

GEOGRAFIA, REPRESENTAÇÃO E ARTE EM VINCENT VAN GOGH: UMA LEITURA DO "PASSEIO AO CREPÚSCULO"¹

Geography, representation and art in Vincent van Gogh: a reading of the "Landscape with couple walking and crescent moon"

Jean Carlos Rodrigues²

RESUMO

Este artigo estabelece uma relação entre Geografia e Arte de modo que possamos refletir sobre o que há de arte na geografia e o que há de geografia na arte. Esta interface é no intuito de contribuir com um debate da Geografia no qual a Arte, pensada enquanto representação, seja vista como expressão do espacial presente no significado que a cultura atribui à existência. Na Arte, analisamos o quadro "O Passeio ao Crepúsculo", de Vincent van Gogh, produzido em um contexto posteriormente denominado de Pós-Impressionista por ser a expressão artística de um século (XIX) no qual diversas outras revoluções entraram em curso na Europa e alteraram os sentidos das coisas. Na Geografia, os pilares para tal discussão estão estabelecidos na relação entre a paisagem e a sua representação nas pinturas. A arte, como forma simbólica, constitui representações que expressam as geografias pós-impresionistas, sobretudo de Vincent van Gogh.

Palavras-chaves: Geografia. Arte. Paisagem.

ABSTRACT

This paper establishes a relation between Geography and Art so that we can reflect on what there is of art in the geography and what there is of geography in the art. This interface is intended to contribute to a debate on Geography in which Art, thought as a representation, is seen as an expression of the spatial present in the meaning that culture attributes to existence. In Art, we analyze the painting "Landscape with Couple Walking and Crescent Moon" by Vincent van Gogh, produced in a context later called Post-Impressionist because it is the artistic expression of a century (XIX) in which several other revolutions took place in Europe and changed the senses of things. In Geography, the pillars for such discussion are established in the relation between the landscape and its representation in the paintings. Art, as a symbolic form, constitutes representations that express the post-impresionist geographies, especially of Vincent van Gogh.

Key-words: Geography. Art. Landscape.

1 Agradecimento ao Museu de Arte de São Paulo "Assis Chateaubriand" (MASP) pela concessão e autorização de uso de imagem do quadro "Passeio ao Crepúsculo", de Vincent Van Gogh, de propriedade deste Museu.

2 Professor Associado do Curso de Geografia, Campus de Araguaína, da Universidade Federal do Tocantins (UFT). jeancarlos@uft.edu.br.

✉ Av. Paraguai, s/n, Setor Cimba, Araguaína, TO. 77824-838.



INTRODUÇÃO

O objetivo deste artigo é de estabelecer uma relação entre Geografia e Arte de modo que possamos refletir sobre **o que há de arte na geografia e o que há de geografia na arte**. Esta interface é no intuito de contribuir com uma reflexão geográfica a partir daquilo que a arte, pensada enquanto representação, nos fornece para além do conhecimento geográfico formal, acadêmico, institucional. Para tanto, estabelecemos neste debate alguns recortes para que tal discussão seja elaborada com referenciais tanto da Arte quanto da Geografia.

A **Arte**, enquanto produto do pensamento humano, consiste

[...] no **não querer ter outra justificação que a de ser um puro êxito**, uma forma de viver per si, uma inovação radical e um incremento imprevisto da realidade, alguma coisa que primeiro não era e que é única no seu gênero, uma realização primeira e absoluta (PAREYSON, 1984, p. 37, destaques no original).

É desta consideração que partimos para dialogar sobre a arte neste artigo, na qual serão acrescidas demais considerações teóricas, mas tomando-a como referência para o diálogo sobre a obra "Passeio ao Crepúsculo", de Vincent van Gogh.

A **Geografia** colabora com o debate cujos pilares para tal discussão estão estabelecidos no modo de representação do espaço, sobretudo aqueles presentes nas pinturas. O saber geográfico, por meio de significativas publicações, tem produzido importantes diálogos nessa interface com a arte e este artigo pretende ser mais uma contribuição nesse sentido. Desta forma, ao propormos tal debate, ensejamos colaborar com um diálogo que versa sobre a importância da ciência geográfica se aproximar e se envolver com outras visões de mundo que carregam consigo formas do homem ver e interagir com o ambiente

no qual vive e atua a partir de suas percepções, seus imaginários, suas estéticas.

Neste artigo, abordamos os movimentos Impressionista e Pós-Impressionista, tendo como pintor de referência o holandês Vincent van Gogh, cujas obras são de intensas manifestações espirituais do artista. As artes destes períodos foram adotadas como pilar desta discussão por terem provocado significativas mudanças no modo de fazer representações, sobretudo na arte francesa de fins do século XIX; mas também por serem a expressão artística de um século (XIX) no qual diversas outras revoluções entraram em curso na Europa. Além disto, foi neste período que a classe burguesa aspirava por motivos para a pintura no qual o Impressionismo e Pós-Impressionismo se rebelaram e enfrentaram o *status quo*, sobretudo aquele imposto pelo Salão das Belas-Artes, de Paris. A arte de Vincent van Gogh é deste momento da história da arte.

ARTE, REPRESENTAÇÃO E HUMANISMO

Muita coisa tem sido escrita sobre a arte, o que indica que procurar uma definição conclusiva sobre a mesma pode ser um trabalho, além de arriscado, em vão. Portanto, não se deve esperar desse artigo tal feito porque, conscientes de tais riscos, nossa abordagem se dirigiu à sua relação com a geografia, à sua maneira de falar/retratar/representar o espaço. Como indicado, nosso caminho nesse trabalho segue os passos de Vincent van Gogh, e nossa intenção é de tratar deste **falar/retratar/representar** a partir de uma obra desse artista holandês, qual seja, "Passeio ao Crepúsculo".

Para tal feito, ainda assim nos colocamos o desafio de falar um pouco sobre a arte, sem esgotar a discussão, porque tal questão não seria possível. E para este **falar um pouco sobre a arte**, adotamos

como referência Cassirer (2005), Pareyson (1984) e Marandola Jr. (2010) por encontrar nesses pensadores elementos que subsidiam de forma qualificada aquilo que pretendemos apresentar neste artigo. Conforme revelado por uma de nossas referências, "o que buscamos são as marcas que a arte imprime no espaço, como também as marcas que o espaço inscreve na arte" (MARANDOLA JR., 2010, p. 15). Ou, em nossas palavras, o que há de arte na geografia e o que há de geografia na arte.

A arte é conhecimento do tipo, como alertou Cassirer (2005, p. 277), peculiar e específico, que se move em campo diferente do fazer científico. Mas o fato de arte e ciência estarem em campos distintos não significa, necessariamente, oposição entre elas, mas uma complementação³ entre essas duas **formas simbólicas** do pensamento cassireriano. A arte se apresenta como um modo de pensar e representar o mundo. Nas artes plásticas, na pintura em especial, produzimos o que Langer (2011) denomina de **espaços virtuais**, cuja autonomia da forma significativa está em si mesmo, na própria arte, na própria tela.

Nesse sentido, "a arte [...] ensina-nos a visualizar as coisas, e não apenas conceitualizá-las ou utilizá-las. A arte nos propicia uma imagem mais rica, mais viva e mais colorida da realidade, e uma compreensão mais profunda de sua estrutura formal" (CASSIRER, 2005, p. 277-278). Um dos caminhos que nos leva à concepção apontada anteriormente é o da representação, sendo esta ligada à maneira como significamos e construímos relações de sentido, inclusive espaciais, a partir daquilo que concebemos como nosso próprio entendimento do mundo.

³ Segundo Cassirer (2005, p. 277), "a interpretação conceitual da ciência não exclui a interpretação intuitiva da arte. Cada uma delas tem sua própria perspectiva e, por assim dizer, seu próprio ângulo de refração".

A arte, enquanto representação⁴, é a expressão da vida. Pareyson (1984, p. 43, destaques no original), já chamou atenção para isso: "como a **vida penetra na arte**, assim a **arte age na vida**". E não é muito difícil de perceber essa relação vida-arte-representação: a produção artística (i) pode derivar das experiências que os sujeitos possuem do mundo que os cerca, do cotidiano vivenciado e experimentado mais próximo; como também (ii) pode derivar da espiritualidade do próprio artista, sua forma de ver, pensar e agir; sua maneira de se posicionar diante da vida e de todas as circunstâncias que isso implica sobre o desejado, o sonhado, o imaginado. Segundo Fischer (2007, p. 14, destaques no original) "[...] a arte não só precisa derivar de uma intensa experiência da realidade como precisa ser **construída**, precisa tomar forma através da objetividade".

A arte produzida como espaço de representação, apreende e significa a vida e expressa/comunica a espiritualidade do artista. Isto implica em um processo do **fazer artístico** que rompe com as fronteiras meramente técnicas do processo: se pensarmos a arte como uma dimensão significativa e espiritual conforme defendido por Pareyson (1984, p. 54), isso implica que em cada obra exposta e contemplada colocamos diante de nossos atentos olhares uma forma de conteúdos espirituais "[...] pela qual a obra diz tudo quanto tem de dizer [...] sem remeter a outro para ser compreendida e penetrada e sem que seja necessária a intervenção do autor para explicar-lhe o sentido e o valor [...]". Uma tela, enquanto espaço virtual ou espaço da pintura, simbólico por excelência, carrega consigo os significados de sua própria existência (LANGER, 2011).

Segundo Fischer (2007, p. 14), "o trabalho para um artista é um processo altamente consciente e racional, um processo ao fim do qual

⁴ Para Cassirer (2005, p. 274), "nem a linguagem nem a arte fazem uma mera imitação de coisas ou ações, ambas são representações".

Geografia, representação e arte em Vincent Van Gogh: uma leitura do "Passeio ao crepúsculo"
Jean Carlos Rodrigues

resulta a obra de arte como realidade dominada, e não – de modo algum – um estado de inspiração embriagante”. Dessa maneira, a produção artística se coloca como produto do pensamento, capaz de transformar sentimentos em imagens; percepções em sons; expressões em esculturas: manifestações espirituais do artista capazes de sensibilizar, emocionar e encantar pelo fazer estético original, forma de demonstrar sua representação do mundo, sua maneira de pensar e expressar a vida, que resulta em um tipo único e peculiar de arte.

A referência à experiência neste processo considera que a arte não está fora do mundo, ela representa o mundo e aquilo que de mais sublime se demonstra nas formas e conteúdos do artista: sua maneira sutil de sentir, representar e intervir. Nesse sentido, a arte não pode ser pensada como imitação da vida, mas uma criação da vida. Segundo Cassirer (2005, p. 228), esse era um dos aspectos que deveriam ser considerados nas teorias de imitação, haja vista a impossibilidade de retratar a realidade unicamente de forma mecânica. A arte nos proporciona escaparmos desta retratação mecânica da vida, e nos possibilita um tipo de experiência de humanismo, este tão perdido entre técnicas, desastres e totalitarismos na história, sobretudo no século XX.

O homem esqueceu de si e dos outros. As experiências políticas das últimas décadas revelam a prioridade da técnica sobre a vida; da máquina sobre o humano; das bombas sobre as artes. A pauta de negociação entre lideranças internacionais é sobre **quem tem** e **quem pode ter** domínio sobre tecnologias de destruição em massa. A ameaça de um conflito nessas proporções nos mantém em constante perigo: a qualquer momento o produto da racionalidade humana pode ser utilizado para a devastação do próprio humano. Deixamos de lado o humanismo, aquele tipo de humanismo que “[...] envolve pensar e

fazer prosperar o que há de humano no homem: sua humanidade” (MARANDOLA JR., 2010, p. 13).

Substituímos esse **humanismo humanamente humano** por artefatos que mais nos afastam do que nos aproximam da vida. Tal fato colocou em dúvida as funções da política, aquela que se faz na pluralidade entre os homens, que trata da convivência entre os diferentes (ARENDT, 2007, p. 21). Se a política contemporânea (i) serve para promover o conflito (bélico e/ou físico) para o qual a essência das coisas está na aniquilação e destruição do outro/inimigo; se a política contemporânea (ii) atua como *modus operandi* de violências simbólicas exercidas por aqueles para os quais o sentido das coisas está na prática da intolerância (política, religiosa, étnica-racial, sexista, espacial, etc) para com o outro e a imposição de condutas; implica então que (iii) os sujeitos políticos deixaram de lado o fundamento mais importante da política: a promoção da vida e da existência do homem e do mundo em condições de liberdade, ou seja, o homem **não-ser-dominado** tampouco **não-dominar**, mas **poder-começar** (ARENDT, 2007, p. 42, 46, 48) e, acrescentamos, **poder-representar**.

Mas a arte não se silencia sobre esses desastres racionais do homem. Diante dos bombardeios alemães da Legião Condor sobre a cidade de Guernica, na Espanha, em 26 de abril de 1937, na ocasião da guerra civil espanhola, Pablo Picasso pintou a tela “Guernica”, em 1937. A tela encontra-se atualmente no acervo do *Museo Nacional Reina Sofia*, em Madri, na Espanha, depois de sua custódia ter sido cedida temporariamente ao Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) em decorrência da Segunda Guerra Mundial e das condições políticas da Espanha, retornando a este último país em 1981, conforme a descrição da tela no Museu Nacional Reina Sofia.

A tela “Guernica” é a manifestação da profunda espiritualidade de Pablo Picasso diante das atrocidades produzidas pelo fato político

Geografia, representação e arte em Vincent Van Gogh: uma leitura do "Passeio ao crepúsculo"
Jean Carlos Rodrigues

em si, que resultou em uma ação bélica destruidora do humano para aprimorar os aparelhos de guerra. Mais um exemplo que o conturbado século XX nos apresentou de que a mesma racionalidade humana que desenvolve as técnicas de conflito, não é capaz de controlar as ações políticas que fazem uso desses artefatos para destruir o próprio humano. A sensibilidade artística de Pablo Picasso ecoa como um registro histórico de tal ação militar, como forma de denunciar as racionalidades de guerra e perpetuar na história da arte uma representação estética que denuncia a capacidade do humano de negar o próprio homem.

Isso corrobora o que já havia sido mencionado por Marandola Jr. (2010, p. 18), quando o autor afirmou que “[...] não é possível desvincular a obra de arte da história e do contexto social, como também deve ser levada em consideração a afetividade e a singularidade do artista”. A tela “Guernica” concentra esses dois atributos: ela materializa as manifestações e percepções espirituais do artista com o fato histórico de destruição de uma localidade por ataques aéreos, demonstrando a inseparável relação entre forma e conteúdo no fazer artístico, conforme apontado por Pareyson (1984).

Marandola Jr (2010) demonstra o esforço humanista em relativizar a razão, em um exercício para que o pensar/fazer geográfico trate a arte como forma de tomar conhecimento do mundo e de pensar esse mundo. Segundo o autor, “hoje, o esforço humanista é de relativizar a razão, colocando nos mesmos termos a emoção, a imaginação, a percepção e outras ‘ações’ que tenham suas forças motrizes no esforço criativo e intuitivo” (MARANDOLA JR., 2010, p. 14-15). A arte, como expressão das percepções, emoções e imaginações (espiritualidade) dos artistas se apresenta, nesse caso, como um profundo conhecimento estético do mundo no qual um mergulho geográfico nesse universo pode revelar importantes formas de conceber, representar, agir e fazer espacial do homem.

Os olhares geográficos devem ser voltados para o homem, para o **humano-no-homem**. Cada ser humano é uma dimensão do universo, uma partícula do cosmos. Segundo Marandola Jr. (2010, p. 22), o

[...] sentido humano essencial está expresso de forma mais evidente no conhecimento experiencial vivido quotidianamente, nas produções artísticas, nas culturas e saberes populares, na memória e no imaginário das cidades.

Cada **ser-humano** é uma pequena dimensão de mistérios ainda desconhecidos, sobre os quais a geografia pode se enriquecer e se surpreender com os sentidos artísticos-espaciais desenhados por cada pessoa, a partir daquilo que significa ser/existir para cada sujeito.

Segundo Marandola Jr. (2010, p. 22), comentando Carlos A. de F. Monteiro, “o sentir do artista é uma produção/extração de sentido do mundo, das coisas, do ser e dos entes”. Isso implica, entre outras coisas, que a produção artística é um fazer espiritual que toma forma a partir do estar-no-mundo. Mas este estar-no-mundo é muito subjetivo, é muito particular, e cada um está-no-mundo de uma maneira muito íntima, e percebe-o e representa-o a partir de um estilo muito próprio. E os geógrafos podem participar desse “sentir do artista” a partir da mesma sensibilidade estética, reaprendendo “[...] a contemplar, com olhar lírico, as paisagens e os lugares” (MARANDOLA JR., 2010, p. 22). As obras de arte de Vincent van Gogh, por exemplo, estão repletas desse lírico de maneira tão intensa que, ignorá-las seria silenciar territórios, paisagens e lugares existenciais para o fazer geográfico.

A ARTE IMPRESSIONISTA E PÓS-IMPRESSIONISTA: OS ESPAÇOS DE CORES

De acordo com Gombrich (2012, p. 504), a história da arte do século XIX é vista como a história “de um punhado de homens solitários

que tiveram a coragem e a persistência de pensar por si mesmos, de examinar convenções sem temor e em termos críticos, criando assim novas possibilidades e perspectivas para a arte". Segundo Walther e Metzger (2015, p. 10),

no século XIX havia [...] um novo tipo de artista sofredor: o solitário, perdido e desesperado à beira da loucura [...] os artistas do séc. XIX, de grandes e profundas mentes, têm muitas vezes o caráter de vítimas sacrificiais, de vítimas que sacrificam a si próprias.

O espírito solitário acompanhou vários artistas dessa época. Dois exemplos são o artista holandês Vincent van Gogh (1853-1890) e o artista francês Paul Gauguin (1848-1903). Os dois chegaram a morar juntos em Arles (1888), na França, mas após uma convivência frustrada e repleta de desentendimentos, ambos tomaram direções diferentes na vida. O artista holandês morreu solitário em 1890, em Auvers-sur-Oise, na França, em uma controversa hipótese de suicídio. Paul Gauguin faleceu sozinho em 1903, na Polinésia Francesa, de sífilis, após uma tentativa de suicídio mal-sucedida.

Além dos artistas solitários, o século XIX também foi marcado por ter uma nova capital artística na Europa, qual seja, Paris (França). De acordo com Gombrich (2012, p. 505), "[...] Paris tornou-se a capital artística da Europa no século XIX, tal como fora Florença no século XV e Roma no século XVII". E o local escolhido para infundáveis debates sobre a natureza da arte eram os cafés da rua Montmartre, a mesma em que Theo van Gogh (1857-1891), irmão de Vincent, gerenciava a Casa Goupil.

Também nesta rua, Vincent van Gogh, após 1886, encontrou inspiração para pintar: "Montmartre o seduz muito, suas ladeiras tortuosas, suas tavernas, seus moinhos – tudo o encanta. Ele pinta

todos os aspectos dessa imensa 'aldeia'" (MACHADO, 2015, p. 21). Neste sentido, o contexto era adequado para a produção de uma nova representação artística no século XIX: jovens artistas solitários e entusiasmados reunidos em uma cidade que se tornara referência para muitos temas, inclusive para a arte. Segundo Gomes (2008, p. 193), "as representações criam seus sistemas, quadros próprios, carregados das tintas de cada momento e embebidos nos contextos de cada lugar ou grupo social".

Ao considerarmos a arte Impressionista e Pós-Impressionista como contexto artístico deste artigo, nos referimos a uma produção artística de meados de 1860 e que foi assim designada em função do título que Claude Monet deu a um de seus quadros: "Impressão – Nascer do Sol", apresentado na primeira exposição conjunta dos artistas depois denominados de "impressionistas", em 1874. O próprio Claude Monet afirmou, em 1927, que estava "[...] profundamente desgostoso por ter sido a causa do nome que foi aplicado a um grupo, em que a maioria de seus membros não era impressionista" (MONET apud GRIMME, 2009, p. 6).

A tela "Impressão – Nascer do Sol" (1872), de Claude Monet, representa o nascer do sol no Porto de Havre (França) e continha, para Gompertz (2013), todos os elementos que tornariam o Impressionismo famoso:

[...] as pinceladas *staccato*, o tema moderno (um porto em funcionamento), a priorização dos efeitos de luz sobre qualquer detalhe pictórico e a noção predominante de que esta é uma pintura para ser experimentada, não somente olhada (GOMPERTZ, 2013, p. 53).

Consideramos que tanto o Impressionismo quanto o Pós-Impressionismo eram uma arte de enfrentamento, de contestação, ao

modelo estabelecido como "arte" pela emergente sociedade burguesa do século XIX, de tal forma que entre seus representantes, muitos deles, passaram por sérias dificuldades financeiras por não terem suas obras comercializadas. Isto ocorreu com Vincent Van Gogh (1853-1890), por exemplo, que em vida vendeu um único quadro e sobrevivia com apoio financeiro de seu irmão, Theo Van Gogh.

Esta perspectiva torna-se valorizada quando analisamos a definição dada a noção de cultura por Raymond Williams, reproduzida por Melo (2001, p. 37). Segundo Williams (apud MELO, 2001, p. 37), "cultura é o sistema signifiante através do qual [...] uma ordem social é comunicada, reproduzida, experimentada e explorada". A esta definição de Williams, acrescentamos que a cultura, além de comunicar, reproduzir, experimentar e explorar a ordem social, também pode contestá-la, subvertê-la e confrontá-la, papel este exercido pelos artistas impressionistas, na segunda metade do século XIX.

De acordo com Grimme (2009, p. 06) os pintores impressionistas "[...] foram vistos como revolucionários e foram em grande medida excluídos da tradicional comunidade artística das academias. [Eles] constituíam uma oposição [ao] mundo artístico conservador". Segundo Grimme (2009, p. 07), para superar o desinteresse do mercado e a crítica de arte, a solidariedade era uma característica entre estes artistas que "[...] juntaram forças para organizar suas próprias exposições e assim combater a sua constante exclusão das exposições anuais realizadas pela Academia de Arte Francesa". Anos mais tarde, em 1873, formaram a "Société anonyme des artistes, peintres, sculpteurs, graveurs, etc".

A arte Impressionista incomodava em função dos motivos escolhidos para serem representados nas telas. Corroborando a afirmação que fizemos anteriormente de que a arte é, antes de tudo, uma representação do mundo, os artistas inovaram ao representar em seus trabalhos "trabalhadores e prostitutas, transeuntes na rua

ou clientes num café – os impressionistas foram os primeiros a ver este tipo de pessoas como merecedoras de serem representadas em obras de arte" (GRIMME, 2009, p. 09). Nas palavras de Frédéric Bazille, pintor impressionista, "escolhi uma coisa da nossa época, porque compreendo-a melhor e porque me parece mais viva para os vivos" (BAZILLE apud GRIMME, 2009, p. 09).

Esta concepção de mundo presente nas palavras de Bazille (apud GRIMME, 2009) vai ao encontro da concepção de representação defendida por Gomes (2008, p. 194): "quando discutimos a partir de obras de arte [...] devemos indagar o universo mesmo dessas representações e não nos voltarmos para uma pretensa realidade da qual essas representações se aproximariam ou se afastariam". Ou, como apontado por Marandola Jr. (2010, p. 19): para a compreensão da obra de arte, "[...] é necessário o conhecimento da história e da cultura, como um mergulhar no 'ambiente' de criação".

Ou seja, ao invés de tratarmos da realidade que essas obras supostamente espelham, a preocupação deve estar na análise das significações que elas apresentam. E explorar os significados dos motivos pintados pelos impressionistas nos permite refletir, inclusive, sobre o papel político deste modo de fazer arte, qual seja: a confrontação com o *status quo* artístico da época. Torna-se relevante, portanto, a contextualização dessa fase da história da arte como forma de compreender sua própria razão-de-ser na transição entre os séculos XIX e XX.

Além dos motivos escolhidos para a produção das representações artísticas, um outro elemento que contribuía com a ruptura com o modelo anterior de produção artística estava na técnica utilizada pelo impressionismo: era necessário capturar o instante e o imediato já que o cotidiano era acelerado. Os impressionistas deixam os ateliês com seus modelos e ganham as ruas com sua vivacidade. Segundo Grimme (2009),

violando as regras existentes na pintura tradicional, os trabalhos dos impressionistas parecem esboçados, espontâneos e 'inacabados', como se tivessem sido feitos em poucos minutos e não tivessem passado da fase preliminar. As pinceladas rápidas e o abandono da pintura perfeita são metáforas deliberadas da brevidade do momento e da rapidez da vida cotidiana (GRIMME, 2009, p. 10).

No intuito de abandonar os ateliês e ganhar os lugares públicos, os artistas impressionistas atribuíam um valor especial às pinturas de paisagens, um contraponto àquilo que era praticado até então em termos de técnicas de pinturas. Segundo Grimme (2009, p. 17):

Monet e Pissarro estavam ligados pelo ideal comum da pintura ao ar livre, e ambos desejavam acima de tudo pintar paisagens. Queriam captar artisticamente tudo o que viam, quer coincidissem ou não com as normas de beleza da sociedade.

O PÓS-IMPRESSIONISMO DE VINCENT VAN GOGH:

ARTE E REPRESENTAÇÃO

De acordo com Gompertz (2013), foi Roger Fry (1866-1934) quem criou a nomenclatura "Pós-Impressionismo", em 1910, para se referir a artistas que faziam parte de uma exposição organizada por ele na Grafton Galleries, em Londres (Inglaterra). Dentre os principais artistas Pós-Impressionistas, destacam-se Vincent van Gogh (1857-1890), Paul Gauguin (1848-1903), Georges Seurat (1859-1891) e Paul Cézanne (1839-1906) (GOMPERTZ, 2013), todos já falecidos quando foi cunhada a expressão "Pós-Impressionismo"⁵.

⁵ Segundo Gompertz (2013, p. 72), a ideia acadêmica de Fry ao designar Van Gogh, Gauguin, Seurat e Cézanne como pós-impressionistas foi que todos eles haviam se desenvolvido a partir do impressionismo, o movimento artístico que Manet havia inspirado e apoiado. Todos quatro tinham começado suas trajetórias individuais aderindo aos princípios impressionistas, sendo, portanto, absolutamente preciso qualifica-los de 'pós-impressionistas'.

Vincent Van Gogh personificou a transição do Impressionismo para o Pós-Impressionismo: ele esteve em Paris em 1886 a tempo de ver a última exposição impressionista inaugurada em 15 de maio de 1886, na qual ele considerou que "o que os impressionistas alcançaram por meio da cor será ainda mais desenvolvido [...]" (GOGH apud GRIMME, 2009, p. 21). E as obras do artista holandês, sobretudo na época de sua permanência em Arles (França) retratam em uma explosão de cores esse desenvolvimento apontado por ele.

Vincent van Gogh tinha no uso da cor uma forma de se expressar: o modo como as tratava e as utilizava concedia aos seus quadros uma mistura de arte e expressão, com pouca atenção à imitação. Segundo Van Gogh "em vez de representar exactamente aquilo que vejo diante de mim, uso a cor de um modo mais particular de forma a expressar-me muito intensamente" (GOGH apud GRIMME, 2009, p. 21). Foi essa atitude que caracterizou o estilo artístico de Van Gogh, considerando que "[...] colocada sob o signo da arte, a personalidade do artista torna-se ela própria energia formante, vontade e iniciativa de arte, ou melhor, modo de formar, isto é, **estilo**" (PAREYSON, 1984, p. 57-58, destaques acrescentados).

Gompertz (2013) considera que as pinturas de Vincent Van Gogh se parecem mais com esculturas em função da técnica do empastamento, já utilizada tanto por Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606-1669) quanto por Diego Velázquez (1599-1660), dentre outros. Segundo o autor, "ele [Van Gogh] empastou a tinta e depois a moldou, não usando um pincel, mas a faca da paleta e os dedos [...] ele não queria que a tinta simplesmente colorisse parte da pintura, mas que **fizesse** parte dela" (GOMPERTZ, 2013, p. 78, destaques no original). Segundo Martinez (2015, p. 13), "o empastamento está presente em todas as obras de van Gogh, desde o início, mas se intensifica após o contato com a obra de [Adolphe] Monticelli".

Para Van Gogh o quadro possuía um significado especial: além do domínio técnico e do trabalho disciplinado, o artista também expressava por meio de suas obras um subjetivismo muito particular que retratava seu modo de perceber, conceber e viver as coisas, construindo seu espaço de representação do mundo. Segundo Gompertz (2013, p. 78):

Van Gogh queria ir além e expor verdades mais profundas sobre a condição humana. Assim, adotou uma abordagem subjetiva, pintando não apenas o que via, mas o modo como se sentia em relação ao que via.

As obras de Vincent van Gogh são a própria espiritualidade do artista.

Essa atitude de Van Gogh reforça o que foi apontamento anteriormente sobre a relação entre arte-vida-representação. Para Pareyson (1984, p. 41), “[...] o artista arrasta para a sua arte os seus ideais filosóficos, morais, políticos, religiosos, e, de tal forma deles impregna as suas obras, que estes assumem a função daqueles diversos valores”. Dessa forma, a arte não está distante das formas de existência; ao contrário, essas formas de existência do artista estão presentes no processo de sua produção artística. Assim, a inseparabilidade entre forma e conteúdo⁶ se revelam na produção artística de Van Gogh.

Isto corrobora Cassirer (2005) quando o autor afirma que “a visão objetiva não existe, e que a forma e a cor são sempre apreendidas de acordo com o temperamento individual” (CASSIRER, 2005, p. 238). E a beleza retratada nas telas precisa ser sentida através de uma cooperação com o artista. Segundo Cassirer (2005, p. 264) “para senti-la [a beleza] é preciso cooperar com o artista. É preciso não só

6 Para Panofsky (2014), “[...] numa obra de arte, não se pode divorciar ‘forma’ de ‘conteúdo’: a distribuição de cores e linhas, luzes e sombras, volumes e planos, por aprazível que seja como espetáculo visual, precisa também ser compreendida como carregada de um significado mais que visual” (PANOFSKY, 2014, p. 225).

solidarizar-se com os sentimentos do artista, mas também entrar em sua atividade criativa”.

As considerações de Gompertz (2013) vão ao encontro do que Cassirer (2005) expôs sobre as intencionalidades do artista. Para Cassirer (2005, p. 237),

o artista não copia ou retrata um certo objeto empírico – uma paisagem com suas colinas e montanhas, seus riachos e rios. O que ele nos apresenta é a fisionomia individual e momentânea da paisagem. Ele deseja expressar a atmosfera das coisas, a interação de luz e sombra.

Ou seja, o universo da representação da obra artística está diretamente relacionado com as espiritualidades do artista entre o **que** representar (conteúdo) e **como** representar (forma)⁷.

Este modo muito particular de produzir suas representações dava contornos distorcidos dos motivos retratados em tela, principalmente de elementos da natureza. Van Gogh não tinha preocupação nem compromisso em elaborar um retrato fiel dos elementos naturais, uma espécie de imitação do real. Para Gompertz (2013, p. 78), Vincent van Gogh

começou a distorcer as imagens para transmitir suas emoções, exagerando para causar efeito, como um caricaturista. Pintava uma oliveira madura e enfatizava sua idade retorcendo-lhe o tronco sem piedade e desfigurando os galhos até que ela parecesse uma velha nodosa; sábia, mas cruelmente deformada pelo tempo.

Quando essas distorções ganham as telas de Vincent van Gogh em forma de representações de paisagens que lhe eram familiares (lugares

7 Segundo Pareyson (1984, p. 54 “[...] o conteúdo nasce como tal no próprio ato em que nasce a forma, e a forma não é mais que a expressão acabada do conteúdo”.

por onde viveu), estas revelam o modo como o artista concebia e percebia o espaço que lhe era próximo. Segundo Gomes (2001, p. 57), "a paisagem tem sua existência condicionada pela capacidade do indivíduo em reter, reproduzir e distinguir elementos significativos [...] a paisagem evoca significados a partir dos signos e valores atribuídos".

Não é difícil identificar os elementos significativos para Vincent van Gogh em suas telas, e a natureza era um destes elementos. Os trabalhos de Van Gogh, de certa forma, constituíam sua interpretação da realidade, "não através de conceitos, mas de intuições; por meio não do pensamento, mas das formas sensuais" (CASSIRER, 2005, p. 240). Mas era uma natureza humanizada, retorcida no processo de formação, mas com conteúdo muito próximo da espiritualidade do artista no momento de fazer artístico.

A natureza nunca esteve ausente das representações artísticas de Vincent Van Gogh. As paisagens, tanto naturais⁸ quanto urbanas⁹, sempre alimentaram o imaginário do artista. Porém, como já destacamos, o artista não tinha o intuito de imitar os elementos naturais perfeitamente, numa espécie de reprodução *ipsis litteris* do que via, mas de provocar mudanças na realidade a partir de seus desvios e contorções. Esse estilo muito particular de Van Gogh é uma forma muito particular de expressar sua espiritualidade.

Uma outra característica das representações de Vincent Van Gogh era a vida camponesa, tanto em atividades laborais¹⁰; quanto

em seu espaço privado ao fim dos trabalhos¹¹. Essa obsessão pelo universo camponês foi relatada a seu irmão, Theo Van Gogh, em uma correspondência: "preciso desenhar cavadores, semeadores, homens e mulheres do arado, sem cessar [...] examinar e desenhar tudo o que faz parte da vida rural" (GOGH apud NAIFEH; SMITH, 2012, p. 282). E esta percepção o acompanhou por toda vida.

Isso demonstra o poder de criação das paisagens exercido por Vincent van Gogh, ou seja, sua representação paisagística extrapolava a reprodução detalhada do que se via para a produção imaginada do que se percebia. Ou seja, constituía aquilo que Cassirer (2005, p. 249) denominou de um "universo de discurso" independente. Para Gomes (2001, p. 56), "a paisagem como representação resulta da apreensão do olhar do indivíduo, que, por sua vez, é condicionado por filtros fisiológicos, psicológicos, socioculturais e econômicos, e da esfera da rememoração e da lembrança recorrente".

Além disto, ao observamos as paisagens representadas por Vincent van Gogh reconhecemos o olhar do artista para com o mundo; em outras palavras, o artista projetou na tela suas espacialidades subjetivas da forma como as concebia: retorcidas, coloridas e compostas de tortuosidades, muito presente nas obras pintadas em Saint-Rémy-de-Provence. Para Gomes (2001, p. 59), as representações da paisagem

[...] sob diversas linguagens, relatos, poesias, iconografias, etc. é uma fonte de registros dos 'olhares' sobre as práticas e culturas que subvertem a racionalidade científica pelo valor intrínseco da **subjetividade** que comportam, sem deixar de ser imprescindível para a legibilidade do mundo, em qualquer recorte histórico privilegiado (grifo nosso) (GOMES, 2001, p. 59, destaques acrescentados).

8 Exemplos: A Charneca com um Carrinho de Mão, 1883; Campo de Bolbos, 1883; Aldeia ao Pôr do Sol, 1884; Paisagem de Fim de Tarde com Lua Nascente, 1889; Campo de Trigo com Corvos, 1890.

9 Exemplos: Vista de Paris do Quarto de Vincent, na Rue Lepic, 1887; Ponte ao Longo do Sena em Asnières, 1887; Arredores de Paris perto de Montmartre, 1887; Fábricas em Asnières vistas do Cais de Clichy, 1887; A Ponte Trinquelaille, 1888.

10 Exemplos: Duas Camponesas no Campo de Turva, 1883; Camponês Queimando Ervas Daninhas, 1883; O Semeador, 1888.

11 Exemplos: Camponesa a Descascar Batatas, 1885; Camponês Sentado à Mesa, 1885; Os Comedores de Batatas, 1885.

Geografia, representação e arte em Vincent Van Gogh: uma leitura do "Passeio ao crepúsculo"
Jean Carlos Rodrigues

Atela "Passeio ao Crepúsculo" (também denominada de "Paisagem com Casal a Passear" e "Lua em Quarto Crescente") data de 1890 (MARTINEZ, 2015, p. 137), quando Vincent Van Gogh estava internado no Asilo Saint-Paul-de-Mausole, em Saint-Rémy-de-Provence, de propriedade do MASP/São Paulo (SP/BR). Na pintura, destaca-se a presença dos ciprestes, para os quais Vincent Van Gogh tinha particular apreço. A obra chegou no MASP em 1952 comprada da Galeria Wildenstein, de Nova York (EUA), por US\$ 60 mil (MARTINEZ, 2015, p. 135-136)¹².

Nas palavras de Van Gogh, "os ciprestes sempre me preocupam, gostaria de fazer com eles algo como as telas dos girassóis, pois me espanta que ainda não os tenham feito como eu os vejo" (GOGH, 2015, p. 330). Para o pintor, a "essência da paisagem" tinha a ver "[...] com o elo que une todas as coisas: o sentido da interdependência era a verdadeira base da vida" (WALTHER; METZGER, 2015, p. 622). Segundo Martinez (2015, 176),

[...] os ciprestes eram abundantes no local e estavam relacionados com o sentimento de Van Gogh em Saint-Rémy. Embora não sejam motivos exclusivos da produção realizada pelo pintor no local, eles são uma espécie de símbolo das paisagens da provença, como

¹² Além da obra "Passeio ao Crepúsculo", o MASP possui mais quatro pinturas de Vincent Van Gogh: "Arlesiana", que chegou ao museu em 1950; "Escolar", que foi adquirida em 1952; "Natureza Morta com Vaso, Prato e Flores", recebida em 1954; e "O Banco de Pedra no Asilo em Saint-Rémy", que passou a integrar o acervo do museu em 1958 (MARTINEZ, 2015).



Figura 1: Vincent Van Gogh, "Passeio ao Crepúsculo" (1890), óleo sobre tela. Dimensões: 52x47x2,5cm. Fonte: Reprodução e Autorização de uso concedido pelo Museu de Arte de São Paulo "Assis Chateaubriand" (MASP/SP/Brasil).

Geografia, representação e arte em Vincent Van Gogh: uma leitura do "Passeio ao crepúsculo"

Jean Carlos Rodrigues

as oliveiras, e ora aparecem como chamas, como em "Estrada com cipreste e estrela", na qual também há uma lua crescente, ora aparecem alongados e mais sintéticos, como no quadro do MASP.

Este sentido de interdependência entre as coisas da vida aplica-se na relação que se estabelece entre o homem e o meio, sobretudo o natural. E Vincent van Gogh expressa isto em suas telas quando busca uma integração entre estes elementos: o mundo humano não estava dissociado do mundo natural em sua concepção, pelo contrário, estes dois universos encontravam-se integrados. E o artista demonstra este elo de ligação entre estas duas dimensões na forma de representar a paisagem.

Segundo Martinez (2015, p. 4),

"Passeio ao Crepúsculo" é uma pintura que evoca os elementos naturais de Saint-Rémy, como os ciprestes, as oliveiras e a cadeia de montanhas dos Alpilles. Ao mesmo tempo, representa uma maneira sintética de tratar os motivos e faz referências a outros momentos da carreira do pintor. Além disso, apesar de ter sido gerada em meio aos tumultos da alma, é uma obra serena, principalmente se comparada a outras do período, como a "Noite Estrelada de Saint-Rémy" (MARTINEZ, 2015, p. 4).

Na tela "Passeio ao Crepúsculo" (1889-1890) há uma conexão entre os elementos que compõe a paisagem e revela a integração homem-meio manifestada no uso das cores: o amarelo aproxima a lua e a mulher; e o azul integra as montanhas e o homem. Esta correspondência entre as cores extrapola a simples noção de coincidência e alimentam a perspectiva da integração entre os elementos humanos e naturais representado nesta tela, reforçando a perspectiva de que para Vincent van Gogh a harmonia entre estes elementos persiste em contraposição à oposição homem-meio.

Segundo Van Gogh, "para pintar a natureza aqui, como em qualquer outro lugar, é preciso estar nela por muito tempo" (GOGH, 2015, p. 330-331). Este "estar nela" mencionada pelo artista é resultado de sua prática de observações diretas da natureza, pois "o pintor holandês busca representar os motivos locais [Saint-Rémy], como as oliveiras e ciprestes, a partir de observações diretas e minuciosas da natureza" (MARTINEZ, 2015, p. 137), abrindo mão da prática das abstrações. Vincent van Gogh se envolve com toda a energia do espírito com o meio em que vive: as experiências com o ambiente são resignificadas e tornam-se conteúdos que, por meio do estilo do artista, tomam formas estéticas inéditas.

De acordo com o MASP, "o conteúdo principal da paisagem (as oliveiras), a forma de aplicação da tinta, e o animo do casal estão em uníssono nesta tela propriamente expressionista [...]" (MASP, 2008, p. 60). Tais características apontadas pelo MASP (2008), revelam uma integração homem-meio harmoniosa, características das obras de Van Gogh desde 1885 quando retratou a vida camponesa em "Os Comedores de Batatas", e agora quando pintou um casal de peregrinos em "Passeio ao Crepúsculo".

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Podemos pensar a geografia como uma forma de conhecer o mundo. Essa experiência em explorar terras estrangeiras é rica por provocar nossos sentidos e ao mesmo tempo indagar nosso pensamento. Além disso, estar-com-o-outro acrescenta concepções, valores e significados que nos estimula para irmos além da repetição de velhas e batidas definições geográficas que mais servem para conformar do que para confrontar nossos conceitos.

Geografia, representação e arte em Vincent Van Gogh: uma leitura do "Passeio ao crepúsculo"
Jean Carlos Rodrigues

Entretanto, esse explorar terras estrangeiras não precisam ser, necessariamente, provocado por um deslocamento de um lugar ao outro; de uma cidade a outra; de uma região a outra; ou mesmo de um país ao outro. Existem diversas maneiras de exercitar e conjugar o **explorar**. Uma dessas alternativas, pode ser a que propomos neste artigo: a perspectiva da arte. A geografia já se aproxima dela há muito tempo: diversas produções tem nos atraído ao mundo da literatura, do cinema, das artes visuais e da música.

A proposta que apresentamos nesse trabalho foi de passear pelo crepúsculo com Vincent van Gogh e explorar suas geografias existenciais que nos são apresentadas da forma como ele escolheu fazer aparecer: pela pintura. Não apenas o "Passeio ao Crepúsculo", mas toda a produção do pintor holandês provoca em nosso pensamento um desejo intenso de explorá-las no sentido de desbravar as geografias existenciais presentes em cada tela desenhada por ele.

Isso nos leva para além da descrição da tela, mas na compreensão da forma-conteúdo presente nas obras por ele produzidas. Além disso, nos faz pensar nas interfaces geografia e arte que somos capazes de traçar a partir das reflexões que emergem das reflexões que construímos. E nesse jogo de interfaces, algo já nos despertou: a exploração de terras estrangeiras está também no diálogo com a arte e naquilo que ela nos propicia em termos de pensar, representar e desenhar o mundo.

As paisagens de Van Gogh tem muito de sua vida e de suas andanças; tem muito de sua experiência e de suas relações; tem muito de seus sonhos desfeitos e de suas esperanças renovadas. Cada natureza morta representada pelo artista tem um pouco de sua biografia e, portanto, revelam uma paisagem experimentada intensamente. Ao aproximar a discussão geográfica da produção artística do pintor holandês, espacializamos os sentidos existenciais que resultaram em telas repletas de geografia, arte e representação e de um humanismo humanamente humano. ©

REFERÊNCIAS

- ARENDR, Hannah. **O que é política?** 7ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.
- ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade.** 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- CASSIRER, Ernst. **Ensaio sobre o homem.** Introdução a uma filosofia da cultura humana. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- FISCHER, Ernest. **A Necessidade da Arte.** 9ª ed. Rio de Janeiro: LTC, 2007.
- GOMES, Edvânia T. Aguiar. Natureza e Cultura – representações na paisagem. In: ROSENDAHL, Zeny; CORREA, Roberto Lobato (Orgs). **Paisagem, Imaginario e Espaço.** Rio de Janeiro: Eduerj, 2001, p. 49-70.
- GOMES, Paulo Cesar da Costa. Cenários para a Geografia: sobre a espacialidade das imagens e suas significações. In: ROSENDAHL, Zeny; CORREA, Roberto Lobato (Orgs). **Espaço e Cultura:** pluralidade temática. Rio de Janeiro: Eduerj, 2008, p. 187-209.
- GOMPertz, Will. **Isso é arte?** 150 anos de arte moderna do impressionismo até hoje. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- GOMBRICH, Ernest Hans. **A história da arte.** Rio de Janeiro: LTC, 2012.
- GOGH, Vincent van. **Cartas a Théo.** Porto Alegre: LP&M, 2015.
- GRIMME, Karin H. **Impressionismo.** Koln: Taschen, 2009.
- LANGER, Susanne K. **Sentimento e Forma:** uma teoria da arte desenvolvida a partir de Filosofia em nova Chave. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- MACHADO, Ivan Pinheiro. Amargura e solidão nas cartas do pintor maldito. In: GOGH, Vincent van. **Cartas a Théo.** Porto Alegre: LP&M, 2015.

Geografia, representação e arte em Vincent Van Gogh: uma leitura do "Passeio ao crepúsculo"

Jean Carlos Rodrigues

MARANDOLA JR., Eduardo. Humanismo e arte para uma geografia do conhecimento. **Geosul**, v.25, n.49, p. 07-26, jan./jun. 2010.

MARTINEZ, Felipe Sevilhano. **Van Gogh no MASP**. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), 2015.

MASP. **A Natureza das Coisas**. São Paulo: Comuniquê, 2008 (Coleção MASP).

MELO, Vera Mayrinck. Paisagem e Simbolismo. In: ROSENDAHL, Zeny; CORREA, Roberto Lobato (Orgs). **Paisagem, Imaginário e Espaço**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001. p. 29-48.

MONET, Claude. **Impressão – Nascer do Sol**. 1872. Óleo sobre tela. 48 x 63 cm. *Musée Marmottan Monet*, Paris.

NAIFEH, Steven; SMITH, Gregory White. **Van Gogh: a vida**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

PICASSO, Pablo. **Guernica**. 1937. Óleo sobre tela. 349,3 x 776,6 cm. Museu Nacional Reina Sofia, Madri.

WALTHER, Ingo F.; METZGER, Rainer. **Van Gogh: obra completa de pintura**. Koln: Taschen, 2015.

Submetido em Setembro de 2017.

Revisado em Dezembro de 2017.

Aceito em Janeiro de 2018.