

- Mindlin, J. (2008). Entrevista concedida à Gisela Pinheiro Monteiro. São Paulo, em 29 de fevereiro.
- Monteiro, G. (2008). *A identidade visual da Coleção dos Cem Bibliófilos do Brasil, 1943-1969* (dissertação de mestrado). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Escola Superior de Desenho Industrial.
- Monteiro, G. (2012). Pensando sobre coleção. In Sabrá, Flávio, Noronha, Carla, Miranda, José Maria & Mendonça, Ana Lúcia Gomes (orgs). *Inovação, Estudos e Pesquisas Reflexões para o Universo Têxtil e de Confeção, Educação, formação profissional e novas fronteiras*. Rio de Janeiro: Estação das Letras e Cores.
- Moraes, R. (2005). *O bibliófilo aprendiz*. 4ª ed., Rio de Janeiro: Casa da Palavra.
- Moutinho, S. (2002). Reinvenção fina de textos brasileiros: a Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil. Em Alencar, Vera (Org.). *Castro Maya bibliófilo* (pp. 102-119). Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Paixão, F. (coord.). (1996). *Momentos do livro no Brasil*. São Paulo: Editora Ática.
- Pasta 100 - doc. 1. (s.d.). *Estatutos da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil*. Museu da Chácara do Céu, Rio de Janeiro, RJ.
- Pasta 100 - doc. 16. (1950). *Prezado Consócio*. Museu da Chácara do Céu, Rio de Janeiro, RJ.
- Porta, F. (1958). *Dicionário de artes gráficas*. Porto Alegre: Editora do Globo.
- Redig, J. (2009). *Nossa bandeira: formação, usos e funcionalidade*. Rio de Janeiro: Fraiha.
- Rouveyre, E. (2000). *Dos livros*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra.
- Siqueira, Vera Beatriz. (1997). *Castro Maya: anfitrião*. Rio de Janeiro: Museus Castro Maya.

Abstract: This article deals with the collection of the Hundred Bibliophiles of Brazil, composed of twenty - three works published in Brazil, from the second half of the twentieth century, characterized by a unified editorial graphic project without the use of a repetitive pattern of design. Only one title was produced per year with the

small print run of 120 copies. One hundred were destined to each of the hundred associated bibliophiles, according to their title, and twenty were donated to the main national and foreign libraries, but they were also for influential personalities like the president of Brazil. The collection gathered texts of great authors of the national literature and the original copies produced by important names of the plastic and graphic arts of the country. This article aims to understand how this process occurred and to show the importance of the study of the collection for the field of design.

Key words: History - Editorial design - Paradigm - Collection - Design.

Resumo: O presente artigo trata da coleção dos *Cem Bibliófilos do Brasil*, composta por vinte e três obras editadas no Brasil, a partir da segunda metade do século XX, caracterizadas por um projeto gráfico editorial unificado sem o uso de um padrão de repetição projetual. Apenas um título era produzido por ano com a pequena tiragem de 120 exemplares. Cem eram destinados a cada um dos cem bibliófilos associados, conforme versa em seu título, e vinte eram doados para as principais bibliotecas nacionais e estrangeiras, mas também para personalidades influentes como o presidente do Brasil. A coleção reuniu textos de grandes autores da literatura nacional a gravuras originais produzidas por importantes nomes das artes plásticas e gráficas do país. Este artigo objetiva compreender como se deu este processo e mostrar a importância do estudo da coleção para o campo do design.

Palavras chave: História - Design editorial - Paradigma - Coleção - Design.

(*) **Gisela Costa Pinheiro Monteiro**. Designer e Mestre ESDI-UERJ, professora de Design do SENAI-CETIQT, UNICARIOCA e SENAC-Rio. **Edna Lucia Cunha Lima**. Doutora em comunicação ECO-UFRJ, professora Adjunta PUC-Rio, pesquisadora PQ-2 CNPq, membro do grupo de pesquisa Memória Gráfica Brasileira.

Van Gogh: a explosão pacífica

Daniel de Oliveira Gomes (*)

Actas de Diseño (2017, Julio),
Vol. 23, pp. 200-204. ISSN 1850-2032
Fecha de recepción: mayo 2013
Fecha de aceptación: julio 2014
Versión final: diciembre 2016

Resumen: En el presente artículo, analizaremos la pintura y los procesos de desubjetivación de Van Gogh. Investigaremos su relación con Gauguin, a partir de una lectura biográfica, para llegar a inagotables temas teóricos que fueron trabajados por Antonin Artaud acerca de Van Gogh. Intentaremos comprender la ambivalencia necesaria a la que Artaud apunta en Van Gogh, en la situación de un sujeto en crisis, señalando la discontinuidad del arte mismo, por tanto un tema que debería seguir en crisis. La crisis en Van Gogh es un dato tan interesante, tanto para el mundo literario cuánto para el mundo pictórico, que puede ser leída como aquello mismo que posibilitó potenciar la inmediatez a la irracionalidad apasionada del siglo XX. Es la paradoja del alejamiento, juntamente con la carencia técnica de la pintura, lo que ayudó Van Gogh a incautar una estatura del pos-impresionismo que Gauguin no comprendería, con toda su habilidad.

Palabras clave: Arte - Pintura - Artista Plástico - Capacidad creativa - Creatividad.

[Resúmenes en inglés y portugués y currículum en p. 204]

“O holandês está cheio de amor pelos seus semelhantes e procura sempre incorporar esse amor na sua arte, exactamente como, reconhecia ele, outros grandes artistas como Shakespeare ou Rembrandt, tinham feito antes dele”. Rebert Read

Foi logo após uma discussão com Gauguin, que Van Gogh mutilou sua orelha e a teria dado de presente a uma prostituta chamada Rachel. Há uma diferença enorme entre Gauguin e Van Gogh que Artaud passa apenas “à pinceladas”. Tal como Van Gogh, Gauguin, aos vinte e poucos anos, começou a carreira como homem de negócios: se um fora comerciante de quadros por intermédio do seu tio, o outro trabalhara como corretor da bolsa. Porém, basta ler fragmentos das cartas de Van Gogh ao irmão e compará-las aos diários de Gauguin, para notarmos um abismo entre eles. Gauguin, com seu bigode militar, pai orgulhoso mas que sem culpas abdicara da família; artista marcial, cheio de desígnios, fora aluno de Pissarro, e carecia de períodos de incubação para se inspirar em suas telas. O outro, Vincent com sua espinhenta barba ruiva, por sua vez, solitário, sem dentes, sífilítico, mal comia, afinal empregava a mesada de Théo em bordéis, modelos com as quais se relacionava e tubos de tinta para produção de telas invendáveis. Alguns biógrafos garantem que Vincent era “uma locomotiva pintando”. Havia vivido com uma prostituta que lhe trouxera duas crianças de outros homens. Com ela tentou montar um lar por quinze meses, e, no fim, chegou a culpar Théo por tê-lo convencido de abandoná-la, após contrair gonorréia. Haziot, após longa pesquisa biográfica pelas indiscrições do universo da pintura, nos explica sérias polêmicas entre os dois, Gauguin e Van Gogh, com as quais Artaud parece não se preocupar tanto. Em termos estéticos, Haziot dirá que “Gauguin apenas começa a levantar vôo, enquanto Vincent já está na estratosfera” (p. 228). No entanto, ambos encontravam-se na busca de uma pintura que divergisse dos pareceres realistas, ambos acreditavam que era possível propor imagens mentirosas que fossem mais verdadeiras que a verdade. A verdade da representação, da coisa, do mundo, estaria antes em mentir a verdade, propor a verdade desde o sentimento pictural, do que em seguir a verdade imposta pelo real. Como dirá Derek Fell, em um capítulo onde trabalha o mergulho na loucura de Vincent:

Nem Vincent nem Gauguin aceitavam os ditames realistas. Defendendo sua tendência ao exagero em arte, quando foi acusado de fugir à realidade, Vincent explicou que não queria pintar figuras academicamente corretas nem as coisas como elas eram, e sim como as sentia: ‘Minha maior ambição é conseguir a incorreção, o desvio, a remodelação, a mudança na realidade; em suma, imagens mentirosas se quiserem –porém mais verdadeiras que a verdade literal’. Um exemplo notável disso é o quadro *O semeador*, que mostra um rapazinho lançando sementes num campo arado. Três quartos da tela são reservados ao campo, pintado em cores exageradas sob um sol flamejante. O solo é um mosaico de amarelo, laranja, branco, azul e rosa –e, visto a distância, parece violeta. Vincent dotou esse solo de uma magnificência jamais vista na

arte. A força nutriz da terra, sob um esplendoroso céu matinal, é representada de maneira tão vigorosa que dificilmente outro artista conseguiria sugerir maior reverência por um elemento tão humilde e tão prosaico. Era o quadro favorito de Vincent, depois de *Os comedores de batata*.

Gauguin exprimiu sentimento similares aos de Vincent ao escrever: “A exatidão na reprodução das cores cria um efeito sem vida, frio, que engana de maneira estúpida e rude. [...] Para estabelecer uma equivalência [...], é preciso aplicar um verde mais verde que o da natureza. Eis a verdade da mentira.”

Por mais diferentes que fossem na aparência e no temperamento, Vincent e Gauguin cultivavam a mesma filosofia. (Derek Fell, p. 127)

Van Gogh abdicara sua herança. Seu irmão Théo o auxiliava, sendo um grande comerciante de arte, como todos sabem, conforme tradição da família. Como sempre o fez, Théo atendia Van Gogh, em suas solicitações. Então, quando este estava estudando a atmosfera japonesa de Arles, recebe uma carta de Gauguin pedindo encarecida ajuda de Van Gogh para que acionasse Théo a expor sua obra. Vincent que, inocentemente idealista, sonhava em montar uma pousada onde artistas se auto-sustentassem, uma fantasia contra sua própria formação protestante, por assim dizer, intercede para projetar Gauguin em Paris. Contudo, a relação se inverte quando vão morar juntos e tentar pintar os mesmos temas, e Vincent estranhamente bajula o mestre que irá, por sua vez, usá-lo para ter acesso ao irmão. Decorre que Van Gogh, o louco, o homem em crise, passa a colocar Gauguin na posição de seu pai estético, passa a idolatrá-lo como modelo, tenta antes impressionar o colega do que qualquer outra coisa, mas não detém a técnica para mimetizá-lo. Ao mesmo tempo, sustenta seu estilo, não quer imitar ninguém. Seu rol de referências parece incoerente. Mas, é inegável que, em 1888, a *Madame Roulin* que Gauguin propõe é infinitamente menos interessante e desafiadora que a *Madame Roulin* que Van Gogh pintou, bastando para se dar conta dessa “elevação” de Vincent.

Enquanto Gauguin zomba do realismo com seu tom azul desvanecido celeste, criando uma harmonia moral no uso das cores e pinta a madame com um harmônico colarinho arredondado no pescoço, um nariz correto, alinhado e belo; vejo que Van Gogh a pinta infantilmente, sua assinatura está em cada pincelada e em todo conjunto, em um nariz louco ou na quase precária linha que faz um decote despojado e desleal na madame. Ambos usam o verde para criar efeitos de sombra no rosto da figura, mas a caricatura de Vincent determina manchas, enquanto o de Gauguin tenta alcançá-las. O quadro de Gauguin se move lentamente, como em ondas, ondas que purificam, refinam, a sua estética; já o de Van Gogh está em convulsão circular, espiral, e é uma performance, não há metodologia ou busca técnica. Nestas próprias manchas do rosto de *Madame Roulin*, observo circularidades sujas, falta de sonho, enquanto em Gauguin o quadro é qual estivesse refletido em cristal frio, limpo, como que obsessivamente “lavado”, (sobrevive ali uma utopia do sujeito?). Gauguin lavado por sua pintura, que o faz puro, busca virginal de ruptura. Já Van Gogh é “levado”, sua

pintura desobediente não “lava”, mas o “leva” a regiões pecaminosas da caricatura.

A vinha vermelha trata-se de outra tela feita na temporada em que conviveu com Gauguin, uma tela que vem a ser “uma vista de cima para baixo de um vinhedo do ribeirão –um grupo de mulheres colhe as uvas, e as folhas das parreiras exibem as ricas cores do outono. Há uma cálida harmonia de vermelho, amarelo e laranja –a mais vívida associação de cores que Vincent já pintou” (Derek Fell, p. 129). Sabidamente, esta foi a sua única obra vendida em vida. Se o pintor profissional se caracteriza pela venda de sua obra, no sentido tradicional decorativo da época, podemos afirmar que Van Gogh então se tornou pintor graças a esta obra. Mas, podemos dizer que ele nunca se tornou pintor, ele se “contornou” pintor, quem sabe, e por sua escritura em cartas bem notamos com Artaud que poderia ter escolhido tornar-se um literato, um escritor. Sua pintura, enfim, mais do que algo que o torna outra coisa, que o ajudou a pensar-se a si mesmo, foi antes o exercício do paradoxo que lhe possibilitava fugir de seus próprios pensamentos. Para Artaud, uma alma seqüestrada, quando lhe impõe a pintura como uma espécie de arte-terapia. Terá sido, portanto, a pintura algo que lhe impuseram para torná-lo pintor, para possibilitá-lo sentir-se um sujeito normal; oras, mas para quê e para quem Van Gogh deveria ser o que não era, um sujeito normal? Por que deveria procurar-se a si mesmo tal como essas mulheres perdidas nas parreiras de outono buscam por uvas preciosas, as que lhe garantirão o sustento? Val Gogh perdeu-se na vinha vermelha.

É fato que a supervalorização de Gauguin, por Van Gogh, o mutila psicologicamente, e este passa a se autodepreciar, a se subjugar a si mesmo em todos os sentidos. Artaud aponta para esse apetite animal de Vincent, mas passa por alto sobre o talento calculista de seu mestre Gauguin, para criticar mais especificamente o sistema psiquiátrico. Artaud, que defende a preferência à convulsão plácida de Van Gogh, pois seria mais instigante que as fervilhantes composições de Brueghel ou Bosch, acaba por não comprometer tanto Gauguin quanto poderia. Quando, em realidade, lendo mais biograficamente entusiasmado com Haziot, se, no contexto estilístico, Gauguin força a fuga do realismo, poderíamos dizer que Van Gogh tem o realismo como proteção contra os riscos de seu delírio absorvente. Em uma carta a Bernard, Vincent diz que “não pode seguir uma via imaginária que o amedronta, diz ele, não avaliando ainda que o seu realismo é uma defesa contra os demônios do imaginário que não consegue invocar sem risco” (Haziot, p. 231). Ele não consegue encontrar a totalidade que as telas de Gauguin demonstram, é verdade, no entanto esta impotência da totalidade é o que o torna justamente muito mais íntegro, poderia afirmar, do que o seu ídolo. Uma conseqüente solidez que Gauguin não apresentava. A pintura o ajuda a não cair no abismo, ao mesmo tempo em que o auxilia a deixar abismar sua arte.

Que Gauguin falhou, em certa medida, na criação de um estilo clássico, é um facto geralmente aceite. A razão que se dá geralmente para explicar esse falhanço inclui sempre a palavra *decorativo*. Ora quando começamos a descrever a obra de um artista como decorativa estamos realmente à procura de desculpas

para ela. O próprio Gauguin tinha uma fórmula que poderíamos aplicar:

Arte pela arte. Porque não?

Arte pela vida. Porque não?

Arte pelo prazer. Porque não?

Que importa, desde que seja arte?

E assim, arte pela decoração, que importa, desde que seja arte? Quando descrevemos um quadro como decorativo queremos geralmente dizer que carece de um certo valor que poderemos chamar humano (uma vez que o divino está fora de questão). Quando comparamos Gauguin com Van Gogh uma diferença fundamental se nos apresenta imediatamente: o holandês está cheio de amor pelos seus semelhantes e procura sempre incorporar esse amor na sua arte, exactamente como, reconhecia ele, outros grandes artistas como Shakespeare ou Rembrandt, tinham feito antes dele. Talvez possa dizer-se que tal ambição tem carácter primariamente literário, irrelevante para a visão do pintor: que importa, desde que seja arte? Mas a arte não é uma abstracção; é uma atividade humana, que só pode ser realizada através de uma personalidade. A qualidade dessa personalidade impregnará as qualidades abstractas da arte, e o valor da arte dependerá finalmente da profundidade do seu sentimento humano. A solidez conseqüente é qualquer coisa que Van Gogh possui em abundância, mas de que Gauguin, através de todas as cativantes belezas da sua obra, carece patentemente. (Hebert Read, O significado da Arte, p. 153)

Hebert Read, no início dos anos sessenta, lembra que talvez Van Gogh tenha pintado quadros qual outros artistas pintaram simples esboços, tendo sido em suma um “desenhador” para muitos. Mas, diz ele, não é possível ver a pintura como domínio técnico exclusivamente (E aqui, penso que seria como, no campo da música, ouvirmos um grande pianista executando uma obra clássica com extrema perfeição e chamá-lo de compositor, apenas por bem executá-la. Desde sempre, muitos grandes compositores mal conhecem de teoria musical, técnica de notação, partitura, etc. e não deixam pela ausência de técnica de serem grandes compositores). Na prática, Van Gogh foi mais longe, para grande parte dos seus críticos. Além disto, digo que ele “veio” de mais longe, permaneceu mais longe, e por isso mesmo sua pintura é menos áspera que a do amigo, é menos conservadora, é o que possibilitou a imediação ao expressionismo, a aproximação ao irracionalismo apaixonado de todo século XX. Neste sentido profético, a falta de técnica, na acepção impressionista, auxilia Van Gogh a apreender uma estatura do pós-impressionismo que toda a técnica de Gauguin não atingiria, jamais naquele ritmo e daquela maneira.

A pensar esta questão do “ritmo”, noto a cadência de trabalho de Van Gogh que era totalmente delirante, este ritmo de produção que parecia uma loucura, uma brincadeira, uma busca às avessas por algum realismo metódico, quando justamente o convencional seria dominar a técnica e o academicismo da época, num primeiro momento, para depois sim fazer valer o movimento experimental de fuga, de abstracção, e tudo isso é o que espanta imediatamente Gauguin quando é recebido por ele, em Arles. Tudo o que ele pintava talvez fosse autorretrato, busca de si, prática

de si mesmo, e nem por isso estava longe de seu tempo, ao contrário. (Van Gogh, este profeta quando vai a Paris, quando conhece Toulouse Lautrec, por exemplo, e já era apreciador das coisas que estavam entrando em voga no raio da arte, como a influência de motivos orientais, as estampas japonesas). Ademais, Gauguin não podia compreender o amigo, considerava -se supostamente muito “superior” ao outro (para grande parte da crítica biográfica), tendo escrito em carta a Émile Bernard, que era estranho o modo como Vincent gostava de arremessar tinta ao acaso, e se enaltece de ter ensinado Van Gogh a empregar o tom amarelo, citando “Os Girassóis” como uma obra que ele teria influenciado exclusivamente.

Ora, em verdade, esta tela fora feita para ornar seu quarto antes de seu encontro com Vincent, em Arles, lembra-nos Haziot. O fato de Van Gogh fazer esta tela para servir de mero papel de parede para Gauguin já diz muita coisa, não no sentido de ter produzido uma obra apenas decorativa, mas, neste caso, no sentido da automutilação psicológica do próprio gesto, antes mesmo deles se encontrarem.

O objetivo de Vincent não é e jamais foi a fama ou o “vil metal” que a arte decorativa alcançava ornando as casas da burguesia do séc. XIX, não o foi sequer o ideal pictural em si. Terá sido sim, uma fuga de si mesmo onde subsiste também a honestidade consigo próprio, e esta honestidade (talvez descontrolada ou inevitável) passa por seus tormentos, suas paratopias particulares. Haziot nos conta que Gauguin criticava os quadros do colega em alto grau empastados, e atribuirá pretensiosamente a si, por exemplo, a descoberta da alta nota amarela (amarelo sobre o amarelo) que abalizou aquele que ele mais considerava como seu aluno do que propriamente colega. Dirá, também: “Isso é dito para informar que Van Gogh, sem perder em nada sua originalidade, recebeu de mim um ensinamento fecundo. E a cada dia ele me mostrava sua gratidão”. (Gauguin op. Cit. In: Haziot, p. 239)

Todo modo, em Artaud, temos a questão da pintura não como “salvação” genial, como muitos biógrafos românticos lêem, mas como estrangulamento da inspiração que leva Vincent à morte. Esta vontade de criticar o sistema psiquiátrico, tal como Foucault criticaria mais tarde, sabemos que deve ter um fundo biográfico no próprio Artaud. Artaud passou nove anos em um hospício e dizia sentir a mesma vontade de suicídio que Van Gogh sentira ao conversar com seu psiquiatra, que tentava acalmá-lo tal como imagina Théo fizera com o irmão.

Voltando ao modo como Artaud descreve telas de Van Gogh, tal como se fosse ele mesmo uma escritura/Van Gogh, como será possível descrever como Van Gogh aquilo que apenas Van Gogh poderia descrever com tintas; o indescritível de sua obra? Acredito que, justamente, ao não tentar descrevê-lo, o que faz Artaud senão ir narrando seus tons, também musicais, mimetizando as cartas simples, poéticas e cheias de desmoranantes tonalidades, notas, “insuportáveis verdades” descritivas, mesmo que no absoluto indescritível. Paisagens pastosas de cores, sonoros sóis esmagadores, a singular seriedade das coisas, naturalmente. Van Gogh como um formidável literato, sinestésico músico, ao mesmo tempo em que não passa de apenas um pintor. Van Gogh como um escritor em essencial que, ao pintar, renunciou a contar histórias, dirá

Artaud. Explosão pacífica? Pintor só pintor, para Artaud, o mais pintor dos pintores, apesar do teor convulsivo, que todavia bem representa o seu tema escolhido. Não temos propriamente um louco que não sabe pintar, diria, em termos críticos, que temos um pintor que não sabe ser louco, por assim dizer, não sabe ser louco suficiente para ser normal nesta sociedade de ordens normatizadoras e delirantes que tanto Artaud quanto Foucault recriminavam severamente. Pacificamente, notamos a dimensão “agonística”, para novamente pensar um termo mais foucaultiano, onde: “só a guerra para sempre explica uma paz que não passa de passagem”. (Artaud. p. 46)

Pois o que vive e morre nas suas paisagens convulsionárias e nas suas flores não é a história inteira de tudo aquilo que um dia se chamou alma?

A alma que deu ao corpo a sua orelha e van Gogh restituiu à alma da sua alma. (Artaud. p. 43)

Van Gogh teria cortado sua orelha, teria assado uma das mãos, em um estado de sublime lucidez? Como admitir isto? A sociedade o fez morrer suicidado, pois esta mesma sociedade talvez não suportasse uma lucidez tamanha em alguém que não tinha alma, pensamento, ou instinto, não mais o pacto do bom trabalhador protestante, o pacto da boa saúde da sociedade em bem-estar coletivo. Em seus auto-retratos, Van Gogh definiu sua própria patologia, e melhor do que qualquer psiquiatra o faria, “captou o instante em que a íris vai cair no vazio”. (p. 49)

Enfim, concluo que, para Artaud, todo suicídio é plural. Théo e os seus médicos tentaram curá-lo de si mesmo. Sabiam que Van Gogh precisava de repouso, mas o mandavam pintar, mesmo contrariado.

Eu existo por essas cores e essas manchas na tela, e tenho razão de prosseguir o caminho que escolhi, do jeito que escolhi. Quanto maior a adversidade e quanto mais próxima parece a morte, tanto mais este lutador infatigável parece querer nos dar uma lição admirável de coragem moral. No limiar de um século XX que ele sonhava idílico e que foi tão cruel, o conjunto de autorretratos de Vincent, a maioria dos quais realizados em Paris, é como uma nova confirmação da força espantosa de uma civilização paradoxal que inflige às vezes o martírio aos que a renovam, salvando-a da esclerose e da morte. (Haziot, p. 174) Nesta obsessão pelo espaço adequado de cada sujeito específico que marcou o século de Van Gogh –segundo Foucault– nascem determinadas heterotopias (contralugares), a institucionalização da loucura, todo o aparato da medicalização, da internação, fundamentada no cientificismo que julga o delírio do outro pela imaculada prevalência da objetividade. Eis o contexto do pintor. O contexto rígido de um mundo binário onde os desalmados não podem ser lúcidos, os convulsivos não podem ser pacíficos, os presos não podem estar desacorrentados, as mentes saudáveis não podem estar febris, onde os caranguejos devem estar todos com as pinças a postos, atentos ao jogo de coações que capturam os estranhos delirantes. E após a mutilação de sua orelha, Vincent pintou estranhos caranguejos, provavelmente inspirado em desenhos de Hatsushika Hokusai, os quais teve acesso, na mesma ocasião, por uma edição da revista “*Le Japon Artistique. Documents d’art et industrie*”.

Pessoas com distúrbios visuais causadas pela absorção de altas doses de absinto viam caranguejos e outros bichos correr nas paredes ou em sua cama, segundo estudos de alienistas da época, como Magnan. Uma tela mostra dois caranguejos, um sobre duas patas, o outro de ventre para cima, e logo pensamos, como sempre que ele pinta um par de objetos, na dupla Vincent-Théo, um voltado para a felicidade enquanto o outro está caído, com as entranhas expostas como o boi esfolado de Rembrandt. Depois, faz um segundo quadro no qual vemos um único caranguejo de patas para cima, condenado a morrer ou já morto, uma espécie de autorretrato. (Haziot, p. 264)

Não posso deixar de imaginar esses caranguejos de Van Gogh como também a explosão pacífica de um autorretrato. Não apenas o caranguejo caído, impotente e inarticulável sobre uma carapaça inútil que expõe o abdômen para os perigos dos céus (pensemos no que significou a formação protestante de Vincent). Em especial, a tela é uma espécie de auto retrato psicológico, pelo fato de que vemos um caranguejo que está ali normalmente situado ao lado de outro: o que está voltado de pernas para cima, impotente, com suas pinças inoperantes. São dois lados antagônicos de uma mesma personalidade que sempre se expressou na leitura de Artaud sobre o pintor. Se no único quadro que vendeu, *a vinha vermelha*, leio um Van Gogh presumível como aquele sujeito que está buscando a si mesmo, perdido e desprotegido; aqui, nos caranguejos, independentemente de ponderar sua inspiração oriental ou não, temos um verdadeiro auto retrato que evidencia o sujeito esquivo, esquivo. Vincent, neste segundo, já se encontrou nesta mesma densidade que o mundo em geral não suporta. Van Gogh agora protegido, crustáceo, porém impotente e potente ao mesmo tempo, é o que tem coragem para cortar sua orelha, transformá-la em corpo, torná-la parte do mundo. Van Gogh em delírio normal. Mas, Van Gogh, para Artaud, precisamente mostra, em sua pintura e em sua vida, que –apesar de tal irreversível flutuação poderosa sobre os corpos em delírio– o mundo é o que fica povoado de fantasmas, o mundo que surgia sobretudo no século XIX é que estava insano, desalmado, insuportável, enjaulado em seus sóis giratoriamente em febre, seus corvos peculiares, no rebaixamento do céu, na terra como mar líquido. Bem como no seu quadro derradeiro que anunciava sua própria morte. Quadro intitulado *Campo de trigo com corvos*, onde os corvos estão soltos, diria Artaud, “como micróbios do seu baço de suicidado” (Artaud, p. 19). Mencionando esta tela, talvez a mais canônica, finalizo o presente artigo, dando ao leitor uma pista para pensar se aí também está a explosão pacífica de, por exemplo, um auto retrato.

Bibliografia

- Artaud, A. (1987). *Van Gogh o suicidado da sociedade*. Trad. Aníbal Fernandes. Lisboa: MM.
- Artières, P. (2004) “Dizer a atualidade. O trabalho de diagnóstico em Michel Foucault” in *Foucault a coragem da verdade*, Frédéric Gros (org.), São Paulo: Parábola.

- Read, H. (1967). *O Significado da Arte*. Trad. A. Neves Pedro. Lisboa: Ulisseia.
- Fell, D. (2007). *As mulheres de Van Gogh. Seus amores e sua loucura*. Trad. Antonio de Padua Danesi. Campinas: Verus.
- Fischer, E. (1966). *A Necessidade da Arte*. Trad. Leandro Konder. Rio de Janeiro: Zahar.
- Foucault, M. (2000). *Tecnologias del yo. Y otros textos afines*, trad. espanhol de Mercedes Allendesalazar. Barcelona: Paidós/L.C.E.-U.A.B.
- Gomes, D. y Souza, P, (org). (2009). *Foucault com outros nomes*. Lugares de enunciação. Ponta Grossa: UEPG.
- Haziot, D. (2010). *Van Gogh*. Trad. Paulo Neves, Porto Alegre: L&PM.
- S/A. (1991). *Gauguin. I maestri del colore*. Direttore Giovanni Giovannini. Milano: Grupo Editoriali Fabbri.

Abstract: In the present article, we will analyze the painting and the processes of desubjetivación of Van Gogh. We will investigate his relationship with Gauguin, from a biographical reading, to arrive at endless theoretical subjects that were worked by Antonin Artaud about Van Gogh. We will try to understand the necessary ambivalence to which Artaud points out in Van Gogh, the situation of a subject in crisis, pointing out the discontinuity of art itself, therefore a subject that should continue in crisis. The crisis in Van Gogh is such an interesting fact, both for the literary world and for the pictorial world, which can be read as that which made it possible to enhance the immediacy of the passionate irrationality of the twentieth century. It is the paradox of estrangement, along with the technical lack of painting, which helped Van Gogh to seize a stature of post-impressionism that Gauguin would not understand, with all his skill.

Key words: Art - Painting - Plastic Artist - Creative Ability - Creativity.

Resumo: No presente artigo, analiso a pintura e os processos de dessubjetivação de Van Gogh. Investigo sua relação com Gauguin, a partir de uma leitura biográfica, para chegar a inesgotáveis temas teóricos que foram trabalhados por Antonin Artaud acerca de Van Gogh. Tentaremos compreender a ambivalência necessária que Artaud aponta em Van Gogh, na situação de um sujeito em crise apontando a descontinuidade da própria arte, um sujeito que deveria, assim, prosseguir em crise. A crise em Van Gogh é um dado tão interessante, tanto para o mundo literário quanto para o mundo pictorial, que pode ser lida como aquilo mesmo que possibilitou potencializar a imediação ao irracionalismo apaixonado de todo século XX. É o paradoxo do estranhamento, juntamente com a carência técnica da pintura, o que ajudou Van Gogh a apreender uma estatura do pós-impressionismo que Gauguin não abrangeria, com toda sua habilidade.

Palabras chave: Arte - Pintura - Artista plástico - Capacidade criativa - Criatividade.

(*) **Daniel de Oliveira Gomes.** Possui Mestrado e Doutorado em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Fez estágio sanduíche de doutoramento em Paris (2006), sob vínculo institucional da *Université de Lille III*. Membro do Grupo de Estudos Blanchotianos e de Pensamento do Fora, junto à Universidade de Brasília (UnB). Vem dedicando-se a estudar várias afinidades entre ficções literárias, imagens e poesias nas relações com a filosofia pós-estrutural francesa. Atualmente, atua como professor na Universidade Estadual de Ponta Grossa - Paraná, Brasil, vinculado ao Departamento de Estudos da Linguagem e ao Programa de Pós Graduação em Linguagem Identidade e Subjetividade. Autor de “Saber é Poder” (2015); “Dissonâncias de Foucault”(2012); “Poder e Espaço em Saramago”(2011) e “A Poesia do Excesso”(2011).