do corpo que tanto o incomodava?

Muito já se discutiu sobre um possível diagnóstico de Van Gogh. Como mencionado anteriormente, esse não é um dos objetivos desse trabalho. Nos diagnósticos feitos por seus médicos, aqueles que os trataram em vida, observamos que o primeiro deles, Dr Rey, que o tratou logo após a crise de automutilação, considerou que o pintor sofria de epilepsia. O Dr Peyron, que o tratou na instituição asilar de Saint Remy manteve o diagnóstico de epilepsia e adicionou um problema no nervo auditivo e mania aguda. Já o último médico com quem teve contato, o Dr Gachet, que tratou Vincent em Auvers Sur Oise concluiu que a doença de Vincent estaria vinculada a intoxicação por terebintina ou ao excesso de exposição solar, uma vez que o pintor teve suas crises no sul da França, uma localidade mais iluminada.

Naifeh e Smith (2011) defendem que Vincent não teria se suicidado e sim sofrido um acidente. Segundo os autores, jovens que viviam na cidade brincando com as pessoas e as assustando, teriam atirado em Vincent acidentalmente e este optou por protegê-los. Eles se apoiam no fato da arma, do cavalete e dos materiais de pintura que ele estava utilizando no campo na hora do tiro nunca terem sido encontrados.

Jaminson (1993) destaca que a família Van Gogh possuía um histórico de doenças mentais. Recortando apenas o núcleo familiar de Vincent, Théo sofreu de melancolia e faleceu de 'demência paralítica'<sup>27</sup>, provavelmente proveniente de neurosífilis, enquanto internado em um asilo para doentes mentais em Utrecht, na Holanda. Will foi diagnosticada como esquizofrênica e viveu seus últimos quarenta anos internada em uma instituição asilar. Já Cornelius (1867 – 1900), o irmão mais novo de Vincent, suicidou-se aos trinta e três anos de idade.

## 1.2 AS CARTAS E PINTURAS DE VINCENT VAN GOGH: TEORIA E METODOLOGIA.

Durante sua vida, Vincent Van Gogh utilizou cartas como meio de socialização e esse seria um costume familiar. A família Van Gogh, de forma geral, aderiu à

---

<sup>27</sup> Segundo o Glossário Psiquiátrico, a demência paralítica seria uma complicação da contaminação pela bactéria *treponema pallidum*, principal causa da sífilis. É caracterizada pela presença de sinais inflamatórios e degenerativos. Os sintomas neurológicos podem ser distúrbios motores, oculares e de linguagem. No nível comportamental podem ocorrer episódios maníacos, depressivos e delírios.

diretrizes padrão para cartas formuladas em modelos do século XIX<sup>28</sup>, seguindo também registros estilísticos e trabalhando com conjunto fixos de assuntos, adaptando suas cartas conforme o destinatário. Os principais assuntos seriam sobre o cotidiano, como detalhes financeiros, doença, saúde, clima e sua influência na vida cotidiana, trabalho, datas festivas, comentários sobre visitas e parabenizações. A fé também foi uma constante (WILTEMBURG, no prelo).

Ressaltamos que o trabalho é feito com as cartas sobreviventes. As arquivadas pelos destinatários. Muitas outras podem ter existido e trabalhado temas diferentes. Para Coli (2006), Vincent escrevia cartas pessoais, esteticamente irregulares e que não se pretendiam obras literárias. O autor pontua que estas possuem grande capacidade de introspecção, mostrando algumas facetas de seus pensamentos sobre sua vida, sua obra, seus ideias, suas inspirações, seu cotidiano, bem como o surgimento e avanço de sua doença.

Segundo Godoy (2002) a escrita epistolar era algo também recorrente entre os artistas e, atualmente, também utilizada na história da literatura. Para ela, esse tipo de escrita tenta driblar a distância determinada pelo físico e seria justamente nesse ponto que a relação de Vincent com seus interlocutores poderia ser observado. A autora também sinaliza que o estilo marcante do artista ultrapassa as telas e pode ser observado em sua forma de escrever e descrever o cotidiano. Sua variedade temática e intensidade subjetiva também são pontos altos do material, principalmente os arquivados por Théo e sua esposa, Johana, que são a maioria.

Analisando as cartas, Godoy (2002) identificou os quatro temas mais frequentes, observando também uma enorme gama de subtemas dentro desses. Os temas seriam: vida, arte, doença e futuro. Eles não se encontram em ordem de periodicidade. Para ela, esses seriam os temas bases abordados pelo pintor com a maior parte de seus correspondentes, pelo menos os mais regulares, como o núcleo familiar. Acrescenta (GODOY, 2006, p. 99):

Foi através da intensa troca de correspondência estabelecida com Théo e os demais interlocutores que o artista recebeu e transmitiu importantes fontes e informações que lhe permitiram manter-se na atividade artística, entre as quais, os livros que lia, gravuras, estampas e reproduções que encomendava, bem como o dinheiro que o mantinha, enviado por Théo, além dos verdadeiros 'debates' travados com o irmão e colegas pintores sobre os rumos tomados pela arte do seu tempo, os croquis desenhados em

---

<sup>28</sup> Relatos detalhados das convenções na cultura de escrita de cartas do século XIX serão encontrados em Ruberg (2005). Um dos livros modelo que circulava na região onde os Van Gogh viviam seria o "Geerling, *De Nederlandsche briefstelle*". Sétima impressão. Gouda 1870.

muitas cartas, em suma, trocas que, mais do que colaborar, efetivamente permitiram a criação de sua obra, suas transformações rumo a uma linguagem absolutamente própria e original, impensáveis sem as condições possibilitadas pela constante prática da correspondência.

Ainda segundo a autora, em sua percepção, Vincent, antes de ser perceber como louco, se coloca como alguém que priorizou a arte mediante a verdadeira vida, aquela considerada natural em seu período, onde os homens se casam e possuem filhos. Vê na arte também um exercício de dedicações, estudos e muito trabalho. Ainda afirma que para Van Gogh a loucura foi mais algo imposta do externo para o interno, como uma busca por uma explicação racional pelo que sentia, do que algo interno, doentio, manifestante.

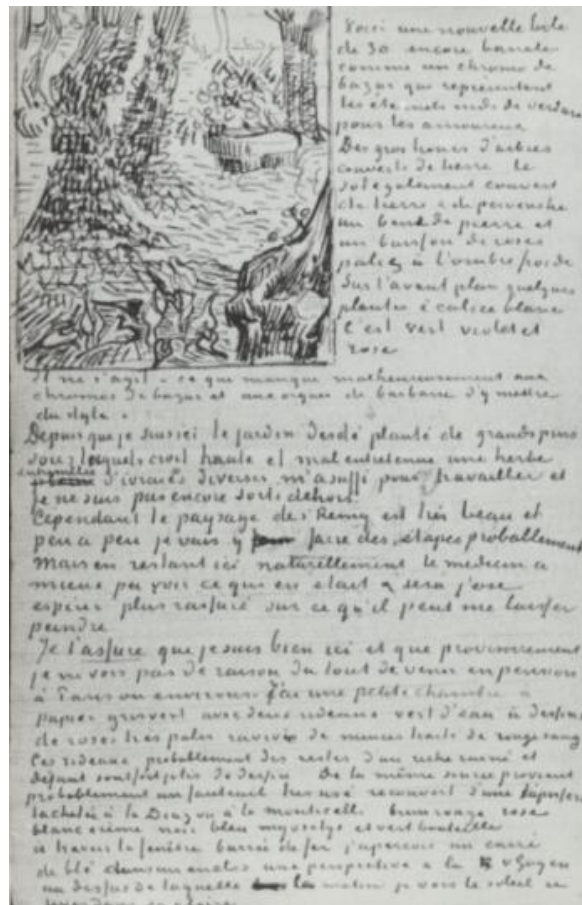
Outro ponto apresentado por Godoy (2002) seria que as principais imagens apresentadas em seus esboços são semeadores e ceifadores. Acreditamos que isso se deva ao fato do pintor ser um grande admirador dos trabalhos de Millet e de Zola e devido ao fato de ter essa intenção, a de pintar pessoas comuns, e não apenas de pintá-las, mas de pintar para elas. Indo adiante, Godoy defende que a execução de algumas obras do pintor não seriam tão solitárias quanto aparentam. Para a autora, o pintor produz conforme se corresponde, através também da interlocução, seja por meio de imagens ou de palavras. Ele esboçou ou narrou suas imagens e depois aguardou respostas antes de pintar a obra definitiva. Ela inclusive aponta diferenças entre os semeadores conforme o destinatário. Existiriam mudanças, justificadas na busca, no alcançar o essencial, nos semeadores enviados a Théo e nos enviados a Bernard, por exemplo. Nesse sentido, as cartas podem ser observadas como partes do processo de criação, algo, em certos momentos, indissociáveis de sua obra. Podemos observamos dois exemplos nas Cartas 501 e 503.

E o esboço, assim como esta tela de 25, me atormenta muito no sentido de que eu me pergunto se não deveria levá-lo a sério e fazer dele um terrível quadro – meus deus – como eu gostaria. Mas é que me pergunto se terei a força de execução necessária. Assim, eu ponho o esboço tal como está, de lado, quase não me atrevendo a pensar nele. Já faz tempo que é meu desejo fazer um sementeiro, mas os desejos que tenho por muito nem sempre se cumprem. Portanto, eu quase tenho medo. E, contudo, depois de Millet e Lhermitte, o que resta fazer é [...] o sementeiro com cor e formato grande<sup>29</sup>. (VICENT VAN GOGH LETTERS, tradução nossa).  
Trabalhei ontem e hoje no Sementeiro, que está completamente modificado.

<sup>29</sup> And the sketch, just like this 25-screen, torments me a lot in the sense that I wonder if I shouldn't take it seriously and make it a terrible picture – my God – as I would like. But I wonder if I have the necessary execution force. So I put the sketch as it stands, aside, hardly daring to think of it. It's been a long time since I wanted to make a sower, but the wishes I have for a long time are not always fulfilled. So I'm almost afraid. And yet, after Millet and Lhermitte, what remains to do is .... the sower with color and big shape (VICENT VAN GOGH LETTERS).

O céu é amarelo e verde, o solo violeta e laranja. Certamente um quadro como esse, utilizando esse tema magnífico, está por ser feito, e espero que algum dia alguém o faça, seja eu mesmo, seja um outro<sup>30</sup>. (VICENT VAN GOGH LETTERS, tradução nossa).

Figura 2 - Carta de Vincent Van Gogh.



Fonte: VICENT VAN GOGH LETTERS.  
 Coleção de Obras de Vicent Van Gogh.  
 Paris, 1870 -1905. Disponível em:  
<https://vangoghletters.org/vg/>. Acesso  
 em: 04 abr. 2022.

No âmbito da escrita epistolar, seguimos a definição de Gontijo (2004, p. 164) sobre cartas: 'Trata-se de um tipo de comunicação escrita, cujo significado varia conforme o uso a que se destina'. Além disso, seria algo em trânsito, onde se desconhece o antes ou depois, um espaço de construção identitária e um objeto construído, inscrito no tempo e no espaço social. Elas estabeleceriam relações. Santos (2005, p. 116) defende que cartas associam laço social e subjetividade e que cumprem uma função social, pois revelariam as representações que os indivíduos

<sup>30</sup> I worked yesterday and today at the Sower, which is completely modified. The sky is yellow and green, the soil violet and orange. Certainly a picture like this, using this magnificent theme, is yet to be done, and I hope that someday someone will do it, be it myself, be another (VICENT VAN GOGH LETTERS).



fazem do mundo. Também defende:

[..] as cartas são veículos pessoais de expressão de si, expressão de sentimentos ligados à interioridade de alguém, que se quer transmitir, para um ou para muitos. Sem destruir as sociabilidades epistolares, a constituição de uma existência privada, distante do espaço público, investe de valores de intimidade todas as práticas da escritura ordinária. Em outras palavras, os registros pessoais, como o são a documentação dos 'homens comuns', que escrevem cartas e assim comunicam-se com outrem, revelam-se eficazes na aproximação das experiências de vida de um tempo e lugar e na descoberta de indícios da cultura de uma época e de uma certa configuração social.

Ângela de Castro Gomes (2004)<sup>31</sup> destaca a escrita epistolar como uma prática eminentemente relacional e, no caso das cartas pessoais, um espaço de sociabilidade privilegiado para o estreitamento de vínculos. Aborda também a confiança e o ato terapêutico envolvidos nessa escrita. As cartas possuiriam fórmulas muito conhecidas, como datação, tratamento, despedidas, formatos e também um ritmo que poderia ser contínuo ou não. Para uma análise historiográfica, a autora menciona que seria indicado observar os tempos variados experimentados entre os acontecimentos e os personagens e a descontinuidade de tempo entre a produção dos escritos e o tempo em que passam a ser considerados como fonte. Já para uma análise metodológica, a autora traz uma série de questões a serem respondidas, relacionadas a materialidade, estrutura e objetivos da carta. Seriam assuntos, linguagens, vocabulário, ritmo, volume, temáticas, objetivos, níveis de formalidade, hábitos de escrita, condições e locais de escrita, destinatários e remetentes, entre outros. Lima (2010) acrescenta itens como gênero textual, rituais, estatutos, suportes, diferentes formas de se expressar conforme circunstâncias, espaços e o tempo. Quem seria o interlocutor e a sua relação com o missivista também seriam itens essenciais na análise. Ambos os autores comentam sobre a escrita epistolar como um discurso. Gomes (2010, p. 14) afirma:

O que passa a importar para o historiador é exatamente a ótica assumida pelo registro e como seu autor a expressa. Isto é, o documento não trata de dizer o que houve, mas de dizer o que o autor diz que viu, sentiu e experimentou, retrospectivamente, em relação a um acontecimento.

Nesse sentido, analisaremos o que Van Gogh exprimiu, de que forma

---

<sup>31</sup> Para saber mais sobre metodologia da escrita epistolar indicamos Harouche-Bouzinac (2016). A autora aponta que nas cartas se desenha o conjunto de práticas em uso, automatismos e códigos que depende de fatores sócio-culturais e normas enraizadas na história. Elas poderiam ser vistas como testemunhos de um grupo ou representação de uma ordem social, algo que está entre os caminhos individuais e coletivos.

interpretou e representou sua doença mental. Conforme realizado por autores como Wadi (2011) pretendemos analisar qual a visão do paciente sobre sua doença e sobre o lugar que viveu e como essa experiência o constituiu como sujeito, proprietário de sua narrativa e produtor de subjetividade. E, para isso, e baseados na afirmação de Lima (2010) sobre a necessidade do diálogo com outras áreas de conhecimento, dialogaremos com a arte e a medicina.

Trabalhamos também a partir da forma como Michel Foucault (1992) entende a escrita de si e produção epistolar. Entre suas observações estão o ato de escrita como uma exposição, uma forma de olhar o destinatário e se abrir ao seu olhar, a carta como uma forma de tornar o escritor 'presente', através do relato de seu cotidiano e o relato epistolar de si mesmo como uma relação, um fazer coincidir de olhares, o do outro e o que o autor lança sobre si mesmo. Uma autoreconstrução constante. Segundo o autor:

'a carta que se envia age, por meio do próprio gesto da escrita, sobre aquele que a envia, assim como, pela leitura e releitura, age sobre aquele que a recebe. Nessa dupla função a correspondência está bem próxima dos *hypomnemata*<sup>32</sup>, e sua forma muitas vezes se assemelha a eles' (FOUCAULT, 1992, p. 153).

Foucault ainda vê na escrita epistolar uma forma de subjetivação que estimula tanto o destinatário quanto o remetente a avaliarem acontecimentos compartilhados e implicaria em uma introspecção, uma abertura de si que se dá ao outro. Essa abertura constitui a narrativa de si, que pode ser vista como uma narrativa da relação de si (FOUCAULT, 1992). Para o autor, subjetivação designa um processo pelo qual se obtém a constituição de um sujeito. Costa (2010, p. 32) aponta que 'essa relação consigo não é algo reservado, algo autônomo dos eixos do poder e do saber. Permanece, logicamente, dependente de todo o sistema institucional e social'.

---

<sup>32</sup> Na sua acepção técnica, os *hypomnemata* podiam ser livros de contabilidade, registros notariais, cadernos pessoais que serviam de agenda. [...] Neles eram consignadas citações, fragmentos de obras, exemplos de ações de que se tinha sido testemunha ou cujo relato se tinha lido, reflexões ou debates que se tinha ouvido ou que tivessem vindo à memória. Constituíam uma memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas; ofereciam-nas assim, qual tesouro acumulado, à releitura e à meditação ulterior. [...] Os *hypomnemata* não deveriam ser encarados como um simples auxiliar de memória, que poderiam consultar-se de vez em quando, se a ocasião oferecesse. Não são destinados a substituir-se à recordação porventura desvanecida. Antes constituem um material e um enquadramento para exercícios a efetuar frequentemente: ler, reler, meditar, entreter-se a sós ou com outros, etc. E isto com o objetivo de os ter segundo uma expressão que reaparece com frequência, *procheiron, ad manum, in promptu*. "À mão" portanto, não apenas no sentido de poderem ser trazidos à consciência, mas no sentido de que se deve poder utilizá-los, logo que necessário, na ação. (FOUCAULT, 2009, 194-197).

Essa subjetivação e suas percepções de mundo e doença também podem ser percebidas nas pinturas de Vincent Van Gogh, que também são utilizadas como fonte. Elas são uma forma de representação utilizada pelo pintor durante todo o período proposto pela pesquisa.

Segundo Siqueira e Siqueira (2011, p. 172 ) concebe-se que:

Imagens operam no campo do simbólico, das representações. São construções mentais, possibilitadas pela percepção dos objetos contidos nos mundos físico, social e cultural. Desse modo, a percepção do mundo exterior e objetivo – mas também interior e subjetivo – é uma das condições da construção das imagens e de sua dinâmica, o imaginário. As imagens guardam, portanto, alguma relação do mundo exterior com as consciências dos sujeitos. Não são simples cópias dos dados percebidos por nossos sentidos ou reproduções fiéis dos objetos percebidos na realidade.

Conforme comentado anteriormente, as pinturas também revelam um processo de subjetivação, de percepção, pois todo processo de produção conta com motivações, desejos, objetivos. Segundo Gombrich (1995), nas pinceladas de Van Gogh são observadas, de forma consistente, seus sentimentos e estado mental. Seria o desejo do pintor. Podemos observar tal desejo no seguinte trecho de uma carta enviada em julho de 1882 a Theo (CARTA 218):

Seja na figura, seja na paisagem, eu gostaria de exprimir, não algo sentimentalmente melancólico, mas uma profunda angústia. Em suma: quero chegar ao ponto em que digam da minha obra: este homem sente profundamente, e este homem sente delicadamente. Apesar da minha suposta grosseria. Ou precisamente por causa dela. O que sou aos olhos da maioria – uma nulidade ou um homem excêntrico ou desagradável -, alguém que não tem uma situação na sociedade ou que não a terá; enfim, pouco menos que nada. Bom, suponha que seja exatamente assim, então eu gostaria de mostrar por minha obra o que existe no coração de tal excêntrico, de tal nulidade<sup>33</sup>. (VICENT VAN GOGH LETTERS, tradução nossa).

Vincent escreveu abertamente sobre o desejo de mostrar que há algo a mais no coração daqueles que eram, no período, socialmente marginalizados, desprezados. Em certa medida, podemos entender que ele admite que era ciente do olhar crítico dos outros, da sua falta de encaixe nas normas vigentes, e da pouca possibilidade de ter o sucesso dentro do que sua família e religião esperavam, porém se mostra como consciente de que havia algo nele que valia a pena ser compartilhado

---

<sup>33</sup> What I want to express, in both figure and landscape, isn't anything sentimental or melancholy, but deep anguish. In short, I want to get to the point where people say of my work: that man feels deeply, that man feels keenly. In spite of my so-called coarseness. Perhaps even because of it. 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 never will 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 (VICENT VAN GOGH LETTERS).

e que os outros deveriam prestar atenção.

Assim sendo, percebemos suas pinturas como uma forma de comunicação não verbal e, em alguns casos, complementares ao que o pintor retratou em suas cartas. Elas podem refletir seus posicionamentos perante a doença e a sociedade, sua interpretação do mundo, suas resignificações. Suas principais percepções fazem parte da construção de sua obra e das expressões nela contidas. Esse pensamento também é baseado em Pesavento (2003, p. 88):

A imagem tem, para o historiador, sem dúvida, um valor documental, de época, mas não tomando no seu sentido mimético. O que importa é ver como os homens se apresentavam, a si próprio e ao mundo, e quais valores e conceitos que experimentavam e que queriam passar, de maneira direta ou subliminar, com o que se atinge a dimensão simbólica da representação.

Além disso, conforme recomendado por Burke (2004) observações das imagens são baseadas também na inserção da pintura em um contexto artístico, social e histórico da sua produção e problematizadas enquanto práticas de um profissional, que produziu a partir de objetivos específicos.

Para a análise das pinturas a metodologia será a abordagem iconográfica e iconológica pautada nas considerações de Panofski. Segundo o historiador alemão, a iconografia seria um campo da História da Arte que aborda a proposição das obras em contraposição a forma como são apresentadas e implica identificação de imagens, alegorias e outros, bem como identificação de motivações. Uma abordagem descritiva e classificatória que ofereceria informações necessárias para análises posteriores e também imprescindível para determinação de origens, autenticidade, datas e outros. Já a iconologia é definida pelo autor como um método interpretativo proveniente da síntese. Uma interpretação dos valores simbólicos que pressupõe uma reflexão da imagem através da tradução do seu logos (PANOFSKY, 2011).

Os conceitos seriam empregados em três níveis. O primeiro seria a descrição pré-iconográfica, que consiste na identificação e descrição dos acontecimentos, objetos e formas presentes na obra. Um detalhamento do que se percebe em um primeiro momento. O segundo, a análise iconográfica, trata da identificação da cena retratada, relacionando-a a significações secundárias, fórmulas, motivos artísticos, convenções, temas e conceitos. Esse nível solicita conhecimento de temas específicos e conceitos transmitidos por fontes orais ou escritas que colaborem com uma reflexão da simbologia presente. A terceira e última fase seria a interpretação iconográfica, voltada para o significado intrínseco da imagem, como os 'princípios

adjacentes que revelam a atitude básica de uma nação, um período, uma classe, uma crença religiosa ou filosófica'. (PANOFSKI, 1976, p.52). Uma análise sobre as convenções e símbolos presentes na construção da imagem, uma busca pelo conteúdo implícito. Assim como recomendado pelo autor, as fases serão submetidas a princípios corretivos, todos voltados à tradição, história e seus nexos. Nesse sentido, a inserção de Van Gogh na sociedade da segunda metade do século XIX e na qual, segundo Gombrich (1995), havia uma busca por novos padrões impulsionada pela insatisfação dos artistas com as finalidades e métodos da arte, será realizada.

O método de Panofski sofreu, ao longo dos anos, críticas, revisões e adaptações. Para completar o método de Panofski serão utilizadas propostas de Kossoy (2001), que aborda adaptações da iconologia ao uso da fotografia. Entre elas, a de questionar não apenas a obra, mas seu autor. Analisar suas motivações, através de quais interesses foi projetada, a qual público foi endereçada e a qual ideologia está vinculada. Perceber a imagem como resultante de uma produção consciente, que busca introduzir determinado significado proposto pelo produtor a um público específico.

Nesse trabalho observamos tanto as escritas epistolares quanto as pinturas como narrativas. Gomes e Mendonça (2002) abordam a importância das narrativas como uma forma para pensar o adoecer como um espaço que se reflete em interações entre atores sociais, instituições, grupos sociais, entre outras instâncias. Segundo os autores, as narrativas da doença podem não só dar acesso às representações socialmente construídas, entendidas como permanências culturais das formas como os grupos pensam sobre esse processo, como também podem promover uma compreensão de como tais representações são produzidas, atualizadas ou transformadas à luz da experiência que os atores sociais vivem no processo de adoecer. Focalizando a experiência da doença, dizem eles, podemos dizer que esta depende do que se entende como doença e que esse entendimento reflete, além dos aspectos subjetivos, questões socioculturais mais amplas.

Gomes e Mendonça (2002) também apontam que doença se configura a partir da criação de padrões e normas e, assim sendo, a definição de patologia seria dinâmica, colocando a fisiologia em segundo plano e destacando a posição do doente. Destacam ainda que essa posição do doente nem sempre é adotada pelos profissionais de saúde e que suas visões podem ser diferentes. A leitura seria, enfim, um deslocamento para a intersubjetividade, a experiência do cotidiano e as

interpretações ou modos pelos quais os indivíduos expressam, interpretam e comunicam suas experiências de aflição. Definem (GOMES; MENDONÇA, 2002, p. 117, 118):

‘ A experiência da doença se refere, basicamente, à forma como as pessoas e os grupos sociais assumem a situação da doença ou nela se situam. [...] Assim, a narrativa é uma forma na qual a experiência é representada e recontada, e os eventos são apresentados como tendo uma ordem significativa e coerente. As atividades e os eventos, bem como as significações que as pessoas lhes atribuem são descritos em conjunto com as experiências a eles associadas’.

E para isso indicam que se trabalhe contexto, composições familiares, serviços de saúde e outros. Por fim, ressaltamos que a utilização de palavras como ‘loucura’, ‘doença’, ‘doente’, ‘surto’, ‘ataque’ seguem o fato de estas aparecerem dessa forma na fonte analisada.

### 1.3 A MATERIALIDADE DAS CARTAS E DAS PINTURAS

Materialmente falando, majoritariamente as correspondências de Vincent foram escritas em papel de baixo custo, cor creme, não timbrado, sem marcas d’água e com grade. A utilização de canetas de tinta e aço, conhecidas como canetas de imersão, ocorreu frequentemente e a cor de tinta mais utilizada foi a preta. Lápis também foi utilizado para escrita. Muitas das cartas continham desenhos ou esboços de suas obras, como podemos ver no exemplo acima, principalmente as remetidas a Theo. Algumas contem pós-escrito, que habitualmente são sobre arte, englobados seus trabalhos, avisos de envios ou ainda comentários sobre impressionistas (WILTEMBURG, no prelo). Muitas cartas possuem rasuras, sobrescritos, citações de livros e também alusões a obras literárias. A escrita não é constante, tendo ritmo, tamanho de letra e também as linhas diferenciadas e nem sempre respeitadas. As cartas são repletas de discussões sobre literatura, obras de arte, ideais e pensadores do momento.

A periodicidade de cada carta dependerá do correspondente e também das condições em que o pintor se encontra. Seu correspondente mais frequente foi seu irmão Théo, para quem escrevia quase diariamente. Em períodos de crise costuma se abster da escrita, justificando posteriormente o motivo de seu desaparecimento. Os assuntos, rituais e formas de despedida também são variáveis e específicas de cada correspondente.

O período abordado conta com três localidades diferentes. A primeira é Arles, onde o pintor escreveu cartas entre vinte e um de fevereiro de 1888 e oito de maio de 1889. Nesse período ele escreveu aproximadamente 300 cartas, dentre as quais 262 foram para Théo. Os demais correspondentes foram sua irmã Will, sua mãe Anna Carbentus e seus amigos Emile Bernard, John Peter Russel, Arnold Konig, Eugene Boch, Paul Gauguin e Paul Signac. É o período com o maior número de cartas e de correspondentes. A segunda localidade é o hospital Saint Paul, em Saint Remy de Provence. Vincent se correspondeu de lá entre nove de maio de 1889 e treze de maio de 1890. Sobreviveram aproximadamente 100 cartas. Destas, 82 são para Théo ou para ele e sua esposa, conjuntamente. Aqui podemos perceber a importância de Théo no período de internamento e como sua confiança estava depositada nele. Outros correspondentes, ainda que raros, foram sua mãe, sua irmã Will, Bernard, a família Ginoux, John Peter Russel, Octave Maus, sua cunhada Johanna e o crítico de arte Albert Aurier.

A última localidade é Auvers Sur Oise, onde correspondeu-se entre vinte de maio de 1890 e vinte e três de julho de 1890. Foram arquivadas 35 cartas, sendo 27 para Théo. Aqui o número de correspondentes se limita bastante. Excetuando Théo, se correspondeu apenas com a irmã e a mãe, além de ter enviado cartas únicas a família Ginoux e a Gauguin. Não obstante, imaginamos que o número de correspondências foi bem mais amplo, bem como o número de correspondentes. Porém, nem todas as correspondências foram arquivadas e chegaram às mãos dos pesquisadores. Por fim, ressaltamos que entre as missivas sobreviventes, totalizamos 400 cartas onde podemos observar suas percepções sobre sua experiência sobre o adoecer, sua busca por tratamentos e sua visão sobre seu internamento.

Referente à análise das cartas, os correspondentes mais frequentes foram Théo, Will e Ana, além de Emile Bernard. Quanto às cartas para Will, a frequência é praticamente mensal. São escritas em francês ou holandês e sempre se iniciam com 'querida irmã' ou 'minha querida irmã'. Sua assinatura, 'Vincent', normalmente é precedida por bons desejos e a expressão 'te abraço ou te beijo em pensamento'. Van Gogh tinha o ritual de iniciar suas cartas agradecendo a última missiva de Will ou se desculpando pela demora em respondê-la. Os assuntos eram variados. Em uma das Cartas (W9), Vincent comenta que ele e Théo conversaram sobre o bom julgamento que ela tinha de imagens. Era recorrente, porém, discutirem literatura e trocarem indicações de livros e autores. Entre os discutidos podemos citar Shakespeare (15464

– 1616), Pierre Loti (1850 – 1923), Whitman (1819 – 1892), Goncourt (1822 – 1896), Balzac (1799 – 1850) e Daudet (1840 – 1897). Suas cartas para ela são mais alegres se comparadas às remetidas para Theo e mais aprofundadas do que as enviadas a sua mãe. Outro assunto constante é a saúde de Vincent.

As cartas a Anna Carpentus Van Gogh, mãe de Vincent, são mais contidas e normalmente possuem o objetivo de acalmá-la. Muitas vezes, principalmente após crises, ele finalizava as cartas pedindo confiança. No período estudado normalmente são iniciadas com ‘querida mãe’ e finalizadas com ‘seu amor, Vincent’, todas em holandês. Assim como para Will, a utilização da expressão ‘te abraço ou te beijo em pensamento’ é usual. O espaçamento entre as cartas é grande. No período do internamento elas ficam mais frequentes e ocorrem em, no máximo, dois meses. Seu ritual de escrita seguem os padrões das cartas a Will. O principal assunto é a família. Conversam sobre Theo, Will, Cornelius e a Holanda. No período de internamento Théo casa com Johanna Van Gogh (1862 – 1925) e Cornelius se muda para Transvaal, no continente africano. Em uma de suas cartas (CARTA 569<sup>a</sup>), ao comentar sua crise que resulta na automutilação de sua orelha, escreve à mãe comentando que teve apenas uma indisposição. Acrescenta o problema não acontecerá novamente e finaliza pedindo que acredite nele. Ele também costuma enviar cartas endereçadas a mãe e à irmã, conjuntamente.

Já as cartas a Théo são mais densas e frequentes. Durante seus o período estudado todas são em francês. Iniciam-se com ‘Querido Theo’ e encerram com um aperto de mão e a expressão ‘sempre seu’. Era costume adicionar sua cunhada às cartas. Os bons pensamentos, desejos de melhora, felicitações e até mesmo o aperto de mão eram direcionados a ela, também. Vincent costumava iniciar suas cartas agradecendo a carta anterior e o dinheiro enviado. Trocavam muitos conselhos e compartilhavam notícias e opiniões sobre a família. Durante o período de internamento, costumava comentar com quem estava se correspondendo, quais eram os assuntos e discussões, bem como o motivo de muitas vezes não responder as cartas. Também costumava solicitar materiais de pintura, como tintas, telas e pinceis. Apesar de conversarem sobre diversos assuntos, a pintura, os movimentos artísticos e os artistas são os principais temas. Para Schama (2010, p. 324), as cartas: ‘estão repletas de comentários engajados e, em geral, eruditos que o caracterizam não como um ser instintivo, mas como alguém que refletia – e discorria – compulsivamente, sobre poesia, literatura, o mundo.’ Foi para Theo que Vincent escreveu após a crise



que resultou na sua automutilação e no rompimento com Gauguin e foi através da correspondência compartilhada com ele que seu tratamento e internamentos foram decididos.

Emile Bernard é um destaque por possuir um conjunto de escritos que se diferem dos demais. Apesar de também serem em francês e iniciarem com 'Meu querido Bernard' e encerrarem com 'Aperto de mão e Sempre seu', bem como também conterem pedidos de desculpas pela demora em responder e agradecimentos pelos envios, principalmente de sonetos, com Bernard a linguagem e os rituais de escrita são diferentes. Eles trocaram esboços, pinturas, opiniões sobre a obra um do outro em uma linguagem clara, objetiva e que contém palavras (CARTA 655), experiências em bordéis (CARTA 599), discussões sobre virilidade (CARTA 655), e sobre o coito (CARTA 649). Van Gogh classifica o coito como o momento do infinito. Com Bernard o assunto sexualidade é presente, assim como o trabalho de Théo, suas exposições e também as obras que comprava. O ritmo das correspondências também variaram, porém contam com uma média de duas a três cartas por mês.

Sobre a materialidade das pinturas, a grande maioria é óleo sobre tela. O tamanho das telas é variável. A tipologia de tinta utilizada não foi encontrada nas fontes ou em bibliografia sobre o assunto. Com poucas exceções, as telas eram enviadas a Théo, normalmente em conjuntos. Sempre que enviava telas, Vincent mencionava nas correspondências quais estava enviando, descrevendo-as brevemente. O envio era feito através de trem de carga e as telas eram enviadas sem moldura.

#### 1.4 O CONTEXTO DAS ARTES

Ao pensar Vincent Van Gogh como um pintor de seu período, observa-se que o pintor, muitas vezes, é mencionado como um artista com traços românticos, porém em um contexto moderno. Em outras, como um exemplo do artista moderno em suas caracterizações. A questão da doença, da trajetória, da considerada loucura é sistematicamente mencionada pelos autores para defender tanto uma tese quanto outra. Ao abordar o contexto do pintor, Godoy (2002, p. 25) afirma:

[..] encontramos-lo imerso nas questões trazidas pelo modernismo, bem como carregado de reminiscências românticas no que tange, principalmente, a sua postura diante do mundo. Partindo das articulações desses dois

universos, a investigação da auto imagem de Van Gogh, além de permitir um aprofundamento das questões controversas que envolvem esse artista [...], permite-nos também pensar em que medida este estudo pode auxiliar para uma discussão mais ampla, concernente ao conceito de artista moderno, ou seja, em função das características que reúne, refletir sobre a validade de Van Gogh ser pensado como uma figura exemplar desse movimento artístico e cultural'

Segundo Fischer (1983) o romantismo seria definido como um movimento de protesto que abrange grandes transformações em praticamente todas as áreas, sejam artísticas, política, social, econômica ou cultural. Esses protestos seriam decorrentes das incertezas ocorridas no período vigente – e mostrariam a transição de um determinado conjunto de valores. Para Godoy (2002, p. 35), portanto, 'o romantismo é a expressão de um momento histórico dominado por intensas crises nas mais variadas esferas da sociedade'.

Ele teria seus pressupostos, conforme apontado por Argan (1993) após Revolução Francesa, na necessidade do restabelecimento de uma ordem social, uma busca por identidades, tradições, costumes. Sendo um contraponto a primazia da racionalidade, o romantismo criticava a exigência da pureza, do cálculo e da clareza como categorias essenciais a uma obra de arte significativa. Essa posição demonstrava a insatisfação dos artistas românticos com as normas vigentes no período. Citando Saliba (1991), Godoy aponta (2002, p. 36):

O Romantismo foi um movimento sociocultural profundamente enraizado na história europeia, acompanhando outros dois importantes movimentos que alteraram profundamente as formas de relações entre as pessoas no nível político-ideológico, a Revolução Francesa, e no nível socioprodutivo, a Revolução Industrial. Esse ambiente de reais e perceptíveis transformações configurou um terreno fértil para o plantio de ideias que, mais do que nunca, poderiam ultrapassar o status do ideal e se converter em realidade.

E em uma realidade onde, segundo Fischer (1983), o artista aparecia, estreante, como livre, com personalidade soberana, desfrutando de uma liberdade que beirava à solidão. Para o autor, a arte, nesse período, seria uma ocupação dividida entre a visão romântica e o meio comercial. Já Argan (1993) aborda uma individualidade do artista como um protesto e atenta para a pintura romântica como algo que enseja ser a expressão do sentimento. Seria nesse período que a primeira ideia de gênio, principalmente entre os artistas, surgiria. Apesar de altamente discutível, no período estudado a ideia de gênio era algo difundido entre artistas e admiradores de arte e quanto mais atormentado e isolado o indivíduo se tornava, maior seria o paradigma sobre a pessoa. O gênio que cria a obra em surtos

emocionais profundos. Essa imagem tem uma forte presença em Van Gogh. Suas pinturas, quase sempre descritas como feitas em frenesi, em frente ao tripé, ao ar livre e na presença do vento Mistral são descritas em suas cartas. Ele também frequentemente relacionou sua doença ao seu ofício. Para ele o excesso de sensibilidade tornaria as pessoas loucas. E apenas pessoas extremamente sensíveis poderiam observar as luzes e as cores como ele e os impressionistas. Para a autora, no período de Van Gogh, a ideia de gênio, livre, dono de si e ávido por uma arte sem as normas clássicas rompe com o principal público: o burguês, o capitalista. Isso isolaria os artistas. Muitas vezes, propositalmente. Naifeh e Smith (2011) defendem que o artigo elogioso que Aurier fez a Vincent, enquanto este estava internado em Sain Paul de Masoule, tem relação com ideia vigente no período. O que seria mais atrativo do que um pintor internado em um asilo? Escrevem (NAIFEH; SMITH, 2011, p. 1022):

A reclusão de Vincent no hospital de Arles e, depois, no hospício de Saint-Paul de- Mausole apenas reforçava a imagem do gênio torturado que Aurier, a exemplo de Huysmans, valorizava acima de todas as coisas. Pois o grande criminologista italiano Cesare Lombroso não acabara de revelar a relação entre epilepsia, insanidade, criminalidade e gênio? Segundo Lombroso, muitos dos maiores artistas da história — Molière, Petrarca, Flaubert, Dostoiévski, os irmãos Goncourt — tinham sofrido ataques epiléticos. O que era o ‘gênio criador’ senão um estado alterado, aberrante — um ataque — de sensações e percepções intensificadas? E não era esse o mesmo êxtase espiritual que os grandes místicos e profetas sentiam ao ter visões e falar as palavras de Deus? Lombroso citava São Paulo entre seus ‘gênios epileptoides’ e via em todos eles a mesma ‘psicose degenerativa’ de assassinos natos como Prado — psicose que, dizia ele, podia documentar nos estigmas de suas fisionomias ‘selvagens’.

Adiante trabalharemos com a reclusão de Vincent, bem como com a ideia de epilepsia no período, porém destacamos a discussão recorrente no período sobre pintores e doenças mentais. Porter (1990) reflete sobre a relação entre o ideal de gênio e a loucura, argumentando que durante o Romantismo ela se constituiu como experiência autobiográfica e brasão de armas do talento. A loucura seria o suporte da arte nobre, o preço a se pagar pela criação. Esse ideal permeia as cartas de Vincent, como veremos posteriormente. E devido a essa presença nas correspondências, abordamos a ideia de gênio no período.

Não se objetiva, nesse texto, categorizar ou discutir Van Gogh como um pintor romântico ou moderno. Walther e Metzger (2006) pontuam que a escrita do pintor é inspirada nos poetas românticos alemães, como Bretano e Heinrich Von Kleist, principalmente nas temáticas da loucura e da capacidade de ser compreendido,

ainda que ocasionalmente, por outra alma humana. Outro ponto apontado pelos autores é o fato de Van Gogh perceber na arte uma força religiosa. Essa ideia, segundo eles, é essencialmente romântica. Godoy (2002, p.47) define que os elementos românticos presentes no pintor:

[...] referem-se à exaltação das expressões sentimentais – a paixão como forma de existir no mundo -, ao subjetivismo e à busca da liberdade de criação artística, refletidas na completa dedicação de Van Gogh às suas atividades, chegando, de forma moderna, ao sacrifício pessoal em nome da arte'

Sacrifício esse, como mencionado anteriormente, normalmente ligado ao abrir mão de viver a vida real para se dedicar à arte, à pintura. Ao abordar o modernismo, Godoy (2002) o defende como um movimento que englobou manifestações culturais como um todo e que proporcionou novas formas de pensar. Para a autora, a ruptura com o passado, a diferenciação de temas, de tratamento de pinturas promovem profundas alterações tanto nos conteúdos quanto na forma. O traço identificador do modernismo seria a 'ruptura com o passado através de transformações nos recursos técnicos de representação'. (GODOY, 2002, p. 49). Ainda segundo a autora, uma das mudanças foi a valorização da superfície plana, bidimensional da tela. Outra seria o uso irrestrito de linhas, formas, cores e outros elementos formais, invertendo o ora estabelecido e utilizando-os a serviço do desenvolvimento da arte. A tematização também é alterada. Passamos a observar obras sobre as cidades modernas, sobre os costumes daquela sociedade, sobre a tecnologia e também sobre o contexto social. Ela também observa que o aspecto contestatório dos movimentos modernos ao academicismo estariam presentes principalmente nas reações do público e da crítica oficial, que foram violentas.

Segundo Godoy, o espectador ideal, o que se reconheceria e identificaria com o obra de forma moderna possuiria as características de um *flaneur* (O perambulador. Figura representativa do cenário urbano da modernidade).

Tomando a rua como um espaço público privilegiado, o flaneur perambula com inteligência por entre os transeuntes, entregue ao exercício gratuito da cultura dos olhos, o único capaz de satisfazer o espírito curioso [...] É aquele que se coloca no lugar de onde tudo pode ser visto, lugar que, em contrapartida, confere-lhe absoluto anonimato. Mantém-se, assim, flutuante em meio à agitação metropolitana, aberto a ver o que lhe passar aos olhos, sem qualquer predileção por uma cena ou outra. Esse despojamento mesclado de curiosidade que caracteriza a postura do flaneur poderia ser traduzido, especificadamente para o espectador moderno, como a suspensão dos valores clássicos que definiam o que era uma obra de sucesso e a conseqüente reformulação desses valores, criando novos espaços para a arte moderna. (GODOY, 2002, p. 59).

Nesse sentido, podemos também comparar a figura do espectador ideal ao próprio artista, que, nesse momento, seria um anônimo na multidão, retratando cotidianos e comunicando-se através de suas telas. Conceitos como artistas boêmios ou de vanguarda são citados por alguns autores. Grande parte relaciona o termo a imagem adquirida pelos artistas dentro de uma sociedade voltada para a modernização, do crescimento do capitalismo e da ascensão da burguesia. Contrário a esses valores, o artista seria um excluído, alguém marginal a esses ideais. Blake e Frascina (1998) pontuam que os artistas de vanguarda acreditavam ter um compromisso social e político e utilizaram as artes, principalmente a pintura e a literatura como fontes de críticas às convenções sociais e às estruturas de poder que, de certa forma, as estruturavam. Assim, o papel do artista iria além do pintar. Ele deveria assumir uma posição perante a sociedade e a colocar em sua arte, de forma livre e sem as regras do academicismo. Walther e Metzger (1996) classificam Vincent Van Gogh como um pintor modernista, ressaltando sua tarefa utópica e revolucionária de refazer o mundo. Também apontam sua quebra com as regras academicistas, sua pintura inspirada em Millet, voltada aos camponeses e mais pobres e o aspecto inacabado de suas obras, inclusive em período anterior ao que denominamos como arte moderna, seu período holandês, onde o quadro de maior expressividade seria *Os comedores de Batatas*.

Segundo Coli (2006), a ruptura entre os artistas e o público ocorrida no período foi a maior até o momento. Para ele, um dos principais nomes dessa ruptura, dessa revolução, foi Gustave Courbet (1819 – 1877) ‘É primeiro artista a romper conscientemente com o poder, a desdenhar o público, a assumir o papel de contestador, de crítico, a reivindicar uma situação diametralmente oposta à de David’. (COLI, 2006, p.31). Para ele, diferentemente dos românticos, o rompimento de Courbet está relacionado com o não conformismo, com um novo ideal de artista, o artista independente, senhor de si, que luta pelos seus ideais, pela sua arte e vai contra todos. Em suas próprias palavras, um artista demiurgo. Este viraria o ideal da arte moderna. O artista com consciência não apenas da missão criadora, mas dos ‘sacrifícios que ela impõe, a escolha da marginalidade, tudo isso surge como condições para a nova florada desses artistas novos’. (COLI, 2006, p.35).

Coli menciona que Courbet proporciona obras, principalmente autorretratos, que desprezam, indagam, questionam. Para Martinez (2020), tanto Courbet quanto Van Gogh não se curvaram à vontade do público, porém alerta que o francês foi capaz

de impor o que deveria ou poderia ser aceito como arte, ainda que tivesse consciência da distância entre a aceitação pública e sua arte, em si. Para Coubert, essa distância seria o ápice do reconhecimento. E possivelmente por isso Van Gogh se assustou com uma fama inicial e pediu que parassem de escrever sobre ele, como veremos no terceiro capítulo. Se a distância entre o público e seu estilo de arte podem ser observadas como superioridade, o sucesso realmente poderia ser o pintor a acontecer na vida de um pintor.

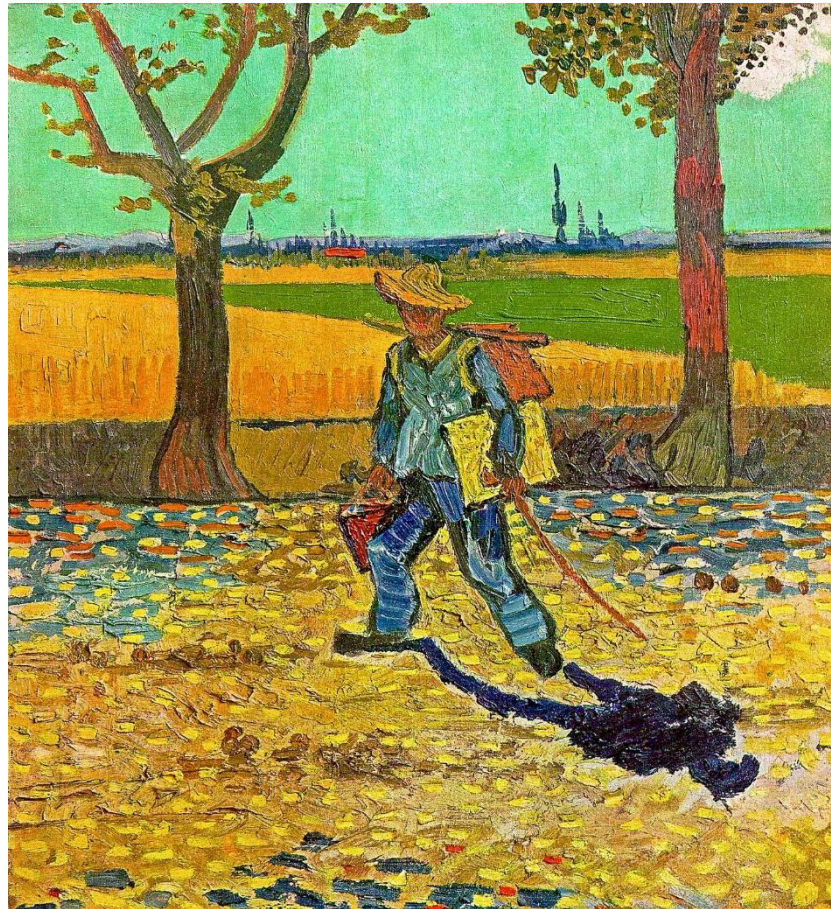
Para exemplificar toda a discussão, Coli (2006) aborda o quadro 'Bom dia, Sr Courbet'. Esse quadro é tão simbólico porque nele justamente aquele que seria um vagabundo é o senhor. E ele se torna o senhor precisamente por ser dono de seus caminhos, independente. Consciente e livre, Coli interpreta o quadro como um artista que conhece sua importância e defende que essa atitude se encontra na base da consciência de si de artistas populares, como Cezanne, Gauguin e o próprio Van Gogh. Gauguin reproduziu, ao seu modo, pelo menos duas vezes a sua versão, os seus 'Bom dia, Sr. Gauguin'. Coli aponta que, deste forma, o terreno da marginalidade foi preparado por Coubert. Não só o da Marginalidade, o do artista demiurgo, livre e confiante em sua arte.

Vincent não reproduziu nenhum quadro com o mesmo título ou até mesmo com a mesma postura, porém observamos um quadro onde podemos presenciar um Vincent livre, senhor de si, na natureza, criando seus caminhos e sua arte. A referida obra é *O pintor a caminho do Trabalho*, (Figura 3) executado em Arles em julho de 1888. Atualmente o quadro não pode ser visitado, pois foi destruído pelo fogo durante a Segunda Guerra Mundial. Na obra podemos ver claramente, no centro da tela, um pintor, com calça e camisa azul, e seus apetrechos de pintura. Em uma das mãos percebemos o cavalete, de quem pretende pintar ao ar livre, em outra, uma tela amarelada. Nas costas, temos uma mochila grande e aparentemente pesada. Na cabeça, o famoso chapéu de palha que muitas vezes autocaracteriza Vincent. Nas suas laterais percebemos duas árvores, ambas com poucas folhas. Na verdade, as folhas parecem estão todas no chão, amarelado, feito com pinceladas rápidas e energéticas. Uma sombra escura do personagem pode ser observada. Ao fundo, campos. Campos de trigo. Amarelados, verdes, em uma mistura. E ainda mais ao fundo, longe, vemos o que pode ser a sombra de uma cidade, distante, pequena perto da cena que presenciamos. O artista, porém, não tem rosto. Qual seria sua identidade? Quais seriam suas sensações observadas através de suas feições e

expressões faciais?

Seria esse quadro uma forma, também de Vincent, colocar a sua obra como algo em que ele acredita, contra tudo e todos? Uma forma de se colocar como artista livre, confiante, independente? Estaria Vincent afirmando que elegeu seu caminho e é o senhor de tudo, apesar da sociedade, de modo geral, apontar o contrário?

Figura 3 - O Pintor a caminho do trabalho



Fonte: VICENT VAN GOGH LETTERS. Coleção de Obras de Vicent Van Gogh. Paris, 1870 -1905. Disponível em: <https://vangoghletters.org/vg/>. Acesso em: 04 abr. 2022.

Walther e Metzger (2006) descrevem o quadro de forma diferente. Para eles, o artista caminha pensosamente, carregado, por uma paisagem rural totalmente deserta. Chamam a atenção para o próprio pintor representar o contraste entre o amarelo e o azul e também para a imagem passar uma sensação de calor escaldante. Para eles, o pintor foge da sombra, da voz ao ouvido, e continua sempre incansável, decidido. Relacionam o quadro com uma mensagem enviada a Théo onde dizia que quando se sentia sozinho, sentia mais falta de trabalhar do que de companhia.

‘Quando fico sozinho com meus inventos, apoio-me apenas na paixão pelo trabalho que por vezes se apodera de mim, e, então, deixo-me ir, para lá de todos os limites. [...] Queria em um futuro próximo pintar cinquenta quadros tão bons que pudessem ser expostos. (WALTHER; METZGER, 2006, p. 339)

Planejava pintar mais do que conseguiria, porém não se importava com a exposição em si. Sua preocupação seria com a sua identidade, com a missão criativa. E justamente por isso percebemos nessa obra um exemplo do que seria o ideal da artista do momento, o ideal que Vincent seguiu. Metzger e Walther (2006) discordam. Para eles, Vincent tinha uma necessidade de ser reconhecido e o cenário do quadro apenas demonstraria um autorretrato da solidão.

Metzger e Walther (2006) apontam que o artista desse período era o sofredor. Sua biografia fazia parte de suas obras. E a solidão, o desespero, a loucura os caracterizavam. Seriam grandes mentes, com um caráter de sacrifícios. Vítimas que se sacrificavam, que sacrificavam suas ambições em nome de algo maior; a arte. Vincent não percebia a arte de forma diferente. Suas cartas estão repletas de passagens onde comentou os sacrifícios feitos pela arte, pela sua obra. E a verdadeira vida, com esposa e filhos seria apenas uma delas. O corpo e a felicidade seriam outros exemplos. Para Coli (2006), a vocação os faz renunciar ao mundo para empunhar um pincel. Sabiam que o sacrifício se justificava, pois a cartada seria certa. Menciona ainda uma solidão, pois não participavam de grupos afetivos, como os impressionistas, pois viveram isolados, em lugares afastados. A fé nas suas obras acabara impondo a solidão

‘Na escolha e na renúncia, poder-se-ia supor um fenômeno de época: afinal de contas, é suficiente evocar os nomes de Cezanne e Gauguin, tão obstinados quanto ele apesar da indiferença do resto do mundo, para que seu caso não apareça isolado.’ (COLI, 2006, p. 25).

Em carta a Bernard (CARTA 655), Vincent chega a mencionar uma rivalidade entre sexualidade e arte. Para ele, as duas coisas competiam intimamente, disputando a sua seiva vital. Para pintar bem, não deveria ter relações sexuais, por exemplo. Citando Balzac acrescenta que a castidade tornaria o artista moderno mais forte (CARTA 655). Deveria agir como um monge, e suprimir toda a energia, canalizando para um único fim, a pintura. Ainda menciona que a disciplina deveria ser a de um soldado, assim tudo estaria canalizada para a função arte, trabalho, obra. Essa visão de soldado e de monge, sobretudo pela disciplina exigida – e pela renúncia, é vista repetidamente em correspondências para Bernard. E essa grande opção dirigirá todas



as outras; para cada gesto e para cada decisão será facilmente encontrado um sentido, pois tudo está inteiramente determinado pelo tropismo da criação artística' (COLI, 2006, p. 24).

E esse não seria um pensamento iniciado pós sua experiência em Paris. Em carta escrita a Théo em 1883, ainda em Haia, Vincent ressaltou:

Logo, minha obra constituiu meu único objetivo – se eu concentrar todos os meus esforços nesse pensamento, tudo o que fizer, ou não, se tornará simples, e fácil, na medida em que minha vida não será semelhante a um caos e em que todos os meus atos tenderão para esse fim. [...] devo realizar, em alguns anos, uma obra cheia de coração e de amor, e consagrar-me com energia a isso. Se ficar mais tempo em vida do que espero, tanto melhor, mas não quero considerar essa eventualidade. [...] É preciso que eu realize algo de válido em poucos anos, esse pensamento me guia quando faço projetos em relação à minha obra. Você compreenderá que sou levado pelo desejo de empreender energicamente meu trabalho, E estou decidido a empregar meios simples. Pode ser que você também compreenda que não considero meus estudos de modo isolado, mas que sempre me preocupo com o conjunto da minha obra<sup>34</sup>. (VICENT VAN GOGH LETTERS, tradução nossa).

Para Coli 'esse documento mostra de forma clara um projeto de vida e de obra – e que abarcou também o momento da morte. Para ele, o suicídio, de certa forma, tende a parecer um término desejado de antemão' (COLI, 2006, p. 21).

Segundo Walther e Metzger (2006), até a forma como ele assinava os quadros demonstrava o estilo do período, o individualismo. Ele assinava seus quadros apenas como 'Vincent' por acreditar no indivíduo puro e simples e não nas convenções de classe. Ele não queria ser reconhecido como um membro da família de mercadores, o irmão do famoso marchand de arte. Ele queria ser o indivíduo e para o indivíduo, o nome próprio basta. Tanto que assinava Vincent tanto em seus quadros quanto em suas cartas. Os autores defendem que 'era uma das formas de mostrar ao público um homem revelando o seu eu mais profundo' (WALTHER; METZGER, 2006, p. 26).

A ideia do viver como monges estava inclusive em sua concepção da Casa Amarela (MARTINEZ, 2020). O autor aponta que viveriam sob a liderança de, possivelmente, Gauguin e que a produção seria organizada em uma espécie de

---

<sup>34</sup> Therefore, my work is my goal - if I concentrate all my exercises, in this chaos, everything I do, or not, will become simple, and unique, in which life will not be similar to one and in all my acts easy will tend to that end. [...] I must carry out, in a few years, a work full of heart and love, and devote myself with energy to it. If I live longer than I expect, so much the better, but I don't want to consider that eventuality. [...] I need to notice something rare in a few years, this thought guides me when I do projects in relation to my work. You will understand that I am driven by the desire to undertake my work energetically, and I am using simple means. You may also understand that I do not consider my studies in isolation, but that I am always concerned with the whole of my work (VICENT VAN GOGH LETTERS).

cooperativa<sup>35</sup>, evitando concorrência e implicando em uma renúncia à própria identidade. Martinez defende que a colaboração entre os pintores viria a partir do momento que suas obras se complementassem e que a instituição não seria apenas de caráter artístico, mas também de organização de trabalho. Uma organização que se oporia diretamente ao trabalho industrial.

As obras deixariam o circuito das galerias e migrariam para um território independente do mercado, sem com isso condenar o artista à fome. Seu ponto de partida seria Theo, responsável por uma ajuda inicial e pelo escoamento da produção. O *marchand* aparece, portanto, como uma engrenagem adicional para o funcionamento desse mecanismo e não como seu motor propulsor. A importância está mais na pessoa de Theo do que em sua função como *marchand*. (MARTINEZ, 2020, p. 82).

Nessa ideia da organização de pintores podemos observar um dos pensamentos oscilantes de Vincent. Apesar de ter uma crença perceptível na relação entre a sensibilidade, o dom artístico e a pintura e também do pintor genial e atormentado, aqui Vincent percebe a organização como algo muito além da visão de gênio. Mais do que isso, percebe que, para que todo talento fosse possível e reconhecido, seria necessária uma rede de apoio, de solidariedade, de trocas. Ainda que ele fosse inspirado por valores de individualidade da sua época, reconhecia que entre o artista e sua obra haveria uma série de pessoas, sejam através de inspiração, seja através de intermediação e trabalho. Esses são alguns pontos presentes na crítica da ideia de gênio.

## 1.5 A INFLUÊNCIA DOS ESCRITORES NAS SUAS CARTAS.

Zola e Balzac, como pintores de uma sociedade, da realidade como um todo, suscitam raras emoções artísticas em quem os ama, pela própria razão de que abrangem toda a época que pintam. Quando Delacroix pinta a humanidade, a vida em geral em vez de uma época, ele pertence à mesma família de gênios universais da mesma forma<sup>36</sup>. (VICENT VAN GOGH LETTERS, tradução nossa).

Metzger e Walther (2006, p. 23) ressaltam que as cartas de Vincent contêm uma tradição, a 'ut pictura poesis (tal como na pintura, assim na poesia). Para eles, a correspondência do pintor respira essa ideia e faz a ponte entre a arte e a realidade.

<sup>35</sup> Para Martinez (2020) A criação dessa espécie de associação estaria inspirada na união dos trabalhadores, afim de garantir sobrevivência e produção.

<sup>36</sup> Zola and Balzac, as painters of a society, of reality as a whole, arouse rare artistic emotions in those who love them, for the very reason that they embrace the whole epoch that they paint. When Delacroix paints humanity, life in general instead of an epoch, he belongs to the same family of universal geniuses all the same (VICENT VAN GOGH LETTERS).

E utilizam como exemplo a literatura dos seus contemporâneos, como Emile Zola, que 'sujeitava seu olhar ao treino da arte'. Eles defendem que o pintor, com suas sutilezas da descrição natural e artificial, busca modelos como a eloquência de escritores. Uma visão de mundo, uma defesa de ideias. E a influência de Zola é uma das mais presentes.

Van Gogh admirou como Zola e outros escritores, principalmente realistas e naturalistas abordavam a sociedade e os indivíduos que nela viviam. Ressaltou, em suas cartas, a honestidade, a franqueza com que descreviam o mundo e também o sentido em que colocavam em seus escritos. Na Carta 421 recomendou que lessem Zola o máximo possível e isso proporcionaria clareza à suas vidas. Em carta a Will (W1) o pintor escreveu:

[..] Pelo contrário, se alguém quer a verdade, a vida como ela é, De Goncourt, por exemplo, em *Germinie Lacerteux*, *La fille Elisa*, Zola em *La joie de vivre* e *L'assommoir* e tantas outras obras-primas pintam a vida como nós mesmos sentimos e assim satisfazemos aquela necessidade que temos, que as pessoas nos falem a verdade. A obra dos naturalistas franceses Zola, Flaubert, Guy de Maupassant, De Goncourt, Richepin, Daudet, Huysmans é magnífica e dificilmente se pode dizer que pertence ao nosso tempo se não estivermos familiarizados com eles. A obra-prima de Maupassant é *Bel-ami*; Espero conseguir isso para você.<sup>37</sup> (VICENT VAN GOGH LETTERS, tradução nossa).

Nessa trecho podemos observar os autores que o pintor não apenas lia, mas admirava. De onde observava as ideias com as quais dialogaria em seus quadros e também em suas cartas. Muitas de suas conversas com seus irmãos são sobre os temas apresentados nos livros. Como observaremos ao longo desse trabalho, algumas das obras também. Podemos observar isso no desenho *Sorrow*. Van Gogh chegou a pintar suas obras favoritas em alguns quadros. A famosa obra *retrato do Dr Gachet*, que trabalharemos no próximo capítulo, é um exemplo disso. Nela, verificamos a presença dos livros dos autores naturalistas. Outro exemplo é a obra *Natureza morta com a Bíblia*. Nela, Metzger e Walther acreditam que o pintor abordou sua relação com seu pai. Relação conflituosa, demonstrada com a representação do pai como a Bíblia e o pintor como uma cópia amarelada e muito manuseada de *La*

---

<sup>37</sup> [..] if one wants truth, life as it is, De Goncourt, for example, in *Germinie Lacerteux*, *La fille Elisa*, Zola in *La joie de vivre* and *L'assommoir* and so many other masterpieces paint life as we feel it ourselves and thus satisfy that need which we have, that people tell us the truth. The work of the French naturalists Zola, Flaubert, Guy de Maupassant, De Goncourt, Richepin, Daudet, Huysmans is magnificent and one can scarcely be said to belong to one's time if one isn't familiar with them. Maupassant's masterpiece is *Bel-ami*; I hope to be able to get it for you (VICENT VAN GOGH LETTERS).

*Joie de Vivre*, de Emile Zola. Para eles, a representação mostra não apenas a diferença de personalidades, mas também uma situação de autoridade. A Bíblia, muito maior, era a fonte de autoridade do pai, enquanto o romance representaria a crença de que há coisas na vida moderna além da sabedoria milenar.

Walther e Metzger (2006) apresentam a importância de um outro autor: Michelet. Frequentemente citado, seria de um de seus romances que o pintor teria adotado uma das figuras mais frequentes em sua fase holandesa: a mulher de negro. A relação do pintor com Michelet pode ser vista em trechos anteriores da discussão e a presença da mulher de negro apenas fortalece essa exemplificação.

Outro autor citado com frequência por Vincent é Baudelaire. Suas obras pontuam sobre a modernidade à francesa, sobre a transição para o mundo moderno e seu espírito de objetividade, onde forma e função são levadas ao auge, em uma sociedade técnica, onde tudo pode ser objetificado. A natureza e as relações sociais seriam tecnizadas. Nesse período os saberes tradicionais perdem lugar para os modernos, a sociedade se glorifica por ter superado o passado, preocupando-se apenas com o futuro. O progresso é um dos temas mais discutidos e seu imaginário perpassa ideias de controle, disciplina, razão. Inclusive nos traços de uma cidade. Esse controle seria absoluto. Sobre a natureza, sobre o corpo (incluindo os hábitos de higiene), sobre o tempo, sobre o espaço (como o planejamento das casas modernas e seus comodos diferenciados) sobre a vida. E visaria a superação de todas as ignorâncias e males.

Nesse sentido, o trabalho é visto como algo libertador, a ser glorificado. Há uma negação do ócio e uma transformação em tudo o que não é produtivo a um fardo para a sociedade. Vincent, como veremos posteriormente, adotou essa visão. Apesar de ser leitor de críticos do período, percebeu em seu trabalho a sua salvação, o que o manteria consciente e longe de sua doença. Citando Emile Souvestre, poeta francês, escreveu a Théo (CARTA 143):

Pois quem são eles, aqueles em quem mais claramente se nota algo superior? - são aqueles a quem se aplicam as palavras 'operários, vossa vida é triste, operários, sofrestes na vida, operários, sois bem-aventurados', são aqueles que mostram os sinais de 'levar uma vida inteira de lutas e de trabalho sem ceder. É bom tentar ser assim.'<sup>38</sup> (VICENT VAN GOGH LETTERS, tradução nossa).

---

<sup>38</sup> For who are they, those in whom one most clearly notices something higher? — it is those to whom the words 'workers, your life is sad, workers, you suffer in life, workers, you are blessed' are applicable, it is those who show the signs of 'bearing a whole life of strife and work without giving way'. It is good to try and become thus (VICENT VAN GOGH LETTERS).

A discussão sobre trabalho permeiam as cartas e também os quadros de Van Gogh. A temática é frequente. Porém, em um mundo com tantas mudanças, o pintor também defendeu, como Zola, uma sociedade onde médicos e prostitutas andam lado a lado. E foi um entusiasta da busca pelo exótico, do maravilhamento, do deslumbramento. Esse foi um dos pontos de rompimento com o classicismo e Van Gogh discutiu em suas cartas sobre o japonismo, a África, as Américas e outros lugares. Para ele e outros artistas, a arte deveria resistir a indiferença do mundo moderno à natureza, aos trabalhadores e também apontar as diferenças entre o discurso e a prática. Que modernidade seria essa que reprimiu tanto os trabalhadores? Para eles, assim como os quadros da academia francesa, isso não fazia sentido.

Balzac escreve romances com verdades orgânicas. Observa que do acúmulo de banalidades nasceria a beleza, a verdade. De certa forma, priorizou o deciframento da banalidade. Para ele, o mundo moderno é passageiro, não heróico, instável. E ele retira da miséria toda a grandeza dela. Van Gogh, como percebemos anteriormente, também buscou na miséria a grandeza da vida. E retratou repetidamente cenas cotidianas, banais. Acreditava que as grandes coisas viriam dos detalhes, dos pequenos insetos, da vida rotineira de trabalhadores. Em um possível diálogo com Balzac, percebeu a beleza exatamente na precariedade das paisagens e na verdade orgânica que provinha de si, de seu entendimento, de sua percepção.

## CAPÍTULO 2 - NARRATIVAS SOBRE ADOECIMENTO E BUSCA POR TRATAMENTOS

Você vê que eu fui um pouco mais para o sul - vi muito claramente que não posso prosperar nem com meu trabalho nem com minha saúde no inverno - além disso, hoje em dia as pessoas estão exigindo contrastes de cores e cores altamente intensas e variadas em pinturas em vez de uma cor cinza suave. Então eu pensei por uma razão e outra que eu não faria mal a ninguém se eu apenas fosse para o que me atraía <sup>39</sup>. (VICENT VAN GOGH LETTERS, tradução nossa).

### 2.1 OS PRIMEIROS MESES EM ARLES

Assim Vincent justificou sua ida à Arles à sua irmã Wil. Já para Théo escreveu, na primeira carta enviada da nova localidade, que para ele era impossível trabalhar em Paris, que sem um abrigo, uma forma de recuperar a paz de espírito e a auto-compostura, a cidade e situações o deixavam totalmente entorpecido (carta 577). Naifeh e Smith (2011) defendem que o motivo pelo qual Théo deixou Paris em fevereiro de 1888 é um mistério, assim como tudo que ocorreu entre os irmãos nos dois anos em que dividiram o mesmo teto. Argumentam, ainda, que nesse período muitos artistas costumavam fazer longas viagens, a lugares remotos e pitorescos, tanto no inverno quanto no verão. Apontam que Cormon, professor da escola que Vincent estudou em Paris, foi à África, assim como Georges Duroy, do romance de Guy de Maupassant. Monet havia visitado Antibes, Bernard visitava a Normandia ou a Bretanha, e Signac e Pissaro faziam o mesmo. Acrescentam que Anquetin (1861 – 1932) viajou à costa mediterrânea e Gauguin ao Panamá e a Martinica. No primeira capítulo vimos que Schama (2010) defende que houve um desgaste na relação entre irmãos e que Walther e Metzger (2011) apontam a busca pelo exótico, pelo diferente. Porém a busca por um clima melhor para a sua saúde está demarcada como uma das possibilidades em todos os autores.

As primeiras cartas escritas por Vincent são para o irmão, Théo. Nelas, pouco abordou a cidade de Arles, suas características, pessoas, atrativos. Comentou que as

---

<sup>39</sup> You see that I've gone somewhat further to the south — I've seen only too clearly that I cannot prosper with either my work or my health in the winter — moreover, nowadays people are demanding colour contrasts and highly intense and variegated colours in paintings rather than a subdued grey colour. So I thought for one reason and another that I wouldn't do anyone any harm if I just went to what attracted me (VICENT VAN GOGH LETTERS).

arlesianas realmente eram muito bonitas e que sentia que seu sangue estava recomeçando a circular, que sua saúde estava melhor do que em Paris (CARTA 578). Em período próximo, questionou (CARTA 583): ‘Pelo amor de Deus, quando veremos uma geração de artistas com corpos saudáveis?’<sup>40</sup> (VICENT VAN GOGH LETTERS, tradução nossa) . Essa relação entre a pintura e saúde frágil permeia as discussões de Vincent com praticamente todos os seus correspondentes. Ainda na carta mencionada contou a Théo que não havia encontrado uma pensão para viver e que, ao contrário do que esperava quando saiu de Paris, não estava conseguindo viver com um valor menor do que vivia na capital. Ainda nas cartas iniciais falou pela primeira vez de Gauguin. Porém não sobre a possibilidade de ele ir a Arles, mas sim que ele estava doente e que recebeu uma carta dele (CARTA 582). Em várias cartas Vincent enviava a Théo cartas recebidas de outras pessoas ou enviava a ele cartas que ele solicitava que Théo entregasse ou encaminhasse. Muito do que Vincent discutiu com outras pessoas era lido, na íntegra, pelo irmão.

No primeiro mês de correspondências temos cartas a Théo, Will, Gauguin e Bernard. Nas cartas observa-se muitos comentários sobre arte e sobre o que está produzindo, além de reclamações sobre o vento existente na região, conhecido como Mistral. Vincent e Théo discutiram muito sobre a divulgação dos impressionistas na Holanda (Théo faria essa divulgação) e Vincent comentou sobre a visita de pintores amadores e também de um pintor dinamarquês. Tanto para Théo (CARTA 585) quanto para Bernard (CARTA 587) escreveu que se sentia no Japão.

A saúde de Théo também foi uma constante. Vincent se mostrou preocupado com o irmão a todo momento. Por outro lado, deu muitos palpites em pareceres médicos. De modo geral, resistiu à prescrição de Rivet, médico parisiense, sobre iodeto de potássio (utilizado como tratamento para sífilis terciária no período) e aconselhou que Théo fizesse o mesmo. Também zombou do conselho de sobriedade e continência feito pelo médico e da advertência de outro médico, Gruby, de que não deveriam ter contato sexual com mulheres (CARTA 611). Vincent escreveu sobre suas visitas a bordéis e sobre o trabalho das meretrizes, principalmente em conversas com Bernard, como vimos anteriormente.

Apesar do encantamento inicial, reclamou do estômago, em constante mal estar e da preocupação com as despesas altas. Naifeh e Smith (2011) defendem que

---

<sup>40</sup> For Christ's sake, when are we going to see a generation of artists with healthy bodies? (VICENT VAN GOGH LETTERS).

para Vincent, que assim como o pai Theodorus, acreditava em uma relação entre a saúde física e a saúde mental, essas dores persistentes despertavam temores. Eram como ameaças e existia um grande medo dos ‘nervos extenuados’ causarem melancolia e, posteriormente, a loucura. Sobre o valor enviado por Théo, aos autores apontam (NAIFEH; SMITH, 2011, p. 744):

Theo não só mandava os mesmos 150 francos por mês (numa época em que o salário dos professores era de 75 francos mensais), como ainda complementava a quantia com um abastecimento extravagante de telas e tintas, além de remessas adicionais quando as reclamações de Vincent por estar ‘*sans le sou*’ (sem um tostão) alcançavam estridência suficiente.

E Vincent solicitava muitos materiais. Em reiteradas cartas são encontrados pedidos de cores, telas, esticadores e outros materiais. A falta de material gerava cartas com angústias. Era frequente que Vincent fosse tomado por surtos de esgotamento, remorsos e culpa quando não estava trabalhando. Sobre seu trabalho, escreveu que era o que o salvava da melancolia. Na Carta 592 escreveu que estava em um acesso de fúria de trabalho e que isso interferia em sua escrita. Relatou, inclusive, que esse ataque de fúria o fez escrever várias cartas e rasgar todas, não as achando suficientemente boas. Ele escreveu que estava com dificuldades para manter o mente calma. Já na carta 594, falou de uma febre de trabalho e ataques de desmaio. Para Russel (CARTA 598) escreve que trabalhava dia e noite e, por isso, não tinha tempo para escrever. Foi para Théo, porém, que desafabou sobre acreditar cada vez mais que as pessoas fossem a raiz de sua melancolia (CARTA 595) e que este sentimento viria de não se encontrar ‘na vida real’, de pensar que seria melhor ter filhos do que produzir quadros. Novamente, o sentimento de família. Do crescer e ter uma família, o sentimento de dever. Em carta posterior (CARTA 602) escreveu:

Mas com meu temperamento, levar uma vida normal e trabalhar não são mais coisas compatíveis, e nas circunstâncias dadas terei que me contentar em fazer pinturas. Isso não é a felicidade e nem a vida real, mas o que se pode dizer [...] eu seria ingrato se não me contentasse com ela<sup>41</sup>. (VICENT VAN GOGH LETTERS, tradução nossa).

Por outro lado, em alguns momentos, colocava no trabalho a causa de seu mal. Escreveu a Theo (CARTA 603):

Eu certamente estava a caminho de pegar uma paralisia quando deixei

---

<sup>41</sup> Anyway, moral standards seem to me less inhuman and contrary to nature than in Paris. But with my temperament, to lead a wild life and to work are no longer compatible at all, and in the given circumstances I'll have to content myself with making paintings. That's not happiness and not real life, but what can you say, even this artistic life, which we know isn't *the* real one, seems so alive to me, and it would be ungrateful not to be content with it (VICENT VAN GOGH LETTERS).



Paris. Ela me pegou depois! Quando parei de beber, quando parei de fumar tanto, quando voltei a refletir sobre as coisas em vez de tentar não pensar — meu Deus, que melancolia e que desânimo. Trabalhar nessa natureza magnífica manteve minha moral, mas também ali, depois de um certo esforço, não tive forças

Meu pobre amigo, nossa neurose certamente vem de nosso modo de vida artístico demais - mas também é uma herança fatal, já que na civilização vamos nos tornando mais fracos de geração em geração.

Veja nossa irmã Wil, ela não bebeu nem levou uma vida selvagem, e ainda assim conhecemos uma fotografia dela em que ela tem a aparência de uma louca. Isso não é prova suficiente de que, se quisermos olhar de frente o verdadeiro estado de nosso temperamento, temos de nos situar entre aqueles que sofrem de uma neurose que remonta a muito tempo atrás?

Acho que Gruby tem acertos nestes casos: comer bem, viver bem, ver poucas mulheres, numa palavra viver por antecipação como se já tivesse uma doença cerebral e uma doença da medula, sem falar na neurose, que realmente existe. Certamente isso é pegar o touro pelos chifres, o que não é uma má política.<sup>42</sup> (VICENT VAN GOGH LETTERS, tradução nossa).

Nela Vincent oscilou, colocando o trabalho como salvação e também como motivo de sua doença. E ainda comentou sobre a hereditariedade. Para Bernard (carta 632) citou que ao ler citações de Moisés, de São Lucas e de outros, 'não posso deixar de dizer a mim mesmo que era tudo que eu precisava. A está, muito bem desenvolvida, a neurose do artista'. Muitas de suas cartas falam sobre as paixões e seus perigos. E um quadro desse período tentou retratar o que pensava sobre o assunto: Café Noturno (Figura 04).

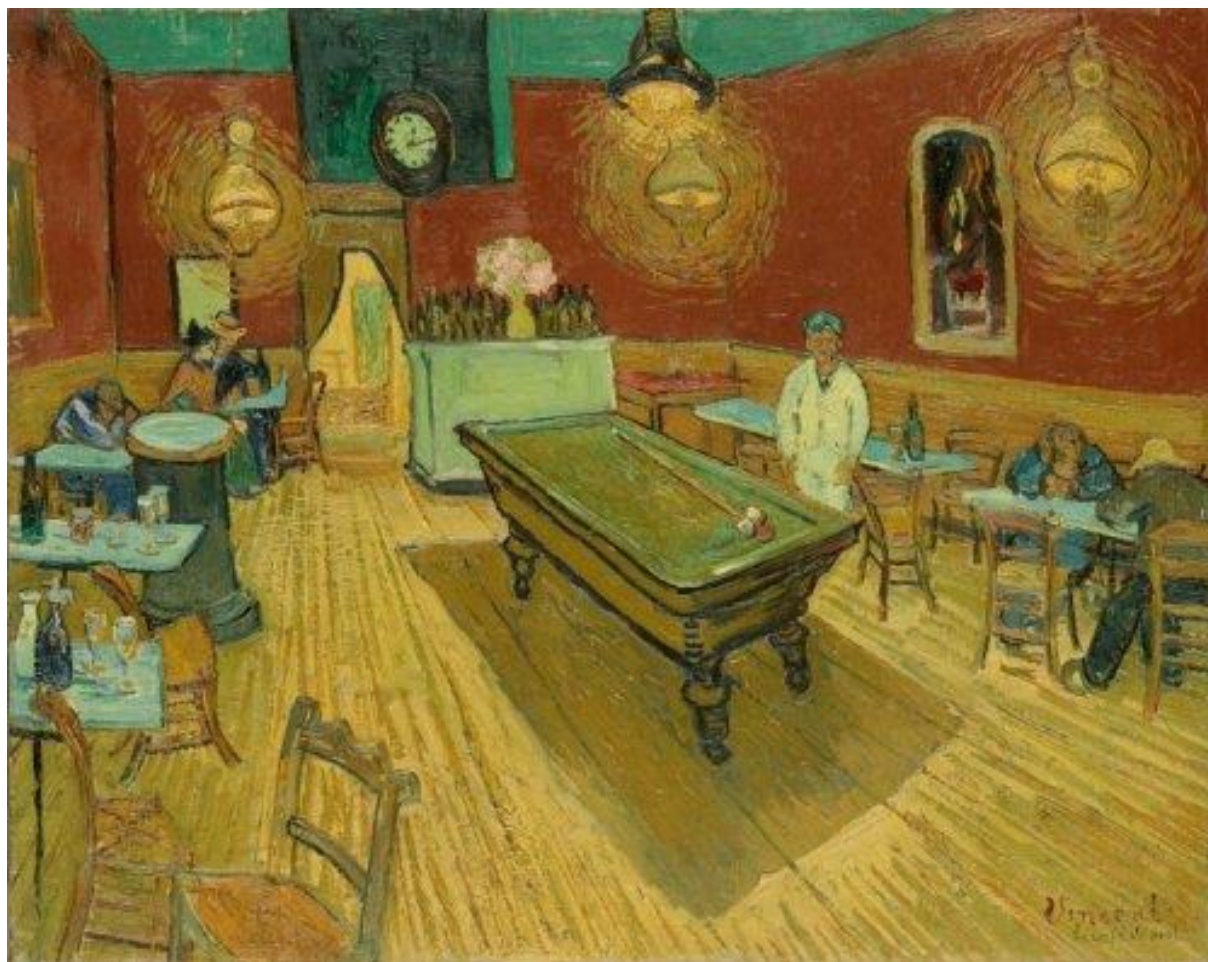
O quadro mostra um café em Arles. No centro vemos uma mesa de bilhar, verde, vazia, da qual apenas o atendente, todo de branco, está próximo. Vemos, nos cantos, sete mesas, algumas vazias e outras ocupadas por pessoas sem face. As mesas vazias contém garrafas e copos, em sua maioria, vazios. Do lado direito podemos observar um homem sozinho, com a cabeça deitada sobre os braços. Logo atrás dele, um casal, os únicos no retrato com postura ereta. Ao lado do casal é possível observar uma saída para outro ambiente, mais iluminado. Ao centro, no

---

<sup>42</sup> I was certainly well on the way to catching a paralysis when I left Paris. It caught up with me afterwards, right enough! When I stopped drinking, when I stopped smoking so much, when I started reflecting on things again instead of trying not to think — my God, what melancholias and what dejection. Working in this magnificent nature kept up my morale, but there too, after a certain amount of effort I didn't have the strength. My poor friend, our neurosis &c. surely also comes from our rather too artistic way of life — but it's also a fatal inheritance, since in civilization we go on becoming weaker from generation to generation. Take our sister Wil, she has neither drunk nor led a wild life, and yet we know a photograph of her in which she has the look of a madwoman.<sup>5</sup> Isn't that proof enough that if we want to look the true state of our temperament in the face we have to range ourselves among those who suffer from a neurosis that goes back a good long way. I think Gruby's in the right in these cases: eat well, live well, see few women, in a word live in anticipation just as though one already had a brain disease and a disease of the marrow, not to mention neurosis, which really does exist. Certainly that's taking the bull by the horns, which isn't a bad policy (VICENT VAN GOGH LETTERS).

fundo, vemos um balcão. Nele, há flores e muitas garrafas. Um grande relógio pode ser percebido na parede, que é vermelha. Do lado direito da tela, temos dois homens em uma mesma mesa, também cabisbaixos.

Figura 4 - Café Noturno (1888)



Fonte: VICENT VAN GOGH LETTERS. Coleção de Obras de Vicent Van Gogh. Paris, 1870 -1905. Disponível em: <https://vangoghletters.org/vg/>. Acesso em: 04 abr. 2022.

Sobre o quadro, escreveu a seus dois irmãos correspondentes. O primeiro foi Théo. Enviou a ele, na carta, um esboço do quadro, com a seguinte explicação (CARTA 676):

Tentei expressar as terríveis paixões humanas com o vermelho e o verde. [...] A sala é vermelho-sangue e amarelo fosco, uma mesa de bilhar verde no centro, 4 lâmpadas amarelo-limão com um brilho laranja e verde. Em todos os lugares é uma batalha e uma antítese dos mais diferentes verdes e vermelhos; nos personagens dos rufiões adormecidos, pequenos no quarto vazio e alto, alguns roxos e azuis. O vermelho-sangue e o verde-amarelo da mesa de bilhar, por exemplo, contrastam com o delicado verde Luís XV do balcão, onde há um buquê rosa. A roupa branca do dono, vigiando as coisas de um canto desta fornalha, torna-se amarelo-limão, verde pálido e

luminoso<sup>43</sup>. (VICENT VAN GOGH LETTERS, tradução nossa).

Na carta seguinte (CARTA 677), continuou:

Na minha pintura do café noturno, tentei expressar a ideia de que o café é um lugar onde você pode se arruinar, enlouquecer, cometer crimes. De qualquer forma, tentei com contrastes de rosa delicado e vermelho-sangue e vermelho-vinho. Suave Louis XV e verde Veronese contrastando com verdes amarelos e verdes azuis duros. Tudo isso em um ambiente de fornalha infernal, em enxofre pálido. Para expressar algo do poder dos cantos escuros de uma taberna [...].<sup>44</sup> (VICENT VAN GOGH LETTERS, tradução nossa).

Já para a irmã (CARTA W7), escreveu que alguns pobres vagabundos noturnos estariam dormindo em um canto. 'A sala e dentro, à luz do gás, a mesa de bilhar verde, que projeta uma imensa sombra sobre o chão. Nesta tela há 6 ou 7 vermelhos diferentes, do vermelho-sangue ao rosa delicado, contrastando com o mesmo número de verdes pálidos ou escuros'<sup>45</sup> (VICENT VAN GOGH LETTERS, tradução nossa). Ainda explicou que esse era um café noturno, onde algumas pessoas que não encontrassem abrigo ou estivessem bebêdas demais poderiam passar a noite, tranquilamente.

Para ele, as paixões contrastam e enlouquecem. Existem variados tipos de paixões e todas podem enlouquecer, arruinar, levar alguém a extremos. As paixões batalhariam diariamente. Assim como suas paixões e suas manias. Sua paixão pelo trabalho, pela arte, pelas mulheres. E como pudemos perceber, nesses primeiros meses em Arles o pintor estava lutando com suas paixões, com seus ideias, com sua doença. Surtos de trabalho, desmaios, períodos sem poder escrever, melancolia. Na carta 650, escreveu a Théo que o vazio que este sentia era compartilhado por ele. E que 'quanto mais me torno dissipado, doente, um jarro quebrado, mais eu também me

---

<sup>43</sup> The room is blood-red and dull yellow, a green billiard table in the centre, 4 lemon yellow lamps with an orange and green glow. Everywhere it's a battle and an antithesis of the most different greens and reds; in the characters of the sleeping ruffians, small in the empty, high room, some purple and blue. The blood-red and the yellow-green of the billiard table, for example, contrast with the little bit of delicate Louis XV green of the counter, where there's a pink bouquet. The white clothes of the owner, watching over things from a corner in this furnace, become lemon yellow, pale luminous green (VICENT VAN GOGH LETTERS).

<sup>44</sup> In my painting of the night café I've tried to express the idea that the café is a place where you can ruin yourself, go mad, commit crimes. Anyway, I tried with contrasts of delicate pink and blood-red and wine-red. Soft Louis XV and Veronese green contrasting with yellow greens and hard blue greens. All of that in an ambience of a hellish furnace, in pale sulphur. To express something of the power of the dark corners of a grog-shop... (VICENT VAN GOGH LETTERS).

<sup>45</sup> The living room and inside, in the gas light, the green pool table, which casts an immense shadow on the floor. In this canvas there are 6 or 7 different reds, from blood red to delicate pink, contrasting with the same number of pale or dark greens (VICENT VAN GOGH LETTERS).

torno um artista criativo nesse grande renascimento da arte que estamos falando<sup>46</sup>. É a antítese, a briga das paixões, o que ele narrou também em seu quadro.

Walther e Metzger (2011) destacam as figuras amontoadas nas mesas, com ar perdidos e copos vazios. Ressaltam que a obra mostra também o alcoolismo, outro problema enfrentado pelo pintor. Mas mostram um paradoxo. O último plano transmitiria uma ideia de conforto, justamente onde vemos um casal entrelaçado, ao lado de uma cortina que leva a uma sala mais luminosa e alegre. Para eles, porém, Vincent insistiria em ver a composição em termos negativos. Os candeeiros realçariam o desespero e a miséria do ambiente, a luz, impessoal, tornaria tudo friamente anônimo. Perde-se o contato com a humanidade. Seria coincidência o conforto estar justamente no que ele consideraria, pois aprendeu no meu âmago familiar, que seria 'a vida real'? Casar, ter filhos, uma família? O dever masculino de ser o progenitor, protetor e mantenedor de uma família? Itens tão fortalecidos pela crença familiar e religiosa de Vincent.

Ainda nesse período escreve a Théo (CARTA 645) que pintar 'só me custou a carcaça quebrada – minha mente está muito quebrada'<sup>47</sup>. (VICENT VAN GOGH LETTERS, tradução nossa). E que se pensasse nas possibilidades desastrosas que poderiam acontecer, só se acalmaria trabalhando com abandono e com bebida. Acrescenta que isso o tornaria algo parecido com o louco, se levasse em consideração o que ele deveria ser, deveria ter se tornado. Também repete que se sente um fardo para o irmão e que estaria envelhecendo bem mais rápido que ele. Coloca o trabalho como a distração que o ajuda a não pensar nessas coisas. Apontamos para o fato da palavra louco ser utilizada pelo pintor em vários períodos. Dentro do estudado, nos primeiros meses de escrita já encontramos uma possível referência dele à sua loucura ou ao reconhecimento dele como louco. Naifeh e Smith (2011, p. 746), defendem:

Tendo Vincent renunciado desde longa data à 'asneira infecciosa' da religião, só lhe restava um único lugar para procurar consolo. Como tantas vezes no passado, sobretudo em épocas de crise, ele se prendeu à possibilidade de um renascimento— de uma redenção — pela arte. Apenas a arte, disse, 'pode nos levar à criação de uma natureza mais engrandecedora e consoladora'. Repetindo o imperativo messiânico de Zola em *L'oeuvre*, bem como suas antigas formulações pessoais do 'isso' sublime, ele convocou uma nova visão do futuro da arte — uma visão que, a exemplo de seu cristianismo evangélico, prometia transformar seus problemas em sacrifícios e seus tormentos em martírio. A todos os correspondentes, passou a pregar uma 'revolução' próxima na arte, tendo na vanguarda ele mesmo e os outros pintores.

<sup>46</sup> The more I become dissipated, ill, a broken pitcher, the more I too become a creative artist in that great revival of art of which we're speaking (VICENT VAN GOGH LETTERS).

<sup>47</sup> It's only cost me my broken-down carcass — my mind pretty well cracked [...] (VICENT VAN GOGH LETTERS).

Essa revolução seria uma irmandade entre pintores.

## 2.2 A IRMANDADE DE PINTORES

Já em Paris, Vincent tinha a ideia de criar uma irmandade de pintores. Uma comunidade onde todos pudessem viver e produzir juntos, dividindo lucros e conhecimento. Em suas cartas iniciais em Arles já escreve a Théo sobre o assunto. Um exemplo é a Carta 584, onde explicou:

Penso nessa associação de artistas todos os dias, e o plano se desenvolveu ainda mais em minha mente. No entanto, os artistas não encontrarão uma maneira melhor do que - juntar-se, entregar suas obras à associação e dividir o preço de venda de tal forma que pelo menos a sociedade possa garantir a possibilidade de existência. Se Degas , Claude Monet , Renoir , Sisley e C. Pissarro tomassem a iniciativa e dissessem: aqui estamos, cada um de nós 5 dá 10 quadros (ou melhor, cada um dá o valor de 10.000 francos , o valor estimado por membros especialistas, por exemplo, Tersteeg e você, indicados pela sociedade, e esses especialistas também investem capital na forma de pinturas), e, além disso, nos comprometemos a dar o valor de... por ano. Então os grandes impressionistas do Grand Boulevard, dando pinturas que se tornam propriedade comum, manteriam seu prestígio, e os outros não poderiam criticá-los por guardarem para si os benefícios de uma reputação conquistada por seu gênio individual em primeiro lugar — mas — não obstante, em segundo lugar, uma reputação que cresce e agora também se consolida e se sustenta pelas pinturas de todo um batalhão de artistas que até agora trabalharam em constante ruptura<sup>48</sup>. (VICENT VAN GOGH LETTERS, tradução nossa).

Para Vincent, Arles seria o cenário ideal para essa irmandade. E a casa que alugou, a Casa Amarela, seria o local apropriado para essa coexistência. A ideia aparece aos poucos em suas cartas. Inicialmente o pintor insistiu – muitas vezes – para que Théo abandonasse a carreira de marchand e se tornasse um pintor como

---

<sup>48</sup> I think about this artist association every day, and the plan developed further in my mind. Nevertheless, artists won't find a better way than — to join together, give their pictures to the association, and share the sale price in such a way that at least the society will be able to guarantee the possibility of existence and work for its members. If Degas, Claude Monet, Renoir, Sisley and C. Pissarro were to take the initiative and say: here we are, each of the 5 of us gives 10 paintings (or rather, we each give to the value of 10,000 francs, the value estimated by expert members, for example, Tersteeg and yourself, appointed by the society, and these experts also invest capital in the form of paintings), and, furthermore, we commit ourselves to give to the value of... each year. And we also invite you, Guillaumin, Seurat, Gauguin &c. &c. to join us (your pictures being put to the same assessment from the point of view of value). Then the great Impressionists of the Grand Boulevard, giving paintings that become common property, would retain their prestige, and the others wouldn't be able to criticize them for keeping to themselves the benefits of a reputation gained without any doubt by their own efforts and by their individual genius in the first place — but — nevertheless, in the second place, a reputation that is growing and is now also being consolidated and supported by the paintings of a whole battalion of artists who have so far been working while constantly broke (VICENT VAN GOGH LETTERS).



ele. O trabalho os uniria e uniria também a família, pois o apoio que ele nunca teve dos demais membros da família, seria dado a Théo. Este, porém, sustentava a família e parece não ter pensado na possibilidade de abandonar sua carreira promissora. Mais tarde, Vincent pensou em outros pintores. Gauguin não foi a primeira opção de Vincent. Inicialmente, pensou em Bernard e lhe fez várias propostas. Ainda que por poucas cartas, mencionou a possibilidade de convidar o dinamarquês Petersen (CARTA 613) para dividir o ateliê e até mesmo um pintor estadunidense (Macknight) foi cogitado. Vincent demonstrou nas cartas certo preconceito pela origem do pintor, porém pensou que poderiam conviver.

Vincent acreditaria que uma irmandade poderia aumentar a reputação dos pintores, ressaltando que muitos andavam como loucos e bandidos pelas ruas da Europa (CARTA 658). Sua ideia era montar algo para a posteridade, para que outras pessoas pudessem habitar depois dele, inclusive continuar seus estudos, planos e projetos (CARTA 538). Justamente aí estaria o caráter da irmandade. Inspirado em ideais budistas, Vincent imaginou uma comunidade repleta de harmonia.

Naifeh e Smith (2011) defendem que em uma idéia de assumir a causa dos seus camaradas sofredores, Vincent encontrou o conforto que mais precisava. Para eles, ao transformar a dependência do irmão em um direito moral, pertencente a vários artistas, ele impunha um papel imperativo a todos os negociantes e artistas bem sucedidos e se libertava do sentimento de culpa mais profundo. A culpa de depender do irmão e de não ter seguido o seu dever de ser um pai de família. Walther e Metzger (2011) ressaltam que a ideia da Casa Amarela só pode ocorrer após Théo, mais uma vez, intervir nos assuntos familiares. O tio Cent faleceu e deixou parte substancial da sua herança para Théo ( Vincent foi excluído nominalmente do testamento). Os autores defendem que isso abalou Vincent, que novamente se sentiu excluído da família. Théo, porém, enviou uma parte do que recebeu a Vincent. Dividiu sua herança. E foi com esse valor que Vincent deu início a sua empreitada na Casa Amarela. Nas cartas não encontramos nenhuma menção de Vincent sobre ter sofrido com a decisão do tio ou questionamentos sobre a decisão dele. O assunto testamento é um grande silêncio em suas conversas com seu irmão.

A primeira carta na qual faz menção a convidar Gauguin para se estabelecer com ele em Arles é a 616. O período após essa carta é repleto de menções ao pintor, sua saúde (ou falta dela), suas indecisões, propostas e até mesmo incertezas quanto à sua presença. Tudo parece planejado e angustiante para Vincent, que falou com a

irmã (CARTA W20) sobre fortes imersões de melancolia e com Théo (CARTA 672) sobre fortes crises de desânimo ou fortes ondas de trabalho impulsivo (CARTA 689). As cartas para Gauguin não estão entre as sobreviventes, então não temos nas fontes o que Vincent escreveu para convence-lo sobre a irmandade. Pistas, porém, são encontradas nas cartas a Théo. Na carta 682, por exemplo, comenta que sente, instintivamente, que Gauguin seria uma pessoa calculista e que desejaria recuperar sua posição social. Assim sendo, ele ganharia mais estando com Vincent e Théo do que sozinho, onde quer que fosse. Segundo Naifeh e Smith (2011) além de abordar os bordéis, Vincent elogiava constantemente o trabalho de Gauguin e fazia promessas de um clima com mais luz e sol, possibilidade de trabalhar ao ar livre em praticamente todo o ano, um clima mais propício à saúde (e, nesse caso, utilizava sua própria saúde como exemplo, exaltando o bem que Arles teria feito à seu corpo e mente) e, sem rodeios, disse que Théo poderia ajudar financeiramente. Explicou, porém, que não teria como enviar dinheiro a dois lugares distintos, porém que os dois estando no mesmo lugar, Théo poderia ajudá-los, custeando seus principais gastos. Após algum tempo de conversa Vincent avisa a Théo, que enfim, o convite foi aceito por Gauguin (CARTA 635).

Após o convite aceito, Vincent transformou sua vida em uma busca para organizar a Casa Amarela. Mobiliou, comprou itens (com todos os custos sendo repassados a Théo através das cartas), pintou quadros pensando em como decorar o ambiente. Ao que parece, Vincent percebia na vinda de outro artista, o fim de sua solidão. Uma centelha de esperança em um horizonte até então desolado. Na Carta 676 escreveu que Gauguin indo ou não, ele precisaria comprar móveis e ter uma moradia e que isso tiraria da sua mente a melancolia de estar na rua. Entre o período do aceite e da chegada de Gauguin, Vincent escreve em suas cartas (CARTA 635) que seu cérebro está tão cansado que se sente muito distraído e incapaz de fazer coisas comuns. Relatou que sua mente estaria no limite e que pensava em mil coisas, simultaneamente, em uma única meia hora. Chega a se comparar com Monticelli, que as pessoas diziam ser bêbado e louco e finaliza afirmando que seu conforto e distração seriam beber e fumar muito. Na Carta 671, disse que se sentia muito fraco e que não procurava nada além de sobrevivência. Já na 672 relatou desânimo, dificuldade de concentração, preocupação extrema e que o único remédio possível estaria dentro dele mesmo, através da boa vontade e da paciência. Adiante se mostrou incomodado com a demora de Gauguin (CARTA 674), porém admitiu que

não escreveu por medo de incomodá-lo. Também relatou perda de consciência (CARTA 687), cabeça totalmente voltada ao trabalho (CARTA 689), nervos aflorados (CARTA 690) e ansiedade (CARTA 702), principalmente quando pensava em todos os custos que estava causando a Théo. Na carta 709 escreveu: 'estou cada vez mais reduzido ao estado de loucura de Hugo Van Der Goes na pintura de Emile Wauters'<sup>49</sup>. (VICENT VAN GOGH LETTERS, tradução nossa). Adicionou que 'minha loucura não é do tipo de perseguição, pois meus sentimentos em estado de excitação tem mais relação com preocupações com a eternidade e a vida eterna. Mesmo assim, devo ter cuidado com meus nervos'<sup>50</sup>. (VICENT VAN GOGH LETTERS, tradução nossa).

Demonstrou em sua narrativa, também, uma esperança de que, iniciada a irmandade, logo mais pintores viriam. Pensa principalmente em Bernard e Laval. (CARTA 694). Acrescentou:

Eu não poderia pedir mais, mas quando se trata de vários pintores vivendo em comunidade, estipulo antes de tudo que deveria haver um padre superior para impor a ordem, e que naturalmente esse seria Gauguin. É por isso que eu gostaria que Gauguin estivesse aqui algum tempo antes deles (de qualquer forma, Bernard e Laval só virão em fevereiro, já que Bernard tem que ir antes de seu conselho médico de recrutamento). De minha parte, desejo duas coisas: desejo recuperar o dinheiro que já gastei, devolvê-lo a você, e desejo que Gauguin tenha sua paz e tranquilidade para produzir e respirar como um artista verdadeiramente livre. Se eu recuperar o dinheiro já gasto e que você me empresta há anos, vamos aumentar a coisa e tentar fundar um estúdio de renascimento, não de declínio. [...] Quando te deixei na Gare du Midi, estava muito aborrecido, doente e quase alcoólatra por exagerar...Eu sempre senti vagamente que no inverno passado nós colocamos nossos corações em nossas discussões com tantas pessoas e artistas interessantes, mas eu não ousei ter esperança ainda. Depois de um esforço constante de sua parte e meu até agora, começa a aparecer no horizonte: Esperança.<sup>51</sup> (VICENT VAN GOGH LETTERS, tradução nossa).

Percebemos, com isso, que apesar de sua narrativa ser permeada por

<sup>49</sup> I'm once again nearly reduced to the state of madness of Hugo van der Goes in Emile Wauters's painting (VICENT VAN GOGH LETTERS).

<sup>50</sup> But even for all that, I don't believe that my madness would be of the persecution kind, since my feelings in a state of excitement have more to do with preoccupations about eternity and eternal life. But even so, I must be wary of my nerves (VICENT VAN GOGH LETTERS).

<sup>51</sup> couldn't ask for more, but when it's a matter of several painters living communally, I stipulate first and foremost that there would have to be a father superior to impose order, and that naturally that would be Gauguin. That's why I'd wish Gauguin to be here some time before them (in any case, Bernard and Laval won't come until February, as Bernard has to go before his recruitment medical board).<sup>4</sup> For my part, I wish for two things: I wish to earn back the money that I've already spent, to return it to you, and I wish Gauguin to have his peace and quiet to produce and to breathe as a truly free artist. If I earn back the money already spent and that you've been lending me for years, we'll make the thing bigger and we'll try to found a studio of renaissance, not of decline. [...] When I left you at the Gare du Midi, very upset and almost ill and almost an alcoholic as a result of overdoing it — I've always vaguely felt that last winter we put our very hearts into our discussions with so many interesting people and artists, but I didn't dare to hope yet. After constant effort on your part and mine until now, it's beginning to appear on the horizon: Hope (VICENT VAN GOGH LETTERS).



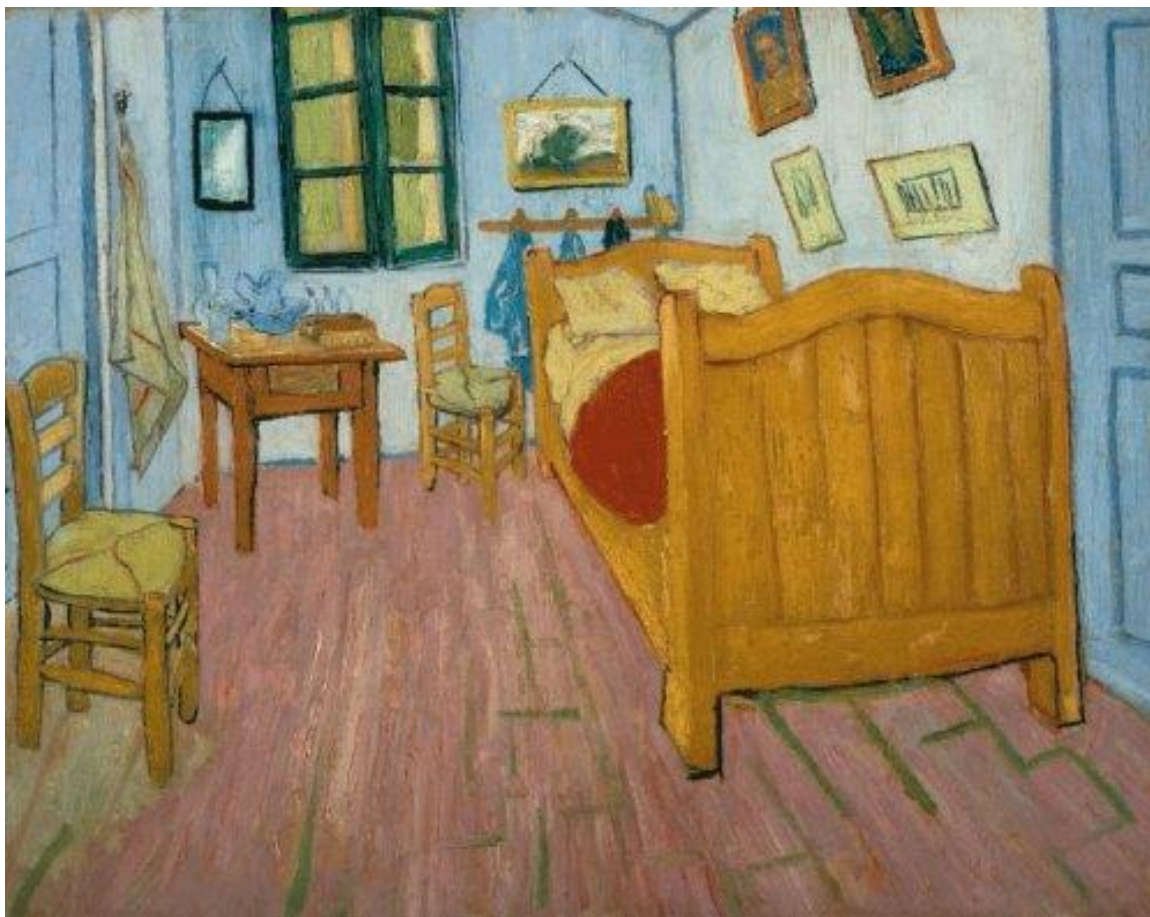
sintomas de adoecimento e de agravamento do quadro, a possibilidade da irmandade de pintores fez o pintor deixar seu estado de lado e focar na esperança de dias, tempos e saúde melhor. Para ele, se a irmandade, claramente dirigida por Gauguin, crescesse e se tornasse um sucesso, seus problemas seriam resolvidos. Principalmente o da culpa. A culpa reverbera até nas correspondências em que não fala sobre ela e seu sentimento de ser um peso para o irmão.

Nesse período Vincent pintou muitos quadros, entre eles os famosos girassóis. Eles fariam parte da decoração interna da casa amarela. Outro quadro desse período é o *Quarto em Arles* (Figura 5). O quarto é enviado nas cartas, em forma de esboço, tanto para Théo quanto para Gauguin. Para ambos ele explicou o que buscava transmitir com a tela. Atualmente, duas versões desse cenário podem ser vistas. Uma está exposta no Museu Van Gogh, em Amsterdan e outro no Art Institut de Chicago, nos Estados Unidos. Na tela podemos observar o que seria o quarto de Vincent na casa amarela. O chão é de madeira, as paredes são azuis e uma janela verde, entreaberta, é vista no fundo da pintura. Na parede podemos observar um pequeno espelho e pelo menos 5 obras do pintor. Uma delas, um retrato. No quarto temos uma cama de madeira com dois travesseiros e uma coberta vermelha, além de duas cadeiras e uma cômoda, nas quais alguns objetos são vistos. Um cabideiro com três casacos azuis e um chapéu também são observados. Tanto do lado direito quanto do esquerdo da tela são encontradas duas portas azuis. O quarto é simples, porém bem organizado. Salientamos que tudo na tela denota a espera de Vincent por Gauguin. As coisas estão sempre em dupla – cadeiras, copos, travesseiros. Sobre a tela, escreveu a Gauguin (CARTA 706): ‘ Eu queria expressar o repouso absoluto, com todos esses tons tão diferentes. Veja, o único branco é a pequena nota dada pelo espelho com moldura preta ( para colocar cores complementares também).’<sup>52</sup> (VICENT VAN GOGH LETTERS, tradução nossa).

---

<sup>52</sup> I had wished to express *utter repose* with all these very different tones, you see, among which the only white is the little note given by the mirror with a black frame (to cram in the fourth pair of complementaries as well) (VICENT VAN GOGH LETTERS).

Figura 5 – Quadro em artes.



Fonte: VICENT VAN GOGH LETTERS. Coleção de Obras de Vicent Van Gogh. Paris, 1870 - 1905. Disponível em: <https://vangoghletters.org/vg/>. Acesso em: 04 abr. 2022.

Já para Théo, descreveu da seguinte maneira (705):

Desta vez é simplesmente o meu quarto, mas a cor tem que fazer o trabalho aqui, e por ser simplificada dando um estilo maior às coisas, ser sugestiva aqui *de descanso* ou *de sono* em geral. Em suma, olhar para a pintura deve *descansar* a mente, ou melhor, a imaginação.

As paredes são de um violeta pálido. O chão — é de ladrilhos vermelhos.

O estrado e as cadeiras são amarelo-manteiga fresco.

O lençol e as almofadas verde-limão muito brilhantes.

O cobertor vermelho escarlate.

A janela verde.

A penteadeira laranja, a bacia azul.

As portas lilás.

E isso é tudo — nada neste quarto, com as venezianas fechadas.

A solidez dos móveis também deve agora expressar um repouso inabalável.

Retratos na parede, um espelho e uma toalha de mão e algumas roupas.

A moldura — como não há branco na pintura — será branca.

Isso para me vingar do descanso forçado que fui obrigado a tomar.

Vou trabalhar nisso de novo o dia todo amanhã, mas você pode ver como a

ideia é simples. As sombras e sombras projetadas são removidas; é colorido em tons lisos e lisos como estampas japonesas. Vai contrastar, por exemplo, com a diligência de Tarascon e o café noturno.<sup>53</sup> (VICENT VAN GOGH LETTERS, tradução nossa).

Como pode ser observado, entre o que Vincent escreveu e esboçou para o irmão e a pintura, há diferenças. Elas podem ter ocorrido no momento em que o pintor fez a obra. O fato de ele querer que o quarto constratasse com o café noturno também é relevante. O café seria o local das paixões, da loucura e o quarto seria a serenidade, a tranquilidade. Veria Vincent em um lar a alternativa para o fim de suas angústias? A relação entre família e o papel dessa na sociedade e o sentimento de fracasso de Vincent já foi percebido anteriormente nesse texto. Aqui, porém, o percebemos novamente. É possível também que através dessa tela tenhamos encontrado uma discordância entre as duas formas narrativas utilizadas pelo pintor. Enquanto em suas cartas Vincent fala sobre uma possível loucura, em estar perto dela, em melancolia e outros, na sua pintura ele tenta passar tranquilidade, sensação de repouso, de descanso, de lar. Ela demonstraria toda a estabilidade que ele pensava que a associação de pintores traria à sua vida.

### 2.3 A CONVIVÊNCIA COM GAUGUIN E A CRISE DE AUTOMUTILAÇÃO

Finalmente, Gauguin chegou. Vincent comemorou esse feito na Carta 712, onde relatou a Théo que se sentia mentalmente esmagado e esgotado, além de estar com a sensação de que ficaria doente, mas que a chegada de Gauguin o distraiu tanto que acreditava que aquilo passaria. Na carta, repleta de menções sobre a dívida que

---

<sup>53</sup> This time it's simply my bedroom, but the colour has to do the job here, and through its being simplified by giving a grander style to things, to be suggestive here of *rest* or of *sleep* in general. In short, looking at the painting should *rest* the mind, or rather, the imagination.

The walls are of a pale violet. The floor — is of red tiles.

The bedstead and the chairs are fresh butter yellow.

The sheet and the pillows very bright lemon green.

The blanket scarlet red.

The window green.

The dressing table orange, the basin blue.

The doors lilac.

And that's all — nothing in this bedroom, with its shutters closed.

The solidity of the furniture should also now express unshakeable repose.

Portraits on the wall, and a mirror and a hand-towel and some clothes.

The frame — as there's no white in the painting — will be white.

This to take my revenge for the enforced rest that I was obliged to take.

I'll work on it again all day tomorrow, but you can see how simple the idea is. The shadows and cast shadows are removed; it's coloured in flat, plain tints like Japanese prints.

It will contrast, for example, with the Tarascon diligence and the night coffee (VICENT VAN GOGH LETTERS).

tem com o irmão, com o fato de sua produção não ser vendida e com a crença de que será um fardo menor agora que teria alguém com ele, traz um relato do recém chegado. Ele o citou como um homem interessante e demonstrou muita confiança no que poderiam produzir juntos. Gauguin acabou ficando em Arles por aproximadamente dois meses, apenas. Nas Cartas não é possível observar o motivo pelo qual a permanência foi tão curta, pelo contrário. Apesar de constantemente falar sobre sentir o cérebro cansado (714) e relatar um estado terrível de ansiedade (715), Vincent escreveu que o objetivo tinha sido alcançado. Acrescentou (715):

Combinando nossas despesas, ele e eu, nós dois não vamos nem gastar o que viver aqui estava me custando sozinho. Você terá meu trabalho, e uma pintura dele além disso, todo mês. E vou fazer o mesmo trabalho sem ter tantos problemas, e sem fazer tantas despesas. A casa está indo muito, muito bem e está se tornando não apenas confortável, mas também uma casa de artistas. Portanto, não tenha medo por mim, nem por você também. De fato, tive uma terrível ansiedade por você, porque se Gauguin não tivesse as mesmas ideias, eu lhe teria causado despesas bastante pesadas à toa. Mas Gauguin é surpreendente como homem; ele não se aborrece, e ele vai esperar aqui, com muita calma, enquanto ao mesmo tempo trabalha duro, para o momento certo para dar um grande passo à frente. De minha parte, gostaria apenas de pedir a você para continuar com uma quantia muito comum por mês de 150 (e o mesmo para Gauguin). O que de qualquer forma reduz meus gastos pessoais. Enquanto suas pinturas certamente vão subir.<sup>54</sup> (VICENT VAN GOGH LETTERS, tradução nossa).

O trecho demonstra que Vincent declara que teria uma crise de ansiedade ao pensar na possibilidade da associação com Gauguin não dar certo. Isso demonstra a determinância que a desistência do pintor visitante pode ter na crise de automutilação, como veremos posteriormente. Para Bernard (CARTA 716) escreveu sobre Gauguin estar pintando a versão dele do Café em Arles. A Théo (CARTA 724) escreveu que o visitante era muito forte, muito criativo e que justamente por isso deveria ter paz. Aqui comenta sobre alguns ajustes que precisariam ser feitos e sobre a possibilidade de Gauguin ir embora, porém nada que sinalizasse o conturbado desentendimento que tiveram. Apenas o número reduzido de cartas no período poderiam prever que algo

---

<sup>54</sup> By combining our expenses, he and I, the two of us won't even spend what living here was costing me just on my own.

You'll have my work, and a painting by him in addition, every month. And I'll do the same work without having so much trouble, and without running up so many expenses. The house is going very, very well and is becoming not only comfortable but also an artists' house. So have no fears for me, nor for yourself, either.

I had, in fact, a terrible feeling of anxiety for you, because if Gauguin hadn't had the same ideas, I would have caused you some rather heavy expenses for nothing.

But Gauguin is astonishing as a man; he doesn't get worked up, and he'll wait here, very calmly, while at the same time working hard, for the right moment to take a huge step forward.

For my part, I'd wish just to ask you too that I'm asking for no more than to continue at a very ordinary sum per month of 150 (and the same for Gauguin). Which in any case reduces my personal spending. While his paintings will certainly go up (VICENT VAN GOGH LETTERS).

não estava como deveria. Naifeh e Smith (2011) afirmam que praticamente não houve um dia sem desentendimento entre Vincent e Gauguin. Segundo eles, onde Vincent enxergava a possibilidade de uma irmandade, Gauguin via uma disputa. Resumem (NAIFEH; SMITH, 2011, p. 858):

Vincent queria pintar; Gauguin queria desenhar. Vincent queria correr para o campo na primeira oportunidade; Gauguin exigia um 'período de incubação' — pelo menos um mês — para perambular, desenhando e 'conhecendo a essência' do lugar. Vincent gostava de pintar *en plein air*; Gauguin preferia trabalhar em espaço fechado. Via essas excursões como missões para encontrar temas, oportunidades para reunir esboços — 'documentos', dizia ele — que então sintetizaria em *tableaux* na calma e reflexão do ateliê. Vincent defendia a espontaneidade e o acaso ('quem espera a calma ou trabalha devagar perde sua chance', advertia ele); Gauguin construía suas imagens lenta e metodicamente, experimentando formas e esboçando cores. Vincent se atirava à tela com o pincel carregado de tinta e um propósito impetuoso; Gauguin montava suas superfícies em sessões tranquilas de pinceladas cuidadosas. Nas primeiras semanas na Casa Amarela, Gauguin concluiu apenas três ou quatro telas; Vincent descarregou uma dúzia.

Seriam duas personalidades muito distintas, juntas. Os autores relatam que cada entusiasmo de Vincent era bloqueado com desdém ou contradição. Os pintores admirados por Vincent não eram suportados por Gauguin, que chegou a escrever para Bernard que ele e Vincent não se acertavam, sobretudo em relação à pintura. Walther e Metzger (2011) afirmam que as dificuldades poderiam ser observadas justamente em nossa outra forma narrativa: a pintura. Para eles, o fato de Vincent, ávido por retratos, não ter pintado Gauguin é muito significativo. Acrescentam a isso o fato de Gauguin ter pintado um retrato de Vincent, ainda que não desse grande valor ao confronto direto com o motivo e detestasse aquela qualidade palpavelmente física que ligava a obra a seu tema. Colocam as obras das cadeiras como uma exemplo da relação ruim que estavam tendo (Figuras 6 e 7).

Para os autores, Gauguin começava a assumir modos arrogantes, ameaçando constantemente ir embora. As cartas tendiam a encobrir os problemas e a suprimir a consciência de que o projeto não estava dando resultados. Gauguin não tinha muito a perder com isso, iria apenas embora. Porém, para Vincent, isso significaria a destruição de uma visão de mundo, além da esperança que colocava no projeto.

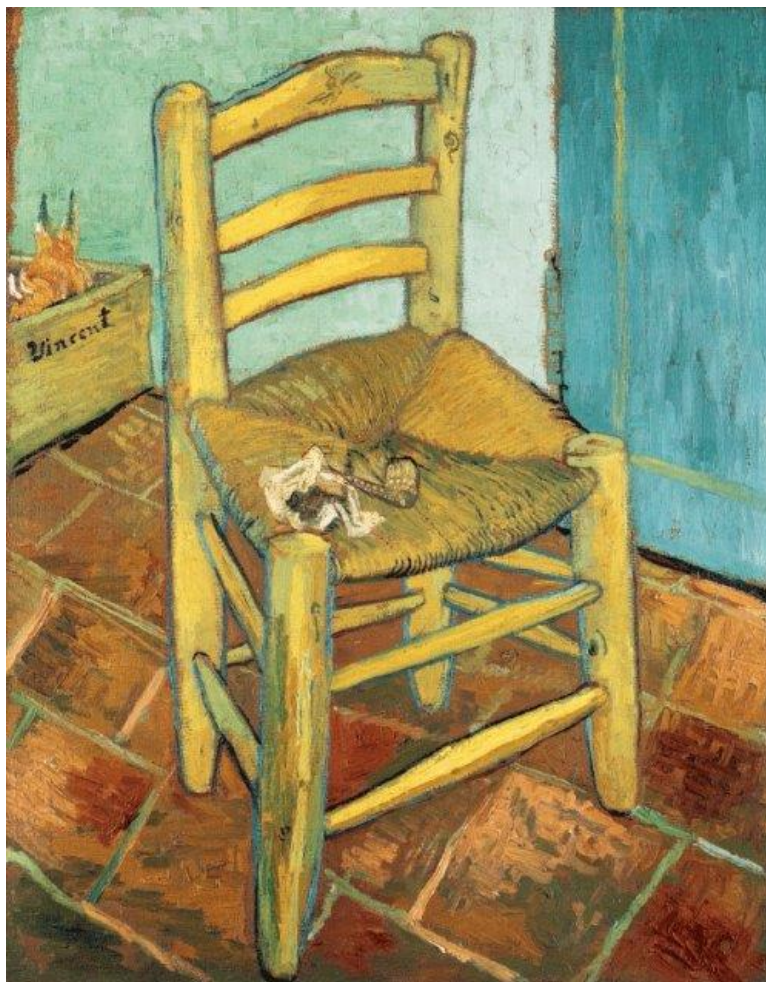


Figura 6 - Cadeira de Gauguin.



Fonte: VICENT VAN GOGH LETTERS. Coleção de Obras de Vicent Van Gogh. Paris, 1870 -1905. Disponível em: <https://vangoghletters.org/vg/>. Acesso em: 04 abr. 2022.

Figura 7 - Cadeira de Vicent.



Fonte: VICENT VAN GOGH LETTERS. Coleção de Obras de Vicent Van Gogh. Paris, 1870 -1905. Disponível em: <https://vangoghletters.org/vg/>. Acesso em: 04 abr. 2022.

Na primeira imagem, vemos a cadeira de Gauguin. A cadeira é repleta de ondulações e ornamentos e tem a cor escura. Sua almofada é verde e amarelo e em cima dela observamos uma vela acesa e dois livros. A parede atrás da cadeira é verde escuro e tem uma iluminação através de velas. Já a segunda imagem é a cadeira de Van Gogh. Extremamente mais simples, é feita de madeira clara e tem o assento feita em palha. Não tem braços e conta com um cachimbo. As cores utilizadas são mais claras e essa pintura é assinada pelo pintor. Walher e Metzger (2011, p.452) defendem que 'as duas cadeiras ilustram o clímax irracional do relacionamento entre os dois artistas com toda a racionalidade de um idioma formal desenvolvido ao longo de anos de trabalho árduo'. Já Naifeh e Smith (2011, p. 872, 873) destacam:

[..] os braços recurvados e as volutas da parte superior preenchem

plenamente sua intenção de criar um quarto ‘mais bonito’ para o requintado hóspede. Também fazia contraste com o pinho áspero e barato da cadeira de seu quarto, que era complementada pela ‘solidez, durabilidade e serenidade’. O mesmo choque de opostos aparecia nas duas telas: *naïveté* humilde versus elegância vistosa; as formas robustas de Millet versus as linhas lânguidas de Degas; o sol do Midi *versus* a luz a gás de um café noturno; a consolação amarelo-azul versus a purgação vermelho-verde. Não podendo ou temendo convidar Gauguin para posar, Vincent amontoou todas as suas queixas reprimidas na cadeira enfeitada. Talhou o contorno na juta resistente com tanta força que a perna da frente saiu da tela. Preencheu suas curvas sensuais com os argumentos cromáticos que Gauguin rejeitava: laranja e azul para a cadeira de noqueira, vermelho para o chão e um verde ácido, profundo, na parede. Impôs a ela — de uma maneira que jamais poderia impor a seu ocupante ausente — não só a lei do contraste simultâneo, mas também o empastamento crostoso de Monticelli, a simplicidade caricatural de Daumier e um estranho programa passadista de ‘efeito diurno’ e ‘efeito noturno’ — exatamente o tipo de execução direta que o sofisticado Gauguin desprezava. Por fim, colocou no assento da cadeira uma vela acesa e dois livros — uma reprimenda sob a forma de romances rosa e amarelos, ícones do naturalismo francês — como refutação aos excessos simbolistas de Gauguin e um apelo a um eventual esclarecimento ou inevitável prestação de contas. Enquanto a luminosa cadeira camponesa ressuscitava o sonho do Sul mágico de Daudet, o trono abandonado de Gauguin convocava memórias mais antigas e mais sombrias. Seu assento vazio evocava inevitavelmente a famosa imagem, feita por Luke Fildes, da escrivainha de Dickens após a morte, com a pena pousada, o papel em branco e uma cadeira vazia, afastada para trás pelo mestre antes de partir. Anos antes, Vincent tinha invocado a imagem de Fildes para lamentar a perda de coragem e rumo entre os artistas modernos. Em 1878, depois da ida de seu pai a Amsterdam e de dar um basta em seus estudos para o sacerdócio, Vincent desceu do trem e voltou para seu quarto, e lá chorou ao ver a cadeira vazia do pai. Uma década mais tarde, a mesma imagem de fracasso e abandono reaflorou na Casa Amarela. Como admitiu mais tarde, o verdadeiro tema da *Cadeira de Gauguin* não era uma cadeira, de forma alguma. ‘Tentei pintar ‘seu lugar vazio’, a pessoa ausente.’ O Bel-Ami estava escapando.

O lugar vazio, a pessoa ausente, o fim de um sonho. Naifeh e Smith (2011) apontam que, anos mais tarde, Gauguin falou sobre a violência e a rapidez com que Vincent mudava de humor. Afirmou que quando não estava trabalhando, passava os dias com argumentos desconexos, acessos de fúria ou vazios repletos de silêncio. Convencido da loucura de seu anfitrião, decidiu ir embora. Tinha medo quando Vincent andava, perambulador, pela casa. Escreveu a Bernard que estava vivendo com os nervos no limite. Ao sair de casa, em uma noite, sentiu Vincent atrás dele. Segundo seu testemunho, Vincent perguntou se ele iria embora e, com o positivo do visitante, teria lhe entregue um jornal que anunciava que um assassino não havia sido encontrado. Gauguin teria fugido e ouviu Vincent correr e se afastar. Esse é o único relato que temos sobre o ocorrido. Vincent nunca escreveu a ninguém sobre o que ocorreu nesse dia e se disse a alguém, não comentaram sobre o ocorrido através de correspondências sobreviventes. Seu silêncio sobre essa noite é notável.

O que ocorreu foi que Vincent entrou em crise e se automutilou. Cortou sua



própria orelha. Walher e Metzger (2011) apontam que no dia seguinte corria a notícia que Vincent havia cortado a própria orelha, e, ferido, fora a um bordel, oferecê-la a uma prostituta. Depois fora encontrado pela polícia, em seu quarto, desmaiado, devido a perda de sangue. Vincent foi levado para o hospital da cidade. Os autores defendem a breve estadia de Gauguin em Arles foi muito importante para a crise de Vincent.

#### 2.4 O TRATAMENTO NO HOSPITAL EM ARLES

Em seu período no Hospital de Arles, Vincent enviou correspondências a Théo e Gauguin. A primeira, em dois de janeiro de 1889 (CARTA 728), veio acompanhada de um recado do médico que o acompanhava, Félix Rey. Em papel timbrado do hospital, fez uma carta curta, apenas tranquilizando Théo e dizendo que logo tudo passaria e ele iria para casa. Não comentou nada sobre a crise tampouco forneceu explicações sobre o ocorrido. Perguntou sobre Gauguin, perguntando se tinha o assustado demais e pediu que Théo não se preocupasse, pois não queria ser mais um motivo de preocupação para o irmão. Já Felix Rey escreveu que suas previsões tinham sido confirmadas e que a excitação excessiva de Vincent foi apenas passageira. Acrescenta que acreditava que ele se recuperaria em poucos dias e que em breve faria com relato novo, com melhores condições. Em dois dias Vincent escreveria novamente (CARTA 729) pedindo que Théo escrevesse à mãe deles, tranquilizando-a. Também demonstrou estar chateado por ter feito Théo ir até Arles devido sua crise. À Gauguin (CARTA 730) perguntou se o assustou demais e se a ida de Théo a Arles teria sido realmente necessária. Contou ainda que o carteiro Roulin estava sendo muito gentil com ele e conseguiu uma saída temporária do hospital, antes que os médicos estivessem convencidos da necessidade de um internamento maior.

Logo que anuncia sua saída do hospital (CARTA 732), Vincent comentou que Rey e outros dois médicos foram ver suas pinturas e rapidamente entenderam o que eram cores complementares. Contou sobre estar planejando fazer um retrato de Rey e pede que Théo fique tranquilo, pois ele estava se recuperando. Acrescenta (CARTA 732):

Espero que eu tenha acabado de ter um simples ataque de loucura de artista e depois muita febre depois de uma perda *muito* considerável de sangue, pois uma artéria foi cortada. Mas meu apetite voltou imediatamente, minha digestão está boa, e o sangue está se recuperando dia a dia, e da mesma

forma a serenidade está voltando à minha mente dia a dia.<sup>55</sup> (VICENT VAN GOGH LETTERS, tradução nossa).

Destacamos que Vincent retratou a possibilidade de sua doença ser um ataque de 'loucura de artista'. A loucura artística, como vimos, é encontrada continuamente na narrativa do pintor sobre seu adocimento e estado mental.

Nesse mesmo período escreve à mãe e à irmã (CARTA 733). Iniciou desejando um feliz ano novo e logo se desculpou por sua indisposição. Acrescentou que estava completamente recuperado e de volta à sua rotina de trabalho. A elas também não explicou ou fez menção ao que teria ocorrido. Tentando manter sua ideia de que tudo estava se recuperando, enviou carta a Théo (CARTA 735) contando que foi ao hospital fazer um curativo e conversou com o médico sobre tudo, inclusive história natural. Ressaltou que fisicamente estava bem e que a ferida estaria fechando, apesar da grande perda de sangue. Afirmou que estava se alimentando bem, para evitar novas crises. Porém desabafou que estava assustado com a insônia. Curiosamente, Vincent admitiu que não falou sobre isso com o médico e estava se automedicando. Escreveu que estava utilizando grandes doses de cânfora no travesseiro e no colchão e que, apesar do grande medo de dormir sozinho em casa e sentir-se ansioso por isso, tudo estava ocorrendo bem.

Sobre os custos do hospital, comentou com Théo (CARTA 736) que pagou 21 francos pelo internamento e 10 francos para as enfermeiras que fizeram o curativo da ferida. Escreveu que Rey acreditava que ele era impressionável e que isso justificaria sua crise. Nessa carta podemos observar certa relutância de Vincent ao tratamento proposto. Rey disse que ele estava anêmico e precisava se alimentar regularmente. E ele contou em sua carta que teria respondido ao médico que, caso tivesse nova crise, faria um jejum de uma semana. Nessa mesma carta escreve que seu olhar ficou muito mais sensível após a sua doença.

Percebemos que, de modo geral, o pintor tentou reconquistar a confiança de todos que estavam ao seu redor. Inicialmente, do médico, que chegou a recomendar seu internamento em um asilo. Depois, do irmão e de Gauguin. Por fim, da mãe e da irmã. Ele demonstrou uma grande necessidade que todos vissem seu estado como algo temporário e que estava se cuidando e logo estaria melhor. E uma das formas

---

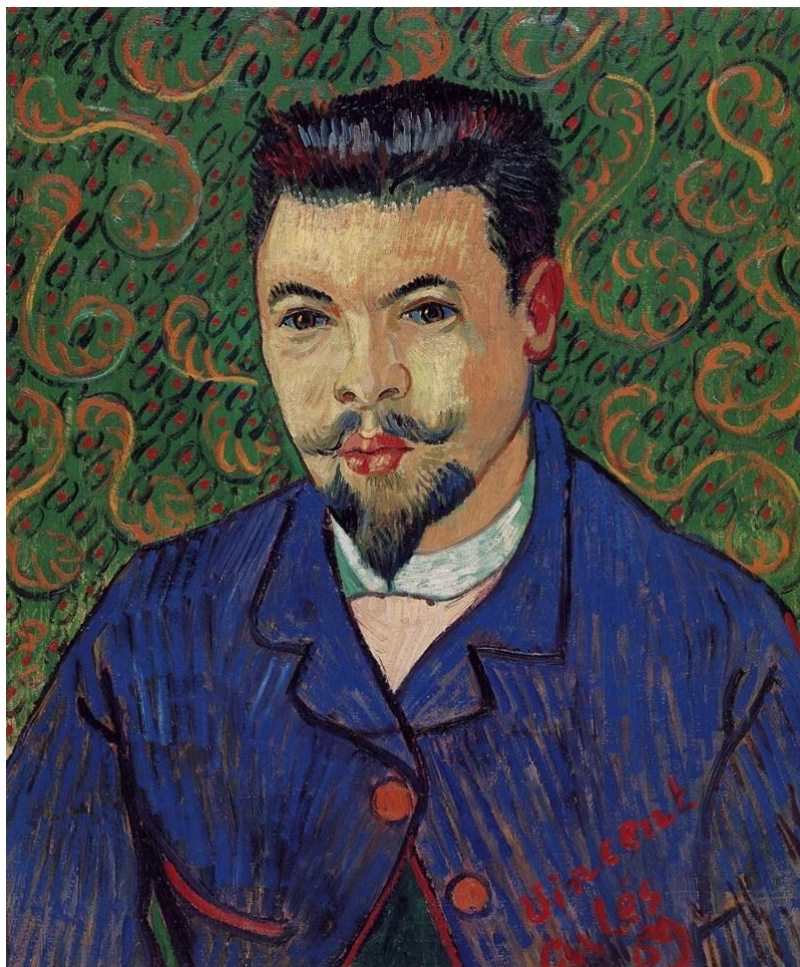
<sup>55</sup> I hope that I've just had a simple artist's bout of craziness and then a lot of fever following a very considerable loss of blood, as an artery was severed. But my appetite came back immediately, my digestion is good, and the blood is recovering day by day, and likewise serenity is returning to my mind day by day (VICENT VAN GOGH LETTERS).

escolhidas para provar sua melhora foi seu trabalho. Pintou seu médico, o hospital, uma tela onde demonstrava seu tratamento e dois auto retratos com a orelha enfaixada. Apesar de mostrar certa relutância a alguns métodos de Rey, sua relação com o médico era de amizade e confiança. Em grande parte das correspondências do período ele menciona Felix Rey, comentando sua competência, cuidado e suas conversas. O descreve como alguém que o conhece bem e que gostaria de ter por perto, em futuras crises. O médico, aliás, teria recomendado e insistido em um tratamento com alienistas. Por ser grato a amizade e cuidados de Rey, Vincent lhe deu um retrato, comentado na Carta 571. O médico continuou sendo mencionado nas cartas, por um longo período. Os demais membros da equipe médica não são mencionados. Vincent comenta apenas que, após a segunda crise eles ficaram mais atentos a seu comportamento e isso o irritou profundamente.

Sobre o quadro do Dr Rey, Naifeh e Smith (2001, p. 914) apontam:

Pintou o médico de cavanhaque e cabelos brilhantizados com um casaco azul e viés laranja, tendo como fundo um papel de parede provençal decorado em verde pintalgado de vermelho — uma aula de complementares, bem como prova de que estava com a mão firme e a mente recomposta.

Figura 8 - Retrato do Doutor Felix Rey.



Fonte: VICENT VAN GOGH LETTERS. Coleção de Obras de Vicent Van Gogh. Paris, 1870 -1905. Disponível em: <https://vangoghletters.org/vg/>. Acesso em: 04/04/2022.

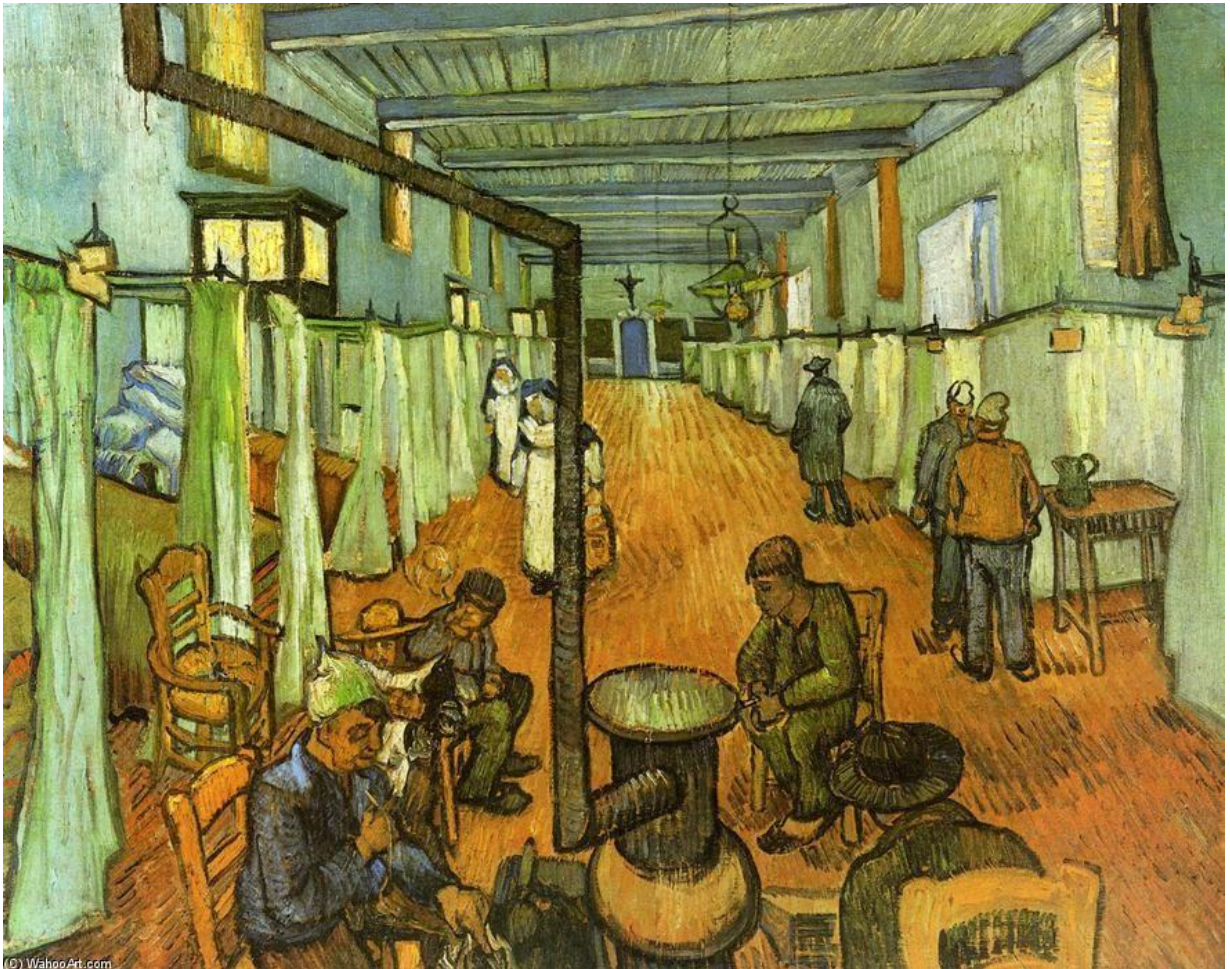
Sua estadia no Hospital em Arles foi registrada em pelo menos dois quadros. Eles são abordados em Carta a Will (W10). Uma das telas é *a Enfermaria do hospital em Arles*, de abril de 1889 (Figura 09) . Atualmente a obra é exibida no Museu Oskar Reinhart, em Winterthur – Suíça. Na carta, Van Gogh a descreve da seguinte forma:

Em primeiro plano, um grande fogão preto em torno do qual algumas formas cinzentas ou negras de pacientes. Atrás uma enfermaria muito longa, revestidas de vermelho com as duas fileiras de camas brancas, as paredes brancas, mas um branco lilás ou verde e as janelas com cortinas cor-de-rosa e verdes, e no fundo duas figuras de freiras em preto e branco. O teto é violeta com grandes vigas. O chão é revestido de tijolos vermelhos. No final, uma porta sobrepujada por um crucifixo. É muito, muito simples.<sup>56</sup> (VICENT VAN GOGH LETTERS, tradução nossa).

<sup>56</sup> In the foreground a big black stove around which a few grey or black shapes of patients. Then behind the very long ward, tiled with red with the two rows of white beds, the walls white, but a lilac or green white, and the windows with pink and green curtains, and in the background two figures of nuns in black and white. The ceiling is violet with large beams. The floor tiled with red bricks. At the far end a door surmounted by a crucifix. It's very, very simple (VICENT VAN GOGH LETTERS).



Figura 9- Enfermaria no Hospital em Arles.



Fonte: VICENT VAN GOGH LETTERS. Coleção de Obras de Vicent Van Gogh. Paris, 1870 - 1905. Disponível em: <https://vangoghletters.org/vg/>. Acesso em: 04/04/2022.

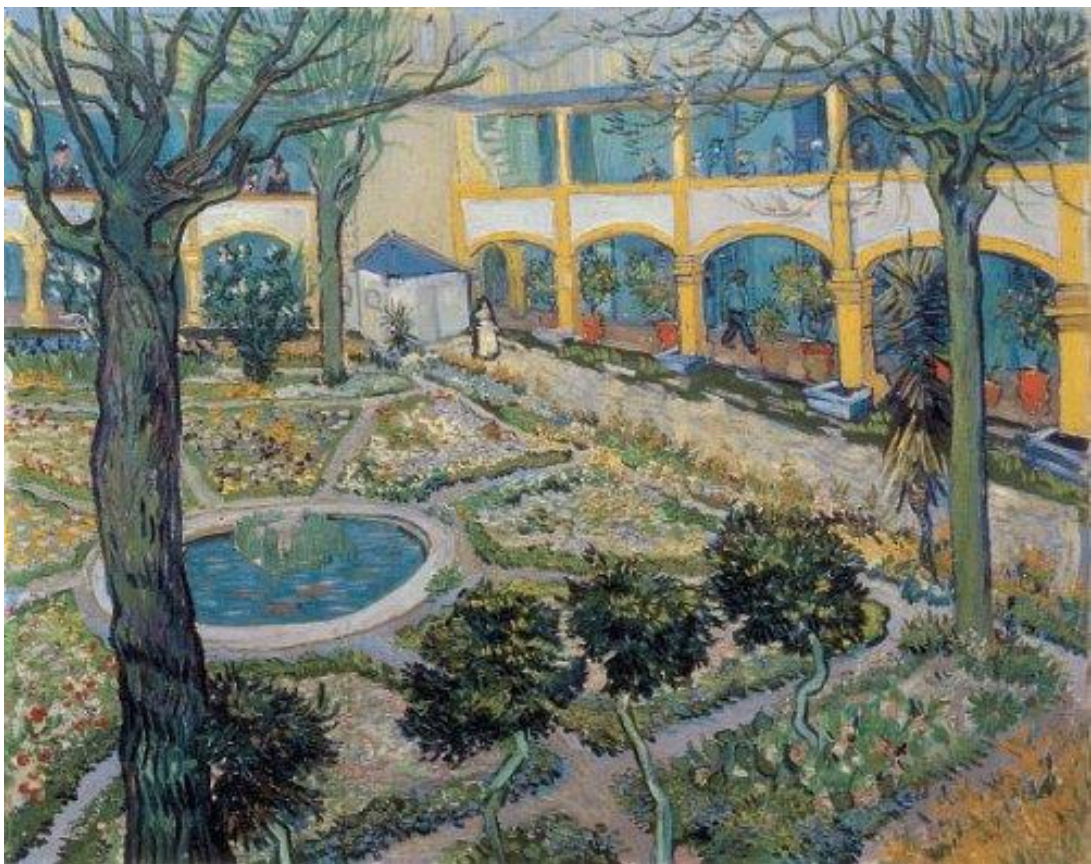
A simplicidade do local é visível. Ela está presente em toda a obra, que apresenta a disposição da enfermaria, sua estrutura, o relacionamento entre pacientes e a relação entre o hospital e religião. As janelas são na parte superior da parede e possuem cortinas. A circulação de ar parece não ser prioridade. No primeiro plano, um fogão e, em volta dele, alguns pacientes. Apesar de reunidos e realizando atividades diferentes, não há comunicação entre eles. Os semblantes que podem ser observados demonstram tristeza ou indiferença. Suas roupas são simples e todos estão com acessórios na cabeça. Um deles aparenta fumar. Embora os pacientes estejam no mesmo ambiente, a solidão é destacada. A amplitude do lugar a torna ainda mais evidente. Na Carta 580 ele caracteriza a administração do local como religiosa, poderosa, influente e inteligente. Escreve que faziam perguntas de forma sutil e que

---

isso o espantava e confundia, resultando em um grande silêncio de sua parte.

Outra obra do período é *O pátio do Hospital* (Figura 10). Ela mostra a estrutura arquitetônica do hospital, com seus arcos e longos corredores, distribuídos em dois andares. No centro temos um jardim com variadas plantas e uma fonte. Uma pessoa caminha pelo jardim. Árvores altas são percebidas. Nos corredores podemos observar vasos com plantas e pessoas, caminhando ou paradas. No segundo andar o número de pessoas é consideravelmente maior.

Figura 10 – Pátio do Hospital.



Fonte: VICENT VAN GOGH LETTERS. Coleção de Cartas de Vicent Van Gogh. Paris, 1890 -1905. Disponível em: <https://vangoghletters.org/vg/>. Acesso em: 04 abr. 2022.



### Sobre ele, escreveu a sua irmã: (W11)

E depois, como pendente, o pátio interno. É uma galeria com arcadas como nos edifícios árabes, caiadas de branco. Em frente a essas galerias, um antigo jardim com um lago no meio e 8 canteiros de flores, miosótis, rosas de Natal, anêmonas, botões de ouro, flores de parede, margaridas etc. E abaixo da galeria, laranjeiras e loendros. Portanto, é uma pintura repleta de flores e vegetação primaveril. No entanto, três troncos negros e tristes cruzam-no como cobras e, em primeiro plano, quatro grandes arbustos tristes e escuros. As pessoas aqui provavelmente não veem muito nisso, mas no entanto sempre foi tanto meu desejo pintar para quem não conhece o lado artístico de uma pintura.

[..] Eu vi algumas freiras muito interessantes aqui, a maioria dos padres me parece estar em um estado triste. A religião tem me assustado tanto por tantos anos.<sup>57</sup> (VICENT VAN GOGH LETTERS, tradução nossa).

Sobre o aspecto do hospital contemporâneo, Costeira (2014) afirma que foi formatado entre os séculos XVII e XVIII, na Europa. Segundo a autora, o evento determinante para a mudança da estrutura hospital, que abrigava centenas de enfermos agrupados foi o incêndio do Hotel – Dieu de Paris, em 1772. Como a insituição acolhia muitos pacientes, sua reconstrução ou substituição era imprescindível. Nesse caso, segundo a autora, foi estabelecida uma comissão para avaliar projetos arquitetônicos adequados ao caso. Os trabalhos de Tenon, que teria analisado diversos hospitais, teria ganhado destaque, por ter um olhar funcionalista, crítico. Seu projeto seria pavilhonar, horizontal. Com a adoção dessa forma, a ventilação cruzada seria permitida, além de boa iluminação. O número de leitos também foi estudado, além do número máximo de pavimentos – três. Isso devido a ‘teoria dos miasmas’, onde a propagação de doenças era atribuída à emanação de eflúvios originários da matéria em decomposição. A descoberta da transmissão de germes, em 1860, revoluciona a concepção dos projetos hospitalares, isolando as patologias e os doentes em pavilhões específicos. Acrescenta (COSTEIRA, 2014, p. 59):

Os trabalhos de Louis Pasteur demonstram a necessidade de combater o contágio e a transmissão de doenças, com a separação de pacientes e a esterilização de utensílios médicos. Estes princípios de isolamento das patologias acarretam uma verdadeira revolução nos projetos de unidades de saúde. A disposição e a composição da arquitetura em pavilhões múltiplos

---

<sup>57</sup> And then, as a pendant, the inner courtyard. It's an arcaded gallery like in Arab buildings, whitewashed. In front of these galleries an ancient garden with a pond in the middle and 8 beds of flowers, forget-me-nots, Christmas roses, anemones, buttercups, wallflowers, daisies &c. And beneath the gallery, orange trees and oleanders. So it's a painting chock-full of flowers and springtime greenery. However, three black, sad tree-trunks cross it like snakes, and in the foreground four large sad, dark box bushes. [...] I've seen some very interesting nuns here, the majority of the priests seem to me to be in a sad state. Religion has frightened me so much for so many years now ceiling is violet with large beams. The floor tiled with red bricks. At the far end a door surmounted by a crucifix. It's very, very simple (VICENT VAN GOGH LETTERS).

facilitam o desenvolvimento das construções e a integração com o seu espaço de instalação, possibilitando a criação de hospitais do tamanho de quarteirões, e de implantações assemelhadas a pequenas cidades-jardim.

Costeira (2014) aponta que durante o século XIX ocorreu o desenvolvimento da anestesia, as práticas de assepsia e a disseminação da profissão de enfermagem laica. Importante observar que Vincent fala sobre uma administração religiosa e pintou uma freira na enfermaria, então, possivelmente, O Hotel – Dieu de Arles ainda não tivesse a enfermagem laica.

Farias e Souza (2019) afirmam que os edifícios hospitalares eram, preferencialmente, distantes da área urbana e submetido a um código sanitário mais rigoroso e com preocupações higiênicas. Isso devido a crença que os ventos poderiam trazer miasmas. E, assim sendo, era importante que os hospitais se localizassem em locais onde os ventos não levassem os miasmas para a cidade. Afirmam, ainda, que uma vez posicionados nas áreas periféricas, os hospitais se afirmavam como imponentes. Mais do que isso, que mesmo os hospitais projetados especialmente para esse fim, reproduziam o tipo conventual, organizado em volta de uma série de pátios fechados. Essa característica foi reencontrada também em estruturas realizadas entre 1800 e 1870. Finalizam (FARIAS; SOUZA, 2019, p. 3):

A nova função quase sempre se instala em um ex-convento ou perpetua sua assistência de maneira laica. O resultado é diferente quando é abrigada em um edifício concebido especialmente para essa atividade e, somente nesse caso, o hospital será colocado a certa distância do centro. Insinuando-se no tecido preexistente, as estruturas para a internação e a cura terão uma influência modesta na organização da cidade. Nem poderia ser de outra forma, visto o caráter extrovertido e inevitavelmente 'incompleto' do sistema com pátio. Esse tipo de implantação ficará por muito tempo nos lembrando a origem do hospital cujas ampliações e transformações, que ocorreram sucessivamente, não nos impedem ainda hoje de perceber a planta quadrada do claustro original.

Foi essa arquitetura conventual que Vincent pintou em seu quadro, com seu pátio fechado. E que também pintaria no período que estiver internado, posteriormente. Essa arquitetura hospitalar, típica do período, está presente em sua narrativa.

Sobre suas pinturas, em suas cartas, escreveu que pintava e que isso mostraria que ainda não estava louco, em definitivo. Um exemplo é a carta a Koning (CARTA 740), onde escreve que pintou seu médico e isso mostra que não perdeu o equilíbrio como pintor. Na Carta 743 comentou que sabia que ' poderia-se quebrar um braço ou a perna e voltar ao normal, mas que nunca imaginou que poderia quebrar



a mente e voltar a ser uma pessoa não considerada doente' <sup>58</sup>. Disse que as alucinações haviam passado e ele creditava isso ao brometo de potássio que o médico receitou. Ainda acrescenta: 'Deixe-me continuar calmamente meu trabalho, se for de um louco, bem, que pena. Então eu não posso fazer nada sobre isso.'<sup>59</sup> (VICENT VAN GOGH LETTERS, tradução nossa).

Segundo o Dicionário de medicina popular e das Ciências acessórias, de Chernoviz (1878) o brometo de potássio seria um sal que suavizaria a circulação, diminuindo o calor geral e a sensibilidade. Em dose elevada, causaria sonolência. Já o Dicionário de medicina doméstica e popular, de Langgaard (1872) menciona que seria empregado principalmente como sedativo, sendo recomendado, sobretudo contra a epilepsia, dansa de São Guido<sup>60</sup>, coqueluche e outros. Vincent ainda comentou que era aconselhado a não sair de casa ou fazer esforço mental, o que o impossibilitaria de escrever, em determinados períodos.

Em sua obra também encontramos uma menção a seu tratamento. O quadro *Natureza morta com um prato de cebolas* (Figura 11), produzido em janeiro de 1889. Nele podemos observar o *Annuaire de La Santé*, de Raspail (1794 – 1878).<sup>61</sup>

Metzger e Walther (2006, p. 245) analisam a imagem da seguinte maneira:

Ao dispor os objetos selecionados como motivo mostrava estar em plena consciência do estado em que se encontrava e o que era útil e pertinente. Vemos assim o *Annuaire de La Santé*, de François Raspail, um anuário médico, cebolas (que Raspail recomendava para as insônias), seu querido cachimbo e uma bolsa de tabaco. Uma carta dirigida ao artista, representativa do afeto e do apoio do irmão que está longe. Uma vela acesa que parece declarar, em jeito de desafio, que a chama da vida ainda não desaparecera. Um laço vermelho ao lado, dando certeza que continuará em contato com os amigos e uma garrafa de vinho vazia para sugerir que abandonara o álcool.

---

<sup>58</sup> I well knew that one could break one's arms and legs before, and that then afterwards that could get better but I didn't know that one could break one's brain and that afterwards that got better too ceiling is violet with large beams. The floor tiled with red bricks. At the far end a door surmounted by a crucifix. It's very, very simple (VICENT VAN GOGH LETTERS).

<sup>59</sup> Let me quietly continue my work, if it's that of a madman, well, too bad. Then I can't do anything about it ceiling is violet with large beams. The floor tiled with red bricks. At the far end a door surmounted by a crucifix. It's very, very simple (VICENT VAN GOGH LETTERS).

<sup>60</sup> Segundo Fernando Lanza Dias, a origem do termo popular "dansa" de São Guido tem origem na Idade Média. Seu nome normalmente está relacionado á pessoas que se punham a dançar e a autoflagelar-se. Muitas vezes ocorriam movimentos involuntários associados a sintomas digestivos. O mais célebre desses episódios ocorreu em Aix-la-Chapelle, França, no ano de 1374.

<sup>61</sup> Higienista popular do período estudado. Foi um dos primeiros defensores do microscópio no estudo de tecidos e pertencia aos fundadores da teoria celular. Além do Anuário, publicou um jornal de curta duração, *Le Réformateur* (1834-1835), depois *Histoire naturelle de la santé* (1843).

Figura 11 – Natureza morta com um prato de cebolas.



Fonte: VICENT VAN GOGH LETTERS. Coleção de Obras de Vicent Van Gogh. Paris, 1870 - 1905. Disponível em: <https://vangoghletters.org/vg/>. Acesso em: 04/04/2022.

Naifeh e Smith (2011) seguem a mesma linha de defesa. Observam o quadro como uma forma de documentação da sua recuperação física e mental. Assim sendo, Vincent teria pintado os remédios que a possibilitaram. Descrevem (NAIFEH; SMITH, 2011, p. 914, 915):

Sobre uma prancheta (ela mesma um penhor de produtividade) banhada de sol, ele pôs um exemplar de sua nova bíblia, o *Manual de saúde*, de F. V. Raspail, um manual muito conhecido de primeiros socorros, orientações de higiene e remédios caseiros. Ao lado do livro grosso em formato de bolso, pôs um prato com brotos de cebola, um dos vários alimentos saudáveis recomendados por Raspail (junto com alho, cravo, canela e noz-moscada). Para representar a mais famosa panaceia de Raspail, a cânfora (sua receita para tudo, da tuberculose à masturbação), Vincent incluiu uma vela, provavelmente com perfume de cânfora, e um pote de óleo de cânfora. (A faixa na orelha de Vincent, que era trocada diariamente no hospital, também era embebida em cânfora, graças aos louvores de Raspail às propriedades antissépticas do óleo.) Para completar esse inventário de sua nova vida saudável, Vincent também pôs na mesa seu cachimbo e a bolsa de fumo — promessa de serenidade — e uma carta de Theo — seu elemento de ligação com o passado. No canto da tela, uma garrafa de vinho vazia é o penhor de moderação no futuro.

Em outras telas que tentava mostrar sua recuperação os médicos e familiares

foi seus dois auto retratos com a orelha enfaixada (Figuras 12 e 13).

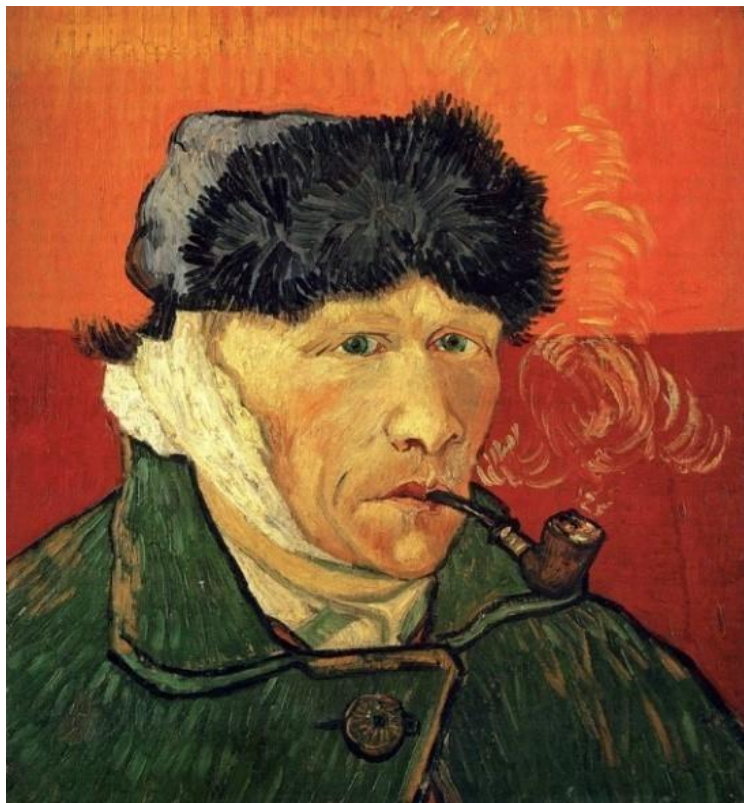
Figura 12 - Auto retrato com a orelha enfaixada.



Fonte: VICENT VAN GOGH LETTERS.  
Coleção de Obras de Vicent Van Gogh.  
Paris, 1870 -1905. Disponível em:  
<https://vangoghletters.org/vg/>. Acesso em:  
04 abr. 2022.



Figura 13- Autretrato com a orelha enfaixada e cachimbo.



Fonte: VICENT VAN GOGH LETTERS. Coleção de Obras de Vicent Van Gogh. Paris, 1870 -1905. Disponível em: <https://vangoghletters.org/vg/>. Acesso em: 04 abr. 2022.

Na primeira vemos Vincent com um aspecto magro, frágil, com a orelha enfaixada. O ferimento parece grande. Seu olhar está vago e o pintor usa um chapéu azul com enfeite preto e um casaco verde. Atrás dele podemos observar um cavalete e uma pintura, provas, segundo ele, que estaria melhor. A pintura era sua forma de demonstrar sanidade, nesse período. Já na segunda tela temos um autorretrato mais aproximado. Vincent continua com o casaco verde e sua orelha enfaixada, porém também está com um cachimbo. Lembramos que, conforme visto anteriormente, o pintor relacionava o cachimbo à sua luta contra a doença e ideações suicidas. Ressaltamos que nessa tela ele usa as cores complementares verde e vermelho. As mesmas utilizadas no café noturno para expressas as paixões que poderiam enlouquecer. Nesse sentido, estaria o pintor narrando que as venceu? Ou poderia querer demonstrar que, apesar de ainda estarem presentes, ele estaria bem? Nas suas cartas ele não abordou esses dois autorretratos, porém eles não os únicos que mostram esse período, o da automutilação. Todos os retratos posteriores ele muda

de perfil e a orelha automutilada não é representada, sempre fica escondida.

Naifeh e Smith (2011, p. 916, 917) afirmar que esses autorretratos foram pintados para seus médicos.

Nos dois quadros, ele aparecia protegido contra o frio de janeiro num casaco verde-escuro e um gorro de peles novo: uma maneira clara de assegurar a Rey e aos demais que estava seguindo as instruções (deles e de Raspail) para fazer passeios e tomar ar fresco. Em ambos, ele olha além da tela, com calma e foco de atenção. Num, está fumando tranquilamente seu cachimbo. No outro, tem ao fundo o cavalete — promessa de dedicação ao trabalho — e uma estampa japonesa na parede, atestando tanto a legitimidade artística quanto a boa-fé de vanguarda para o benefício de seus médicos de província, amantes da arte.

Uma de suas maiores preocupações no período foi o casamento de Théo. Pediu que não adiassem, pois isso tranquilizaria e tornaria sua mãe feliz (CARTA 738, CARTA 745). Também contou que foi procurar a mulher para quem entregou sua orelha (CARTA 745). Segundo ele, contaram-lhe que ela desmaiou com o ocorrido, mas que estava bem. Vincent tentava, de sua forma, reconquistar a credibilidade e a confiança das pessoas. Porém, no início de fevereiro de 1889, tem uma nova crise e é levado novamente ao Hospital de Arles. Na carta de 04 de fevereiro de 1889, contou que se sentiu perseguido pelas pessoas e recusou comida por 03 dias<sup>62</sup>. Nessa carta, admitiu ser transferido para um asilo, porém pediu que nada fosse decidido sem sua concordância. Também relatou que esteve na sala de isolamento, acolchoada e que não poderia existir um lugar pior do que esse – e que já estivera lá duas vezes. Escreveu também que não via necessidade ou desejo de ser atendido por outros médicos e que os de Arles já sabiam como reagir às suas crises, então tudo permaneceria em silêncio. Posteriormente, escreveu que Rey o considerava epilético.

---

<sup>62</sup> Segundo o site do Museu Van Gogh, em 12 de fevereiro, o Dr. Rey escreveu a Theo: “No primeiro dia, ele estava muito excitado e seu delírio era geral. Ele não reconhecia mais a mim ou ao Sr. Salles. Desde ontem, porém, notei uma melhora perceptível. Ele está menos delirante e me reconhece. Ele fala comigo sobre pintura, mas às vezes ele perde a linha de pensamento e não fala nada além de palavras desconexas e frases confusas” (FR b1057). Para esta carta, ver *Documentação*, 12 de fevereiro de 1889. Agindo sob as ordens do chefe de polícia Joseph d'Ornano (ver carta 750), o médico Albert Delon examinou Van Gogh em 7 de fevereiro. Delon era membro do conselho do hospital e contratado como médico pelo *Bureau de bienfaisance* (*L'indicateur marseillais* 1889). Ele escreveu o seguinte em seu relatório: 'Encontrei este homem em estado de extrema excitação, sofrendo de um verdadeiro delírio, pronunciando palavras incoerentes, reconhecendo apenas momentaneamente as pessoas ao seu redor. Ele está sujeito, em particular, a alucinações auditivas (ouve vozes que o censuram) e a uma idéia fixe, segundo a qual ele teria sido vítima de uma tentativa de envenenamento. A condição desse paciente parece-nos muito grave e parece exigir vigilância e tratamento em um asilo especial, pois suas faculdades mentais estão profundamente prejudicadas.'

Segundo o Dicionário de medicina popular e das Ciências acessórias, de Chernovicz (1878) a epilepsia seria uma ‘moléstia nervosa que se manifesta por ataques mais ou menos aproximados, com movimentos convulsivos, perda dos sentidos e escuma na boca’. Seria mais frequente em mulheres e crianças e poderia ser resultante de cólera, pesar e emoções muito fortes. O uso de purgantes e banhos mornos é recomendado. Entre as medicações citadas estariam o brometo de potássio e a beladona. Já o Dicionário de medicina doméstica e popular, de Langgaard (1872) cita a perda de sentidos, ainda que por alguns segundos, como o principal sintoma. Os ataques se repetiriam frequentemente e poderiam acarretar em suor copioso e ligeiros delírios. Suas causas seriam hereditárias, aparecendo frequentemente antes dos vinte anos de idade. Entre os tratamentos indicados está dieta alimentar, tônicos, brometo de potássio e essência de terebintina. Nesse manual há uma indicação de restrição para casamentos para os portadores desse mal.

Naifeh e Smith (2011) apontam que somente o jovem residente, Rey, conhecia bastante essa variante recém definida da antiga doença. Epilepsia mental acometeria a mente, um colapso do pensamento, da percepção, da razão e da emoção que se manifestava inteiramente no cérebro e, muitas vezes, desencadeava um comportamento drâmático e considerado estranho. Segundo os autores, os médicos da França e outros países já discutiam a existência de uma epilepsia não convulsiva há aproximadamente cinquenta anos, mas suas causas e sintomas derrotavam uma identificação positiva. Nesse sentido, argumentam que os nomes dados já poderiam demonstrar a dificuldade que encontravam em defini-la. Os nomes iram de ‘epilepsia latente’ a ‘epilepsia larvar’, devido aos longos períodos entre os episódios, nos quais o portador poderia ter uma vida relativamente normal. Falavam também em ‘epilepsia disfarçada’ devido às causas ocultas. Apresentam que alguns médicos sequer aceitavam que fosse epilepsia, devido a sintomatologia muito vaga. Alguns falavam em ‘doença intelectual’, por atingir as funções superiores do cérebro. Apontam (NAIFEH; SMITH, 2011, p. 957):

Rey explicou como os ataques mentais da epilepsia latente às vezes provocavam alucinações — auditivas, visuais e olfativas — que levavam suas vítimas a gestos desesperados de automutilação, como morder a língua ou cortar a orelha. Se Rey lhe descreveu o ‘caráter epilético’ tal como fora elaborado por duas gerações de médicos franceses, Vincent certamente terá visto uma figura que lhe era familiar. Tendo ‘propensão à irritação ou raiva’, os epiléticos latentes espantavam e assustavam parentes e amigos com suas variações de humor, grande excitabilidade, hábitos frenéticos de trabalho e ‘atividade mental exagerada’. A mais leve ofensa era capaz de levar um epilético latente à raiva — ou, pior, à ‘fúria epilética’, que o pioneiro

psiquiatra francês descrevera em 1953 como um 'raio condensado em atos terríveis'. Os epiléticos latentes estavam sempre se mudando, instáveis na vida como na mente: nunca ficavam num lugar por muito tempo, pois seus surtos imprevisíveis e descontrolados irritavam, geravam antipatia e por fim enfureciam todos ao seu redor.

Os autores acrescentam que os médicos defendiam que a doença costumava se apresentar na infância, através, principalmente, de irritabilidade e agitação e que qualquer coisa poderia desencadear os ataques. Como exemplos citam o excesso de sol ou de álcool e emoções perturbadoras, em especial os sentimentos de culpa, tão constantemente descritos por Vincent. A agitação causada por sofrimento mental seria o anúncio de um ataque registrado com maior frequência. A vítima se sentiria perseguida por infortúnios inexplicáveis ou insuperáveis. Lembranças dolorosas também poderiam desencadear ataques, bem como obsessões religiosas. Quando os ataques aconteciam, vinham acompanhados de sensação de estar fora do corpo. As vítimas balbuciarão coisas desconexas, agindo automaticamente, sem o controle consciente ou até mesmo sem o reconhecimento de suas ações. Escrevem ainda que o surto era o período mais perigoso, pois seus sinais eram a violência e paroxismos de raiva, que poderia acarretar em homicídio e suicídio. Encerram abordando que o ataque era seguido de perda de consciência do qual a vítima acordaria sem lembranças. Os dias e semanas subsequentes eram marcados por uma 'letargia epilética', um estado de torpor, mau humor, falta de motivação e remorso esmagador.

63

## 2.5 A PETIÇÃO E AS DISCUSSÕES SOBRE INTERNAMENTO.

Após o período do segundo internamento de Vincent, ele envia uma carta a Theo comentando que alguns de seus vizinhos haviam feito uma petição contra ele. Escreveu (CARTA A THÉO, 750):

Escrevo-te com plena presença de espírito e não como um louco, mas como o irmão que conheces. Aqui está a verdade: um certo número de pessoas daqui dirigiu uma petição (havia mais de 80 assinaturas) ao prefeito (acho que seu nome é M. Tardieu ) me designando como um homem não digno de viver em liberdade , ou algo assim. O chefe de polícia ou o inspetor-chefe então deu a ordem para me prender novamente. Enfim, aqui estou eu, calado por longos dias a sete chaves e com guardas na cela de isolamento, sem que minha culpabilidade seja comprovada ou mesmo demonstrável. Desnecessário será dizer que no fundo do meu coração tenho

---

<sup>63</sup> Para outras informações sobre epilepsia no período: BERRIOS, German E; PORTER, Roy. Uma História da Psiquiatria Clínica – Volume I – Transtornos Neuropsiquiátricos.

muito a dizer em resposta a tudo isso. Escusado será dizer que eu não deveria ficar com raiva, e que pedir desculpas me pareceria me acusar em tal caso. Que miséria – e tudo isso, por assim dizer, por nada.

Não vou esconder de você que teria preferido morrer a causar e suportar tantos problemas. O que você pode dizer, sofrer sem reclamar é a única lição que deve ser aprendida nesta vida.<sup>64</sup> (VICENT VAN GOGH LETTERS, tradução nossa).

Vincent não explica onde estaria preso ou como gostaria que a necessidade da situação fosse comprovada. Em carta posterior informou que estava no Hotel Dieu de Arles. Tampouco abordou que os médicos discutiam sua sanidade e qual seria o melhor tratamento para seu caso. Porém a petição parece determinante para que seu olhar sobre sua doença e sua situação se alterasse. Em carta posterior (CARTA 751) se defendeu, dizendo que não se julgava um louco, que suas pinturas pareciam mais calmas e não inferiores do que as anteriores à crise. Por outro lado, admitiu que emoções repetidas e inesperadas poderia transformar uma perturbação mental momentânea em uma doença crônica. Escreveu que acreditava que teria outras crises, porém que teriam intervalos entre elas e que gostaria de sair livremente do hospital. Nessa correspondência acrescentou que o melhor seria ele não ficar sozinho, mas que preferiria ficar eternamente em um asilo do que sacrificar outra existência à dele. Ainda adicionou que o ofício de pintor seria triste e ruim nos seus dias, provavelmente inspirado em seus ideias que a sensibilidade de um pintor poderia levá-lo a loucura ou pensando que os médicos estavam pensando sua profissão como o cerne de suas crises. Também reclamou da administração do hospital, que seria jesuíta e conseguiria informações com uma sutileza que o espantava e o confundia.

Na Carta 750, além de mencionar uma visita de Salles, diz que Rey o repreendeu por não ter comido o suficiente e regularmente, tendo preferido se sustentar de álcool e café. Ele admitiu que o médico estava certo e afirmou que fez isso para chegar na nota amarela que precisava e que ser artista seria isso – ser um homem em ação e não alguém que é convencido pelas pessoas. Por fim, questiona se deve sofrer a prisão de um asilo e se pergunta porque não. Acrescenta: 'Estou

---

<sup>64</sup> I write to you in full possession of my presence of mind and not like a madman but as the brother you know. Here is the truth: a certain number of people from here have addressed a petition (there were more than 80 signatures on it) to the mayor (I think his name is M. Tardieu) designating me as a man not worthy of living at liberty, or something like that. [...] Anyway, here I am, shut up for long days under lock and key and with warders in the isolation cell, without my culpability being proven or even provable. It goes without saying that in my heart of hearts I have a lot to say in reply to all that. It goes without saying that I shouldn't get angry, and that apologizing would seem to me to be accusing myself in such a case ceiling is violet with large beams. The floor tiled with red bricks. At the far end a door surmounted by a crucifix. It's very, very simple (VICENT VAN GOGH LETTERS).



pensando em aceitar francamente minha profissão de louco'. (VICENT VAN GOGH LETTERS, tradução nossa). Para a irmã, sobre sua doença, escreveu (W11):

Não consigo descrever com precisão o que tenho, às vezes há terríveis crises de ansiedade – sem causa aparente – ou então novamente uma sensação de vazio e fadiga na mente. Eu considero tudo como um simples acidente e sem dúvida uma grande parte é minha culpa, e de vez em quando eu tenho acessos de melancolia, remorso atroz, mas você vê, quando isso vai me desencorajar completamente e me deixa triste, não tenho exatamente vergonha de dizer que o remorso e a culpa são possivelmente micróbios também, assim como o amor.<sup>65</sup> (VICENT VAN GOGH LETTERS, tradução nossa).

Percebemos que para Vincent, estar doente significava ter acessos de melancolia, culpa, remorso, desmaios e até mesmo crises. E que, até o momento da petição, ele poderia viver com sua doença. Apesar de muitas vezes chamá-la de loucura, colocava-a como temporária, passageira. É apenas após a petição que ele pensa em se assumir como louco. Isso é, a visão de louco é algo externo. Uma forma como o mundo o via e ele aceitaria. Além disso, em carta posterior (CARTA 585) ele comenta que o internamento seria importante para evitar que suas crises fossem públicas. É também posterior a petição (CARTA 588) que ele fala abertamente em suicídio, argumentando que eles (a sociedade) o levariam a isso, se ele não tivesse a amizade de Theo.

Foi com essa alteração na forma de se perceber, aliada a petição e a continuidade de suas crises, que Vincent e Théo começam a analisar o afastamento social como uma possibilidade e procuram opções, sempre consultando o Dr. Rey e o pastor Salles, um amigo da família. A discussão sobre ir a Saint Remy ocorre em diversas Cartas (585, 586 587, 588, 589 e 590) nas quais Van Gogh também cogitada a ideia de se alistar a legião. Mais de uma vez comenta que seu físico está perfeito e que cinco anos no exército poderiam curá-lo. Apesar de acreditar ser mais sábio se alistar, via no hospital um lugar ordeiro, onde a necessidade de seguir regras trazia-lhe paz. Além disso, acreditava que seria refutado na legião, devido a seu ataque ter

---

<sup>65</sup> I have is like, there are terrible fits of anxiety sometimes – without any apparent cause – or then again a feeling of emptiness and fatigue in the mind. I consider the whole rather as a simple accident, no doubt a large part of it is my fault, and from time to time I have fits of melancholy, atrocious remorse, but you see, when that's going to discourage me completely and make me gloomy, I'm not exactly embarrassed to say that remorse and fault are possibly microbes too, just like love ceiling is violet with large beams. The floor tiled with red bricks. At the far end a door surmounted by a crucifix. It's very, very simple (VICENT VAN GOGH LETTERS).

sido amplamente comentado na cidade de Arles e ter gerado tamanha repercussão. Théo, conforme podemos observar nas cartas de Vincent, via a possibilidade de alistamento como um ato de desespero e também de ameaça. Aliado a isso, Naifeh e Smith (2011) afirmam que em uma das cartas enviadas a Théo, Vincent enviou um artigo de jornal a respeito de um artista desconhecido de Marselha que tinha se suicidado.

A possibilidade de pintar foi predominante para a escolha do local de internamento. Na Carta 765 Vincent chegou a cogitar a possibilidade de pagar as despesas no asilo com suas pinturas, porém a instituição não aceitou a troca. Percebemos que gradualmente Vincent assume a gravidade da doença, chegando a escrever que sua cabeça não seria estável o suficiente e que não seria capaz de gerir sua vida. Também vê o álcool, o tabaco e o preconceito relativo à pintura e a dedicação às artes como causas de sua doença (carta 585). Na mesma carta, em abril de 1889, explica sua escolha:

No final do mês, eu gostaria de ir ao hospício em St. Rémy, ou outra instituição deste tipo, sobre a qual o senhor Salles me contou. Perdoe-me por não entrar em detalhes para pesar os prós e contras de tal ação. Custaria-me muito falar sobre isso. Espero que seja suficiente dizer que me sinto completamente incapaz. [...] E por enquanto quero permanecer confinado, tanto pela minha própria tranquilidade como pela dos outros.<sup>66</sup> (VICENT VAN GOGH LETTERS, tradução nossa).

Para noticiar a Will seu internamento, enviou uma carta em trinta de abril de 1889. Escreveu (W11):

Quanto a mim, vou a um asilo em St. Rémy, não muito longe daqui, durante pelo menos três meses. Ao todo, eu tive quatro grandes crises, durante as quais eu não sei ao menos o que eu disse, o que eu queria, o que fiz. Sem contar que eu desmaiei três vezes, antes, sem qualquer razão plausível e não possuo a mínima lembrança do que senti. É fato que estou bem mais calmo desde então e que fisicamente estou perfeitamente bem. Porém, ainda me sinto incapaz.<sup>67</sup> (VICENT VAN GOGH LETTERS, tradução nossa).

---

<sup>66</sup> At the end of the month I'd still wish to go to the mental hospital at St-Rémy or another institution of that kind, which Mr Salles has told me about. Forgive me for not going into details to weigh up the pros and the cons of such a course of action. It would strain my mind a great deal to talk about it. It will, I hope, suffice to say that I feel decidedly incapable. And for the time being I wish to remain confined, as much for my own tranquillity as for that of others ceiling is violet with large beams. The floor tiled with red bricks. At the far end a door surmounted by a crucifix. It's very, very simple (VICENT VAN GOGH LETTERS).

<sup>67</sup> As for me, I'm going for at least 3 months into an asylum at St-Rémy, not far from here. In all I've had 4 big crises in which I hadn't the slightest idea of what I said, wanted, did. Not counting that I fainted 3 times previously without plausible reason, and not retaining the least memory of what I felt then. It's true I'm much calmer since then, and physically I'm perfectly well. But I still feel incapable ceiling is violet with large beams. The floor tiled with red bricks. At the far end a door surmounted by a crucifix. It's very, very simple (VICENT VAN GOGH LETTERS).

Novamente percebemos a importância do outro. Vincent aceitou ser internado pensando, também, na tranquilidade das outras pessoas. Sejam eles familiares ou vizinhos. Ainda na carta 760, escreveu que o que o consolava um pouco seria o fato de começar a considerar a loucura como uma doença como qualquer outra e que, assim como ela chegou a seu ápice lentamente, seria de igual forma que ela iria embora. E que os pensamentos supersticiosos das pessoas sobre beber ou fumar o assustavam. Ainda pediu que Théo acreditasse em tudo que Rey disesse sobre ele. O médico é visto como um suporte no meio de toda essa exclusão da sociedade em que estava inserido.

Plaza (1990) menciona que reconhecer a loucura em si é um verdadeiro calvário. Depois de lutos e renúncias, a pessoa seria forçada a olhar para si com os critérios de sociabilidade e integridade alheios, confrontando olhares, julgamentos. Segundo a autora, a credibilidade do indivíduo depende de dar aos outros o espaço de uma existência, de um imaginário e de um pensamento próprios. E era isso que Vincent tentava. Na Carta 761, escreveu: '[..] os outros, percebendo os sintomas de perturbação mental, naturalmente tiveram apreensões que eram mais bem fundamentadas do que a confiança que eu pensava ter em pensar normalmente.<sup>68</sup>' (VICENT VAN GOGH LETTERS, tradução nossa).

## 2.6 OUTRAS FORMAS DE TRATAMENTO E O TEMPO EM AUVERS SUR OISE

Conforme observado, após a crise de automutilação, Vincent foi enviado ao Hospital de Arles, onde foi tratado por Dr Felix Rey. Este nunca fechou um diagnóstico oficialmente, porém apontava para epilepsia e para o fato de Vincent ser altamente impressionável. Entre os tratamentos indicados, percebemos o brometo de potássio, além da recomendação de uma vida regrada, com alimentação regular e a indicação de evitar trabalho intelectual excessivo. Após suas crises se tornarem públicas e alguns moradores de Arles fazerem uma petição pedindo seu internamento ou prisão, Vincent resolveu se internar em um asilo em Saint Remy de Provence. O tratamento no asilo é trabalhado no próximo capítulo. Ele não seria, porém, a última

---

<sup>68</sup> I feel deeply that this has already worked away at me for a very long time, and that others, noticing the symptoms of mental derangement, naturally had apprehensions that were better founded than the confidence I thought I had in thinking normally ceiling is violet with large beams. The floor tiled with red bricks. At the far end a door surmounted by a crucifix. It's very, very simple (VICENT VAN GOGH LETTERS).

forma de busca por tratamento de Vincent. Após um ano de internamento, ele pediu para sair e procurou uma nova alternativa para seu mal.

Essa nova forma de tratamento foi uma mudança para o norte da França, Auvers Sur Oise. Segundo Naifeh e Smith (2011), em Auvers, Vincent visualizou a possibilidade de ser atendido por um médico que entendia os artistas. Esse médico seria Paul Gachet, que, com quarenta anos de prática, teria cuidado das aflições físicas e mentais de grandes nomes, como Manet (1832 – 1883), Renoir (1841 – 1919), Cezanne (1839 – 1906), Pissaro (1830 – 1903) e Guillaumin (1841 – 1927). A escolha pelo médico ocorreu por uma indicação da família Pissaro.

Entre o período da saída do internamento até a chegada em Auvers Sur Oise, Vincent passou alguns dias em Paris. Lá, conheceu Johanna, a esposa de Théo e o pequeno Vincent, seu sobrinho. Ele ficou em Auvers de 20 de maio de 1890 a 23 de julho de 1890, data de sua morte. Na sua primeira carta de Auvers (CARTA 873), Vincent escreveu que o barulho de Paris o fez mal e ele percebeu que a cidade faria mal a ele. Também falou do Dr Gachet. O descreveu da seguinte forma:

Vi o Dr. Gachet , que me deu a impressão de ser um tanto excêntrico, mas a experiência de seu médico deve mantê-lo equilibrado enquanto luta contra a doença nervosa de que me parece certamente sofrer pelo menos tão gravemente quanto eu.<sup>69</sup> (VICENT VAN GOGH LETTERS, tradução nossa).

Na mesma carta descreveu a casa do médico, repleta de coisas antigas, muito escuras, com exceção de alguns esboços impressionistas. Escreveu que, apesar de ser um sujeito estranho, a impressão inicial não foi desfavorável, que conversavam sobre muitas coisas e que ficariam amigos, assim como pintaria um retrato dele. Já no primeiro dia, Vincent mencionou que o médico o incentivava a trabalhar muito e com muita ousadia – e que isso evitaria que o mal que tinha lhe acontecido, voltasse. Para sua mãe, Anna, escreveu (carta 878) que o médico seria muito gentil com ele, que poderia ir à casa dele quantas vezes quisesse e que ele era muito informado sobre o que estaria acontecendo com os pintores. Ressaltou o aspecto nervoso do médico e relatou que isso ocorria desde a morte de sua esposa. Contou que ele teria dois filhos, uma menina de 19 anos e um menino de 16 anos. Para a mãe ele também disse que o médico defendia seu trabalho. O trabalho seria a forma de manter o

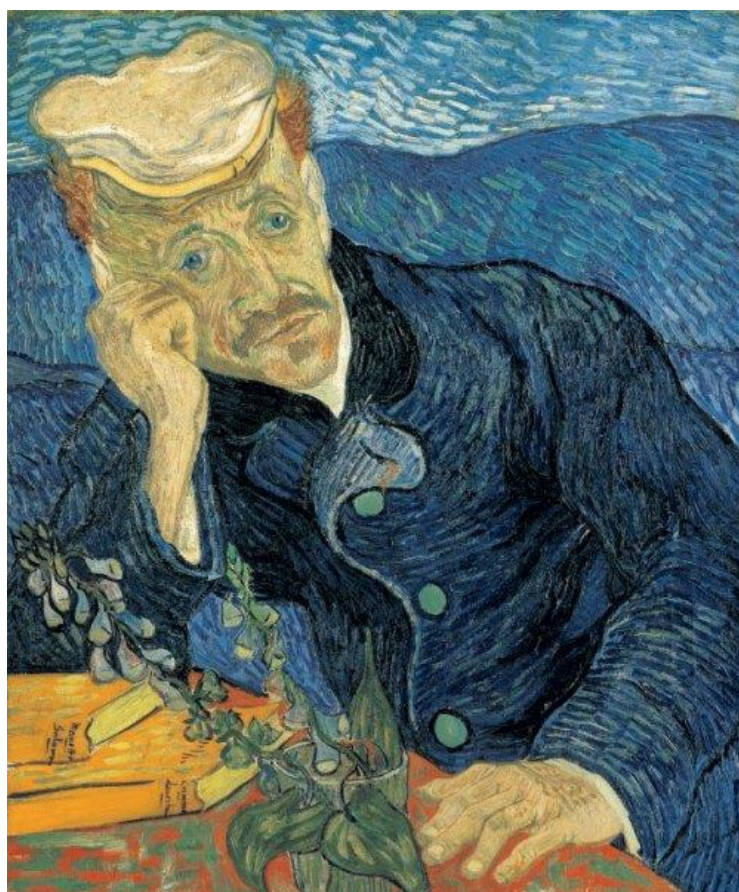
---

<sup>69</sup> I've seen Dr Gachet, who gave me the impression of being rather eccentric, but his doctor's experience must keep him balanced himself while combating the nervous ailment from which it seems to me he's certainly suffering at least as seriously as I am ceiling is violet with large beams. The floor tiled with red bricks. At the far end a door surmounted by a crucifix. It's very, very simple (VICENT VAN GOGH LETTERS).

controle. Contrapondo o que o próprio médico disse, ele relatou que na última quinzena em Saint Remy trabalhou desde o início da manhã até a noite sem parar. O que destaca-se nessa correspondência, porém, foi a informação de que ele poderia pagar seu tratamento com suas pinturas. Pela primeira vez, Vincent conseguia pagar serviços com sua arte, sem depender de Théo e de seu dinheiro.

Para a irmã (CARTA W22), escreveu que encontrou em Gachet um amigo e um novo irmão. Disse que se pareciam muito, tanto fisicamente quanto moralmente e que o médico seria muito nervoso e muito bizarro, porém que prestava muita amizade e muitos serviços aos pintores da nova escola. Também informou que ele passava dias em sua casa, pintando seus jardins e plantas. Sobre o retrato do pintor, apenas mencionou que o fez, porém ressaltou que o que mais o apaixonaria em sua profissão seria o retrato moderno.

Figura 14 -: Retrato do Dr Gachet.



Fonte: VICENT VAN GOGH LETTERS. Coleção de Obras de Vicent Van Gogh. Paris, 1870 -1905. Disponível em: <https://vangoghletters.org/vg/>. Acesso em: 04 abr. 2022.

No *Retrato de Gachet* (Figura 14) vemos o médico, com sua roupa azul, apoiado

no braço direito, com um olhar melancólico, voltado para o horizonte. O fundo também é azul. Sua outra mão está apoiada sobre uma mesa. Nessa mesa vemos dois livros amarelos e plantas em um copo. Gachet era homeopata e isso foi demonstrada na narrativa de Vincent pelas plantas que seriam utilizadas em seu tratamento. Em Carta posterior (W23), escreveu sobre o retrato:

Fiz o retrato do Sr. Gachet com uma expressão de melancolia que muitas vezes pode parecer uma careta para quem olha para a tela. E, no entanto, é isso que deve ser pintado, porque assim se pode perceber, em comparação com os calmos retratos antigos, quanta expressão há em nossas cabeças atuais, e paixão e algo como uma espera e um grito. Triste, mas gentil, claro e inteligente, é assim que muitos retratos deveriam ser feitos, isso ainda teria um certo efeito nas pessoas às vezes.

Há cabeças modernas que continuaremos olhando por muito tempo, das quais talvez se arrependa cem anos depois. Se eu fosse dez anos mais jovem, com o que sei agora, quanta ambição eu teria para trabalhar nisso. Nas condições dadas não posso fazer muito, não frequento nem saberia frequentar suficientemente o tipo de pessoas que gostaria de influenciar.<sup>70</sup> (VICENT VAN GOGH LETTERS, tradução nossa).

Para Théo (877) escreveu:

[..] a cabeça com um gorro branco, muito louro, muito leve, as mãos também em cravo claro, sobrecasaca azul e fundo azul cobalto, apoiada sobre uma mesa vermelha sobre a qual estão um livro amarelo e uma planta dedaleira com flores roxas. É no mesmo sentimento que o retrato de mim mesmo que tirei quando parti para cá.<sup>71</sup> (VICENT VAN GOGH LETTERS, tradução nossa).

Ele deixou claro que via na expressão do médico a mesma que ele tinha ao sair do asilo. A expressão de uma pessoa doente. Naifeh e Smith (2011) ressaltam que Vincent pintou o médico em uma pose pensativa, como se estivesse ouvindo o paciente ou jantando com ele. A atitude de interesse, o rosco franco, os grandes olhos azuis franzidos de atenção atrairiam confidências do corpo e da alma. Na mesa

<sup>70</sup> I've done the portrait of Mr Gachet with an expression of melancholy which might often appear to be a grimace to those looking at the canvas. And yet that's what should be painted, because then one can realize, compared to the calm ancient portraits, how much expression there is in our present-day heads, and passion and something like waiting and a shout. Sad but gentle but clear and intelligent, that's how many portraits should be done, that would still have a certain effect on people at times. There are modern heads that one will go on looking at for a long time, that one will perhaps regret a hundred years afterwards. If I were ten years younger, with what I know now, how much ambition I would have for working on that. In the given conditions I can't do very much, I neither frequent nor would know how to frequent sufficiently the sort of people I would like to influence ceiling is violet with large beams. The floor tiled with red bricks. At the far end a door surmounted by a crucifix. It's very, very simple (VICENT VAN GOGH LETTERS).

<sup>71</sup> the head with a white cap, very fair, very light, the hands also in light carnation, a blue frock coat and a cobalt blue background, leaning on a red table on which are a yellow book and a foxglove plant with purple flowers. It's in the same sentiment as the portrait of myself that I took when I left for here ceiling is violet with large beams. The floor tiled with red bricks. At the far end a door surmounted by a crucifix. It's very, very simple (VICENT VAN GOGH LETTERS).

diante dele, ressaltam os ramos de digitális, uma promessa profunda dos poderes terapêuticos da natureza. Segundo os autores, os livros representados são Germinie Lacerteux e Manette Salomon, ambos de Edmond e Jules Goucourt. Isso seria uma mensagem a Théo, pois representaria o grande modelo de todas as irmandades artísticas. O primeiro, uma história de advertência sobre doença e morte na cidade. Já o segundo, uma história de salvação por meio da arte.

A digitális, também conhecida como dedaleira, no período era empregada no tratamento de epilepsia e delírios. Apesar disso, Vincent relatou que Gachet atribuía seu mal ao excesso de exposição ao sol do sul da França (CARTA 875). Apesar de retratar o médico de forma melancólica e de demonstrar que acreditava que ele estaria tão mal quanto Vincent, a relação entre eles pareceu, nas poucas correspondências sobreviventes, tranquila. Na Carta 785 Vincent escreveu que iria pintar na casa dele, bem como almoçar com o médico. Comentou que ele parecia desanimado com a profissão de médico, como ele estava desanimado com a de pintor e que isso, de certa forma, os ligava. Além disso, ressaltou que o médico avisou que caso a melancolia ou qualquer outro sintoma se tornasse forte demais, era para ele avisá-lo, porque ele poderia fazer algo para diminuir a intensidade. Vincent mencionou que acreditava no médico e estava confiante que a doença era algo que pegou no sul.

Essa informação, alias, pode ser observada em várias cartas. Um exemplo é a Carta 878 para sua mãe Anna. Nela, escreveu que sua doença era, em parte, feita so efeito que as pessoas em Arles causavam nele e que só o trabalho poderia lhe trazer a serenidade novamente. Comentou, inclusive que escreveu isso a Peyron, estando em Auvers. Os dois médicos anteriores, Rey e Peyron são citados como correspondentes do período, porém as cartas não foram preservadas. Outro exemplo é a carta 881 a Théo. Escrita após Théo e família terem passado um final de semana em Auvers, a carta traz a seguinte informação:

É estranho, mesmo assim, que o pesadelo tenha cessado tanto aqui. Eu sempre disse ao Sr. Peyron que o retorno ao norte me livraria disso, mas é igualmente estranho que tenha piorado bastante sob a supervisão deste último, embora ele seja muito capaz e definitivamente me desejasse bem. Do meu lado, também, me causa angústia escrever isso às pessoas.<sup>72</sup> (VICENT VAN GOGH LETTERS, tradução nossa).

---

<sup>72</sup> It's odd, all the same, that the nightmare should have ceased to such an extent here. I always told Mr Peyron that the return to the north would rid me of it, but odd, too, that it had got rather worse under the latter's supervision, although he's very capable and definitely wished me well. On my side, too, it causes me distress to stir all this up by writing to people ceiling is violet with large beams. The floor tiled with red bricks. At the far end a door surmounted by a crucifix. It's very, very simple (VICENT VAN GOGH LETTERS).

Por fim, temos a carta escrita aos Ginoux, família amiga de Vincent em Arles (CARTA 833). Nela Vincent escreveu que acreditava que nos últimos dias estava mais sendo afetado, absorvendo a doença dos demais pacientes do que curando a isso. Que a convivência com eles o influenciava muito e por isso sentiu que era melhor tentar mudar. E mostrou-se convencido de ter feito a melhor escolha. Se descreveu como absolutamente calmo e em estado normal. Destacou que as idéias do médico atual sobre pintura o ajudavam muito e que seu incentivo era primordial. Ainda escreveu que duas a três vezes na semana o médico passava algumas horas com ele, para ver sua produção e dialogar sobre arte. Acrescentou que também tinha parado de beber e que seu trabalho estava melhor do que antes.

Ao contrário de Arles, Vincent escreveu consideravelmente sobre Auvers. Na Carta 874 escreve que a cidade é decididamente muito bonita e que tudo era muito colorido lá. Que ela fazia bem às pessoas e que as vilas modernas e as casas de campo da classe média eram quase tão bonitas quanto às velhas casas de palha que estão caindo em ruínas. Na carta 875 escreveu que a localidade estava longe o suficiente de Paris para ser o campo real. Ressaltou que haviam muitas vilas e várias habitações modernas, alegres, ensolaradas e cobertas de flores. Via na cidade uma calma sem abundância e em boa ordem.

O seu estado de saúde é um assunto que permeia todas as cartas do período. Na primeira (CARTA 874) disse que não poderia fazer nada sobre sua doença. Que estaria sofrendo um pouco nos dias que se passavam, mas que tinha esperanças que à medida que o trabalho avançasse, a serenidade voltaria. Na carta seguinte (CARTA 875) comentou que não escrevia para mais pessoas por estar doente e diz que ele e Théo, devido a seus temperamentos, deveriam ter um alimento muito sólido em seus cardápios. Na Carta 877 mencionou que o Sr Gachet disse que pai e mãe devem se alimentar normalmente e tomar dois litros de cerveja por dia. Acrescentou que ele era muito parecido com Théo e Vincent. E apesar de reclamar de sua saúde, diz a Théo que escreveria a Peyron dizendo que estava bem. Na carta 898 disse que se sentia muito triste e que continuava a sentir a tempestade o ameaçando constantemente. Disse que sua vida tinha sido atacada na raiz e que seus passos estavam vacilantes. Assumiu que sentia-se um perigo para Théo, vivendo às suas custas, mas que Jo, sua cunhada, tinha enviado uma carta abordando sobre isso, acalmando-o. Disse que muitas vezes pensava no filho de Théo e acreditava que seria melhor criar filhos do



que gastar toda a energia nervosa fazendo pinturas. Acrescenta, porém, que o desejo de ter filhos o deixou, embora a dor moral do desejo permanecesse.

Sobre ter filhos, também escreveu à mãe (CARTA 885). Versou que tinha lido em algum lugar que escrever um livro ou fazer uma pintura era o mesmo que ter um filho. Ele, no entanto, não ousaria reivindicar isso, pois ter filhos era algo mais natural e melhor.

Apesar de falar abertamente com Théo sobre não sentir-se bem, à mãe e irmã (CARTA 899) escreveu que sentia-se mais calmo que no ano anterior e que a turbulência na sua cabeça tinha diminuído muito. Disse ainda que estava totalmente absorto na vasta extensão de campos de trigo entre colinas grandes, nas cores, nas flores e que, em um ambiente com tanta calma, tinha muita vontade de pintar tudo isso. Discurso diferente do feito a Théo (CARTA 898), onde falou que desde que voltara a trabalhar o pincel estaria quase caindo das suas mãos. E que havia feito grandes telas desde então, citando imensos campos de trigo sob céus turbulentos. E ressaltou que fez questão de tentar expressar tristeza e extrema solidão. As pinturas são *Campo de Trigo sob céu turbulento* (Figura 15) e *Campo de Trigo com corvos* (Figura 16).

Figura 15 - Campo de Trigo sob céu turbulento.



Fonte: VICENT VAN GOGH LETTERS. Coleção de Obras de Vicent Van Gogh. Paris, 1870 -1905. Disponível em: <https://vangoghletters.org/vg/>. Acesso em: 04 abr. 2022.

Figura 16 - Campo de trigo com corvos.



Fonte: VICENT VAN GOGH LETTERS. Coleção de Obras de Vicent Van Gogh. Paris, 1870 -1905. Disponível em: <https://vangoghletters.org/vg/>. Acesso em: 04 abr. 2022.

Na primeira imagem percebemos um grande campo de trigo, todo em verde, com morros próximos. O céu, azul, conta com algumas nuvens brancas e está trabalhado de forma a parecer turbulento, agitado, com grandes correntes de vento. Uma tempestade parece se aproximar. Seria a tempestade que Vincent comentou na carta com seu irmão?

Já na segunda imagem vemos um campo de trigo amarelado, agitado, parecendo receber um vento forte. No meio do campo há uma estrada, que não leva a um lugar definitivo. A estrada parece ser o próprio fim. No céu, também agitado e muito azul, vemos a presença de muitos corvos. Essa pintura foi, por muitos anos, considerada a última obra de Vincent. Muito se discutiu que ela poderia ser lida com um anúncio do suicídio, uma obra que denotada um desespero visível. Posteriormente ela perdeu o título de última obra pintada, porém continua sendo uma das obras mais comentadas do pintor.

Se a intenção era demonstrar solidão, encontramos um diálogo com a carta 885 à sua mãe. Nela, Vincent escreveu:

Através de um vidro, obscuramente — permaneceu assim; a vida e o porquê da separação e da morte e a persistência da turbulência, não entendo mais do que isso. Para mim, a vida pode permanecer solitária. Não percebi aqueles a quem mais me apeguei a não ser através de um vidro, sombriamente.<sup>73</sup>(VICENT VAN GOGH LETTERS, tradução nossa).

<sup>73</sup> Through a glass, darkly — it has remained thus; life and the why of parting and passing away and the persistence of turmoil, one understands no more of it than that. For me life might well remain solitary. I

Sua solidão está na pintura, no vidro que o separava das pessoas, na vida. E, para trabalhar com isso, trabalhava muito e rápido, tentando expressar a passagem rápida das coisas na vida moderna (CARTA W23). Reafirmava (CARTA 896) que não contava com saúde necessária e que, se a doença reaparecesse, não saberia o que fazer. Perto dos 40 anos, declarava não acreditar conseguir uma esposa e que não sabia o rumo que as coisas poderiam tomar. Em sua última carta postada (CARTA 902) escreveu que estava se dedicando às telas com toda a sua atenção, tentando sair-se bem como certos pintores de quem gostou e admirou muito.

Com exceção da carta que escreveu que se sentia um perigo para Théo, nada sobre um possível suicídio foi citado. Apesar de estar oscilando entre falar que não estava bem e que estava melhor que em Saint Remy, que estava sentindo extrema solidão e angústia e que tinha em Gachet um grande amigo e companheiro, nenhuma carta denota desespero, pensamentos suicidas ou tendências para isso. No período em Auvers Van Gogh não teve nenhuma crise, porém suas explosões e alterações de humor continuaram. O isolamento cresceu conforme sua produção aumentou. Em 27 de julho de 1890, Van Gogh atira em si mesmo. Iria agonizar por dois dias. Tanto Schama (2010) quanto Metzger e Walther (1996) concordam que Van Gogh não estava doente. Ele temia uma nova crise, além de sentir-se um fardo para o irmão. Apesar de defenderem a tese de que o tiro foi acidental, Naifeh e Smith (2011) comentam que quando a polícia chegou para investigar o ocorrido, Vincent respondeu que quis se suicidar, mesmo quando lembraram-lhe que o suicídio era um crime – contra o Estado e contra Deus.

Schama (2010) menciona que Theo foi avisado e conseguiu ter uma última conversa com o irmão. Em seu bolso foi encontrada uma carta, não enviada, para Theo. Em um trecho, escreveu: ‘[...] em meu próprio trabalho arrisco a vida e nele minha razão arruinou-se em parte [...]’<sup>74</sup> (VICENT VAN GOGH LETTERS, tradução nossa).

Como vimos anteriormente, Théo faleceu 06 meses após o irmão, internado

---

haven't perceived those to whom I've been most attached other than through a glass, darkly ceiling is violet with large beams. The floor tiled with red bricks. At the far end a door surmounted by a crucifix. It's very, very simple (VICENT VAN GOGH LETTERS).

<sup>74</sup> [...] In my own work, I am risking my life for it and my reason has half foundered because of it ceiling is violet with large beams. The floor tiled with red bricks. At the far end a door surmounted by a crucifix. It's very, very simple (VICENT VAN GOGH LETTERS).

em uma instituição para doentes mentais. Foi Johanna, sua esposa, a responsável por documentar, arquivar e lutar pelo reconhecimento de Vincent. Ela foi a organizadora das primeiras exposições e dedicou parte de sua vida à divulgação da obra e das cartas de seu cunhado.

## CAPÍTULO 3 - NARRATIVAS SOBRE INTERNAMENTO

[..] mas talvez você não ignore que eu estou doente e tive mais de uma vez crises nervosas graves e delírios. Foi por isso que, tendo que ir para um asilo para loucos, ele e eu nos separamos.<sup>75</sup>(CARTA A RUSSEL 849, tradução nossa).

### 3.1 O INTERNAMENTO EM SAINT PAUL DE MASOULE

Vincent Van Gogh foi internado, voluntariamente, no Asilo de Saint Paul, em 9 de maio de 1889 e teve sua saída, também voluntária, registrada em 16 de maio de 1890. O hospício se localizava a aproximadamente três quilômetros de Saint Remy de Provence, em uma antiga abadia constuída em estilo romântico e notável por seus capitéis esculpidos. (COLI, 2006). A edificação foi construída em torno do ano 1000 e abrigou ordens religiosas por muito tempo. Após a Revolução Francesa (1789) o convento foi vendido e, posteriormente, transformado em um asilo para doentes mentais pelo doutor Mercurin, aproximadamente em 1807. Após a morte do idealizador, em 1847, o asilo, sob posse dos herdeiros, passou a ser administrado por freiras de variadas congregações. Atualmente o asilo ainda funciona como uma insituição para tratamento de doentes mentais e é aberto a visitação. O público pode conhecer o quarto onde Vincent esteve internado, bem como acompanhar, através de placas explicativas, locais e paisagens que inspiraram suas telas.

Durante período de internamento em Saint Paul, Vincent correspondeu-se principalmente com sua família, mas também escreveu a amigos como Bernard, Isaacson e membros da família Ginoux. Pelas cartas recebidas e arquivadas observamos também diálogos com Gauguin e com a família Pissarro, porém as cartas enviadas não foram preservadas. As cartas para os amigos se iniciaram apenas alguns meses após o internamento e são mais superficiais. Apesar de abordarem francamente as crises e o internamento, transmitiam uma mensagem de otimismo e recuperação. Com eles a experiência era um assunto secundário, preterido pela arte, técnicas e discussões sobre produções, tanto de Vincent como dos destinatários. Já para Théo, Will e Anna, os três membros da família com os quais se correspondia, as cartas eram mais densas e continham descrições detalhadas sobre a experiência. Porém, entre os três é possível verificar distoâncias não apenas de frequência de envio, como também de motivação para a escrita e discursos.

Seu principal destinatário foi seu irmão Théo e durante o período de internamento o maior intervalo sem correspondências foi entre 17 de março e 29 de abril de 1890<sup>75</sup>, data próxima a saída do asilo. Em carta a Théo (CARTA 628) Vincent mencionou que recebera cartas durante o período, mas que não pode ler. Explicou que perdera a lucidez por dias e que ainda estava terrivelmente confuso. Pediu para que não se preocupasse, ainda que essa confusão durasse mais algum tempo. Escreveu: '[..] Eu começo esta carta novamente, para tentar escrever, a farei aos poucos, a coisa é que minha cabeça é tão ruim, sem dor é verdade, mas totalmente estuporada'.<sup>76</sup> (CARTA 857 VICENT VAN GOGH LETTERS, tradução nossa). Finaliza avisando que quando a lucidez voltasse em definitivo, leria e responderia todas as cartas. As respostas aos demais correspondentes só viriam, porém, após sua saída do asilo. Foi rotineiro que o pintor parasse com suas correspondências e pinturas em momentos de crise e de recuperação.

É possível que a administração do asilo tivesse determinado poder sobre as correspondências enviadas e recebidas, pois na carta 863, também próximo de sua saída, Vincent escreveu a Théo que seu médico estava viajando, logo não poderia ler as cartas apesar de saber da existência delas. Ainda comentou horário limite para entregar as cartas à administração e cobranças adicionais referente a selos postais. Não encontramos, porém, indícios de que elas seriam utilizadas para confirmar ou diagnosticar sua loucura e nem que sofriam censuras, pois muitas cartas com críticas ao local e ao tratamento chegaram a Théo. Também não observamos cartas onde Vincent questionasse o irmão ou demais membros da família por cartas não respondidas ou assuntos pendentes. Haroche – Bouzinac (2016) relaciona a confidencialidade da correspondência e a exclusão da cidadania. Segundo a autora, a perda do direito do segredo marca a exclusão. Ela cita que em prisões, o diretor ou outros encarregados tem o poder (e dever) de abrir a correspondência dos detentos e que, da mesma forma, os diretores de asilos psiquiátricos teriam a possibilidade de ler a correspondência de seus doentes.

---

<sup>75</sup> O médico local, Dr. Peyron, enviou uma carta a Théo avisando que Vincent teve uma crise em 22 de fevereiro, após uma visita a Arles. Em 1º de abril, o Dr. Peyron escreveu novamente, avisando que a crise persistia e que isto provava que as saídas do asilo faziam mal a ele. Sobre esse assunto, Theo escreveu a sua irmã Will: “[..] nenhuma notícia do próprio Vincent, mas uma carta do Dr. Peyron dizendo que ainda não consegue ler ou escrever, mas que esperava que logo ele se recupere novamente. Mesmo assim, ele diz que não deve esconder o fato de que, agora que a crise já dura um bom tempo, será mais difícil para ele sobreviver.”

<sup>76</sup> I'm picking up this letter again to try and write, it will come little by little, it's just that my mind has been so affected – without pain, it's true – but totally stupefied (VICENT VAN GOGH LETTERS).

No primeiro mês de internamento os únicos correspondentes de Vincent foram Théo e a esposa deste. Essas cartas abordaram suas primeiras impressões e entendimentos sobre o local e os demais pacientes. A primeira carta foi enviada em quinze de maio (CARTA 772), uma semana após sua admissão e nela relatou que desde o ataque que ocasionou o internamento, não sentiu mais desejo ou esperança em sua mente, adicionando que acreditava que ficaria lá por tempo suficiente para pintar um pouco. Como já vimos, a possibilidade de ter permissão para pintar no asilo foi determinante para a escolha do local. Escreveu, ainda, que nunca se percebeu tão pacífico como naquele lugar e que aprendeu muito com os colegas, inclusive a entender sua doença, classificada como loucura, perdendo o medo dela.

O asilo era particular e em cartas anteriores ao internamento, Vincent comentou com Théo que o custo seria de aproximadamente 75 francos mensais. Durante o internamento comentou sobre 125 francos mensais, deduzidos os custos com postais. Bregje Gerritse, pesquisadora do Museu Van Gogh, em vídeo postado na página de uma rede social do mesmo em 12 de setembro de 2020, argumenta que Théo enviava aproximadamente 200 francos por mês a Vincent desde sua ida a Arles e que esse valor era maior do que o salário de um trabalhador que sustentasse toda sua família, como o carteiro Roulin, por exemplo, que receberia aproximadamente 135 francos mensais. Ainda existiam os custos adicionais, como mencionou na carta 854 quando comentou o custo de 35 francos para sua ida a Arles. Ressaltamos, dessa forma, que o asilo não era acessível a todos os públicos. Era um local para internamento de pessoas com uma renda superior a de trabalhadores, de modo geral. Isso poderia auxiliar na sua liberdade em pintar, bem como de enviar cartas, ter comôdo adicional e outras exceções. Na carta 839, em janeiro de 1890, Vincent comentou com Théo que Monteguerves cobrava 22 soldos por dia, inclusa a vestimenta do interno e oficinas de trabalho manual, como carpintaria. Isso custaria aproximadamente 32 francos por mês. Seria um asilo com valores modestos, se comparados aos cobrados pelo Saint Paul.

Todos os custos eram pagos por Théo. Nesse sentido, podemos analisar as cartas e as obras enviadas a ele não apenas como uma descrição de seu cotidiano, um sinal do amor fraterno e de reconhecimento que tinha com o irmão, mas também como uma prestação de contas. Ao comentar suas obras, Vincent permitia que Théo acompanhasse sua produtividade. Um dos assuntos mais frequentes nas cartas é o desejo de Vincent que um dia os quadros proporcionassem retorno financeiro e que

isso possibilitasse uma independência financeira. Além disso, o fato de Théo ter sido o mantenedor de Vincent no asilo poderia explicar seu poder de intervenção e a importância de sua anuência para a alta do pintor, como veremos adiante.

Sobre sua obra, Coli (2006) aponta o período em Saint Remy como um de seus pontos mais altos. Para o autor, nela encontramos três grupos de pinturas feitas no isolamento. A primeira seriam as cópias de suas próprias telas, ou de antigas gravuras. A segunda seriam telas com representações do ambiente asilar, seja através de vistas de sua janela, do jardim, dos corredores ou da estrada em frente ao asilo. Já o terceiro grupo seria composto pelas telas feitas no campo, quando pintava sem vigilância. Essa paisagem, apontada pelo autor como torturada, apresentava colinas, rochedos, oliveiras, ciprestes e correspondiam aos movimentos angustiados da alma. Coli defende que mesmo em seus momentos mais atormentados os quadros não ficam fora de seu controle, que ele 'mantém sempre, perfeitamente, o domínio de suas intenções, de sua técnica e de seu estilo'. (COLI, 2006, p. 94).

Walther e Metzger (2006) apontam que Vincent assinou apenas sete dos aproximadamente cento e quarenta quadros produzidos durante o ano de internamento. Para eles, essa seria uma prova indubitável que o pintor estava insatisfeito com os resultados alcançados. Porém, também pode ser analisado como um resultado de sua despersonalização, afinal, em suas cartas, o pintor admitiu estar chegando perto do que planejava. Por outro lado os autores acreditam que a intensidade de suas obras aumentou significativamente no período. Mencionam essa percepção também através de uma carta enviada por Théo a Vincent no período:

Os teus quadros fizeram-me pensar bastante em qual seria o teu estado de espírito. Todos revelam um impetuosidade no uso da cor que nunca houve antes. [...] Que grande esforço mental anda fazendo e como tem se aventurado até o limite dos limites, onde normalmente se vacila com vertigens'. (WALTHER; METZGER, 2006, p. 502).

O estado de espírito de Vincent é abordado, em partes, nas cartas também. Entre os pensamentos sobre sua doença registrados nesse período, existe uma considerada frequência da crença de que ela seria sua culpa e de sua 'cabeça fraca'. O remorso e a autocensura também permeiam suas cartas. Nela percebemos muitos pedidos de desculpas, explicações, falas sobre erros e atos falhos em sua vida, sentimento de inutilidade e também trechos que demonstram que se sentia um fardo e que a morte era vista como algo que poderia ter tornado tudo mais fácil.



### 3.2 A PERCEPÇÃO SOBRE A INSTITUIÇÃO

Porter (1990) defende que antes do século XVIII apenas uma parte das pessoas consideradas loucas eram confinadas. O comum era serem assistidas pela família, por intuições de caridade ou pela paróquia da localidade. O confinamento sistemático teria sido instigado pelo Estado, iniciando-se pela França de Luís XIV. Em 1774 foram criadas medidas legais sobre essas instituições e as particulares foram regularizadas. Essas eram vistas, em sua maioria, como uma forma de manter o sigilo ou até mesmo de internar pessoas sãs cujos posicionamentos não fossem apreciados por familiares.

Sobre a história de instituições asilares, o autor aponta que 'providenciavam-se instituições para manter presos os perturbadores, tanto com o fim de proteger a sociedade de desordem e sabotagem quanto como máquinas para reformar delinquentes' (PORTER, 1990, p. 25). A irracionalidade seria uma ameaça a ser combatida e resultou em proliferação de asilos, escolas, prisões, casas de correção, oficinas e outros. O movimento teria se acelerado principalmente no século abordado, o XIX. A loucura passa a ser vista, segundo o autor, como um delírio, um erro intelectual. Os loucos viveriam em mundos fantasiosos, desenvolvidos a partir de uma imaginação sem freios. Assim como crianças, os loucos necessitariam de uma dose de rigorosa disciplina mental, retificação e re treinamento no pensar e no sentir. O tratamento buscava, após a Revolução Francesa, regenerar totalmente o homem. O hospício seria transformado em uma escola reformatória.

Ainda segundo Porter (1990) a escola degeneracionista, no final do século XIX, também apontou como loucura nas efusões de artistas, como os impressionistas. Alguns psiquiatras acreditavam que certos pintores sofriam de 'distúrbios morais, mentais e visuais' (PORTER, 1990, p. 31).

Nas cartas iniciais Vincent também relatou a estrutura e o funcionamento do asilo de Saint-Paul. Entre suas ponderações, estava a de que o estabelecimento era moribundo (CARTA 777). Detalhando as dependências do local (CARTA 776), Vincent comentou sobre o jardim e o quanto esse seria negligenciado, com seus pinheiros altos e grama longa, misturada com diversos tipos de erva daninha. O jardim do asilo foi um tema recorrente durante o período de internamento e nessa carta, o pintor mencionou que se o irmão observasse as obras inspiradas pelo espaço, que ele

estava enviando, notaria que sua situação naquele local não era infeliz. A carta contém um esboço de uma das obras e mostra um espaço isolado e contido. O acesso parece ser limitado pelas árvores. Inicialmente, o jardim é um dos poucos locais externos que Vincent parece ter acesso nesse período. A seguir, descreve seu quarto (CARTA 776):

Asseguro-lhe que estou bem aqui, e que, por enquanto, não vejo qualquer razão alguma para hospedar-me em Paris ou arredores. Eu tenho um pequeno quarto com papel de parede cinza-esverdeado e com duas cortinas verde-água com um desenho de rosas muito pálidas, avivadas com linhas finas de vermelho-sangue. Estas cortinas, provavelmente as sobras de um homem rico falecido, são muito bonitas. Provavelmente da mesma fonte vem uma poltrona muito gasta coberta com uma tapeçaria salpicada à maneira de um Diaz ou um Monticelli, em marrom, vermelho, rosa, branco cremoso, preto, azul-miosótis e verde garrafa. Através de uma janela com grades de ferro, posso distinguir um trigal em um cercado, uma perspectiva à Van Goyen, sobre a qual, de manhã, vejo o sol nascer em sua glória. Além disso, como há mais de trinta cômodos vazios, tenho outro quarto para trabalhar.<sup>77</sup> (VICENT VAN GOGH LETTERS, tradução nossa).

O trecho destacava a simplicidade do local, bem como a falta de manutenção. Os móveis são descritos como desgastados e antigos. O quarto era individual e continha itens normalmente retirados em ambientes asilares, como longas cortinas de tecido. O prédio do Asilo pode ser apontado como grande, uma vez que mesmo tendo diversos pacientes, ainda restavam mais de trinta comôdos vazios. Além disso, apontamos para o espaço disponibilizado para seu trabalho. Vincent possuía seu próprio estúdio durante o internamento. A estrutura era cobrada de forma adicional. A presença de barras de ferro na janela também foi mencionada. Em outra carta, relatou travas e enormes ferrolhos. Na obra *Janela do Estúdio*, as barras de ferro são evidentes, assim como a sua vontade e impossibilidade de pintar ao ar livre. O trecho também aborda particularidades do lugar e Vincent as abordou de forma poética. O olhar do artista sobre o lugar que escolheu estar. O olhar do lugar que adotou para si. A vista da janela, composta pelo trigal, é tema de diversos quadros, em diferentes versões e cores. Metzger e Walther (2006) defendem que Van Gogh, tendo acesso ao Museu do Louvre e, conseqüentemente, à obra *Vista*

---

<sup>77</sup> I assure you that I'm very well here, and that for the time being I see no reason at all to come and board in Paris or its surroundings. I have a little room with grey-green paper with two water-green curtains with designs of very pale roses enlivened with thin lines of blood-red. These curtains, probably the leftovers of a ruined, deceased rich man, are very pretty in design. Probably from the same source comes a very worn armchair covered with a tapestry flecked in the manner of a Diaz or a Monticelli, red-brown, pink, creamy white, black, forget-me-not blue and bottle green. Through the iron-barred window I can make out a square of wheat in an enclosure, a perspective in the manner of Van Goyen, above which in the morning I see the sun rise in its glory. With this — as there are more than 30 empty rooms — I have another room in which to work (VICENT VAN GOGH LETTERS).

*do Jardim de Luxemburgo* (1794), de Jacques-Louis David apoderou-se do ponto de vista do prisioneiro nas muitas variações que pintou desse trigal. Observam que, assim como David, Van Gogh :

registrou duas áreas separadas por um muro ou cerca: o hospício interdito, com seu modesto pedaço de terra, e para lá do muro o mundo livre, o reino brilhante e ensolarado da liberdade. Dentro da cerca há trabalho a fazer: lavrar a terra e ceifar o trigo. Para lá do muro estão as árvores e as casas de uma vida quotidiana despreocupada. A cerca só é interrompida pelas margens da composição, tornando impossível qualquer troca entre os dois reinos, o de dentro e o de fora (METZGER; WALTHER, 2006, p.503).

Para os autores, não seriam apenas os elementos presentes nas pinturas que transmitiriam a experiência de encarceramento, mas também os seus materiais. Exemplificando, apontam que as cores e as pinceladas funcionam como metáforas que exprimem a perda da esperança e os medos sobre o futuro. Nos perguntamos se Vincent realmente se sentiria encarcerado, uma vez que foi internado voluntariamente. Independente da possível influência de David, percebemos que a cena mostra uma de suas visões de dentro da instituição. A vista da janela poderia ser pintada nos momentos iniciais, de recuperação de crises e em qualquer clima. O fato das barras nunca serem representadas nas pinturas, porém, não pode passar despercebido. Outro motivo pelo qual o tema pode ser tão recorrente é a relação do pintor com o trigo. Ele o visualizava como uma das formas de consolo e restauração. Na Carta 784, escreveu:

É justamente em aprender a sofrer sem reclamar, aprender a considerar a dor sem repugnância, que se arrisca um pouco à vertigem; e ainda assim pode ser possível, ainda assim se vislumbra até mesmo uma vaga probabilidade de que do outro lado da vida vislumbremos justificativas para a dor, que vista daqui às vezes ocupa tanto o horizonte que assume as proporções desesperadoras de um dilúvio. Disso sabemos muito pouco, de proporções, e é melhor olhar um campo de trigo, mesmo em estado de pintura.<sup>78</sup> (VICENT VAN GOGH LETTERS, tradução nossa).

Já em carta Will (W13), mencionou que já que seu ideal de vida, a existência de uma família, não foi realizado, ele precisava ver campos de trigo para ser feliz e que seria difícil viver sem a possibilidade de vê-los. A representação do trigal poderia, então, ser uma forma de tentar manter o controle, a sanidade e o consolo dentro da

---

<sup>78</sup> It is precisely in learning to suffer without complaining, learning to consider pain without repugnance, that one risks vertigo a little; and yet it might be possible, yet one glimpses even a vague probability that on the other side of life we'll glimpse justifications for pain, which seen from here sometimes takes up the whole horizon so much that it takes on the despairing proportions of a deluge. Of that we know very little, of proportions, and it's better to look at a wheatfield, even in the state of a painting (VICENT VAN GOGH LETTERS).

instituição. Uma reflexão sobre o significado e entendimento de sua presença, justificável ou não, naquele local. Teriam as crises e o internamento as proporções que aparentavam?

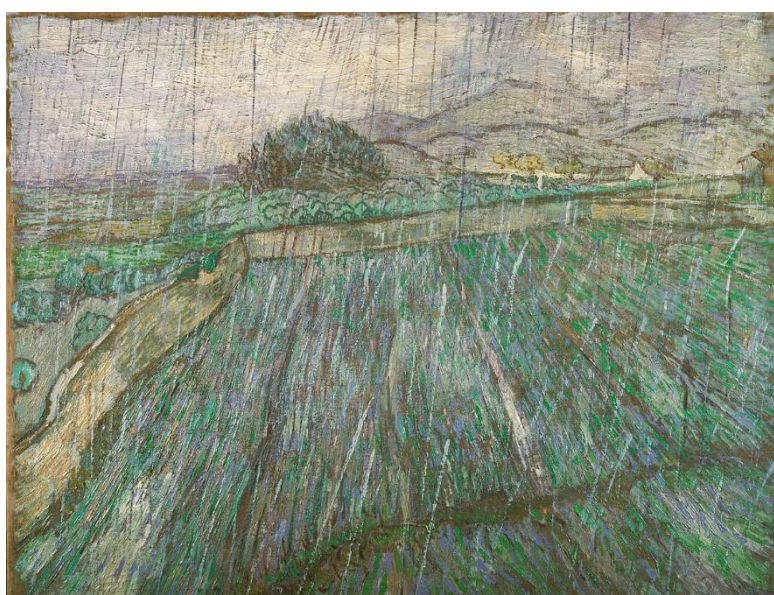
Alguns dos muitos exemplos desse tema podem ser vistos nas imagens abaixo.

Figura 17 - Campo de trigo após uma tempestade.



Fonte: VICENT VAN GOGH LETTERS. Coleção de Obras de Vicent Van Gogh. Paris, 1870 -1905. Disponível em: <https://vangoghletters.org/vg/>. Acesso em: 04 abr. 2022.

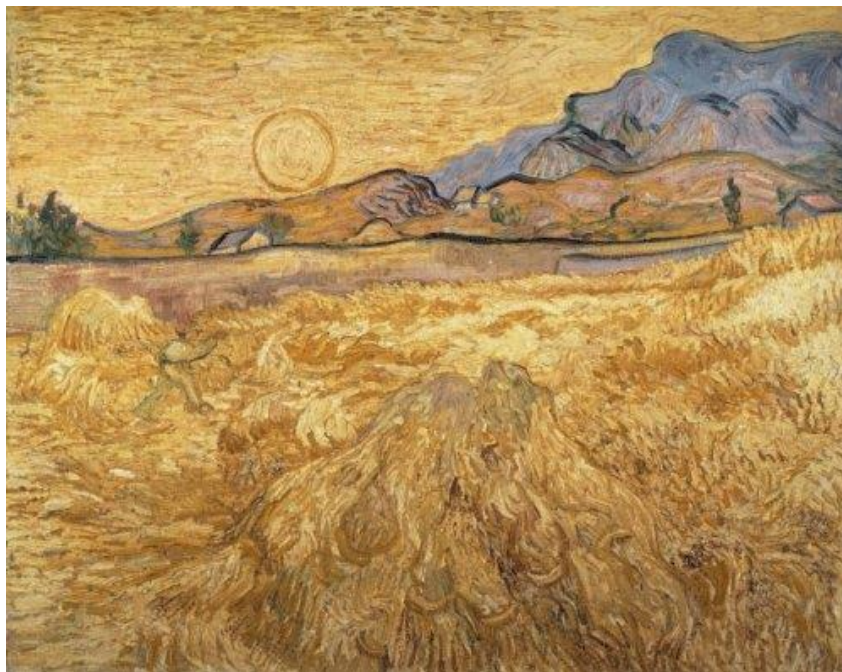
Figura 18 – Campo de trigo á chuva.



Fonte: VICENT VAN GOGH LETTERS. Coleção de Obras de Vicent Van Gogh. Paris, 1870 -1905. Disponível em: <https://vangoghletters.org/vg/>. Acesso em: 04 abr. 2022.

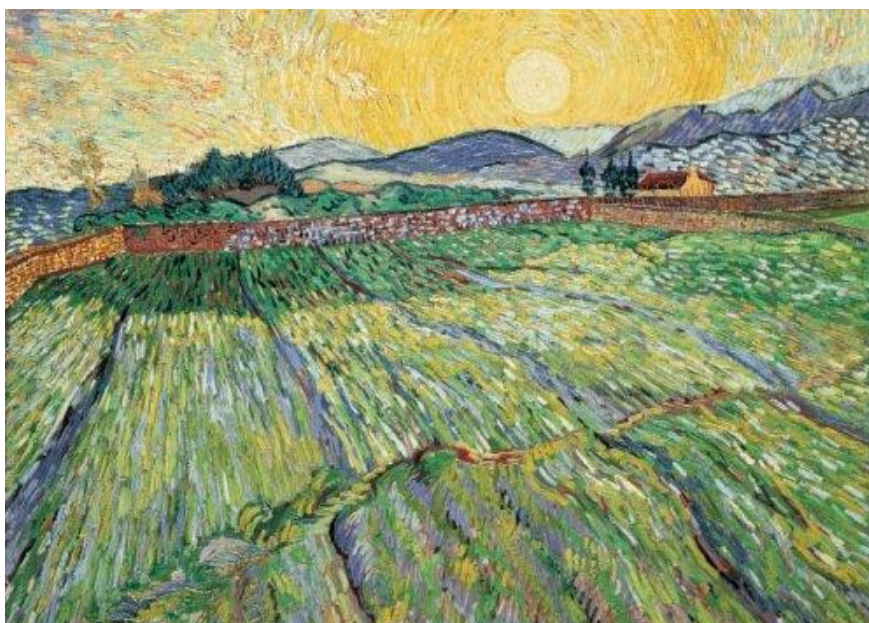


Figura 19 – Campo de Trigo.



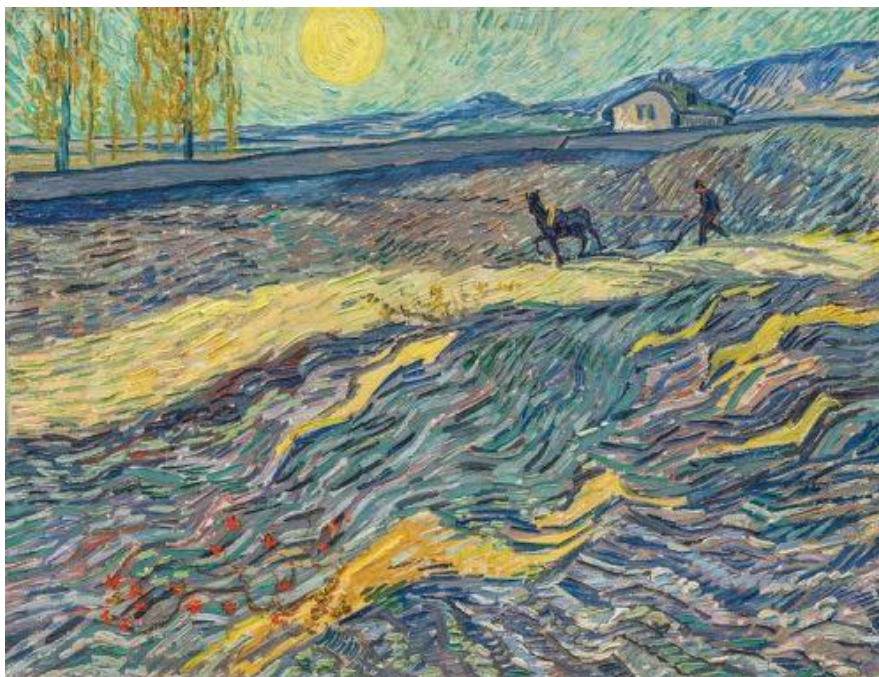
Fonte: VICENT VAN GOGH LETTERS. Coleção de Obras de Vicent Van Gogh. Paris, 1870 -1905. Disponível em: <https://vangoghletters.org/vg/>. Acesso em: 04 abr. 2022.

Figura 20 - Campo de trigo ao sol nascente.



Fonte: VICENT VAN GOGH LETTERS. Coleção de Obras de Vicent Van Gogh. Paris, 1870 -1905. Disponível em: <https://vangoghletters.org/vg/>. Acesso em: 04 abr. 2022.

Figura 21 – Campo de trigo com arado.



Fonte: VICENT VAN GOGH LETTERS. Coleção de Obras de Vicent Van Gogh. Paris, 1870 -1905. Disponível em: <https://vangoghletters.org/vg/>. Acesso em: 04 abr. 2022.

A primeira delas, *Campo de trigo após uma tempestade*, é descrita na Carta 779 como a paisagem que vislumbrava da janela do seu quarto e que conta, no primeiro plano, com o campo de trigo após uma tempestade. Aponta também uma parede limite e folhagem de algumas oliveiras, cabanas e colinas. No topo da pintura, uma nuvem branca e cinza. Vincent definiu essa pintura como uma paisagem de extrema simplicidade, também em sua coloração. A segunda, intitulada *Campos de trigo com chuva* foi explicada para Will. Ele foi descrito de uma maneira em que a chuva é o fator predominante. ‘Um campo de trigo totalmente devastado, encharcado e jogado ao solo por uma chuva torrencial’<sup>79</sup> (W12).

Um dos mais mencionados nas correspondências do período é o *Campo de Trigo*. Vincent o indicou como muito amarelo e brilhante. Talvez a tela mais brilhante que já teria feito (CARTA 783). Também o retratou como um campo de trigo onde há uma pequena ceifeira e um grande sol. Com a tela toda amarela, a exceção seriam o muro e o fundos das colinas. Para ele, a pintura representaria o calor extremo (CARTA 784). Posteriormente, o relacionou com pensamentos sobre a morte. Para ele, o

<sup>79</sup> I have yet another in which a field of wheat on the slope of the hills is completely ravaged and knocked to the ground by a downpour, and which is drenched by the torrential shower (VICENT VAN GOGH LETTERS).

ceifeiro seria uma figura lutando no calor para chegar ao fim do seu dia de trabalho – e ele teria visualizado nele a imagem da morte. Assim sendo, a humanidade seria como o trigo, que é colhido no momento certo, por alguém específico. Ressaltou, porém, que não seria uma morte triste e sim uma que ocorreria em plena luz do dia, com um sol que inundaria tudo com uma luz similar a ouro (CARTA 800).

A obra *Campo de trigo com arado* foi construída após uma de suas primeiras crises dentro da instituição. Sobre ela, escreveu: (CARTA 798) ‘Ontem voltei a trabalhar um pouco - algo que vejo da minha janela - um campo amarelo que está sendo arado. Fiz uma oposição da terra arada arroxeadada com as faixas de restolho amarelo, com o fundo de colinas.’<sup>80</sup> (VICENT VAN GOGH LETTERS, tradução nossa). Finalizando os exemplos sobre o trigal, temos a obra *Campo de trigo ao sol Nascente*. Esse foi um dos seis quadros escolhidos por Vincent para serem expostos em Bruxelas (820). O único com a temática abordada. Na Carta 822, o explicou da seguinte forma: ‘As linhas de recuo dos sulcos estendem-se no alto da tela, em direção a uma parede e uma série de colinas lilases. O campo é violeta e verde-amarelo. O sol branco está rodeado por uma grande auréola amarela. Nela, procurei expressar uma calma, uma grande paz’.<sup>81</sup> (VICENT VAN GOGH LETTERS, tradução nossa).

Como pudemos perceber, o pintor apresentou significações para cada obra, de sensação de paz a reflexões sobre a morte. Todas apresentam os limites entre a instituição, o local de tratamento e isolamento dos considerados loucos no período e o mundo exterior, a sociedade de modo geral. Logo, o muro é um dos pontos determinantes da pintura. Quais seriam os muros que Vincent teria que ultrapassar para estar novamente inserido naquela sociedade? Seria apenas o da utilidade, produtividade, uma vez que nessas imagens o lado produtor, utilitário está sempre vinculado ao hospício? Em todas as telas o muro está distante do espectador, quase incalçável. Teria relação com o relatado na carta 784, de que a possibilidade de felicidade consistiria em estar fora da sociedade vigente? Na primeira obra, observamos que as pinceladas na parte do asilo são mais rápidas, retorcidas,

---

<sup>80</sup> Yesterday I started working again a little – a thing I see from my window – a field of yellow stubble which is being ploughed, the opposition of the purplish ploughed earth with the strips of yellow stubble, background of hills (VICENT VAN GOGH LETTERS).

<sup>81</sup> Another canvas depicts a sun rising over a field of new wheat. Receding lines of the furrows run high up on the canvas, towards a wall and a range of lilac hills. The field is violet and green-yellow. The white sun is surrounded by a large yellow aureole. In it, in contrast to the other canvas, I have tried to express calm, a great peace (VICENT VAN GOGH LETTERS).

circulares do que a parte externa, representada com pinceladas suaves. Isso poderia ter relação na forma como ele entendia esses dois mundos, que são complementares.

Continuando sua descrição do funcionamento do local, Vincent comentou sobre a existência de uma sala específica para abrigar os internos em dia de chuva (CARTA 777). Ainda abordou as atividades disponibilizadas aos internos e também sobre a alimentação disponibilizada no local. Segundo o pintor, a base alimentar era feijão, lentilhas, grão de bico e produtos coloniais. Em carta posterior (CARTA 790), acrescentou que partes de insetos, principalmente baratas, eram encontradas na comida. A quantidade era fixa e o horário das refeições, pré-determinado (WILTEMBURG, no prelo). Admitiu ainda que por algum tempo se recusou a comer e que recebia, nesses momentos, sopa e pão e que após uma crise, seu médico lhe levou carne e vinho, infringindo as regras da instituição (CARTA 801). Alimentos vindos de fora da instituição eram permitidos após autorização do médico e foram citados nas cartas 604 quando Vincent agradece envio de chocolates e fumo (CARTA 779), e na carta 842 a Ginoux, quando agradece as azeitonas.

Quanto às atividades, escreveu que o trabalho manual não era obrigatório (CARTA W18) e (CARTA 778) que a maior dificuldade era encontrar o que fazer, uma vez que todos os dias pareciam ser iguais. Mencionou (CARTA 776) bocha e jogo de damas como as principais distrações disponibilizadas. Em diversas cartas defendeu que o trabalho manual poderia ajudar a curar os colegas e que a pintura e a leitura, dois de seus costumes durante o internamento, deveriam ser disponibilizados a todos. Não encontramos registros sobre a existência de uniforme ou roupas cedidas pelo asilo nas cartas. Nos pedidos a Théo, além de tintas, telas, pincéis, também observamos explicações sobre gastos com roupas e sapatos. Logo, concluímos que cada paciente era responsável por sua vestimenta.

### 3.3 A PERCEPÇÃO DA RELAÇÃO TRABALHO, ARTE E LOUCURA

O trabalho era percebido por Vincent como um remédio, uma forma de manter sua sanidade mental. Podemos ver alguns exemplos nas cartas, como na 783: '[..] Quanto a mim, minha saúde está muito boa. E o trabalho está me distraindo'<sup>82</sup>

---

<sup>82</sup> So it's all going very well, and as for the work, it occupies and distracts me (VICENT VAN GOGH LETTERS).



(VICENT VAN GOGH LETTERS, tradução nossa), na 798, quando sentenciou, após uma de suas crises: ‘[...] O trabalho me distrai infinitamente melhor do que qualquer outra coisa e, se eu pudesse me concentrar nele com toda a energia, certamente esse seria o melhor remédio’.<sup>83</sup> (VICENT VAN GOGH LETTERS, tradução nossa). Também na 798, quando defendeu que se sua cura ocorresse algum dia, seria promovida pelo seu trabalho. Um dos mais notáveis é o contido na carta W14 a Will. Nela, Vincent versou sobre a influência de seu trabalho na luta contra sua doença: ‘Desde a ápice da minha doença o sentimento de solidão toma conta de mim, também nos campos, de uma forma tão terrível que hesito em sair. [...] É só em frente ao cavalete, enquanto pinto, que sinto um pouco da vida.’<sup>84</sup> (VICENT VAN GOGH LETTERS, tradução nossa).

Porém, simultaneamente, também colocava seu trabalho como uma das causas de sua doença. Na Carta 772 escreveu que o trabalho o absorvia tanto que ele deveria se acostumar a ser estranho o resto da vida. Conforme mencionado anteriormente, é comum Van Gogh relacionar sua doença a sua profissão. Fala sobre uma ‘loucura artística’. Em carta a Will (W20) defende que, de modo geral, eles e os impressionistas seriam todos um pouco neuróticos e que justamente isto os tornava sensível à luz, às cores, à linguagem particular, a contrastes, harmonia e efeitos das cores complementares. Além disso, os pensamentos exagerados e excêntricos dos artistas seriam consequência do seu contínuo trabalho intelectual (WILTEMBURG, no prelo).

Essa dubiedade ao discorrer sobre seu trabalho pode estar relacionada com suas crises e variações de pensamentos. Outra possibilidade é que seja resultante da combinação da sua auto imagem como pintor e do imaginário da sociedade, dos médicos e dos próprios pintores sobre o ofício de pintar, como o ideal de artista demiurgo ou o pensamento de que paixões extremas e estudos intermitentes poderiam ser precipitadoras de doença mental. Indo além, como veremos posteriormente, a própria higiene moral situa o trabalho como determinante para a cura da loucura, porém não o trabalho artístico, considerado por muitos como

---

<sup>83</sup> Work distracts me infinitely better than anything else, and if I could once really throw myself into it with all my energy possibly that would be the best remedy (VICENT VAN GOGH LETTERS).

<sup>84</sup> And it’s also that since my illness the feeling of loneliness takes hold of me in the fields in such a fearsome way that I hesitate to go out. [...]. It’s only in front of the easel while painting that I feel a little of life (VICENT VAN GOGH LETTERS).

excessivamente abstrato.

Sobre Van Gogh defender o trabalho como forma de cura, assim como mencionado por Saretta (2019), contemplamos a função terapêutica da arte. Van Gogh parece ter feito do seu trabalho – e também da sua escrita - uma forma de terapia, de reinvenção. Saretta ainda aponta para uma capacidade da arte de propiciar possibilidades de recomposição de uma corporiedade existencial por meio da criação, para pessoas internadas em uma instituição total (GOFFMAN, 2007)<sup>85</sup>. Para ele os quadros seriam um acontecimento, uma obra de vida. Já Fischer (1983) aponta que a arte pode elevar o homem do estado de fragmentação ao de totalidade e que ela auxilia na compreensão da realidade, ajudando também a suportá-la e transformá-la.

Inicialmente Vincent pintou apenas dentro de seu estúdio ou do jardim do asilo. Após um tempo internado, passou a ter autorização para pintar nos arredores, supervisionado por um funcionário da ordenança. Quando entrava em crise costumava ingerir tintas, terebentina e demais itens que tivessem próximos e, por isso, a pintura era proibida nesses períodos. Posteriormente, era inserida novamente aos poucos, iniciando por desenhos com giz. Na questão da pintura podemos observar forte influência da família nas normas do hospício, bem como uma tentativa de interferência do interno. Vincent mencionou em suas cartas que negociava permissões para pintar e, quando não conseguia, solicitava intervenção do irmão, que invariavelmente conseguia a autorização (WILTEMBURG, no prelo).

Suas saídas a Arles, que ocorreram após alguns meses de internamento, também aconteceram sob supervisão da ordenança, pelo menos inicialmente. Em suas cartas, Vincent relatou que a ala masculina era supervisionada por esses funcionários e a ala feminina por freiras da ordem religiosa de Lourdes. Também mencionou a existência de uma ala (CARTA 593) para pacientes perigosos conhecida por 'Ala dos Cavalheiros'. No período de internamento de Vincent, esta ala abrigava dez pacientes considerados de alta periculosidade. Quando abordou colegas que estavam como internos há vários anos, defendeu que sofreriam de 'enervação extrema' e que acreditava que era salvo desse mal por seu trabalho.

As visitas parecem ter sido permitidas conforme estado mental do paciente.

---

<sup>85</sup> Goffman (2007, p.16) define instituição total como aquela que se caracteriza como um estabelecimento que funciona em regime de internamento, servindo também como uma espécie de barreira à relação social de seus internos com o mundo externo, fechando-se e impedindo o contato de seus participantes com qualquer realidade que lhe seja exterior. Costuma ser formalmente administrada.

Em janeiro de 1889, após uma de suas crises ocorridas durante o internamento, Vincent contou a Théo que recebeu a visita do Sr Salles (CARTA 834). Na Carta 851, enviada em fevereiro de 1890 aos Ginoux, Vincent mencionou que aguardava a visita de um pintor da Provença, que acreditamos ser August Lauzet. Esses são, porém, os únicos registros de visitas contidos nas cartas enviadas por Vincent no período de internamento em Saint-Paul.

Sobre a administração do asilo, Vincent escreveu apenas que não iria criticá-los, pois eles acreditavam estar fazendo bem aos outros (CARTA 607). Reiterou em seguidas cartas que não confiava nos administradores e que havia solicitado a amigos próximos que nunca recomendassem o Saint-Paul. A administração era religiosa e provavelmente Vincent vinculava suas ações às suas alucinações com o tema religião, que eram muito frequentes. Relacionando as cartas com críticas com a informação mencionada anteriormente, de que estas passariam pelo médico do pintor antes de serem entregues a ele, questionamos se esse controle seria parte do tratamento, como uma forma de proteger o paciente de fortes emoções que provocassem crises ou se seria uma forma de blindar, proteger o próprio asilo.

A falta de liberdade também é mencionada em diversas cartas. Ao falar dela, Vincent oscilava entre os pensamentos sobre o quanto a supervisão poderia ajudá-lo a manter sua sanidade e produtividade e o sentimento de encarceramento, de solidão. Suas obras mostravam a estrutura de Saint-Paul misturando realidade e simbolismo. Um exemplo é a obra *O Hall de Entrada do Hospital Saint Paul*, (Figura 22) executada nos meses iniciais de seu internamento. O quadro mostra a estrutura monástica do asilo, com sua arquitetura característica. Nele podemos observar um Hall com duas colunas que formam, na parte superior, arcos. Um que possivelmente permitia um acesso aos aposentos do asilo e outro que mostrava a saída. Os arcos são azuis, com a base branca e as paredes, muito altas, são em tons de amarelo. O teto é sob forma de abóboda e na parte superior é possível ver, ainda que de forma incompleta, uma luminária redonda. O chão, marrom, parece iluminado pela luz externa e conta com traços marcantes, rápidos. Duas telas, ambas com conteúdo verde, uma delas esconstrada em uma das colunas e sem moldura e outra esconstrada na parede do lado direito do espectador, emoldurada, podem ser observadas. À frente, o espectador observa uma porta alta e larga, marrom, dividida em duas partes. Acima dela é possível avistar um vitral abaulado, transparente e dividido em quatro partes. Ao contrário do que o pintor menciona em suas cartas, não são observadas grades,

ferrolhos, travas ou qualquer tipo de vigilância. A porta, estranhamente, está aberta para o lado interno. Do lado de fora é possível observar muito verde, traços de um jardim e uma fonte, de onde jorra água. Ribeiro (2000) aponta que as os tons de amarelo ocre com verdes e amarelo limão das colunas indicam uma arquitetura destinada a confinamentos. Metzger e Walther (1996, p. 179) a descrevem da seguinte forma:

(o quadro) mostra-nos as portas abertas para trás, convidando, aparentemente, o doente a sair para o jardim brilhante e alegre onde a água da fonte saltita animadamente. Bastariam alguns passos para que estivesse ao ar livre, na paz, na tranquilidade e na luminosidade da Provença. Mas Van Gogh não pode dar esses passos. Para ele, a primavera e o reino da esperança que estão para lá da soleira da porta existem apenas no quadro.

Adotando a descrição de Metzger e Walther, apontamos que a sensação de que jamais teria uma vida normal novamente, que precisava se adaptar a ideia de ser eternamente doente permeia sua narrativa nesse período. Também apontou que para ter sucesso era necessário ter um temperamento diferente do dele, já que nunca conseguira fazer o que desejou realizar durante a vida (CARTA 803). Conforme abordamos anteriormente, o pintor estava inserido em uma sociedade pós-revolução industrial, produtivista e seus ideais de produção estavam diretamente vinculados à formação de uma família, algo que não fez. Em outra carta (CARTA 863) disse que deveria sair de lá, mas não tinha ideia de para onde iria. O sentimento de inaptidão social se tornava cada vez mais explícito, tanto nas cartas quanto na pintura. Nesse sentido, destacamos que a definição de doença, para Vincent, parece ser o equivalente a estar fora do padrão, das normas. Dos padrões não apenas da sociedade em que estava inserido, mas dos padrões ensinados pela família, que conforme visto, era que um homem só seria feliz em grupo familiar e pela religião, com seu senso de dever. Dever de ser o pilar familiar, o mantenedor, quem sustenta, ensina e acolhe. Coisas que Vincent não fez e não formou. Pelo contrário. O mantenedor da família Van Gogh foi Théo. Então, ainda que o trabalho artístico fosse defendido como uma forma de tratamento, de manter sua saúde mental, a inadequação da normativa social imperava em seus pensamentos.

Figura 22 - O Hall de Entrada do Hospital Saint Paul.



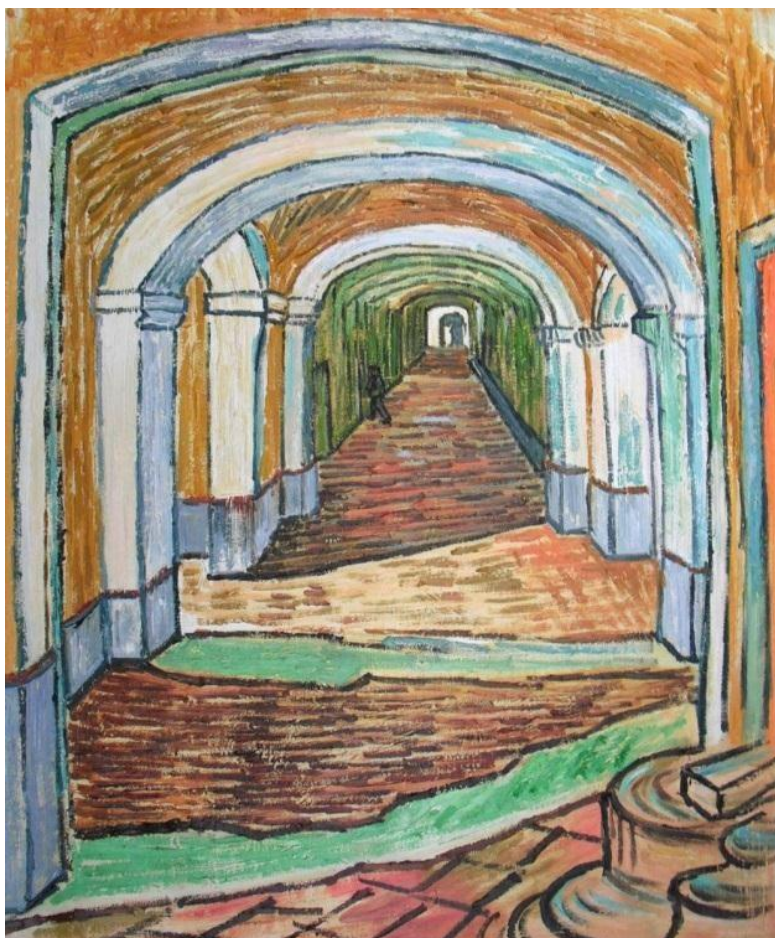
Fonte: VICENT VAN GOGH LETTERS. Coleção de Obras de Vicent Van Gogh. Paris, 1870 - 1905. Disponível em: <https://vangoghletters.org/vg/>. Acesso em: 04 abr. 2022.

O quadro, de certa forma, também pode ser interpretado como um convite aos demais pacientes para aproveitar a natureza, os espaços ao ar livre, subvalorizados, segundo o pintor. Sua relação com a natureza é estreita e ele a usava para expressar os mais variados sentimentos. Também como uma alternativa à falta de atividades, que tanto criticava, ao isolamento e à solidão. A existência de uma tela com moldura, no lado direito da tela, é percebida. Estaria o trabalho colocado na obra como um elo entre o mundo externo e os muros do asilo? Ou ainda como algo que o manteve, e poderia manter outros pacientes, consciente em determinados momentos?

No mesmo período desse quadro, temos *O Corredor do Hospital de Saint-Paul* (Figura 23). Nele também podemos observar a estrutura, quase labiríntica, com suas colunas e longos corredores. As paredes são amareladas e as colunas e arcos, ao contrário da pintura anterior, são brancas com uma estrutura entre o azul e o cinza. Do lado direito da tela, na parte inferior, percebemos uma estrutura que pode ser considerada o início de uma escada, que levaria aos andares superiores. A pintura

contem uma profundidade impactante. A figura de uma pessoa é vista quase como uma sombra, entrando em um dos ambientes. Ela se torna pequena mediante a magnitude do espaço. Suas vestes são escuras e sua condição no local não é determinada. O observador parece presenciar uma fuga que nunca se consolidará. A pessoa que tenta sair é escondida, mascarada pela imensidão do asilo e de suas estruturas e regras. A imagem poderia ser interpretada como uma representação do sentimento do paciente perante seu diagnóstico, isolamento e internamento. Ele seria pequeno, perdido perante a imensidade e o peso da forma como a sociedade o excluiu e os diagnósticos e tratamentos o normatizavam. Além disso, a personalidade parece não existir. O paciente é caracterizado em uma única cor e sem traços pessoais. Pode ser qualquer paciente. O cenário é de solidão. Assim como no quadro anterior, as cores indicam ambiente de confinamento.

Figura 23 - Corredor do Hospital Saint Paul.



Fonte: VICENT VAN GOGH LETTERS. Coleção de Obras de Vicent Van Gogh. Paris, 1870 -1905. Disponível em: <https://vangoghletters.org/vg/>. Acesso em: 04 abr. 2022.

Metzger e Walther comentam que 'nesta tela ele expressa um mundo de infinidades labirínticas, a encarnação arquitetônica da repetição monótona e perpétua'

(METZGER; WALTHER, 1996, p. 180). O cenário representa o edifício mas pode também auxiliar na construção da percepção de Van Gogh sobre o local. A ausência de colegas, médicos ou demais funcionários pode demonstrar o quanto se sentia sozinho, isolado. A única pessoa que aparece na tela é quase uma sombra de cor única e parece tentar fugir, seja do local, seja do espectador. Relacionando suas falas sobre a petição para seu internamento e também o pavor que sentia de suas crises, essa figura pode representar uma fuga que jamais se concretizou. O diagnóstico não pode ser refeito e reiteradas vezes o pintor apontou que deveria se acostumar a ser vigiado, cuidado e permanentemente doente.

Comparando experiências, Vincent memorou sua estadia em um internato, a partir dos doze anos de idade (CARTA 785). Ele resumiu o sentimento salientando que seus trabalhos estavam evoluindo, porém que todo o resto de sua vida, naquele momento, estava absolutamente tão incapacitada quanto nos anos em que esteve no internato, onde não aprendeu definitivamente nada. Nessa passagem percebemos tanto o asilo quanto o internato como possíveis intuições totais nas quais Vincent passou por experiências de isolamento e que seu sentimento dialogou, em certos aspectos, com os pensamentos de Goffman (2006). O autor aponta que a dinâmicas desses locais, estruturados organizacionalmente, por objetivarem a separação social do indivíduo, bem como seu controle, causam, devido à distância do mundo externo e de suas rotinas e alterações culturais, uma desaculturação, uma mortificação do eu, gerando dependência da instituição e o medo de reinserir-se no convívio social. Goffman ainda defende que o controle não é apenas físico, mas também simbólico e que o enfraquecimento da autonomia e da individualidade do sujeito podem o encaminhar a uma estigmatização do mesmo.

### 3.4 A PERCEPÇÃO DE TRATAMENTO

O internamento em Saint Paul é uma das formas de tratamento realizadas por Vincent Van Gogh durante sua vida. Em uma de suas primeiras cartas desse período (CARTA 772), relatou a Théo que o Dr. Peyron, inicialmente, manteve o diagnóstico de epilepsia, também mencionando uma possível hipersensibilidade nos nervos da visão e audição, o que justificaria suas alucinações. No âmbito das alucinações, o pintor relatou poucos aspectos, entre eles, que algumas possuíam um cunho absurdamente religioso (CARTA 801) e que, como admirador de Zola e Gouncourt,



se espantava com as imagens supersticiosas que tinha e das ideias religiosas atrozes e confusas que insistiam em permanecer em sua cabeça em alguns momentos (CARTA 805).

Em cartas posteriores, explicou que precisaria permanecer internado por um tempo razoavelmente longo afim de adquirir um comportamento controlado, que resultaria em mais ordem e menos impressionabilidade em sua vida e que, para isso, algumas das atitudes imprescindíveis, segundo o Dr. Peyron, estariam relacionadas a implementação de uma rotina mais regrada (CARTA 779). Mencionou, ainda, que em pacientes muito agitados ou violentos, a instituição utilizava camisas de força (CARTA 777). Todavia, não encontramos evidências de que o pintor tivesse experiência nessa prática.

Sobre os procedimentos terapêuticos, a hidroterapia foi o único citado de forma direta. Desde meados do século XIX o método, que consistia em uma alternância entre banhos quentes e frios, normalmente por imersão, era recorrente no tratamento de doentes mentais. Segundo Cunha, Labronici e Oliveira (1998) o uso da hidroterapia nesse período contava com técnicas que incluíam compressões, fricções, lençóis, banhos sedativos, banhos de rede e de dióxido de carbono. Já a alternância de aplicações frias com mornas e banhos quentes parciais, com a imersão de partes do corpo (ou de todo ele) em tanques e piscinas de diferentes temperaturas era uma modificação proposta por Kniepp. Seus tratamentos também abarcavam molhar o corpo com duchas e banhos de chuveiro em diferentes temperaturas. Segundo os autores, os pensamentos de Kniepp eram populares na Alemanha, no Norte da Itália, Holanda e França. Biasoli e Machado (2006) citam que a hidroterapia se tornou tão popular que, em meados do século XIX, Winterwitz fundou uma escola e um centro científico sobre o tratamento e que este estabeleceu uma base fisiológica aceitável para o procedimento, não voltado apenas a doentes mentais.

Pelo descrito por Vincent, acreditamos que seu tratamento fosse resultante das ideias de Kniepp. Ele cita banhos de imersão. Além disso, o asilo de Saint-Paul possuía salas de banho com diferentes sistemas de chuveiro e Vincent relatou a Théo que tomava banho duas vezes por semana e que a duração era de duas horas (CARTA 776). Sobre resultados, apontou que seu estômago estaria infinitamente melhor e que gostaria de continuar o tratamento. 'Voltar a Paris ou a qualquer outro



lugar de modo algum me atrai. Eu acho que meu lugar é aqui<sup>86</sup>. (CARTA 775 VICENT VAN GOGH LETTERS, tradução nossa). Embora tenha demonstrado satisfação com seu tratamento, inicialmente, mais tarde críticas serão feitas, principalmente relacionadas ao tratamento dos demais pacientes. '[...] O tratamento dos pacientes no hospital é certamente fácil porque eles não fazem absolutamente nada; eles os deixam a vegetar em ociosidade e os alimentam com comida velha e ligeiramente estragada'.<sup>87</sup> (CARTA 801 VICENT VAN GOGH LETTERS, tradução nossa). Nas fontes e na bibliografia não encontramos informações sobre a diferenciação, se ela teria relação com doença, classe social ou outros. Ainda falando sobre sua relação com o local, comentou sua reação à crise que o levou à internação (CARTA 776):

O choque foi tamanho que até me mexer me fazia mal e nada teria sido melhor do que nunca ter acordado. Atualmente, esse horror da vida já é menor e a melancolia menos aguda. Mas eu ainda não tenho absolutamente nenhuma vontade, quase nenhum desejo ou nenhum, e tudo o que tem a ver como a vida cotidiana, o desejo, por exemplo, de ver os amigos novamente, sobre quem eu penso, no entanto, é quase nulo. E é por isso que não estou pronto para sair daqui agora ou em breve. Além disso, foi apenas nestes últimos dias que a repulsa pela vida mudou drasticamente. Ainda há um caminho a percorrer.<sup>88</sup> (VICENT VAN GOGH LETTERS, tradução nossa).

Também menciona não ter memória do que ocorreu em dezembro de 1888 e que a simples tentativa de lembrar proporcionava momentos de horror. Para sua mãe escreveu que o impacto daquele acontecimento seria sentido eternamente (CARTA 826). Ao ser internado, seu registro de informações foi o seguinte:

Eu, abaixo assinado, doutor em medicina, diretor da casa mental de St. Rémy, certifico que o homem de nome Vincent van Gogh, de 36 anos, natural da Holanda e atualmente sediado em Arles (Bouches du Rhône), em tratamento em uma enfermaria dessa cidade, sofreu um ataque de mania aguda com alucinações visuais e auditivas que o levaram a se mutilar, cortando sua orelha. Hoje ele parece ter recuperado sua razão, mas não acha que tem a força ou a coragem de viver de forma independente e pediu para ser internado na casa. Com base em todos os itens acima, considero

---

<sup>86</sup> Going back to Paris or anywhere else doesn't appeal to me at all. I think I belong here (VICENT VAN GOGH LETTERS).

<sup>87</sup> The treatment of patients in this hospital is certainly easy, for they do absolutely nothing; they leave them to vegetate in idleness and feed them with stale and slightly spoiled food (VICENT VAN GOGH LETTERS).

<sup>88</sup> The shock was so great that even moving would make me sick and nothing would have been better than never having woken up. At present this *horror of life* is already less pronounced, and the melancholy less acute. But I still have absolutely no *will*, hardly any desires or none, and everything that has to do with ordinary life, the desire for example to see friends again, about whom I think however, almost nil. That's why I'm not yet at the point where I ought to leave here soon, I would still have melancholy for everything. And it's even only in these very last days that the repulsion for life has changed quite radically. There's still a way to go (VICENT VAN GOGH LETTERS).

que o Sr. Van Gogh está sujeito a ataques de epilepsia, separados por longos intervalos, e que é aconselhável coloca-lo sob observação de longo prazo na instituição.<sup>89</sup> (VICENT VAN GOGH LETTERS, tradução nossa).

St Rémy 9 de maio de 1889, Dr. T. Peyron.<sup>90</sup> (VICENT VAN GOGH LETTERS, tradução nossa).

Percebe-se que os termos mania, melancolia e epilepsia são constantes em suas cartas. Em diversos momentos Vincent falou não apenas sobre melancolia como estado de espírito ou sintoma mas também que ele e Theo teriam um temperamento melancólico.

Durante o período estudado, os pensamentos de Pinel (1745-1826), Esquirol (1772-1840) e Morel (1809-1873) sobre loucura e seu tratamento eram predominantes. Socudo aponta que ‘a forma de atuação desse saber, desde fins do século XVIII, foi caracterizada pelo internamento; o espaço de sua atuação passou a ser a instituição asilar e a figura que melhor o encarnava o médico alienista’. (SOCUDO, 2015, p. 69).

Segundo Jácó – Vilela e outros, Pinel ‘foi o primeiro autor a analisar a loucura de forma empírica, contrapondo-se às concepção teológicas e metafísicas desenvolvidas até então’. (JACÓ VILELA *et al.*, 2004, p. 144) Assim, defendia que os médicos analisassem os sintomas apresentados para se chegar a um quadro clínico geral. O fundamento de seu estudo seria a observação demorada dos pacientes. Pereira aponta que Pinel percebia a loucura como uma doença essencialmente mental e seria ‘preciso concebê-la como expressão das paixões do sujeito e de seus excessos emocionais’. Citando o prefácio da segunda edição de *Traité Philosophique sur L’Àliénation Mentale*, publicado em 1809, a autora afirma que Pinel escreveu: ‘[...] Não se poderia compreender o conceito mesmo de alienação se não se enfoca a causa que mais frequentemente a provoca, quero dizer, as paixões violentas ou exasperadas pelas contradições’ (PEREIRA, 2004, p. 115).

As noções introduzidas por Pinel consolidaram novos conceitos como uma

<sup>89</sup> VICENT VAN GOGH LETTERS. Coleção de Cartas de Vicent Van Gogh. Paris, 1890 -1905. Disponível em: <https://vangoghletters.org/vg/>. Acesso em: 04 abr. 2022.

<sup>90</sup> I the undersigned, Doctor of medicine, Director of the St Rémy mental home, certify that the man named Vincent van Gogh, aged 36, a native of Holland and at present domiciled in Arles (Bouches du Rhône), under treatment at this city’s infirmary, suffered an attack of acute mania with visual and auditory hallucinations that led him to mutilate himself by cutting off his ear. Today he appears to have regained his reason, but he does not feel that he has the strength or the courage to live independently and has himself asked to be admitted to the home. Based on all the above, I consider that Mr Van Gogh is subject to attacks of epilepsy, separated by long intervals, and that it is advisable to place him under long-term observation in the institution. St Rémy 9 May 1889, Dr T. Peyron (VICENT VAN GOGH LETTERS).

semiologia psiquiátrica, partindo da convivência, observação e descrição do comportamento dos doentes; uma nosografia com a divisão em quatro grandes classes (mania, melancolia, demência e idiotismo), uma abordagem clínica e um tratamento específico para a loucura, voltado para as causas corporais e morais, sendo as últimas, as paixões acima mencionadas. Para Pinel, as paixões exarcebadas e a desorganização das funções intelectuais estavam na base da insanidade.

No diagnóstico de Van Gogh feito por Dr Peyron encontramos o termo 'mania aguda'. Segundo Pereira (2004, p. 116), mania, no contexto do *Traité* referia-se a 'uma ampla gama de manifestações clínicas que inclui um delírio generalizado, afetando diferentes funções do entendimento, acompanhado de viva excitação'. Pinel também comentou, no documento citado acima, sobre mania periódica e a relacionou com melancolia. Segundo ele, a sede primitiva dessa junção era a região epigástrica. Os acessos iniciariam com dores e sensações nessa região, passando por insônia, pânico e inquietudes, chegando ao ápice na desordem e perturbação das ideias. Já para Esquirol, segundo Pacheco (2003), mania seria a forma mais típica e comum de loucura e referia-se a um delírio total com exaltação, uma alteração generalizada das funções mentais, incluindo atenção, capacidade de decisão, percepção e inteligência e estaria separada da melancolia, mencionada por ele como uma das variantes da monomania, conhecida por lipomania. Nas monomanias as perturbações e prejuízos psíquicos seriam apenas parciais, sendo conservadas as funções intelectuais. Nelas o delírio seria parcial, podendo abranger instantes tristes e alegres.

Já a melancolia, também frequentemente citada nas cartas de Van Gogh, segundo Socudo, no mesmo contexto, era uma perturbação mental que 'manifesta-se no cérebro, afeta a razão e tem origem moral'. Seu principal sintoma era a ideia fixa. Ainda segundo a autora, ela poderia ser transmitida de pai para filho ou adquirida em alguma etapa da vida. Quando adquirida, suas causas seriam geográficas, relacionada à atmosfera quente e ar úmido ou nebuloso ou morais, relacionados ao uso de álcool e narcóticos, ao amor excessivo, estudos profundos, miséria e paixões, de forma geral (SOCUDO, 2015, p. 73). Noutras palavras:

[...] É nos excessos, não apenas relacionados aos vícios do corpo, mas também às ambições da alma: os estudos intermitentes, as reflexões prolongadas, a dedicação às artes e às letras, estabelecem algumas das possíveis causas de uma melancolia exógena, adquirida, mas também, de uma predisposição do indivíduo ao temperamento melancólico' (SOCUDO, 2015, p. 74).

Pacheco (2003) pontua que para Pinel as causas também seriam hereditárias

ou consequência de fatores externos, como acontecimentos marcantes e emoções violentas. Já seu conceito de melancolia (denominado, por um breve período de Lipomania), constituiria em um delírio intelectual, situado repetidamente em primeiro plano e que afetaria a vida do paciente como um todo, o tornando incapaz de realizar as atividades costumeiras.

A observação diária era a base do diagnóstico e o tratamento específico para a loucura proposto por Pinel e seguido posteriormente por Esquirol era denominado 'tratamento moral'. Ele fundava-se na introdução de mudanças significativas no comportamento dos doentes e uma possibilidade de interação efetiva, pautada na responsabilização do sujeito por ser atos em seu contato com os outros. Pereira (2004) aponta que termos como 'repressão', 'intimidação', 'doçura' e 'filantropia' passam a ser encontrados no texto do autor. Ela ainda acrescenta que o tratamento moral era uma prática hospitalar no período de internamento de Van Gogh. Oyuama (2006) defende que filantropia e medicina, entre outras áreas, articulavam-se, buscando uma fórmula que atingisse o objetivo moral, ou seja, o controle social através da sujeição às disciplinas. Para Pacheco (2003, p. 155):

As experiências vividas pelo paciente adquirem assim um novo valor como dados a serem observados e considerados no conhecimento de suas funções mentais. A compreensão dessas funções mentais já não se dá pela noção de sistemas gerais de explicação causal e, dessa forma, se o adoecer é parte da experiência sensorial do sujeito, a loucura pode ser um estado reversível.

Jacó-Vilela e outros (2004) observa que na concepção de loucura desenvolvida por Pinel estava presente uma ideia de perturbação do entendimento, na faculdade de pensar, onde o delírio seria o sintoma básico para um diagnóstico da doença. O tratamento moral seria definido da seguinte forma:

Defendia a regularização e conseqüente disciplinarização dos hábitos internos, o que se traduzia, por exemplo, no estabelecimento de horários para todas as atividades, na definição de uma rotina precisa para os trabalhos, na administração dos momentos de recreio, enfim, no controle de tudo aquilo que contribuísse para uma rigorosa ordenação do seu cotidiano. Além disso, a restrição de jogos que exaltassem as paixões e o reconhecimento e sujeição á autoridade do médico também eram tidos como elementos fundamentais abarcados nesta proposta terapêutica (JACÓ VILELA E OUTROS, 2004, p. 144).

Pacheco (2003) conclui que o tratamento moral possuía um sentido educativo abrangente e que a ideia de que seria possível corrigir supostos erros de raciocínio, lógica e posturas distoantes da norma percebida como correta, poderia implicar em

condutas coercitivas e autoritárias. Concordando, Ouyama pontua que, nesse período, a loucura era percebida como um fracasso moral por constituir uma ruptura da regulação das relações sociais. Já a sua cura era, inversamente, a introdução do doente, do considerado louco em uma determinada ordem social e moral, ditada por uma consciência externa (nesse caso, o médico). Nesse sentido, para o autor, a terapêutica dos asilos contém, implicitamente, uma atitude de confronto entre 'a vontade reta do alienista e a vontade conturbada do louco' (OUYAMA, 2006, p. 90). Sobre o tratamento moral, pontua:

Frequentemente o Tratamento Moral é encarado como uma técnica de intervenção coletiva e por isso, administrado de forma impessoal. Grandes massas de indivíduos são anonimamente tomados numa rede de regulações gerais. É preciso tratar de modo mais rápido um problema maior a qual a subjetividade da loucura pouco importa. O excesso de subjetividade do louco nunca foi explorado em si pela literatura psiquiátrica do século XIX. A loucura é encarada como uma rede de sintomas monótonos que se repetem igualmente para serem abolidas de forma coletiva pela racionalidade do espaço asilar. Portanto, não é uma surpresa que poucos alienistas exploraram a subjetividade do louco (OUYAMA, 2006, p. 68) .

Relacionando loucura e sentimentos morais no contexto, Esquirol reafirmou a importância do asilo como o único local apropriado para o tratamento moral. Com suas ideias, o afastamento social do doente passa a ser observado como um instrumento imprescindível na intervenção médica na loucura (JACÓ-VILELA *et al.*, 2004) e a relação entre a instituição e o saber médico se torna um dos principais pontos para a interpretação da doença (OUYAMA, 2006). Observando esse aspecto, apontamos a importância basilar do asilo, do espaço, para o desenvolvimento das estratégias, do tratamento no período. Seria o próprio asilo que funcionaria como remédio, meio de cura para a loucura.

Por uma extensão dessa lógica, podemos dizer que não apenas o Hospício é uma peça fundamental de toda a ação terapêutica dos alienistas, mas também, o próprio hospício é um lugar elaborado para *criar a loucura*. Esquirol, já no início do século XIX, dizia que o hospício é o lugar onde a loucura deveria aparecer em sua 'verdade', sendo convocada a mostrar-se em sua nudez pelo alienista. Ou seja, o espaço hospitalar é o local em que a enunciação da loucura acontece, em que a loucura é convocada a apresentar-se em toda a sua nudez, sem mascaramentos e sem distorções. Outro motivo que sustenta essa importância do Hospício para entender a tecnologia médica, é de que o próprio hospício condiciona a situação social, o status antropológico do doente. A entrada no hospício define quem, numa sociedade, é definido como louco. Daí uma questão tão importante para os médicos era comandar o acesso à instituição. O poder de decidir sobre a loucura também estava atrelado ao poder de decidir quem entra no Hospício. (OUYAMA, 2006, p. 92)

O autor ainda aponta que, em sua maioria, as pessoas admitidas nos asilos

franceses do período seriam os incapazes de realizar o jogo de trocas da sociedade contratual. Estes deveriam ser enquadrados no estatuto da minoridade social e tutelados por uma autoridade. Crianças e loucos seriam os contemplados e estariam impedidos de livre circulação e trocas: ‘a criança por não atingir maturidade e o louco por não ter recursos para promover intercâmbios racionais com outros homens. Assim, a criança e o louco estão próximos por serem incapazes de entrarem nesse sistema de reciprocidade’ (OUYAMA, 2006, p. 63).

Nesse período os preceitos da teoria da degenerescência, de Morel (1809-1873) também podem ser observados. Segundo Jacó-Vilela e outros essa teoria defendia a ideia de uma predisposição do organismo à degenerescência, que possuía causas físicas e morais. Entre as causas físicas podemos citar a insalubridade dos climas, a nutrição, a insuficiência de moradias. Já entre as causas morais a busca de prazeres, o fanatismo, a ignorância, entre outros. No seu ‘Tratado das degenerescências na espécie humana’ – primeira seção, traduzido pela Revista Lationamericana de Psicopatologia fundamental (2008), Morel aborda também raça como uma das possibilidades para a degenerescencia, mencionando a transmissão hereditária. Pontua:

A observação rigorosa dos fatos nos demonstrará que, salvo em certas circunstâncias excepcionais de regeneração, os produtos de seres degenerados oferecem tipos de degradação progressiva. Essa progressão pode alcançar limites tais, que a humanidade só encontra-se preservada pelo próprio excesso do mal, e a razão disso é simples: a existência dos seres degenerados é necessariamente restringida, e, coisa maravilhosa, não é sempre necessário que eles cheguem ao último grau da degradação para que sejam marcados pela esterilidade e, conseqüentemente, incapazes de transmitir seu tipo de degenerescência. (MOREL, 2008, p. 15).

Além da esterilização de doentes mentais como forma de prevenção para o surgimento de novos degenerados, Morel formulou um tratamento que identificou como higiene. A moral ‘empenhava-se na moralização dos hábitos e costumes do degenerado, a partir da disseminação de uma lei moral que, sendo universal, seria o principal fator de união da espécie humana. (JACÓ-VILELA *et al.*, 2004, p. 145).

As concepções de loucura e os tratamentos propostos pelos três médicos foram encontradas nas cartas e registros médicos e admissionais de Van Gogh. De forma mais frequente nas cartas iniciais, quando o diagnóstico ainda estava sendo realizado e o tratamento mencionado com mais frequência.

Sobre o diagnóstico, comentou que dois de seus médicos (Rey e Peyron) o consideravam epilético e influenciável, explicando suas crises a partir disto. Sobre

Peyron, Naifeh e Smith (2011, p. 958, 959.) pontuam:

Para Peyron, o diagnóstico ficou plenamente confirmado quando Vincent, revelou que havia outros casos de epilepsia na família. Os relatos de Vincent forneceram uma autêntica árvore genealógica de distúrbios mentais. O avô Willem Carbentus tinha ‘morrido de uma doença mental’, segundo uma anotação de rara sinceridade na crônica da família. Clara, sua tia pelo lado materno, sofrera de epilepsia durante toda a sua vida de reclusão e celibato. Outro tio materno se suicidou. Um tio paterno, Hein, teve seu primeiro ‘ataque epiléptico’ aos 35 anos, quase a mesma idade de Vincent. Ele se aposentou cedo, depois que vários acessos seguidos o deixaram ‘semiparalisado’, segundo o relato de sua irmã, e morreu em idade prematura em meio à conspiração de silêncio da família. Outro tio, Jan, o almirante, teve ‘acessos’ inexplicados aos quarenta anos, segundo o mesmo relato. Entre seus vários problemas de saúde, tio Cent era sujeito a ‘acessos’. E pelo menos dois primos de Vincent eram vítimas de doença mental. Um deles, Hendrik, filho do almirante Jan, ‘sofreu de alguns fortes ataques epilépticos’, de acordo com o pai de Vincent, em razão dos quais foi internado e pode ter se suicidado. Peyron anotou conclusivamente no prontuário de Vincent: ‘O que aconteceu a este paciente seria apenas a continuação do que aconteceu a várias pessoas de sua família’.

Vincent concordava com o diagnóstico e chegou a afirmar (CARTA 577) que sua doença poderia ser proveniente da opinião de terceiros sobre a profissão de artistas e sua relação direta com a loucura. Como vimos anteriormente, Vincent acreditava nessa relação. Segundo Naifeh e Smith (2011), Peyron, como a maioria dos alienistas e diretores de hospícios na França, adotava a teoria de Morel, tanto por enaltecer sua posição profissional quanto por colocá-los como autoridade sobre a mente humana, frente aos religiosos.

Percebemos que o tratamento moral, de Pinel, foi utilizado em Saint Paul, pois Vincent aponta instruções de uma alimentação melhor e em horários regulares, a abstenção de álcool, o cuidado com as emoções exageradas e uma observação prolongada, com período mínimo de um ano. Van Gogh ainda comentou que evitava excesso de esforço mental, o que o impossibilitaria de escrever, em determinados períodos. Em carta a Bernard (CARTA 822), argumentou que não enviara cartas porque em sua luta contra a doença, as discussões, as abstrações seriam consideravelmente perigosas. Na Carta 782, Vincent pontua:

Quanto a mim, estou indo bem - você entenderá que depois de quase meio ano de absoluta sobriedade em comer, beber, fumar, com dois banhos de duas horas por semana, ainda que recentemente – é esperado que esteja mais calmo. Então estou indo muito bem e, no que se refere ao trabalho, me ocupa e me distrai - de que preciso muito - longe de me esgotar.<sup>91</sup> (VICENT

---

<sup>91</sup> As for me, it's going well – you'll understand that after almost half a year now of absolute sobriety in eating, drinking, smoking, with two two-hour baths a week recently, this must clearly calm one down a great deal. So it's going very well, and as regards work, it occupies and distracts me – which I need very much – far from wearing me out (VICENT VAN GOGH LETTERS).

VAN GOGH LETTERS, tradução nossa).

Outro pensamento recorrente, principalmente nos períodos pós crises, foi a saudades de casa. Vincent desejava voltar ao norte, lembrava de sua vida no local e pintava incessantemente suas reminiscências de lá. Ele escreveu que sentia falta de casa 'como um suíço'. Essa frase também tem relação com o discurso médico corrente no período, pois a nostalgia foi conhecida por um tempo como a 'doença suíça'. Em suas primeiras discussões, apareceu como uma doença próxima a melancolia e que tinha como sintomas febre, dores de estômago, fraqueza, falta de ânimo e outros. Seu principal estudioso foi Hofer, que defendia que a doença poderia ser fatal e estaria vinculada ao desenvolvimento de pensamentos obsessivos por seu país natal, causado por permanência prolongada em ambiente estrangeiro. Van Gogh, apesar do sentimento de saudade, afirmava que não poderia se perder no passado por uma nostalgia demasiadamente melancólica.

Nos dias finais de seu tratamento, explanou a Théo (Carta 800) que acreditava que suas crises eram cíclicas, que ocorreriam em aproximadamente três meses e que a busca por uma nova forma de tratamento seria necessária. Informou que percebia como benéfica para a instituição que sua situação fosse considerada crônica e que não deveriam ceder a essa ideia. Embasando sua impressão de que seu diagnóstico como doente crônico poderia conter interesses que iriam além de sua saúde, relatou que a administração fazia muitas perguntas sobre Théo e sua renda (Carta 800). Se o relato é fruto de uma mente em crise, de um desejo de buscar novas formas de tratamento ou de uma exemplificação da monetarização da doença mental, não sabemos. Entretanto, é evidente que o pintor percebeu a possibilidade de se tornar um dos internos permanentes, sobre quem tanto comentou.

### 3.5 VINCENT VAN GOGH E SUAS CRISES DURANTE O INTERNAMENTO

As crises de Vincent continuaram durante seu internamento e foram determinantes para a oscilação de sua percepção sobre o local, seu tratamento, colegas internos, médicos e também sobre sua doença. Percebemos, através de seus escritos, quatro grandes crises durante a permanência em Saint Paul. A primeira ocorreu em 16 ou 17 de julho de 1889, dois meses após o internamento, durou aproximadamente cinco semanas e ocorreu alguns dias após o pintor receber a notícia



de que sua cunhada estava grávida. A segunda foi próxima ao Natal, na mesma data da crise em que automutilou sua orelha. As duas últimas foram em janeiro e fevereiro, após visitas a Arles.

Ao se recuperar, enviava cartas somente a Théo. Os outros correspondentes eram inseridos em sua comunicação gradualmente. Em cartas escritas em dezenove de setembro de 1889, percebemos claramente a diferença entre o discurso realizado para cada destinatário. Apesar de enviadas no mesmo dia e abordaram o mesmo assunto, entre membros da mesma família, são distintas em seu conteúdo. À sua mãe, Anna, enviou uma carta tranquilizadora, com um discurso otimista. 'Nestas últimas semanas tenho estado, tanto quanto a minha saúde, muito bem, e tenho trabalhado da manhã até a noite quase sem interrupção, dia após dia'<sup>92</sup> (Carta 803). Já para Will, enviou um desabafo. Nela mostrou sua fragilidade e também seus sentimentos perante a experiência (W14):

O tempo lá fora tem sido esplêndido, mas eu não saio do meu quarto há dois meses, não sei por quê. Eu precisaria de coragem e muitas vezes falta-me. E também, desde a minha doença, o sentimento de solidão toma conta de mim nos campos de uma maneira tão apavorante que hesito em sair. Com o tempo, porém, isso vai mudar novamente. É só em frente ao cavalete, enquanto pinto, que me sinto um pouco vivo.<sup>93</sup> (VICENT VAN GOGH LETTERS, tradução nossa).

Para Théo a carta é abundante em detalhes, como onde estava e qual quadro estava pintando quando o mal estar o tomou. Comentou que acreditava na influência do ambiente e faz uma súplica para que o irmão permita sua transferência de asilo. Para os amigos não houve correspondência no período. Durante suas crises, o pintor ingeria o que estivesse próximo e, como consequência, ficava alguns dias sem comer. Isso pode ser observado na Carta 797:

Por muitos dias estive *absolutamente perturbado*, como em Arles, tanto quanto, senão pior, e presumir que essas crises voltarão no futuro, é ABOMINÁVEL. Não consigo comer há 4 dias, porque minha garganta está inchada. Não escrevo para reclamar, mas espero, que se lhe contar esses detalhes, possa provar que ainda não estou em condições de ir a Paris ou a Pont-Aven, a menos que seja a Charenton. Parece que pego coisas sujas e

<sup>92</sup> These last few weeks I've been perfectly well as far as my health goes, and I work almost without stopping from morning till night, day after day (VICENT VAN GOGH LETTERS).

<sup>93</sup> The weather outside has been splendid for a very long time, but I haven't left my room for two months, I don't know why. I would need courage, and I often lack it. And it's also that since my illness the feeling of loneliness takes hold of me in the fields in such a fearsome way that I hesitate to go out. With time, though, that will change again. It's only in front of the easel while painting that I feel a little of life (VICENT VAN GOGH LETTERS).

como, embora minhas lembranças desses momentos ruins sejam vagas [...].  
<sup>94</sup> (VICENT VAN GOGH LETTERS, tradução nossa).

Normalmente, após as crises, Vincent enviava cartas com mais reflexões sobre a probabilidade de conviver com a doença e os impactos dessa em sua vida. É apenas após as primeiras crises, a recorrência dos ataques, que sua confiança no médico e no tratamento diminuem, bem como o medo dos demais pacientes, do ambiente influenciar em sua doença, do clima, se torna presente em seus escritos. Iniciam, nesse período, suas ideias de mudança, seja de local ou tipo de tratamento. Sobre o médico, escreve que sua postura, de sempre repetir que era necessário observar, aguardar e que não poderia garantir nada sobre melhoras ou permanências o deixava inseguro (CARTA 798). Um resumo dessas observações é encontrado na Carta 801, de setembro de 1889:

Preocupa-me o fato de que uma crise mais violenta poderia destruir minha capacidade de pintar para sempre. Nas crises me sinto covarde diante da angústia e do sofrimento - mais covarde do que se justifica, e talvez seja essa mesma covardia moral que, se antes não tinha nenhum desejo de melhorar, agora me faz comer o suficiente para dois, trabalhar muito, cuidar de mim nas minhas relações com os outros pacientes com medo de recaídas - de qualquer maneira estou tentando melhorar agora como quem, por querer suicidar-se, achar a água muito fria, tenta se agarrar novamente ao banco. Quando vejo que as crises aqui tendem a tomar um rumo religioso absurdo, quase ousaria acreditar que isso *exige* até mesmo um retorno ao norte. Não fale sobre isso com o médico quando o ver - mas penso que isso vem de viver tantos meses no hospital de Arles e aqui nestes velhos claustros.<sup>95</sup> (VICENT VAN GOGH LETTERS, tradução nossa).

Dialogando com a medicina, mencionamos que nutrição ineficiente era apontada por Morel como possível causa da loucura. Essa poderia ser a motivação da alimentação duplicada. Essa crença sobre a importância da alimentação é

---

<sup>94</sup> For many days I've been *absolutely distraught*, as in Arles, just as much if not worse, and it's to be presumed that these crises will recur in the future, it is ABOMINABLE. I haven't been able to eat for 4 days, as my throat is swollen. It's not in order to complain too much, I hope, if I tell you these details, but to prove to you that I'm not yet in a fit state to go to Paris or to Pont-Aven unless it were to Charenton. It appears that I pick up filthy things and eat them, although my memories of these bad moments are vague [...] (VICENT VAN GOGH LETTERS).

<sup>95</sup> Above all, in my case, where a more violent crisis may destroy my ability to paint forever. In the crises I feel cowardly in the face of anguish and suffering – more cowardly than is justified, and it's perhaps this very moral cowardice which, while before I had no desire whatsoever to get better, now makes me eat enough for two, work hard, take care of myself in my relations with the other patients for fear of relapsing – anyway I'm trying to get better now like someone who, having wanted to commit suicide, finding the water too cold, tries to catch hold of the bank again. When I see that crises here tend to take an absurd religious turn, I would almost dare believe that this even *necessitates* a return to the north. Don't speak too much about this to the doctor when you see him – but I don't know if this comes from living for so many months both at the hospital in Arles and here in these old cloisters (VICENT VAN GOGH LETTERS).

recorrente em diversas cartas, com todos os membros da família, quando discutem o preocupante estado de saúde de Théo. São sucessivas cartas onde ele apontou a relevância de Théo comer em casa, se alimentar bem, com produtos de qualidade e, sobretudo, com a culinária holandesa. Ressaltamos que Vincent, conforme mencionado anteriormente, acreditava que Théo sofria do mesmo temperamento melancólico que ele.

Entre agosto e dezembro oscilou entre querer sair e permanecer no asilo. Ponderou que não deveria ter uma nova crise pública – sequer na presença de Théo (CARTA 800), porém defendeu que se tivesse novas crises, deveria buscar novo tratamento. Apontou que em três meses teria nova crise (CARTA 800) e que deveria ir a um asilo secular ou para o norte (CARTA 805). Acreditava que o ambiente de claustro e o incentivo de ideias religiosas pelas freiras administradoras do local auxiliavam em seus delírios. Por outro lado, tinha a fé como basilar para enfrentar as crises. É em outubro que Auvers Sur Oise e Gachet aparecem como uma opção ao internamento (CARTA 808). O médico o acompanharia nos últimos três meses de vida.

Também mencionou (CARTA W17) que mesmo os ataques sendo violentos, não tinha sequelas e que, passada a crise, voltava a ser o mesmo sujeito. A Théo, escreveu que concordava com o diagnóstico de Peyron de que ele não seria louco e argumentou que seus pensamentos eram normais e claros entre as crises e que só perdia a consciência durante estas (CARTA 810).

Defendeu, de modo geral, que fortes emoções, o clima quente de Arles e o ambiente fechado e repletos de colegas doentes da internação causavam as crises, alegando que no Norte nunca teve alucinações. Escreveu a Bernard (CARTA 809) que a culpa da sua doença poderia ser localizada no sol e brilho da Provença. Observamos nesse argumento uma influência do pensamento de Morel e sua teoria da degenerescência, pois é nela que o clima e a insalubridade do ambiente são apontadas como algumas das possíveis causas da loucura. Em uma carta a Will (CARTA W20) ele utiliza a expressão 'criança degenerada' para se caracterizar e comenta que sua loucura viria do trabalho cerebral contínuo que sua atividade exigia.

Em outubro, faz uma nova versão do jardim do asilo. A estrutura do prédio aparece à direita, em dois andares e várias janelas. O tom amarelo é utilizado para representá-lo. Também do lado direito da tela vemos uma calçada irregular, organizada com tons de azul, laranja e branco. A lateral dela contém uma linha verde.

E, de determinado ponto em diante, uma cerca viva, alta, verde e que parece ser balançada pelo vento. Duas pessoas podem ser percebidas na calçada, porém estão distantes. Não é possível verificar de quem se tratam, se são pacientes, trabalhadores do local ou visitantes. São despersonalizadas. A maior parte da tela, aproximadamente um terço, é composta pelo jardim. Vemos o chão marrom, cerca de 07 árvores, todas retorcidas e com folhas. Uma delas, a mais evidente, teve o seu tronco principal podado, retirado. Dos dois lados dela existem bancos verdes, vazios. Arbustos escuros também são percebidos. Um homem aparece no jardim, caminhando, em movimento. Suas roupas são escuras e pesadas, com a presença de casaco. No fundo do jardim observamos a presença do muro, dos limites do jardim e do asilo. Ele é, mesmo em diferentes profundidades, mais alto que o homem no jardim, de cor marrom e não é linear. Atrás do muro temos, do lado esquerdo, duas colinas, que parecem estar muito próximas do asilo, nas cores ocre e lilás. Do lado direito é possível avistar o topo de uma casa em tons esverdeados. Pelos contornos diríamos que é constituinte de uma chaminé e telhado. O céu é azul e contém nuvens douradas, como se a cena ocorresse no entardecer.

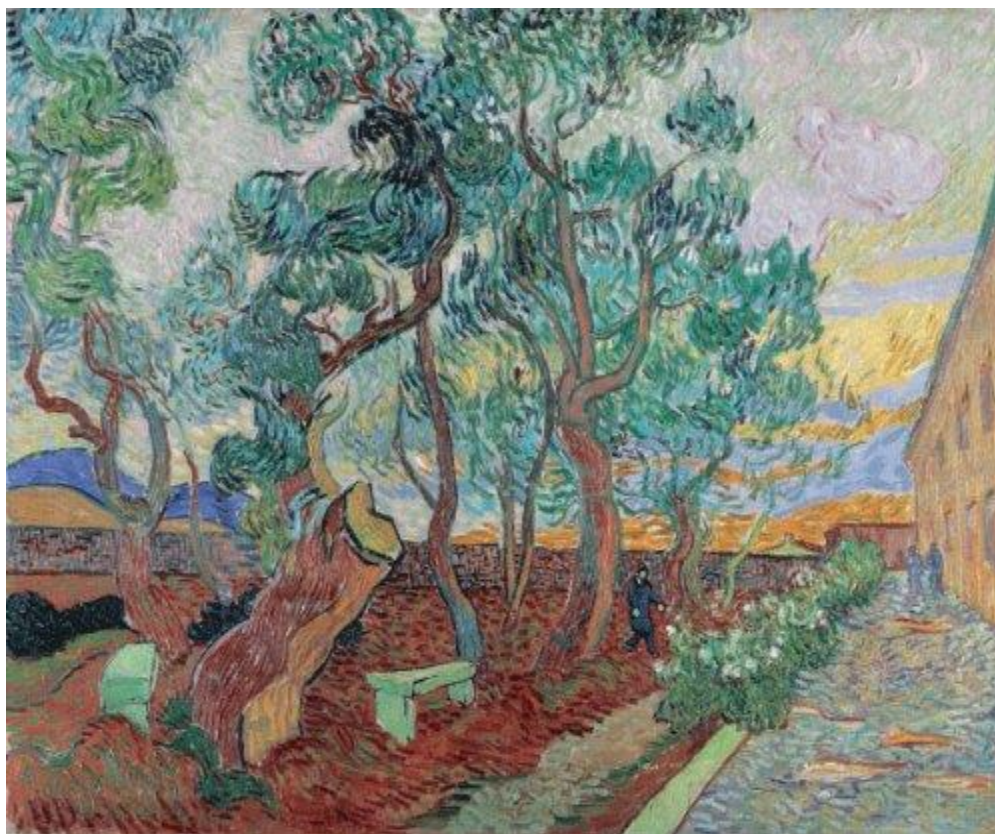
Ao se corresponder com Bernard (CARTA 822), descreveu essa obra e mencionou que desejava transmitir angústia através de suas cores e desenhos:

Uma vista sobre o jardim do asilo onde estou, à direita um terraço cinzento, um pedaço de casa, algumas roseiras que perderam as flores; à esquerda, a terra do jardim - ocre vermelho - terra queimada pelo sol, coberta de ramos de pinheiro caídos. Esta orla do jardim é plantada com grandes pinheiros com troncos e ramos vermelhos ocre, com folhagem verde entristecida por uma mistura de preto. Essas árvores altas se destacam contra um céu noturno raiado de violeta contra um fundo amarelo. No alto, o amarelo torna-se rosa, torna-se verde. Uma parede - ocre vermelho novamente - bloqueia a visão, e não há nada acima dela, exceto um morro ocre violeta e amarelo. Agora, a primeira árvore é um tronco enorme, mas atingido por um raio e serrado. Um galho lateral sobe muito alto, no entanto, este gigante escuro - como um homem orgulhoso trazia baixos contrastes, quando visto como o personagem de um ser vivo, com o sorriso pálido da última rosa do arbusto - está sumindo na sua frente. Debaxo das árvores, bancos de pedra vazios, caixa escura. O céu é refletido em uma poça amarela depois da chuva. Um raio de sol - o último vislumbre - exalta o ocre escuro ao laranja - pequenas figuras escuras rondam aqui e ali entre os troncos. Compreenderás que esta combinação de ocre vermelho, de verde entristecido com cinza, de linhas negras que definem os contornos, dá origem um pouco ao sentimento de angústia de que muitas vezes sofrem alguns dos meus companheiros de infortúnio, o de um estado de agitação emocional violenta. E mais, o motivo da grande árvore atingida por um raio, o sorriso doentio verde e rosa da última flor do outono, confirma essa ideia.<sup>96</sup> (VICENT VAN GOGH LETTERS, tradução nossa).

<sup>96</sup> A view of the garden of the asylum where I am, on the right a grey terrace, a section of house, some rosebushes that have lost their flowers; on the left, the earth of the garden — red ochre — earth burnt by the sun, covered in fallen pine twigs. This edge of the garden is planted with large pines with red ochre trunks and branches, with green foliage saddened by a mixture of black. These tall trees stand

O desejo de transmitir a angústia pode surgir da necessidade de compartilhar sua experiência de crises com outras pessoas. Outro fator que transmite a sensação de angústia são os muros, visíveis, altos, presentes. As montanhas também parecem estar muito próximas. Estes temas são recorrentes na obra do pintor. O muro está presente em vários quadros e sempre parece intransponível.

Figura 24 – Jardim do asilo.



Fonte: VICENT VAN GOGH LETTERS. Coleção de Obras de Vicent Van Gogh. Paris, 1870 -1905. Disponível em: <https://vangoghletters.org/vg/>. Acesso em: 04 abr. 2022.

---

out against an evening sky streaked with violet against a yellow background. High up, the yellow turns to pink, turns to green. A wall — red ochre again — blocks the view, and there's nothing above it but a violet and yellow ochre hill. Now, the first tree is an enormous trunk, but struck by lightning and sawn off. A side branch thrusts up very high, however, and falls down again in an avalanche of dark green twigs. This dark giant — like a proud man brought low — contrasts, when seen as the character of a living being, with the pale smile of the last rose on the bush, which is fading in front of him. Under the trees, empty stone benches, dark box. The sky is reflected yellow in a puddle after the rain. A ray of sun — the last glimmer — exalts the dark ochre to orange — small dark figures prowl here and there between the trunks. You'll understand that this combination of red ochre, of green saddened with grey, of black lines that define the outlines, this gives rise a little to the feeling of anxiety from which some of my companions in misfortune often suffer, and which is called 'seeing red'. And what's more, the motif of the great tree struck by lightning, the sickly green and pink smile of the last flower of autumn, confirms this idea (VICENT VAN GOGH LETTERS).

Perto de sua segunda crise, em dezembro de 1889, escreveu a sua mãe (CARTA 821) que não conseguia determinar a efetividade do tratamento. Declarou que a doença era sua culpa e que uma autocensura o acompanhava indefinidamente. Na mesma carta, admitiu que deveria ter ido ao asilo assim que teve a crise da automutilação, que estava prestes a completar um ano. Para ele, o tratamento no asilo seria mais eficaz e menos lento se tivesse sido iniciado anteriormente. Ressaltou que sair do asilo seria um equívoco, que estava sendo bem cuidado. Em carta posterior (CARTA 826), defendeu que sair de Saint Paul seria um risco a suas pinturas e que, portanto, deveria ficar. Logo após a carta ser enviada, teve nossa crise. Pontuamos que coincidentemente, a crise ocorreu na mesma data da primeira grande crise. Assim sendo, possivelmente os impactos dessa ainda permaneciam na mente e nos sentimentos do pintor.

Ao se recuperar, voltou a pedir para Theo que seu local de internamento fosse alterado (CARTA 623). Citou outros asilos e pede um local onde o trabalho compulsório se realizasse. Também discutiu sobre a dificuldade de ser aceito em outras instituições, por ser estrangeiro. Nessa fala podemos levantar a hipótese de um nacionalismo no tratamento de doenças mentais. Sua presença seria possível em um asilo particular, porém não nos organizados e mantidos, até certo ponto, pelo Estado, como Monteguerves e Charenton.

No período entre crises, escolheu quadros para uma exposição em Bruxelas, recebeu artigos elogiosos sobre seu trabalho, teve seu primeiro quadro vendido e escreveu sobre uma possível interferência da doença sobre sua arte.

A primeira interferência mencionada é na produção. Vincent não consegue produzir o quanto acreditava ser capaz, nem em quantidade nem em qualidade. Ela não percebia na doença algo que agregasse conteúdo aos seus quadros, pelo contrário. Durante e após suas crises, não conseguia e não podia produzir. Isso causava um sentimento de inutilidade forte. Sobre demais interferências, escreveu, em carta a Will (W16): 'Comparadas a outras, certamente carregam o traço de que é um homem doente que as pinta, e posso garantir que não faço isso deliberadamente.'<sup>97</sup> Adiante, comparou seus quadros a um pedido de socorro, mencionando (W20): 'Pensando nisso (quadros), sinto o desejo de me renovar e de me desculpar pelo fato de que minhas pinturas são, afinal, quase um grito de angústia,

---

<sup>97</sup> Some of my paintings, when I compare them to others, certainly do bear the trace that it's a sick man who paints them, and I can assure you that I don't do it deliberately (VICENT VAN GOGH LETTERS).

embora no rústico girassol elas possam simbolizar a gratidão.<sup>98</sup> (VICENT VAN GOGH LETTERS, tradução nossa). A ideia da relação entre girassois e gratidão também permeia discussões na carta 853, com Aurier.

Na correspondência com Aurier, discutiu e agradeceu o artigo escrito por ele sobre os quadros de Vincent. No texto, o crítico o caracterizou como intenso, febril e estranho. Ressaltou que Vincent, mais que um realista, trabalhava como um simbolista. Para ele, sua obra, de modo geral, expressava uma ideia, através de uma técnica temperamental, uma paleta deslumbrante e de pinceladas poderosas. É um dos primeiros críticos a mencionar alguns itens que hoje fazem Vincent tão conhecido: a pincelada e as cores. Indo além, defendeu que o excesso caracterizaria sua obra. O excesso de força, de nervosismo, de violência de expressão. Por outro lado, sua obra teria algo engenhosamente delicado. Finalizou lamentando que Van Gogh nunca seria compreendido.

Após esse período, Vincent teve uma nova crise, dias depois de visitar a senhora Ginoux, que estava doente, acometida por ataques nervosos. A crise durou aproximadamente seis semanas. Foi o período mais longo sem correspondências e produção. Ao se recuperar da crise, pediu que Aurier não publicasse sobre ele e escreve a sua irmã que o artigo lhe causou medo, pois quase sempre a pior coisa que poderia acontecer na vida de um pintor seria o sucesso (CARTA 864). Disse, também, que após essa crise pintou apenas lembranças da Holanda. Entendemos que Van Gogh acreditava ser necessário uma ordem, normas e abstenções devido a suas crises coincidirem com momentos em que sua rotina era quebrada ou sentimentos alterados experimentados. (WILTEMBURG, no prelo).

No âmbito das correspondências, após essa crise, verificamos que a instabilidade de pensamentos é notável. Em uma mesma carta comentou que a aglomeração de lunáticos em um claustro estaria tornando sua doença mais perigosa e que sentia correr o risco de perder todo o resto de bom senso que ainda existia e, por outro lado, que já estava acostumado com a vida naquele local e que escrevia com relativa calma (CARTA 833). Posteriormente, apontou que as ideias dos médicos e funcionários, consideradas por ele superticiosas, sobre a pintura, o deixavam ainda mais melancólico e doente. Porém admite que há verdade nesse pensamento e que

---

<sup>98</sup> Thinking like this, but very far off, the desire comes over me to remake myself and try to have myself forgiven for the fact that my paintings are, however, almost a cry of anguish while symbolizing gratitude in the rustic sunflower (VICENT VAN GOGH LETTERS).

todo pintor teria propensão á loucura. Isso é, simultaneamente ele criticou e concordou com as ideias que supostamente agravariam sua doença. Também escreveu que ao olhar a natureza após se levantar, nunca a percebera tão tocante e sensível (CARTA 863), relacionando a crise à seu aumento de sensibilidade e percepção.

Também nesse período percebemos nas correspondências mensagens que poderiam ser interpretadas como desejo de morte, suicídio e a observação da doença como uma forma de cura, aprendizado. Sobre suicídio, escreveu aos Ginoux (CARTA 842):

‘Muitas vezes disse a mim mesmo que preferia que não houvesse mais nada e que tudo acabasse. Bem - não somos donos disso - de nossa existência, e é uma questão, aparentemente, de aprender a querer viver, mesmo sofrendo. Ah, me sinto tão covarde a esse respeito [...]’.<sup>99</sup> (VICENT VAN GOGH LETTERS, tradução nossa).

Ainda ressaltou que se não tivesse tão bem cuidado, com o amparo de pessoas tão gentis, teria perdido completamente a razão. Entre as ideias de que a doença poderia ser, também, uma forma de cura, está a escrita a Russel (CARTA 849): ‘Embora estar doente não seja motivo de alegria, não tenho o direito de reclamar, pois me parece que a natureza cuida para que a doença seja um meio de nos colocar de pé, de nos curar, ao invés de se tornar um mal absoluto.’<sup>100</sup> (VICENT VAN GOGH LETTERS, tradução nossa).

Ao argumentar sobre uma possível mudança de tratamento, mostrou desânimo com os resultados do tratamento. Apontou que o ambiente estava implicando em consequências na sua saúde mental de uma forma que ele não conseguia expressar. Que precisava de ar e era prejudicado pela dor e pelo tédio. Lembrou a Théo que havia esperado, pacientemente, por um ano, sem resultados permanentes. Acrescentou que a relação de confiança com o Dr. Peyron estava desgastada, pois, em sua concepção, o médico diria apenas coisas vagas. Ele acreditava que o tratamento nunca chegaria ao fim (CARTA 868).

Ao comentar a possibilidade de ser internado em outro asilo, comentou que seu bom comportamento lhe garantiria alguma liberdade e que sua doença seria muito

---

<sup>99</sup> I've very often told myself that I'd prefer that there be nothing more and that it was over. Well yes – we're not the master of that – of our existence, and it's a matter, seemingly, of learning to want to live on, even when suffering. Ah, I feel so cowardly in that respect [...] (VICENT VAN GOGH LETTERS).

<sup>100</sup> Although being ill isn't a cause for joy, I nevertheless have no right to complain about it, for it seems to me that nature sees to it that illness is a means of getting us back on our feet, of healing us, rather than an absolute evil (VICENT VAN GOGH LETTERS).



frequente para considerar o internamento desnecessário (CARTA 839). No entanto, concordou em dialogar com o médico indicado pelos Pissaros. Também classificou como prisioneiros os pacientes de instituições como o Saint-Paul, Montevergues ou Charenton. Porém, quando convenceu Théo a permitir sua saída, ficou inseguro e registrou o quanto lamentava deixar o Dr. Peyron, com quem desejava se relacionar durante toda a vida (CARTA 865). A relação de aceitação e negação é contínua.

No âmbito das pinturas, mencionou que teve uma crise enquanto pintava uma releitura de *Pieta*, de Delacroix. Vincent descreveu o quadro para Will da seguinte maneira (CARTA W14):

O Delacroix é uma Pietà, ou seja, um Cristo morto com a Mater Dolorosa. O cadáver exausto jaz inclinado para a frente sobre o lado esquerdo na entrada de uma caverna, as mãos estendidas, e a mulher fica atrás. É uma noite após a tempestade, e esta figura desolada vestida de azul se destaca - suas roupas esvoaçantes sopradas pelo vento - contra um céu no qual nuvens violetas com franjas douradas estão flutuando. Num grande gesto de desespero, ela também estende os braços vazios e se vêem suas mãos, mãos boas e sólidas de trabalhadora. Com suas roupas esvoaçantes, essa figura é quase tão larga quanto alta. E como o rosto do homem morto está na sombra, a cabeça pálida da mulher se destaca brilhantemente contra uma nuvem - uma oposição que faz essas duas cabeças parecerem uma flor escura com uma flor clara, arrançadas expressamente para destacá-las melhor. E que o aspecto pálido, o olhar perdido e vago de uma pessoa cansada de estar na angústia e no choro e de vigiar está presente mais à maneira de Germinie Lacerteux.<sup>101</sup> (VICENT VAN GOGH LETTERS, tradução nossa).

---

<sup>101</sup> The Delacroix is a Pietà, i.e. a dead Christ with the Mater Dolorosa. The exhausted corpse lies bent forward on its left side at the entrance to a cave, its hands outstretched, and the woman stands behind. It's an evening after the storm, and this desolate, blue-clad figure stands out – its flowing clothes blown about by the wind – against a sky in which violet clouds fringed with gold are floating. In a great gesture of despair she too is stretching out her empty arms, and one can see her hands, a working woman's good, solid hands. With its flowing clothes this figure is almost as wide in extent as it's tall. And as the dead man's face is in shadow, the woman's pale head stands out brightly against a cloud – an opposition which makes these two heads appear to be a dark flower with a pale flower, arranged expressly to bring them out better. I didn't know what had become of this painting, but while I was in the very process of working on it I came across an article by Pierre Loti, the author of *Mon frère Yves* and *Pêcheur d'Islande* and *Madame Chrysanthème* (VICENT VAN GOGH LETTERS).

Figura 25 - Pietá (segundo Delacroix).



Fonte: VICENT VAN GOGH LETTERS. Coleção de Obras de Vicent Van Gogh. Paris, 1870 -1905. Disponível em: <https://vangoghletters.org/vg/>. Acesso em: 04 abr. 2022.

Ele não apenas faz uma releitura de um dos pintores que mais admirava como também tentou trazer à Maria, mãe de Jesus, uma imagem de mulher do campo, trabalhadora. Essa ação é resultante da sua admiração por Millet e também por pensadores do período. Indo além, a obra também dialoga com a literatura dos Irmãos Goucourt, uma vez que menciona uma de suas obras, Germinie Lacerteux. Na obra, que se propõe uma 'clínica do amor', os autores utilizam elementos variados para traçar uma nosografia do amor. Partindo de um estudo de caso, uma criada da família, os irmãos Goucourt apresentam o exame de um caso patológico individual, em toda sua complexidade, visando dissecar as consequências do amor. Escrito em 1864, a obra oscila entre patologia e fisiologia, libertinagem e comportamento autodestrutivo e aborda uma vida amorosa influenciada pela pobreza, vulnerabilidade e comportamento servil, relatando estupro na infância, uso de bebidas, perda de bebês e outros. Enfim, uma história de sofrimento e desilusão.

Descrevemos a obra devido a sua importancia para Vincent. Em pelo menos duas obras o livro é representado. Uma delas é no *Retrato do Dr Gachet*, trabalhado no capítulo anterior. Indo além, percebemos certa identificação com a obra, principalmente no fator relacionamentos. O amor, para Vincent, foi uma desilusão. E algo que o impulsionou a pintura e, conseqüentemente, a loucura. Isso pode ser

reforçado pelo ideia de que a obra seria um autorretrato do pintor. Nela, Jesus tem barba e cabelos ruivos, como o pintor e também uma expressão parecida com a sua em autorretratos. O olhar vago é uma das características. Nesse sentido, Vincent seria a pessoa cansada de estar na angustia, no choro e vigiando por dias melhores.

Outra obra do período é a famosa *Noite Estrelada* (Figura 26). Essa é uma de suas obras mais discutidas e analisadas. Coli (2006, p. 108) a apresenta como 'dinâmica, tomada de movimentos inesperados, reveladora de uma alma cósmica, jubilante e feérica'. O quadro remonta a uma paisagem noturna com grande destaque para o céu e as estrelas. Estas, inseridas em redemoinhos de luminosidade, amarelos e brancos, parecem se mover. A lua, no canto direito da tela e em representação de Lua Nova, é composta por tons amarelos e envolta em uma grande halo de mesma cor. A presença de halos e a forma das pinceladas proporcionam a impressão de um céu extremamente agitado, turbulento. Em primeiro plano, ciprestes enormes, altos, que estão direcionados ao firmamento, tem uma posição de destaque na paisagem. Ao fundo temos uma vila com algumas luzes acesas e uma igreja. Após o lugarejo, temos colinas iluminadas pela luz do luar. Todas azuis, dialogando com a imensidão do céu apresentado.

Figura 26 - Noite estrelada



Fonte: VICENT VAN GOGH LETTERS. Coleção de Obras de Vicent Van Gogh. Paris, 1870 -1905. Disponível em: <https://vangoghletters.org/vg/>. Acesso em: 04 abr. 2022.

A obra é reconhecida pelos espirais, que proporcionam a sensação de

profundidade e movimento à obra e pode representar certa ruptura na obra de Van Gogh. Isso porque a tela foi feita através de memórias, não representando o que o pintor observava através das janelas com barras de ferro em Saint Remy, como costumeiro.

Pontuamos o contraste entre o céu revoltoso, com seus halos e aspirais e a tranquilidade que a vila aparenta. A diferença também em suas proporções, que tornam o firmamento algo muito maior, esmagador, quase sufocador. A igreja da cidade pode ser analisada como uma tentativa de conexão entre esses dois mundos. O cipestre é tema de outros quadros de Vincent e frequentemente é mencionado nas cartas como algo pouco explorado pelos pintores, subvalorizado. Em diversas culturas europeias, ele está vinculado à morte. Elas foram usadas como símbolo nos sarcófagos egípcios e em caixões romanos e, posteriormente, foram habitualmente utilizadas na ornamentação de cemitérios. Na obra, os cipestres parecem ser a única coisa realmente vinculada aos céus. O que o alcança, o que conecta. Seria a obra uma forma de Vincent retratar o indizível? Sobre a relação entre morte e estrelas, em 1885, quatro anos antes de pintar a obra, escreveu (CARTA 506):

A morte pode ser talvez não ser a coisa mais difícil da vida de um pintor. Devo dizer que nada sei sobre elas, mas quando olho para as estrelas, ponho-me logo a sonhar, acontecendo-me exatamente a mesma coisa como quando observo os pontos negros que indicam cidades e aldeias nos mapas. Pergunto-me eu por que é que os pontos brilhantes do céu não de ser menos acessíveis para nós do que os pontos negros de um mapa da França? Tal como apanhamos um comboio para ir até Tarascon ou Ruão, também nos servimos da morte para atingir uma estrela. De certo modo, isto não deixa de ser verdade: da mesma forma que não podemos viajar até uma estrela vivos, também não podemos apanhar um comboio depois de mortos. Em todo o caso, não me parece impossível que a cólera, as pedras nos rins, o cancro ou a tuberculose possam ser meios de transportes celestiais, tal como máquinas a vapor e os caminhos de ferro o são na terra. Morrer tranquilamente de velhice seria equivalente a ir a pé.<sup>102</sup> (VICENT VAN GOGH LETTERS, tradução nossa).

A ligação é explícita. Nesse caso, a morte levaria às estrelas. Ela seria a condutora, nos seus aspectos mais variados. O suicídio seria um deles? Ele

---

<sup>102</sup> Death may be perhaps not the hardest thing in a painter's life. I must say that I know nothing about them, but when I look at the stars, I immediately dream, and i get exactly the same thing as when I observe the black spots that indicate towns and villages on the maps. I wonder why the bright spots in the sky should be less accessible to us than the black spots on a map of France? Just as we take a train to Tarascon or Roudé, we also use death to hit a star. In a way, this is still true: just as we cannot travel to a living star, we cannot take a train after death either. In any case, it does not seem impossible to me that cholera, kidney stones, cancer or tuberculosis can be heavenly means of transport, just as steam engines and railways are on the ground. Dying quietly from old age would be tantamount to walking (VICENT VAN GOGH LETTERS).

proporcionaria uma forma de chegar às estrelas prematuramente? Já sobre os ciprestes, enfatizou que através deles conseguiria expressar a essência da paisagem (CARTA 595), a ovelha negra em uma paisagem banhada de sol. Para ele os ciprestes parecem ter duplo sentido, oscilar entre alegria e tristeza, vida e morte. A mesma oscilação que o pintor vivia. Indo além, se os ciprestes representam a morte e as estrelas, o lugar para onde ela conduzia, o quadro apresenta esse dinamismo de forma poética e lírica.

Poderia a obra ser, ao contrário, uma mensagem de otimismo? Em cartas anteriores ao período estudado, o pintor menciona que quando precisa de muita fé, saia para pintar as estrelas. Nesse sentido, a obra poderia abordar a esperança, a necessidade de manter fé após uma crise. Citando estudos de Frayze Pereira, Godoy (2002) aponta que essa obra pode ser classificada como uma das mais objetivistas e realistas de Van Gogh. Relacionando com as leituras do pintor no período anterior a realização da obra, a autora defende que ela denota ideias de reintegração cósmica e imortalidade como resultante do desdobramento de vidas no cosmos. Indica também uma pesquisa contemporânea que reconstituiu o céu da noite da realização da obra, utilizando como base a data das cartas em que a aborda e que teve como resultado a confirmação da localização exata das estrelas e da lua na noite de sua construção. Isso seria determinante para confirmar que a intenção do pintor seria reproduzir o céu conforme o via naquele momento. A autora não explica, porém, a presença dos halos, das turbulências e da vila na paisagem, assim como a ausência das montanhas e colinas tão características de Saint Remy.

As possibilidades de leitura mostram a complexidade desse quadro e da produção de Van Gogh. O que apontamos é que, em certos aspectos, ela demonstra ser o resultado de uma mente agitada e confusa.

### 3.6 A PERCEPÇÃO DE OUTROS PACIENTES, MÉDICO E FUNCIONÁRIOS

As cartas de Van Gogh proporcionam muitos detalhes sobre suas percepções sobre os demais sujeitos presentes na instituição e suas funções. Como vimos anteriormente, suas ideias oscilam conforme suas crises e nessas relações não foi diferente.

Nas suas primeiras cartas, destinadas a Théo e Johana, o pintor demonstrou ter uma bom relacionamento com os demais pacientes. Escreveu (CARTA 775) que

apesar da presença de pacientes gravemente doentes, que gritavam e uivavam, o medo e o horror da loucura que ele costumava sentir estavam diminuindo. Mencionou ainda os modos e a discrição dos pacientes, que o deixavam pintar tranquilamente, ao contrário das consideradas ‘boas pessoas’ de Arles. Na segunda carta enviada (CARTA 776) essa adaptação ao local e aos colegas de internamento também pode ser percebida. Nela, o pintor comentou que seu medo da loucura estava diminuindo ao conviver com pessoas consideradas loucas. Escreveu, também, que antes sentia repulsa por loucos e mencionou vários pintores, como Troyon, Marchal, Méryon, Jundt, Maris, Monticelli, que sofreram da doença, apontando que voltou a enxergá-los com a antiga serenidade. Brincou que poderia encontrar novos colegas entre os ali internados.

Apontou que estava aprendendo muito com os demais pacientes, inclusive sobre tolerância. Ele relatou que os colegas comentavam que seria preciso tolerar o próximo como ele gostaria de ser tolerado. Escreveu também sobre solidariedade, descrevendo que pacientes antigos separavam brigas dos que tinham mania e fúria como sintomas e que cuidavam dos colegas que entrassem em crise, colaborando para que não se machucassem ou se prejudicassem. Por fim, acrescentou que entendiam-se muito bem e que ele conversava até pacientes que se comunicavam apenas através de sons incoerentes, pois eles não teriam medo dele. Percebemos o quanto Vincent se sentiu acolhido no asilo, deixando de se sentir um perigo.

Outro aspecto que pontuamos é que a relação com os demais internos auxiliou o pintor a aceitar e entender sua doença, como demonstrado na Carta 776.

Observo nos outros que, como eu, eles também ouviram sons e vozes estranhas durante suas crises, que as coisas também pareciam mudar diante de seus olhos. E isso suaviza o horror que retive no início da crise que tive, que quando se trata de você, de forma inesperada, não pode deixar de assustá-lo além da medida. Uma vez que a pessoa sabe que faz parte da doença, entende melhor. Se eu não tivesse visto outras pessoas loucas de perto, não teria sido capaz de me livrar do pensamento fixo sobre o ocorrido. O sofrimento da angústia não é engraçado quando ocorre com você.<sup>103</sup> (VICENT VAN GOGH LETTERS, tradução nossa).

Ainda sobre entender o diagnóstico, acrescenta (CARTA 776):

A maioria dos epiléticos morde a língua e os machuca. Rey me disse que

---

<sup>103</sup> I observe in others that, like me, they too have heard sounds and strange voices during their crises, that things also appeared to change before their eyes. And that softens the horror that I retained at first of the crisis I had, and which when it comes to you unexpectedly, cannot but frighten you beyond measure. Once one knows that it's part of the illness one takes it like other things. Had I not seen other mad people at close hand I wouldn't have been able to rid myself of thinking about it all the time. For the sufferings of anguish aren't funny when you're caught in a crisis (VICENT VAN GOGH LETTERS).

conheceu um caso em que alguém machucou sua orelha como eu, e creio ter ouvido um médico aqui que veio me ver com o diretor dizer que ele também tinha visto antes. [...] Tem uma pessoa aqui que tem gritado e está *sempre* falando, como eu, por quinze dias, ele acha que ouve vozes e palavras no eco dos corredores, provavelmente porque o nervo auditivo está doente e muito sensível, e comigo era tanto a visão quanto a audição ao mesmo tempo, o que, segundo o que Rey disse um dia, é comum no início da epilepsia.<sup>104</sup> (VICENT VAN GOGH LETTERS, tradução nossa).

Ver no outro, que não possui o esteriótipo da loucura do período, o mesmo sintoma que o seu, compartilhar sentimentos, dúvidas, experiências e presenciar a melhora de outras pessoas pode ter auxiliado o pintor a se sentir menos sozinho e entender a doença como um processo, como algo a ser medicado, tratado e curado. Encontrar possíveis explicações, dentro da racionalidade e do discurso médico, autorizado, é um alento. Esse novo olhar sobre a loucura, mencionado anteriormente, parece ter proporcionado momentos de mais tranquilidade. Após um mês de internamento, escreveu que não teve vontade de estar em outro lugar (CARTA 777) e que notou que os colegas partilhavam do sentimento. Para ele, isso poderia ser consequência da aceitação da doença e do quanto ela os tornava inabéis para viver fora do asilo, inseridos em suas famílias, na sociedade.

Todo esse sentimento de acolhimento e identificação, aliado a petição para seu internamento, bem como o sentimento de inadaptação e inutilidade podem ter auxiliado o pintor a transformar, ainda que temporariamente, o asilo em, conforme definido por Wadi (2009), um 'lugar para si'. Um lugar diferente, um outro mundo a parte do vivenciado até então. Um local onde a tolerância, a paz, as regras, a possibilidade de fazer sem interferência o que gostava (pintar e escrever cartas), a segurança, tivessem espaço e onde pudesse tentar recriar seu mundo. Naquele local, Vincent sentiu-se alocado. E isso aconteceu várias vezes durante seu internamento. Em muitas cartas abordou o desejo de permanecer na insituição. Quando solicitava mudanças, era para outro asilo. Mesmo quando solicitou sua alta, saiu com receio. Segundo Wadi (2009, p. 408) é comum que '[..] pacientes psiquiátricos internos em instituições totais – lugar de destituição da singularidade, do desejo, da individualidade

---

<sup>104</sup> Most epileptics bite their tongues and injure them. Rey told me that he had known a case where someone had injured his ear as I did, and I believe I've heard a doctor here who came to see me with the director say that he too had seen it before. There's one person here who has been shouting and *always* talking, like me, for a fortnight, he thinks he hears voices and words in the echo of the corridors, probably because the auditory nerve is sick and too sensitive, and with me it was both the sight and the hearing at the same time which, according to what Rey said one day, is usual at the beginning of epilepsy (VICENT VAN GOGH LETTERS).



e da subjetividade' desejem permanecer no lugar de internamento, frente a situação em que viviam antes da experiência. Há também o receio de não mais se enquadrar nos padrões sociais ou familiares.

Apontamos o fato de Vincent não ter constituído família e de seu irmão, com quem morou e dividiu seus pensamentos, ter se casado e tido um filho. Supostamente ele não teria para onde voltar, ao sair do asilo. Adotando o asilo como um lugar para si, suas primeiras cartas são elogiosas aos colegas e também ao médico. A confiança nos tratamentos é perceptível na CARTA 777, onde relatou a chegada de um novo paciente, muito agitado, que gritava constantemente, quebrava tudo ao seu alcance, rasgava camisas de força e jogava fora toda a comida apesar de permanecer o dia inteiro em hidroterapia. Ele escreve que apesar de a situação ser muito triste, os médicos e funcionários teriam muita paciência e, sem dúvidas, o curariam.

A percepção sobre os colegas começa a mudar após a primeira crise. Na carta 798 encontramos a primeira menção sobre o sentimento de medo ao comentar dos colegas. Um medo enorme. Vincent começa a evitar o contato com os demais. Passou dias sem sair do seu quarto e citou a convivência com eles como um dos fatores do retornos à crises. Conforme elas ocorrem, chegou a citar que sua disposição a se impressionar o fazia repetir comportamentos dos demais. Ao ter a saúde reestabelecida, voltava a dialogar e falar sobre eles. Tendo outras crises, o medo e o desejo de afastamento voltava. Os caracterizava, ainda que rapidamente, de insanos, pessoas vegetativas, sujeitos tomados por lentidão e enervação extrema. Julgava-os como preguiçosos. Antes de sua saída, escreveu a Théo que era difícil suportar o tamanho do sofrimento presente no estabelecimento (CARTA 864). Em carta a sua mãe (CARTA 811), escreveu que depois de conviver com eles, não os observava mais como loucos.

Essa forma de percebê-los também foi representada em suas telas. Vincent pintou dois pacientes da instituição e desenhou outros. Os desenhos, mencionados em uma carta a sua mãe, porém, nunca foram localizados. O motivo de poucos pacientes terem sido retratados pode ser, além da condição que se encontravam, a de internos de uma instituição psiquiátrica, a dificuldade de alguns em posar por horas ou até mesmo de entendimento da proposta.

No relacionamento com seu médico essa oscilação também ocorre. Naifeh e Smith (2011) pontuam que a legislação francesa determinada que o asilo fosse dirigido por um médico e não por um sacerdote, porém não exigia formação específica



na área. Peyron, segundo os autores, era um oftalmologista por formação e médico naval por experiência e fez da Saint Paul seu local de aposentadoria. Na narrativa de Vincent, o médico inicialmente demonstra ouvir seu diagnóstico e formas de tratamento atenciosamente. O descreveu como atencioso (CARTA 776) e disse que este explicou a situação mesmo sem ele ter questionado. Na Carta seguinte (777) o descreveu como um homem pequeno, castigado pela gota, viúvo há alguns anos e que usava óculos muito escuros. Disse que parecia ser indiferente a sua profissão e que trocavam palavras apenas para falar sobre Théo. O distanciamento, porém, parece ter durado pouco. Poucas cartas depois (CARTA 779) demonstrou ter conhecimento de planos do médico ao afirmar que ele iria a Paris ver uma exposição (a Exposição Mundial de outubro de 1889) e aproveitaria para visitar Théo. Posteriormente avisou que não iria devido a uma crise de gota (CARTA 789). Também mencionou que conversaram e que o médico disse o que ele já esperava – que era preciso esperar um ano sem ataques para o considerar curado e que coisas improváveis poderiam causar um destes (CARTA 787). Nesse relato observamos uma relação com a observação de longo prazo. Ainda resume o que Peyron desperta nele:

Basta dizer que tudo o que se chama de bom e mau é, no entanto, bastante relativo, parece-me. Vivo sobriamente aqui porque tenho oportunidade. Eu bebia antes porque não sabia mais como fazer de outra forma. Enfim é tudo igual pra mim !!! A sobriedade, muito calculada é verdade, leva, no entanto, a um estado de ser em que o pensamento, se o tiver, flui mais facilmente.<sup>105</sup> (VICENT VAN GOGH LETTERS, tradução nossa).

O resumo aborda a abstenção de bebida e a sobriedade como caminhos para a cura. Percebemos aqui um conceito amplo acerca de sobriedade. Ela abrangeria não apenas a bebida, mas também a alimentação, as leituras, as paixões, os estudos. Os trechos dialogam com o tratamento moral. Os diálogos também aparentemente se aprofundar, principalmente em uma busca por entendimento. Vincent mencionou que Gachet, que havia trabalhado em Marselha e possivelmente conhecido Monticelli, que morava na cidade, contou que considerava o pintor excêntrico, porém não louco. Que ele se tornou louco no final de sua vida (CARTA 790). Vincent pareceu sentir-se acolhido devido ao médico abordar temas que eram caros a ele e utilizar exemplos

---

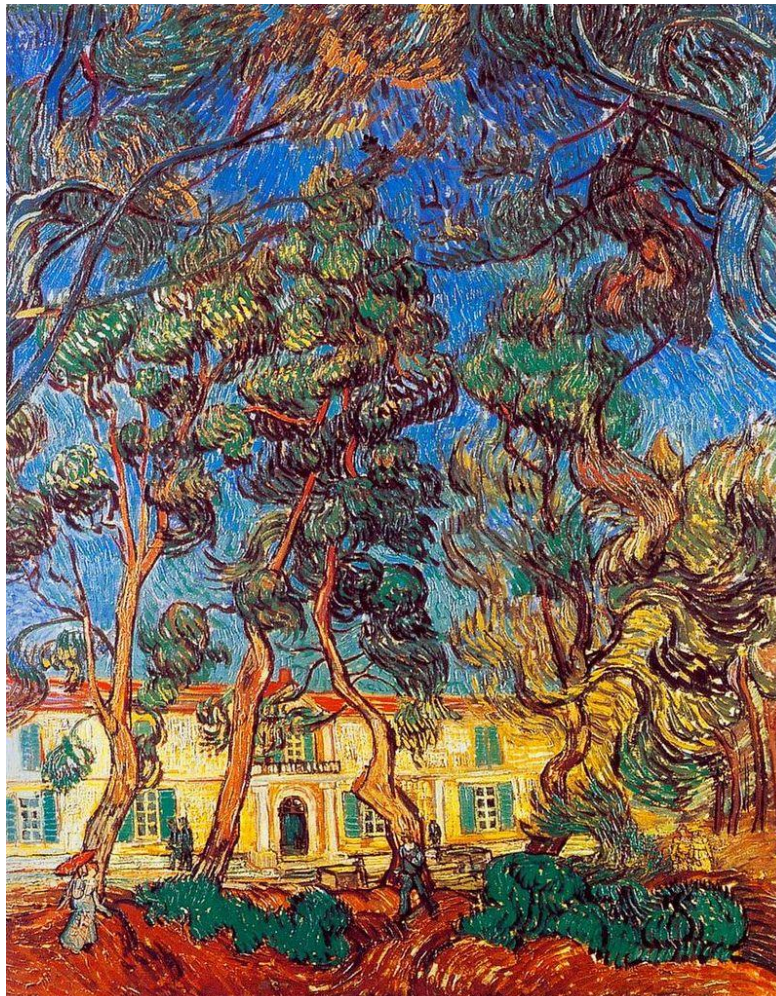
<sup>105</sup> Suffice to say that everything one calls good and bad is however quite relative, it seems to me. I live soberly here because I have the opportunity to. I drank before because I no longer knew how to do otherwise. Anyway it's all the same to me!!! Sobriety, very calculated it's true, nevertheless leads to a state of being in which thought, if you have any, flows more easily (VICENT VAN GOGH LETTERS).

próximos a sua realidade. Isso também pode ser visto como um dos preceitos defendidos por Pinel – a de observação de longo prazo e conhecer a experiência do doente para auxiliar sua cura.

Inicialmente, mesmo após as crises elogiava. O caracterizava como gentil e paciente (CARTAS 797,798,800) reiteradas vezes. Escreveu que o médico disse que trabalhar em suas pinturas essa necessário para sua recuperação (CARTA 797) e que ele teria longa experiência, apesar de não dizer nada definitivo (CARTA 798). Entretanto, em momentos muito próximos demonstrou desconfiança, perguntando se a Théo o médico dizia algo efetivo (CARTA 798) e pedindo que o irmão não acreditasse no que Gachet dizia a ele, pois discordava totalmente (CARTA 800). Assim como ao médico anterior e ao posterior, deu a Gachet um quadro de presente. Esse seria um ato de confiança e agradecimento. Todavia, ao contrário dos outros médicos, não foi um retrato. Foi uma paisagem. A paisagem do asilo onde o médico trabalhava, pelos seus olhos.

Na tela vemos um recorte da parte frontal do asilo. O prédio, pintado de amarelo, tem dois andares e suas janelas são amplas e estão, em sua maioria, abertas. Elas foram pintadas com a cor verde e mostram uma estrutura branca, que faz parte da janela. Na parte central percebemos a porta de entrada em arco, centralizada entre duas colunas. Acima da porta tem um estrutura de terraço, com a mesma estrutura das janelas, em dimensões maiores. Uma grade de proteção, em cor escura, aparece. O telhado é longo e alaranjado. Na calçada em frente ao prédio percebemos, do lado esquerdo, duas pessoas caminhando enquanto conversam. No lado esquerdo, vemos uma pessoa sozinha, com a cabeça baixa. Em primeiro plano, temos o jardim que precede o prédio asilar. Uma escada e bancos parecem ligar o prédio ao jardim. Nele observamos árvores altas e frondosas, em dimensões relativamente maiores que o asilo. A copa das árvores vão até o alto da tela, nas cores verde, marrom e laranja, contrastando com o céu azul, sem nuvens. A terra é avermelhada e tem moitas em verde escuro em duas regiões. Do lado esquerdo da tela observamos uma mulher com vestido longo e sombrinha. Na parte central, um homem com um chapéu de palha caminhando. No lado direito da tela temos a representação de um aglomerado de árvores que, em determinado momento, parecem se mesclar com o asilo, principalmente através da cor amarela. Lateralmente às árvores, percebemos um casal, também em cor amarela.

Figura 27 - Árvores no Jardim do Hospital de Saint Paul.



Fonte: VICENT VAN GOGH LETTERS. Coleção de Obras de Vicent Van Gogh. Paris, 1870 -1905. Disponível em: <https://vangoghletters.org/vg/>. Acesso em: 04 abr. 2022.

O quadro transmite a sensação de um ambiente tranquilo, em paz. Poderia ser, retirada a estrutura monástica, facilmente confundido com um parque, onde pessoas passeiam calmamente e aproveitam a natureza. De modo geral, a pintura contrasta fortemente com toda a descrição contida nas cartas. Nessa perspectiva é possível apontar uma discordância entre os discursos escrito e imagético. As barras de ferro nas janelas não são representadas, tampouco os ferrolhos, porta com travas, a separação entre alas feminina e masculina ou a vigilância constante. O prédio não parece deteriorado e também não parece um complexo muito grande. Até mesmo o jardim não está descuidado ou pouco ocupado pelos internos. A presença de árvores tão altas diverge de edificações asilares. É como se não existissem proibições, como se todos pudessem entrar e sair da estrutura livremente. As pessoas desenhadas

parecem mais visitantes, passantes, do que pessoas consideradas doentes mentais, em sofrimento psíquico. Porque Vincent teria representado o asilo dessa forma? Seria o seu olhar no momento (outubro de 1889), otimista? Uma forma de mostrar como ele percebia aquele lugar que tornou-se o seu lugar, o de proteção e alento, em variados momentos? Ou seria uma maneira de registrar sua ideia de como o lugar deveria ser? Uma simbolização de como as coisas deveriam funcionar para o lugar ser mais agradável, livre de estigmas? Não podemos deixar de observar que a pintura tem um destinatário específico, seu médico, porém Vincent não retirou as críticas de suas cartas mesmo sabendo que o médico tinha acesso a elas. Então porque mudaria a pintura? Uma possibilidade seria a tentativa de imaginar como o médico perceberia ou gostaria de ver a instituição. O médico andaria livremente, não teria punições ou proibições e, certamente, olharia para o local com olhos mais gentis que os internos.

Walther e Metzger (2006) defendem que o homem ao centro, de chapéu de palha, seria o próprio pintor, inserido nesse ambiente seguro e harmônico. Para eles, o pintor estaria, após algumas semanas isolado em decorrência de uma crise, hesitante em pintar o mundo conforme os itens que ele tinha a oferecer.

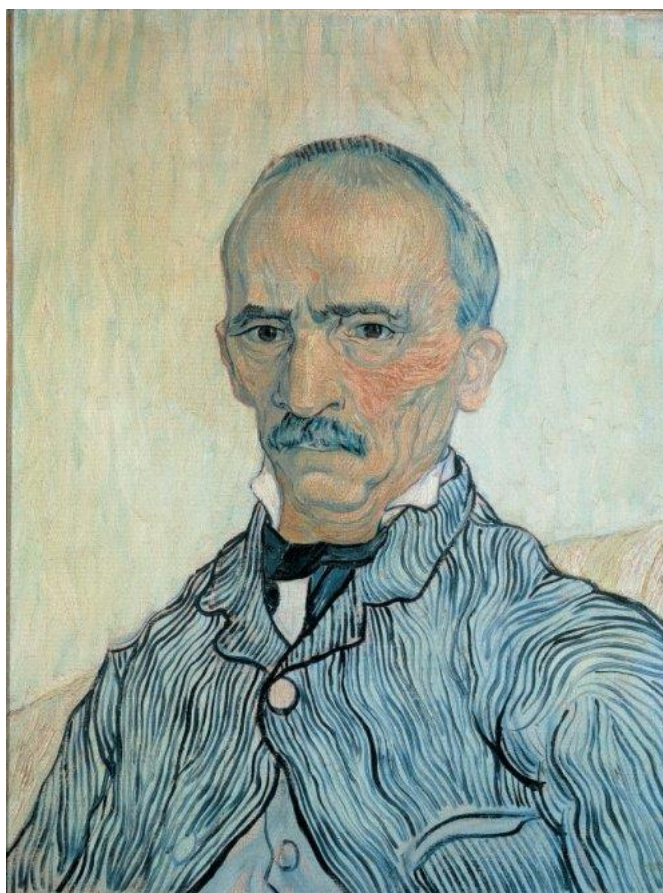
O médico também foi citado como alguém que o auxiliava em determinados momentos, chegando a quebrar regras da instituição em seu benefício. Exemplos já foram descritos ao longo do texto, mas adicionamos a informação de que Gachet disponibilizou dinheiro quando Vincent precisou (CARTA 829). Em muitas cartas Vincent comentou que discutia com o médico a possibilidade de sua saída, bem como em que momento ela deveria ocorrer. Por outro lado, sistematicamente reclama que o médico repetia frases, como que não esperava que as crises voltassem e que não tinha como garantir nada a ele (CARTA 836). Como vimos anteriormente, desconfiou de sua competência e tratamento e simultaneamente não queria deixá-lo para trás. Essa relação oscilante permeia as correspondências.

Vincent também comentou sobre criados que trabalhavam no local. Em uma das cartas pediu a Théo dinheiro para presentear alguns deles nas festas de final de ano. O porteiro é o único que tem a função mencionada (CARTA 829). O funcionário mais comentado é o chefe da ordenança, Sr. Trabuc. Vincent fez retratos tanto dele, quanto de sua esposa. O pintor relatou que ele morava em uma pequena casa de fazenda ao lado do estabelecimento e que era um homem simples (CARTA 800). É possível que conversassem sobre arte, pois Vincent pediu a Theo uma edição do *Le Monde* ilustrado no qual havia uma gravura da pintora francesa Virginie Demont-



Breton (CARTA 800) para oferecer a Trabuc. Isso, aliado ao fato de que provavelmente ele seria o funcionário que o acompanhava nas pinturas iniciais (e nas pós crise), bem como a saídas a Arles, podem ter gerado uma proximidade e também uma identificação. Não por acaso, escreveu que o retrato dele fazia um constraste com um de seus autorretratos – ‘em que o olhar é vago e velado, enquanto ele tem algo de militar e olhos escuros, pequenos e vivos’ (801)<sup>106</sup>.

Figura 28 - Retrato de Trabuc.



Fonte: VICENT VAN GOGH LETTERS. Coleção de Obras de Vicent Van Gogh. Paris, 1870 -1905. Disponível em: <https://vangoghletters.org/vg/>. Acesso em: 04 abr. 2022.

O quadro mostra o retrato de um homem idoso, vestido com camisa, colete, casaco e gravata e com uma expressão firme, séria. O retrato é centralizado e não apresenta o personagem totalmente de frente. Mostrado apenas do busto para cima, apresenta roupas em cores neutras. Seu casaco, repleto de pinceladas rápidas e agitadas, é azul claro e tem apenas o botão superior fechado. O botão é branco. Seu

<sup>106</sup>[..] in which the gaze is vague and veiled, while he has something military about him, and dark eyes that are small and lively.

colete, que aparece parciamente, embaixo do casaco mal fechado, é liso e também azul. A camisa tem uma gola alta, que vai até o queixo, branca. Uma gravata ou faixa escura aparece apenas na parte frontal, entre o queixo e o casaco. Sua boca parece entreaberta, e acima dela vemos um bigode grosso e grisalho. Seu nariz é grande e seus olhos parecem sérios, fixados. O retratado sabe para onde olha. É possível observar manchas em seu rosto, possivelmente representando uma cicatriz ou uma queimadura. Sua cabeça é, em grande parte, sem cabelo, no entanto, quando presentes, também são grisalhos. No fundo do retrato temos cores claras, em contraposição.

O fato de Vincent ter feito um contraponto entre os olhares pode significar a diferença entre a sanidade e a abstração, um homem que discute movimentos artístico, literatura e filosofia e um simples, entre paciente e cuidador, entre o sofredor e a pessoa que presenciou muito sofrimento e não enlouqueceu ou se abalou. Por mais próximos que fossem, Vincent continuava sendo o considerado louco, tutelado pelo segundo e dependente das ordens e desejos de seu irmão. Por outro lado, o fato do interno poder pintar um funcionário demonstra uma abertura considerável. Em muitos asilos e hospitais psiquiátricos seria inimaginável uma pessoa considerada doente ter o espaço e autorização para retratar um dos funcionários. Indo além, dificilmente um paciente retrataria alguém que praticasse maus tratos com ele ou com outros pacientes. Conseqüentemente, o simples fato de retratar o funcionário e de o comparar a ele, pode sinalizar que Vincent era acolhido e bem tratado pelo funcionário, apesar de ter a ideia de que nunca seriam considerados, tratados como iguais. Sobre o quadro, escreveu (CARTA 800):

Uma figura muito interessante. Há uma bela gravura de Legros de um velho nobre espanhol, se você se lembrar, isso vai lhe dar uma idéia do tipo. Esteve no hospital de Marselha durante 2 episódios de cólera, de qualquer maneira é um homem que viu uma enorme quantidade de pessoas morrer e sofrer, e há uma contemplação indefinível em seu rosto, que não posso deixar de lembrar o rosto de Guizot - pois há algo dele em sua cabeça – apesar de diferente. Mas ele é um homem do povo e mais simples. De qualquer forma, você verá se eu conseguir e se eu fizer uma repetição. [...] Se não fosse muito temperado - completamente - por um olhar inteligente e uma expressão de gentileza - ele seria uma verdadeira ave de rapina. Ele realmente é um tipo sulista.<sup>107</sup> (VICENT VAN GOGH LETTERS, tradução nossa).

<sup>107</sup> A most interesting figure. There's a beautiful etching by Legros of an old Spanish nobleman, if you remember it that will give you an idea of the type. He was at the hospital in Marseille during 2 episodes of cholera, anyway he's a man who has seen an enormous number of people die and suffer, and there's an indefinable contemplation in his face, such that I can't help recalling the face of Guizot – for there's something of that one in this head – but different. But he's a man of the people, and simpler. Anyway, you'll see it if I succeed in it and if I do a repetition of it. [...] If it wasn't too tempered - completely - by an

Metzger e Walther (2006) apontam que o retrato é bastante fiel e pormenorizado. Para os autores, a posição de Trabuc impunha uma certa autoridade que o impedia de incorrer em uma interpretação livre, como fez nos retratos dos pacientes. Vincent costumava pintar retratos em momentos pós crise, quando estava receoso em despertar fortes emoções e evitava toda e qualquer excitação. Ele não saía do asilo e, então, pintava o local, seus recantos e também retratos. Nesse período, além do retrato de Trabuc e da esposa e de dois pacientes, pintou uma significativa série de autorretratos. Foram seis. Outro tema bastante recorrente nos meses finais de internamento foram as reminiscências, as lembranças da Holanda, ou do Norte, como Vincent mencionava. Pintou casas, lugarejos, alterou sua paleta. Um dos quadros mais significativos do período é *No Limiar da Eternidade* (Figura 29). Ele também é uma lembrança. Um desenho com o mesmo tema foi feito em novembro de 1882. O quadro, apenas em 1890, feito através de sua memória ou do desenho original, que pode ter sido enviado por Theo. Nesses meses, Vincent pediu a vários destinatários que lhe enviassem antigos desenhos seus, para que os recriasse.

O quadro, de 1890, tem como base o desenho de 1882, porém traz novos artifícios. Não é uma repetição exata, é uma releitura. Em 1882, Vincent não conseguia os modelos que desejava, então pintava pessoas humildes, como podemos observar na carta 280, quando escreveu: 'É extremamente difícil conseguir os tipos que prefiro. Enquanto isso, fico contente em desenhar o que consigo, sem perder de vista os outros, que desenharia se tivesse escolha'.<sup>108</sup> (VICENT VAN GOGH LETTERS, tradução nossa). Nesse período temos uma série de desenhos em um orfanato e também em hospitais. Uma das hipóteses é que o homem representado no desenho seja um paciente de um asilo. Outra, é que é um simples trabalhador após um dia de trabalho.

No quadro podemos observar um senhor de certa idade, sentado em uma cadeira de madeira com o assento em palha, com uma expressão de cansaço, dor, desespero. Seus cotovelos se firmam sobre seus joelhos e suas mãos, tensas, seguram sua cabeça, que cai para frente. Sua cabeça é calva e o pouco cabelo restante, é branco. Sua roupa é toda azul, sem diferença de tom entre a camisa e a

---

intelligent look and an expression of kindness - it would be a real bird of prey. He really is a Southern guy (VICENT VAN GOGH LETTERS).

<sup>108</sup> It's extremely difficult to get the guys I prefer. Meanwhile, I'm happy to draw what I can, without losing sight of others, that I would draw if I had a choice (VICENT VAN GOGH LETTERS).

calça. Os sapatos parecem ser desgastados e são de amarrar. Ao lado do senhor, observamos uma pequena fogueira, ou lareira. O fogo, apesar de presente e muito próximo, não parece fazer diferença para o senhor, que está em um momento alheio a ele. O chão é de madeira e as paredes são claras.

Figura 29 - No limiar da eternidade.



Fonte: VICENT VAN GOGH LETTERS. Coleção de Obras de Vicent Van Gogh. Paris, 1870 -1905. Disponível em: <https://vangoghletters.org/vg/>. Acesso em: 04 abr. 2022.

Sua postura, de forma geral, grita. A posição dos pés são firmes, o cotovelo ampara o restante do corpo. A tensão das mãos e cotovelos expressariam estados mentais doentios? Alias, o momento demonstrado seria um momento de desespero ou um momento de loucura? O que separaria ambos? Um ato impensado pode ser cometido por um momento de desespero ou por um momento de loucura. Por mais que outras reminiscências sejam pintadas, essa é significativa. Um quadro com tamanha demonstração de desespero, de tensão, de loucura pode estar relacionada



com o que pintor estaria pensando ou sentindo no momento. Inicialmente Vincent não tinha nenhum relacionamento com a pessoa retratada e não sabemos onde ela se encontra. Provavelmente está em um asilo de Haia. Atualmente a obra tem dois títulos. O mais famoso é *No limiar da eternidade* e alguns livros e filmes se apropriaram desse título. Outro, menos conhecido, é *Velho a sofrer*. Não tivemos acesso a informação sobre quem intitulou essa obra ou quando e porque ela passou a ter dois títulos diferenciados.

Após um ano de internamento, escritas sobre acolhimento e aprendizagem, medos e alucinações, sentimento de isolamento e sufocamento, seus avanços e suas regressões no tratamento, suas crises, pensamentos sobre saúde e motivos de sua doença, literatura, arte, amor e amizade, pinturas de paisagens, do asilo, dos pacientes, de funcionários, de lembranças, de céu estrelado, Vincent solicita a Théo que mudem de tratamento, pois considerou o internamento insuficiente.

As cartas finais desse período versaram sobre os preparativos de sua saída de Saint Paul. Vincent demonstrou estar impaciente e ansioso para começar outra forma de tratamento. Também demonstrava argumentos sólidos, provenientes de uma autopercepção consciente de seu estado. Na carta 868, escreveu que dialogou com o médico sobre sua saída e que gostaria que ela ocorresse o mais breve possível, pois normalmente suas crises eram sucedidas por três ou quatro meses de calma. Ele desejava completar a mudança e iniciar o novo tratamento antes disso. Além disso, escreveu cartas a Ginoux com instruções de para onde enviar seus móveis e discutiu com Théo as condições da alteração. Na carta 868 observamos que Théo gostaria que ele tivesse um acompanhante durante a viagem, o que ele rejeitou categoricamente. Afirmou não ser perigoso e que essas preocupações o desencorajavam.

Comentou que todas as suas perguntas e solicitações recebiam como resposta que precisariam consultar Theo. Mencionou também que aguardava a carta de Theo a Peyron autorizando a saída (CARTA 872), o que mostra que a decisão final seria familiar e não pessoal ou médica, como foi demonstrado inicialmente. As cartas também revelam que a saída do asilo se deu por insistência de Vincent. Em maio de 1890, Van Gogh deixa o asilo.

O seguinte trecho foi adicionado ao seu registro em Saint Paul:

Durante sua permanência nessa casa, esse paciente, que estava calmo a maior parte do tempo, teve vários ataques que duraram entre duas semanas e um mês; durante esses ataques, o paciente está sujeito a medos

aterrorizantes e, em várias ocasiões, tenta se envenenar, engolindo tintas que usava para pintar ou ingerindo parafina. O último ataque que ele teve ocorreu após uma jornada que ele fez para Arles e durou aproximadamente dois meses. No intervalo entre os ataques, o paciente é perfeitamente calmo e lúcido e se dedica apaixonadamente à pintura. Ele está pedindo para ser dispensado hoje, a fim de ir morar no norte da França, esperando que esse clima seja o melhor para ele. [Data da alta hospitalar], 16 de maio de 1890.<sup>109</sup> (VICENT VAN GOGH LETTERS, tradução nossa).

No período em que esteve internado, Vincent oscilou. Oscilou entre calma e revolta, aceitação e negação e demais sentimentos. Ao sair de Saint Paul, demonstrou satisfação em sair do asilo, porém enxergava na doença o fator que o impediu de viver o que queria, produzir o que podia e ser o que preferia.

---

<sup>109</sup> During his stay in the home, this patient, who was calm for most of the time, had several attacks lasting for between two weeks and a month; during these attacks, the patient is subject to terrifying fears, and on several occasions he has attempted to poison himself, either by swallowing colours that he used for painting, or by ingesting paraffin (VICENT VAN GOGH LETTERS). The last attack he had occurred following a journey that he made to Arles, and it lasted approximately two months. In the interval between attacks the patient is perfectly calm and lucid, and passionately devotes himself to painting. He is asking to be discharged today, in order to go to live in the north of France, hoping that that climate will suit him better. [Date of discharge] discharged 16 May 1890 (VICENT VAN GOGH LETTERS).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através das cartas e das pinturas de Vincent Van Gogh, pudemos analisar alguns aspectos de suas narrativas sobre sua experiência de adoecimento, bem como do funcionamento de instituições e de tratamentos do período em que viveu. São poucos os considerados loucos que deixam vestígios, relatos de sua experiência e o deixado por ele é vasto, detalhado e propicia diversas possibilidades de pesquisas.

Percebemos que Vincent estabeleceu uma relação complexa com sua doença e também com seu internamento e tratamentos. Sobre a doença, apontou epilepsia, mania, melancolia, angústia, alucinações de caráter religioso e mente confusa, além de fraqueza e cansaço mental como os sintomas mais frequentes. A culpa também é encontrada com significativa presença, principalmente nos meses finais de sua vida. Em alguns momentos abordou a doença como um desconforto necessário, uma consequência da sua sensibilidade, do seu trabalho. Em outros, a caracterizou como uma aberração. Não encontramos uma narrativa sobre como a doença teria surgido, iniciado. Pelo contrário. Em suas narrativas, os sintomas parecem ser algo perene, existentes preliminarmente às tentativas de verbalização ou representação. Em alguns momentos destacou a relação entre a doença e seu trabalho, visto como um dos possíveis motivos do adoecimento.

O seu trabalho é, em grande parte, exposto como essencial para sua recuperação, o melhor remédio, a única atividade que afugentaria suas ideias anormais. Porém o via, também, como um dos motivos de sua doença, comentou que trabalhava como um mineiro, que mesmo sempre estando em perigo, faz seu trabalho, cuidadosamente. Assim sendo, o trabalho seria um dos precipitadores de sua doença e, simultaneamente, o que o manteria longe dela. Esse pensamento dúbio é uma das características das narrativas de Vincent. A oscilação é um dos enredos, um dos eixos de sua escrita.

Ainda sobre a doença, cita termos como minha loucura de forma frequente, porém se colocou como alguém louco apenas após a petição popular para seu internamento ou prisão. Isso denota que a loucura foi algo imposto pelo olhar do outro. Olhar esse que Vincent procurou acalmar, melhorar, seja com cartas explicativas, seja com pinturas que mostrassem sua melhora, seu controle, seus curativos, seus remédios. Como pudemos observar, sua relação com a sociedade em que estava inserido mudou após a crise de automutilação. Vincent já não era bem vindo naquele

local e também não se sentia confortável. Sucessivas vezes ele comentou que estava à margem da sociedade, que como não teve a vida real (família, filhos, dever), se entregava à arte.

Os locais de internamento, descritos como lugares simples, com pouca manutenção e comida ruim, foram relacionados a estabilidade. Neles, os hábitos regulares e a ordem foram propostos como capazes de diminuir sua suscetibilidade a crises, além de torná-las privadas. Também foram mencionados como lugares onde poderia produzir. Inicialmente, principalmente em Saint Remy, Vincent faz do asilo um lugar para si. Um lugar onde encontraria a paz e a segurança não encontrada fora da instituição. Por outro lado, em alguns momentos os retratou como lugares de castigo, sofrimento e prisão, culpando-os, também, por suas crises. Vincent falou sobre a administração religiosa de ambos e as criticou. Percebemos que tanto Vincent quanto Theo influenciaram as normas da instituição. O primeiro através de pedidos, conversas com médicos e de negação de atos como alimentação, por exemplo. O segundo, solicitando exceções, permitindo ao irmão acessos à materiais de pintura, enviando livros e outros itens e escolhendo os momentos de internação e alta. A relação com os médicos, apesar de sempre amigável, alterava entre confiança e questionamento dos tratamentos.

Seus quadros também narram essa experiência, mostrando os jardins, os corredores, a estrutura dos hospitais e a vista que tinha de sua janela. Obras foram feitas para presentear seus médicos, mostrando o carinho que Vincent tinha por eles. Dos três médicos, dois foram retratados.

Entre os tratamentos, observamos o tratamento moral, o brometo de potássio, a hidroterapia e a utilização da dedaleira. Já o diagnóstico mais repetido foi o de epilepsia. Vincent defendia um trabalho compulsório e realização de atividades pelos pacientes. Além disso, conhecia o básico do funcionamento de instituições e tratamentos e chegou a compará-las.

Enfim, Vincent oscilou entre aceitação e negação. Seu posicionamento, seja sobre sua doença, seus locais de internamento, seu tratamento ou seus colegas, altera diversas vezes. Essa instabilidade era, inclusive, percebida por ele. Uma hipótese para justificar essa alternância pode ser o fato de, entre crises, ele perceber sua mente como normal, classificando-a como ainda melhor, em algumas situações, como quando sua produtividade estava maior.

## REFERÊNCIAS

- ALEXMOVITZ, Guilherme Aparecido Costa. **A paixão de Vincent**: um estudo sobre o sofrimento de Vincent van Gogh. 2012. Dissertação (Mestrado em Psicologia) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012.
- ARNOLD, Wilfred Niels. The Illness of Vincent van Gogh. **Journal Of The History Of The Neurosciences**, v. 13, n. 1, p. 22-43, mar. 2004.
- BAILEY, Martin. **Noite estrelada**: Van Gogh at Asylum. 1 ed. China: White Lions Publishing, 2018.
- BIASOLI, Maria Cristina; MACHADO, Christiane Márcia Cassino. Hidroterapia: aplicabilidades clínicas. **Revista Brasileira de Medicina**. v. 63, n. 5, p.225 – 237. mai. 2006.
- BLUMER, D. The Illness of Van Gogh. **Am Journau Psychiatry**. v.159, n. 1, p. 519-526, 2002.
- BORGES, Viviane Trindade. **Do esquecimento ao tombamento**: a invenção de Arthur Bispo do Rosário. 2010. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2010.
- CERQUEIRA, Roberta Cardoso. **Lima Barreto e os caminhos da loucura. Alienação, alcoolismo e raça na virada do século XX**. 2002. Dissertação (Mestrado em História) - Pontifícia Universidade Católica. Rio de Janeiro, 2002.
- COLI, J.; **Vincent Van Gogh – A noite estrelada**. Coleção Elos, v. 59. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.
- COSTA, Jean Henrique. Subjetivação e dobras de fora: transitando por Foucault, de Gilles Deleuze. **Trilhas Filosóficas**., v. 1, n. 1, p.30-40. jun. 2010.
- CORDEIRO, Solange. **Discurso e escrita de si na obra Hospício é Deus, de Maura Lopes Cançado**. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Marechal Cândido Rondon, 2014.
- COSTEIRA, Elza Maria Alves. Arquitetura hospitalar: história, evolução e novas visões. **Revista Sustinere**, v. 2, n. 2, p. 57-64, abr. 2014.
- CUNHA, M. C. B., LABRONICI, R. H. D. D., OLIVEIRA, A. de S. B., & GABBAI, A. A. Hidroterapia. **Revista Neurociências**, v. 6, n.3, p. 126-130, abr.1998.
- DID VAN GOGH A FAVOURIT COLOUR?. Produção: Van Gogh, Museum. Amsterdam, 2020. 1 vídeo (3 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gYEcZkeUOfw>). Acesso em: 10 abr. 2022.
- FARIAS, Patrícia Marins; SOUZA, Laís. A morfologia urbana e o edifício hospitalar no século XIX: Hospital Sanatório Santa Terezinha. **13º SEMINÁRIO DOCOMOMO**, Salvador, BA, p. 1-14, out. 2019. Disponível em: chrome-

extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://docomomobrasil.com/wp-content/uploads/2020/04/110740.pdf. Acesso em 10 dez. 2021.

FISCHER, Ernest. **A necessidade da arte**. 9ª ed. Zahar Editores. Rio de Janeiro, 1983.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: **O que é um autor?** 1º ed. Lisboa: Vega, Passagens, 1992.

FOUCAULT, Michel. **A História da Loucura**. 2 ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1989.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: Nascimento da prisão**. 20 ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.

FOUCAULT, Michel. Loucura, literatura, sociedade. In: Motta, Manoel Barbosa (Org.). **Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise**. Rio de Janeiro: Forense Universitária. p. 232-258, out. 2006.

GINZBURG, Carlo. **Medo, reverência, terror: quatro ensaios de iconografia política**. São Paulo: Cia. Letras, v. 1. n. 1. p. 211-215, set. 2014.

Godoy, Luciana Bertini. **Ceifar e semear: a construção de um método para estudo da auto-imagem de Van Gogh em sua correspondência**. 2002. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social) - Universidade De São Paulo, São Paulo, 2000.

Godoy, L. B. **Espirais da Criação: auto-imagem do artista moderno na correspondência de Van Gogh**. 2006. Tese (Doutorado em Psicologia Social) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

GOFFMAN, E. **Prisões, manicômios e conventos**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.

GOMBRICH, E. H., **A história da Arte**. 16º ed. Londres: LTC Editora, 1995.

GOMES, A. M. C. **Escrita de si, escrita da História: a título de prólogo**. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

GOMES, R.; MENDONÇA, E. A. A representação e a experiência da doença: princípios para a pesquisa qualitativa em saúde. **Caminhos do pensamento: epistemologia e método**. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2002. v. 32. Disponível em: <https://books.scielo.org/id/24sgf/06>. Acesso em: 04 mar. 2022.

GONTIJO, Rebeca. 'Paulo amigo': amizade, mecenato e ofício do historiador nas cartas de Capistrano de Abreu. In: **Escrita de si, escrita da História: a título de prólogo**. 1º Ed. Rio de Janeiro: FGV, 2004, p. 201-233.

JACÓ- VILELA, A. M; ESCH, C. F; COELHO, D. A. M.; REZENDE, M. S. Os estudos médicos no Brasil do século XIX: contribuições á Psicologia. **Memorandum**, v. 7, n.7, p. 138 – 150, fev. 2004.

JAMINSON, K. R. **Touched with Fire: Manic-depressive Illness and the Artistic Temperament.** New York: Free Press, 1993.

LIMA, Kleverson Teodoro. Cartas, História e Linguagem. In: **Revista de Teoria da História.** Goiania, v. 1, n. 3, p. 210-226, abr. 2010.

MÁRQUEZ, G. G. Só vim telefonar. In: **Doze contos peregrinos.** 1 ed. trad. Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: Record, 1992.

METZGER, R., WALTHER, I. F. **Van Gogh.** 1 ed. Koln: Taschen, 1996.

METZGER, R, WALTHER, I. F. **Van Gogh: Obra completa de Pintura.** 1 ed. Koln: Taschen, 2006.

MOMENTEL, Rosana Raposo; SANCHES-JUSTO, Joana. Traçando possíveis sentidos para os autorretratos de Van Gogh: o meio e as leituras de mundo impulsionando a criação artística. 1º **Encontro de Ensino, Pesquisa e Extensão,** Presidente Prudente, SP, p.1-8, out. 2013. Disponível em: <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclefindmkaj/http://www.unoeste.br/site/enepe/2013/suplementos/area/Humanarum/Artes/TRA%C3%87ANDO%20POSS%C3%8DV EIS%20SENTIDOS%20PARA%20OS%20AUTORRETRATOS%20DE%20VAN%20GOGH%20o%20meio%20e%20as%20leituras%20de%20mundo%20impulsionando%20a%20cria%C3%A7%C3%A3o%20art%C3%ADstica.pdf>. Acesso em 10 dez. 2021.

MOREL, Benedict-Augustin. Tratado das degenerescências na espécie humana. **Revista Latinoamericana de Psicopatologia fundamental,** São Paulo, v. 11, n. 3, p. 497-501, set. 2008.

NAIFEH, S.; SMITH, G. W. **Van Gogh: a vida.** 1º ed. Tradução Denise Botlmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

OUYAMA, M. N. **Uma máquina de curar: o hosício Nossa Senhora da Luz em Curitiba e a formação da tecnologia asilar (final do século XIX e início do XX).** 2006. Tese (Doutorado em História), Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2006.

PACHECO, Maria Vera Pompêo de Camargo. Esquirol e o surgimento da psiquiatria contemporânea. **Revista Latinoamericana Psicopatologia Fundamental. Clássicos Da Psicopatologia** ano VI, n. 2, p.152-157, jun. 2003.

PANOFSKY, E. **Significado nas artes visuais.** 1º ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PANOFSKY, E. **Iconografia e Iconologia: uma introdução ao estudo da arte na Renascença.** In. Significado nas artes visuais. São Paulo: Perspectiva, 2011, 24 p.

PESAVENTO, S. J. **História & história cultural.** Belo Horizonte: Autêntica, 2003. 132 p.

PEREIRA, Mário Eduardo Costa. Pinel – a mania, o tratamento moral e os inícios da

psiquiatria contemporânea. **Revista Latinoamericana de Psicopatologia fundamental**, ano VII, n.3, set. 2004.

PINEL, Philippe. **Traité Médico-Philosophique sur l'Aliénation Mentale ou la Manie**. Paris: Richard, Caille e Ravier, 1801. Tradução por Maria Vera Pompeo de Camargo Pacheco. Revisão técnica pelo Prof. Dr. Mário Eduardo Costa Pereira. Laboratório de Psicopatologia Fundamental da Unicamp.

RIBEIRO, Claudete. **Arte e resistência**: Vincent Willem Van Gogh. Tese (Livre docência) Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2000.

ROMEU, Tatiane Conceição da Silva. **Letramento multimodal**: estudo de pinturas e de cartas de Vincent Van Gogh. 2015. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Letramento e Práticas Interdisciplinares nos Anos Finais), Universidade de Brasília, Brasília, 2015.

SANTOS, Nádia Maria Weber. **Histórias de Sensibilidades**: Espaços e Narrativas da Loucura em Três Tempos (Brasil, 1905/1920/1937). 2005. Tese (Doutorado em História), Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2005.

SANTOS, Diego Luiz dos. **'Eu era oficialmente uma artista louca'**: uma análise da autobiografia em quadrinhos de Ellen Forney. 2017. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Marechal Cândido Rondon, 2017.

SARETTA, Mário Eugênio. Toda vida é uma obra. Imagens da arteterapia em um antigo hospício. **Revista Mundaú**, n.6, p. 189-195, ago. 2019.

SCHAMA, S. **O poder da arte**. São Paulo: Cia das letras, 2010, 504 p.

SIQUEIRA, Euler David de; SIQUEIRA, Denise da Costa O. Corpo, mito e imaginário nos postais das praias cariocas. **Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, São Paulo, v.34, n.1, p.169-187, set. 2011.

SOCUDO, Andréa Maria Carneiro. **Da patologização dos afetos à medicalização da tristeza**: aspectos do discurso médico-científico sobre medicamentos antidepressivos no Brasil: 1959-1991. 2015. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2015.

VICENT VAN GOGH LETTERS. Coleção de Cartas de Vicent Van Gogh. Paris, 1890-1905. Disponível em: <https://vangoghletters.org/vg/>. Acesso em: 04 mar. 2022.

WADI, Yonissa Marmitt. Entre muros: os loucos contam o hospício. **Topoi**. Rio de Janeiro, v. 12, p. 250-269, 2011.

WADI, Y. M.; SANTOS, N. W. (org.) **História e Loucura**: saberes, práticas e narrativas. Uberlândia: EDUFU, 2009, 366p.

WADI, Yonissa Marmitt. Um lugar todo seu?! paradoxos do viver em uma instituição



psiquiátrica. **Revista Varia História**. Belo Horizonte, n.32 , p.75-1001, jul. 2004.

WADI, Yonissa Marmitt. **A história de Pierina: subjetividade, crime e loucura**. Uberlândia:EDUFU, 2009, 320 p.

## APÊNDICE A - TABELAS INSPIRADAS NO SITE DO MUSEU VAN GOGH.

### Cartas mencionadas além do período estudado:

<b>Número da carta</b>	<b>Data de envio</b>	<b>Correspondente</b>	<b>Localidade</b>
05	17/03/1873	Théo	Haia
77	17/04/1876	Théo	Ramsgate
80	01/05/1876	Théo	Ramsgate
140	10/02/1878	Théo	Amsterdan
143	03/04/1878	Théo	Amsterdan
154	14/08/1879	Théo	Cuesmes
155	24/06/1880	Théo	Cuesmes
175	Entre 12 e 15/06/1880	Théo	Etten
179	03/11/1881	Théo	Etten
199	09/01/1882	Théo	Haia
201	21/01/1882	Théo	Haia
202	22/01/1882	Théo	Haia
203	26/01/1882	Théo	Haia
212	Entre 16 e 20/03/1882	Théo	Haia
216	10/04/1882	Théo	Haia
217	14/04/1882	Théo	Haia
218	18 ou 19/04/1882	Théo	Haia
222	01/05/1882	Théo	Haia
225	10/05/1882	Théo	Haia
226	12 ou 13/05/1882	Théo	Haia
231	27/05/1882	Théo	Haia
232	28/05/1882	Rappard	Haia
237	08/06/1882	Théo	Haia
421	15/01/1884	Théo	Nuenen

<b>501</b>	06/05/1885	Théo	Nuenen
<b>503</b>	24/05/1885	Théo	Utrecht
<b>534</b>	10/10/1885	Théo	Nuenen
<b>538</b>	04/11/1885	Théo	Nuenen
<b>556</b>	29/01/1886	Théo	Antuérpia
<b>574 (W1)</b>	Final de outubro de 1887	Will	Paris

**Cartas do período estudado:**

**Local de envio: Arles.**

**Período: 21 de fevereiro de 1888 a 08 de maio de 1889.**

<b>Número da carta</b>	<b>Data de envio</b>	<b>Correspondente</b>
<b>577</b>	21/02/1888	Théo
<b>578</b>	24/02/1888	Théo
<b>579 (W1)</b>	24/02/1888	Will
<b>580</b>	27/02/1888	Théo
<b>582</b>	02/03/1888	Théo
<b>583</b>	03/03/1888	Théo
<b>584</b>	10/03/1888	Théo
<b>585</b>	16/03/1888	Théo
<b>587</b>	18/03/1888	Emile Bernard
<b>588</b>	22/03/1888	Théo
<b>589</b>	25/03/1888	Théo
<b>590 (W3)</b>	30/03/1888	Will
<b>591</b>	01/04/1888	Théo
<b>592</b>	03/04/1888	Théo
<b>593</b>	05/04/1888	Théo
<b>594</b>	09/04/1888	Théo
<b>595</b>	11/04/1888	Théo
<b>596</b>	12/04/1888	Emille Bernard

<b>597</b>	13/04/1888	Théo
<b>598</b>	19/04/1888	Peter Russel
<b>599</b>	19/04/1888	Emile Bernard
<b>601</b>	25/04/1888	Théo
<b>602</b>	01/05/1888	Théo
<b>603</b>	04/05/1888	Théo
<b>604</b>	04/05/1888	Théo
<b>605</b>	07/05/1888	Théo
<b>606</b>	07/05/1888	Théo
<b>607</b>	10/05/1888	Théo
<b>608</b>	10/05/1888	Théo
<b>609</b>	12/05/1888	Théo
<b>610</b>	14/05/1888	Théo
<b>611</b>	20/05/1888	Théo
<b>612</b>	22/05/1888	Emile Bernard
<b>613</b>	26/05/1888	Théo
<b>614</b>	27/05/1888	Théo
<b>615</b>	28/05/1888	Théo
<b>616</b>	28 ou 29/05/1888	Théo
<b>617</b>	29 ou 30/05/1888	Théo
<b>618</b>	29 ou 30/05/1888	Arnold Koning
<b>619</b>	03 ou 04/06/1888	Théo
<b>620</b>	05/06/1888	Théo
<b>621</b>	06/06/1888	Théo
<b>622</b>	07/06/1888	Emile Bernard
<b>623</b>	12/06/1888	Théo
<b>624</b>	12 ou 13/06/1888	Théo
<b>625</b>	15 ou 16/06/1888	Théo
<b>626 (W4)</b>	Entre 16 e 20/06/1888	Will

<b>627</b>	17/06/1888	Peter Russel
<b>628</b>	19/06/1888	Emile Bernard
<b>629</b>	21/06/1888	Albert Aurier
<b>630</b>	23/06/1888	Théo
<b>631</b>	25/06/1888	Théo
<b>632</b>	26/06/1888	Emile Bernard
<b>633</b>	27/06/1888	Théo
<b>634</b>	28/06/1888	Théo
<b>635</b>	01/07/1888	Théo
<b>636</b>	05/07/1888	Théo
<b>637</b>	08 ou 09/07/ 1888	Théo
<b>638</b>	10/07/1888	Théo
<b>639</b>	13/07/1888	Théo
<b>640</b>	15/07/1888	Théo
<b>641</b>	15/07/1888	Emile Bernard
<b>642</b>	15/07/1888	Théo
<b>643</b>	Entre 17 e 20/07/1888	Emile Bernard
<b>644</b>	Entre 17 e 20/07/1888	Théo
<b>645</b>	22/071888	Théo
<b>648</b>	24 ou 25/07/1888	Théo
<b>649</b>	29/07/1888	Emile Bernard
<b>650</b>	30/07/1888	Théo
<b>651</b>	30/07/1888	Emile Bernard
<b>652</b>	31/07/1888	Théo
<b>653 (W5)</b>	31/07/1888	Will
<b>654</b>	03/08/1888	Théo
<b>655</b>	05/08/1888	Emile Bernard
<b>656</b>	06/08/1888	Théo

<b>657</b>	08/08/1888	Théo
<b>658</b>	09/08/1888	Théo
<b>659</b>	12/08/1888	Théo
<b>660</b>	13/08/1888	Théo
<b>661</b>	15/08/1888	Théo
<b>662</b>	15/08/1888	Théo
<b>663</b>	18/08/1888	Théo
<b>664</b>	19 ou 20/08/1888	Théo
<b>665</b>	21/08/1888	Emile Bernard
<b>666</b>	22/08/1888	Théo
<b>667 (W6)</b>	22/08/1888	Will
<b>671</b>	30/08/1888	Théo
<b>672</b>	01/09/1888	Théo
<b>673</b>	03/09/1888	Théo
<b>674</b>	04/09/1888	Théo
<b>676</b>	08/09/1888	Théo
<b>677</b>	09/09/1888	Théo
<b>678 (W7)</b>	Entre 09 e 14/08/1888	Will
<b>679</b>	10/09/1888	Théo
<b>680</b>	11/09/1888	Théo
<b>681</b>	16/09/1888	Théo
<b>682</b>	18/09/1888	Théo
<b>683</b>	18/09/1888	Théo
<b>684</b>	Entre 19 e 25/09/1888	Emile Bernard
<b>685</b>	21/09/1888	Théo
<b>686</b>	23 ou 24/09/1888	Théo
<b>687</b>	25/09/1888	Théo
<b>689</b>	26/09/1888	Théo

690	27/09/1888	Emile Bernard
691	29/09/1888	Théo
693	02/10/1888	Eugene Boch
694	03/10/1888	Théo
695	03/10/1888	Paul Gauguin
696	03/10/1888	Emile Bernard
697	04 ou 05/10/1888	Théo
698	05/10/1888	Emile Bernard
699	08/10/1888	Théo
700	10/10/1888	Théo
701	11/10/1888	Théo
702	11/10/1888	Théo
703	13/10/1888	Théo
704	15/10/1888	Théo
705	16/10/1888	Théo
706	17/10/1888	Paul Gauguin
707	17/10/1888	Théo
709	21/10/1888	Théo
710	22/10/1888	Théo
712	25/10/1888	Théo
714	27 ou 28/10/1888	Théo
715	29/10/1888	Théo
<b>716 *Em conjunto com Gauguin</b>	01 ou 02/11/1888	Emile Bernard
717	03/11/1888	Théo
718	10/11/1888	Théo
719	12/11/1888	Théo
<b>720 (W9)</b>	12/11/1888	Will
721	19/11/1888	Théo
722	21/11/1888	Théo

<b>723</b>	01/12/1888	Théo
<b>724</b>	11/12/1888	Théo
<b>726</b>	18/12/1888	Théo
<b>728 *Em conjunto com Félix Rey</b>	02/01/1889	Théo
<b>729</b>	04/01/1889	Théo
<b>730</b>	04/01/1889	Paul Gauguin
<b>732</b>	07/01/1889	Théo
<b>733</b>	07/01/1889	Anna carbentus e Will
<b>735</b>	09/01/1889	Théo
<b>736</b>	17/01/1889	Théo
<b>738</b>	19/01/1889	Théo
<b>739</b>	21/01/1889	Paul Gauguin
<b>740</b>	22/01/1889	Arnold Koning
<b>741</b>	22/01/1889	Théo
<b>743</b>	28/01/1889	Théo
<b>744</b>	30/01/1889	Théo
<b>745</b>	03/02/1889	Théo
<b>747</b>	18/02/1889	Théo
<b>748</b>	25/02/1889	Théo
<b>750</b>	19/03/1889	Théo
<b>751</b>	22/03/1889	Théo
<b>753</b>	29/03/1889	Théo
<b>754</b>	04/04/1889	Théo
<b>756</b>	10/04/1889	Paul Signac
<b>758</b>	17/04/1889	Théo
<b>760</b>	21/04/1889	Théo
<b>761</b>	24/04/1889	Théo
<b>763</b>	28/04/1889	Théo



<b>764 (W11)</b>	02/05/1889	Will
<b>765</b>	30/04/1889	Théo
<b>767</b>	02/05/1889	Théo
<b>768</b>	03/05/1889	Théo

**Local de envio: Asilo de Saint-Paul, em Saint Remy de Provence**

**Período: 09 de maio de 1889 a 13 de maio de 1890**

<b>Número da carta</b>	<b>Data de envio</b>	<b>Correspondente</b>
<b>772</b>	09/05/1889	Théo e Jo
<b>776</b>	23/05/1889	Théo
<b>776</b>	06/06/1889	Théo
<b>779</b>	09/06/1889	Théo
<b>780 (W12)</b>	16/06/1889	Will
<b>782</b>	18/06/1889	Théo
<b>783</b>	25/06/1889	Théo
<b>784</b>	02/07/1889	Théo
<b>785 ( W13)</b>	02/07/1889	Will
<b>787</b>	06/07/1889	Théo e Jo
<b>788</b>	08/07/1889	Anna Carbentus
<b>789</b>	14/07/1889	Théo
<b>790</b>	14 ou 15/07/1889	Théo
<b>797</b>	22/08/1889	Théo
<b>798</b>	02/09/1889	Théo
<b>800</b>	05/09/1889	Théo
<b>801</b>	10/09/1889	Théo
<b>803</b>	19/09/1889	Anna Carbentus
<b>804 (W 14)</b>	19/09/1889	Will
<b>805</b>	20/09/1889	Théo
<b>806</b>	28/09/1889	Théo
<b>808</b>	05/10/1889	Théo

<b>809</b>	08/10/1889	Emile Bernard
<b>810</b>	08/10/1889	Théo
<b>811</b>	21/10/1889	Anna Carbentus
<b>812 (W15)</b>	21/10/1889	Will
<b>815</b>	25/10/1889	Théo
<b>816</b>	03/11/1889	Théo
<b>820</b>	19/11/1889	Théo
<b>821</b>	20/11/1889	Octave Maus
<b>822</b>	26/11/1889	Emile Bernard
<b>824</b>	26/11/1889	Théo
<b>826</b>	10/12/1889	Anna Carbentus
<b>827 (W16)</b>	10/12/1889	Will
<b>829</b>	19/12/1889	Théo
<b>831</b>	23/12/1889	Anna Carbentus
<b>832 (W17)</b>	23/12/1889	Will
<b>833</b>	31/12/1889	Théo
<b>834</b>	03/01/1890	Théo
<b>836</b>	04/01/1890	Théo
<b>837 (W18)</b>	04/01/1890	Will
<b>839</b>	13/01/1890	Théo
<b>841 (W19)</b>	20/01/1890	Will
<b>842</b>	20/01/1890	Joseph e Marie Ginoux
<b>843</b>	22/01/1890	Théo
<b>846</b>	31/01/1890	Jo
<b>849</b>	01/02/1890	John Peter Russell
<b>850</b>	01/02/1890	Théo
<b>851</b>	02/02/1890	Joseph Ginoux
<b>853</b>	10/02/1890	Albert Aurier
<b>854</b>	12/02/1890	Théo

<b>855</b>	19/02/1890	Anna Carbentus
<b>856 (W20)</b>	19/02/1890	Will
<b>857</b>	17/03/1890	Théo
<b>863</b>	29/04/1890	Théo
<b>864</b>	29/04/1890	Anna Carbentus e Will
<b>865</b>	01/05/1890	Théo
<b>866</b>	02/05/1890	Théo
<b>868</b>	04/05/1890	Théo
<b>870</b>	11/05/1890	Théo
<b>871</b>	12/05/1890	Joseph Ginoux
<b>872</b>	13/05/1890	Théo

**Local de envio: Auvers- Sur – Oise.**

**Período: 20 de maio de 1890 a 23 de julho de 1890.**

<b>Número da carta</b>	<b>Data de envio</b>	<b>Correspondente</b>
<b>873</b>	20/05/1890	Théo e Jo
<b>874</b>	21/05/1890	Théo e Jo
<b>875</b>	25/05/1890	Théo e Jo
<b>877</b>	03/06/1890	Théo
<b>878</b>	05/06/1890	Anna Carbentus
<b>879 ( W22)</b>	05/06/1890	Will
<b>880</b>	05/06/1890	Théo
<b>881</b>	10/06/1890	Théo
<b>883</b>	11/06/1890	Joseph e Marie Ginoux
<b>885</b>	13/06/1890	Anna Carbentus
<b>886 (W23)</b>	13/06/1890	Will
<b>887</b>	14/06/1890	Théo
<b>889</b>	17/06/1890	Théo
<b>891</b>	24/06/1890	Théo

<b>893</b>	28/06/1890	Théo
<b>896</b>	02/07/1890	Théo e Jo
<b>898</b>	10/07/1890	Théo e Jo
<b>899</b>	Entre 10 e 14/07/1890	Anna Carbentus e Will
<b>902</b>	23/07/1890	Théo