

**CENTRO UNIVERSITÁRIO CAMPOS DE ANDRADE –
UNIANDRADE**

MESTRADO EM LETRAS

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: TEORIA LITERÁRIA

**O ROMANCE OS *GIRASSÓIS* E O FILME *COM AMOR, VAN GOGH*:
DIÁLOGOS INTERMIDIÁTICOS COM PINTURAS DE VAN GOGH**

SELMA RODRIGUES DE ANDRADE

CURITIBA

2024

CENTRO UNIVERSITÁRIO CAMPOS DE ANDRADE UNIANDRADE
MESTRADO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: TEORIA LITERÁRIA

**O ROMANCE OS *GIRASSÓIS* E O FILME *COM AMOR, VAN GOGH*:
DIÁLOGOS INTERMIDIÁTICOS COM PINTURAS DE VAN GOGH**

SELMA RODRIGUES DE ANDRADE

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Teoria Literária.

Orientadora: Prof.^a. Dra. Brunilda Reichmann

CURITIBA

2024

TERMO DE APROVAÇÃO

SELMA RODRIGUES DE ANDRADE

O ROMANCE *OS GIRASSÓIS* E O FILME *COM AMOR, VAN GOGH*: DIÁLOGOS INTERMIDIÁTICOS COM PINTURAS DE VAN GOGH

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE, pela seguinte banca examinadora:

Profa. Dra. BRUNILDA REICHMANN (UNIANDRADE)

Profa. Dra. MARIA CRISTINA CARDOSO RIBAS (UERJ)

Profa. Dra. GREICY PINTO BELLIN (UNIANDRADE)

Curitiba, 21 de março de 2024.

AGRADECIMENTOS

*Quem realmente ama a natureza,
consegue ver beleza em todas as coisas.*

Van Gogh

Com essa oração inspiradora, dedico essa dissertação a Vincent van Gogh e aos meus filhos, Aline R. de Andrade e Fernando R. de Andrade, que desde cedo aprenderam a apreciar a beleza da natureza!

A Deus por me permitir escrever essa dissertação, pela vida, pelas lutas, pelos desafios e pelas vitórias.

À minha família, pelo apoio, especialmente aos meus pais, Gersino Rodrigues (in memoriam) e Maria da Costa Rodrigues, que sempre acreditaram em um futuro melhor.

Ao meu esposo, Edilson Alves de Andrade, pelo apoio, pela paciência e pela cumplicidade nesse processo árduo.

À Celina Lima de Moraes Campos e José Ildelfonso Campos Neto, pelo apoio, pela ajuda, que muito cedo me mostraram o quanto é compensador trilhar os caminhos do conhecimento.

Aos meus amigos por torcerem pelo sucesso da minha pesquisa, especialmente à amiga Ana Paula C. Oliveira Padovino, Ana Lúcia Corrêa Darú e Daniel Augusto Zanella.

À Profa. Dra. Greicy Pinto Bellin pela análise de parte deste trabalho e pelas importantes sugestões feitas e acatadas. Às professoras Dra. Anna Stegh Camati e Dra. Brunilda Reichmann pelas valiosas contribuições sobre os conceitos de Intermidialidade e por dividir comigo o seu conhecimento a respeito da vida e da obra de Van Gogh.

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS.....	vi
RESUMO.....	vii
ABSTRACT.....	viii
INTRODUÇÃO	1
1 CONCEITOS DE INTERMIDIALIDADE	8
2 OS <i>GIRASSÓIS</i>, DE SHERAMY BUNDRICK	21
2.1 DESCRIÇÃO PICTURAL	29
2.2 ÉCFRASE E NARRATIVA PICTURAL	40
3 A NARRATIVA EM <i>COM AMOR, VAN GOGH</i>.....	66
3.1 A ESTÉTICA DO FILME <i>COM AMOR, VAN GOGH</i>	78
3.1.1 Técnicas de filmagem	80
3.1.2 Elementos sonoros.....	83
3.1.3 Cores vs pb	92
CONSIDERAÇÕES FINAIS	111
REFERÊNCIAS.....	119

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – FOTO DA EXPOSIÇÃO BEYOND VAN GOGH.....	18
FIGURA 2 – OBRA <i>QUARTO VAN GOGH</i>	19
FIGURA 3 – OBRA <i>CASA AMARELA</i>	24
FIGURA 4 – OBRA <i>NATUREZA MORTA COM PRATO DE CEBOLAS</i> 1889. ÓLEO SOBRE TELA - 64 X 50 CM - MUSEUM OTTERLO, NETHERLANDS.....	36
FIGURA 5 – OBRA <i>NOITE ESTRELADA</i> . 1889. ÓLEO SOBRE TELA – 73 X 92 CM – MUSEUM OF MODERN ART (NEW YORK, UNITED STATES):	46
FIGURA 6 – OBRA <i>STILL LIFE: VASE WITH FIFTEEN SUNFLOWERS VAN GOGH: AGOSTO DE 1888 – ÓLEO SOBRE TELA – 93 X 73 CM - NATIONAL GALLERY, LONDON, UK</i>	48
FIGURA 7 – OBRA <i>O QUARTO</i>	56
FIGURA 8 – OBRA <i>O CAFÉ À NOITE NA PLACE LAMARTINE</i> .1888. ÓLEO SOBRE TELA, 70X89-CM.GALERIA DE ARTE DA UNIVERSIDADE DE YALE, NEW HAVEN, USA.	57
FIGURA 9 – OBRA <i>RETRATO DE ADELINE RAVOUX</i>	61
FIGURA 10 – PRINT SCREEN DO INÍCIO DO FILME <i>NOITE ESTRELADA</i>	71
FIGURA 11 – <i>RETRATO DE ARMAND ROULIN (DOUGLAS BOOTH)</i>	76
FIGURA 12 – ARTISTAS PINTANDO AS IMAGENS DO FILME <i>COM AMOR VAN GOGH, (2017)</i> ..	78
FIGURA 13 – A EXPRESSÃO FACIAL DO PERSONAGEM	82
FIGURA 14 – A EXPRESSÃO CORPORAL DO PERSONAGEM	83
FIGURA 15 – OBRA <i>VIAGEM DE TREM</i>	88
FIGURA 16 – VINCENT PINTANDO COM TEMPORAL.....	89
FIGURA 17 – OBRA <i>MARGUERITE-GACHET-NO-PIANO</i>	90
FIGURA 18 – <i>MARGUERITE-GACHET-NO-PIANO</i>	90
FIGURA 19 – <i>MARGUERITE-GACHET-NO-PIANO</i>	93
FIGURA 20 – OBRA <i>OS COMEDORES DE BATATA</i>	95
FIGURA 21 – A EXPRESSÃO FACIAL DE THEO	97
FIGURA 22 – PRINT SCREEN DO RETRATO DO PINTOR.	99
FIGURA 23 – QUANDO VAN GOGH ENTREGOU A ORELHA EMBRULHADA COMO PRESENTE PARA RAQUEL	102
FIGURA 24 – OS MENINOS JOGANDO PEDRA EM VAN GOGH	103
FIGURA 25 – VAN GOGH PINTANDO AO AR LIVRE.....	104
FIGURA 26 – VISITA DE THEO A VAN GOGH.....	107
FIGURA 27 – OBRA <i>O TERRAÇO DO CAFÉ À NOITE</i>	108
FIGURA 28 – O TERRAÇO DO CAFÉ À NOITE	108
FIGURA 29 – PRINT SCREEN DE <i>NOITE ESTRELADA - INÍCIO DO FILME</i>	111

RESUMO

A presente dissertação propõe uma reflexão sobre o diálogo entre o romance *Os girassóis* (2009), de Sheramy Bundrick, o filme *Com amor, Van Gogh* (2017), de Dorota Kobiela e Hugh Welchman e as pinturas e as cartas de Vincent Willem Van Gogh (1853-90). Essa reflexão é embasada nas teorias propostas por Irina Rajewsky, Linda Hutcheon, Claus Clüver, Lars Elleström, Ana Luiza Ramazzina-Ghirardi e Liliane Louvel, entre outros. O pintor holandês criou uma série de obras-primas até as vésperas de sua morte, aos 37 anos. Suas pinturas têm sido fonte de inspiração para muitos artistas que recriam as obras de Van Gogh em outras linguagens. Com base nos estudos sobre intermedialidade, o presente trabalho busca compreender como o romance e o filme se apropriam de características da pintura e de informações das cartas do artista holandês. Ainda, com base nas teorias de Jennifer Van Sijll (2017), examinam-se os dispositivos cinematográficos utilizados na produção fílmica e as formas como a estética do século XIX se materializa nessa animação por meio de elementos como o uso da luz, o posicionamento da câmera, a cor e a articulação do som.

Palavras-chave: Intermedialidade; Vincent van Gogh; pinturas; romance; filme.

ABSTRACT

This work proposes a reflection on the dialogue between the novel *Os girassóis* (2009), by Sheramy Bundrick, the film *Loving, Vincent* (2017), by Dorota Kobiela and Hugh Welchman and the paintings and letters by Vincent Willem van Gogh (1853-1890), based on the theories by Irina Rajewsky, Linda Hutcheon, Claus Clüver, Lars Elleström, Ana Luiza Ramazzina-Ghirardi, Liliane Louvel, and other scholars. The Dutch painter created a series of masterpieces until his death, at the age of 37. His paintings have been a source of inspiration for many other artists who dialogue with his paintings in other languages. Based on studies on intermediality, this paper seeks to understand how the characteristics of the Dutch artist's painting and the information in the letters are appropriated in the novel and in the film. Besides that, based on the theories of Jennifer Van Sijll (2017), the cinematographic devices used in the film production are examined and the ways in which the aesthetics of the 19th century are materialized in the film through elements such as the use of light, the positioning of the camera, the color and sound articulation.

Keywords: Intermediality; Vincent van Gogh; paintings; romance; film.

INTRODUÇÃO

Vincent Willem van Gogh (1853-1890), pintor holandês, filho e neto de pastores, desenhava desde a adolescência, demonstrando, ainda muito jovem, sua inclinação para a arte¹. Suas primeiras pinturas, influenciadas por sua experiência missionária, mostram a pobreza e a tristeza das condições da vida camponesa, de uma forma ainda ligada à tradição naturalista, em que as figuras se assemelham à realidade. O pintor, no entanto, já primava pela peculiaridade da expressão e mostrava um poder de simplificação que o distanciou completamente de qualquer herança acadêmica e de todas as preocupações naturalistas contemporâneas demonstradas nas primeiras obras. Relacionou-se com os impressionistas apenas durante uma fase de sua vida, porque logo desenvolveu sua própria estética, que se caracterizou pelo uso de cores intensas e pinceladas fortes. Ele transitou por diversos gêneros² (retrato, autorretrato, natureza-morta, paisagem) e diferentes assuntos (a vida do homem da terra, os sofrimentos e as emoções das pessoas), expressando em suas pinturas a natureza e a humanidade que retratava por meio da expressão, das cores e de técnicas peculiares.

Em 1886, Van Gogh viaja a Paris, o que para Lassaigue, teria alterado a sua forma de perceber a arte. “Sua obra, com efeito, prenuncia as maiores inovações plásticas do século XX e marca profundamente o nascimento e o

¹ Segundo Jacque Lassaigue¹, em sua obra *Os impressionistas – Vincent van Gogh*, quando ainda muito jovem, ao enfrentar dificuldades financeiras, o pintor se tornou assistente de pastor. “Suas palavras, porém, agitavam mais do que confortavam” (p. 12), segundo opinião do seu mentor.

² É interessante mencionar que Van Gogh era fascinado por retratos e seus modelos eram sempre de gente simples, modesta e da sua vizinhança. Sua marca era utilizar o impasto grosso, de forma ondulada, que proporciona uma impressão de movimento na tela, além de cores puras, como mostra o autorretrato. “Gostaria de pintar retratos que daqui a cem anos aparecessem como uma revelação (...) pela valorização dos nossos conhecimentos e do nosso gosto presente na cor, como meio de expressão e a exaltação do caráter (PIETRO;TELLO, 2007, p. 48).

desabrochar de algumas das mais fortes personalidades artísticas de nosso século” (p. 14). Assim, o pintor passa a criar um estilo próprio de representar o mundo, estilo esse que o destaca entre tantos pintores na história da arte. Portanto, Van Gogh, apesar da influência de outros pintores, da época e da cultura, será sempre popular e reverenciado pela forma única de se expressar artisticamente. Portanto, em seu percurso artístico, suas obras anunciam grandes inovações e marcam profundamente o nascimento de algumas das mais fortes personalidades artísticas de nosso século.

É importante acrescentar que a correspondência de Van Gogh também fornece rico material para inúmeras interpretações. Servem aos seus biógrafos e, sobretudo, aos estudiosos, inclusive à escritora Sheramy Bundrick, autora do romance *Os girassóis – um romance sobre Vincent Van Gogh* (2009) e aos diretores cineastas Dorota Kobiela e Hugh Welchman, idealizadores da animação / filme *Com Amor, Van Gogh* (2017). Em suas pesquisas, a escritora e os diretores consideram o conjunto das cartas na tentativa de conhecer a percepção do próprio artista sobre sua obra.

Van Gogh é objeto de inúmeros estudos, que podem ser divididos em quatro grupos, segundo Lassaing (p. 90): estudos analíticos da obra e catálogos, correspondência, biografia e estudos sobre o estado de espírito do pintor. Nesta dissertação, um dos aspectos que mereceu destaque foi o recorrente diálogo das pinturas de Van Gogh com o romance *Os girassóis*, de Sheramy Bundrick (2009), no qual a escritora expressou, com base nas pinturas e cartas, o estado de espírito conturbado de Van Gogh em seus últimos meses de vida. Analisou-se também a animação *Com amor, Van Gogh*, de Kobiela e Welchman (2017), indicado ao Oscar em 2018, como melhor longa-metragem. Fato muito

comemorado pelos participantes desse empreendimento de sete anos. Esse filme é uma obra prima que nos faz mergulhar nas pinturas e traços de Van Gogh, aproximando-nos da criação de um dos maiores gênios da pintura. Foi realizado por meio de animações de pinturas, elaboradas por centenas de artistas que tinham a missão de imitar o estilo de Van Gogh.

Além do grande sucesso que o romance e o filme atingiram ao longo dos anos, as pinturas de Van Gogh têm sido recorrentemente transpostas também para outras mídias, a exemplo das infindáveis adaptações / apropriações da obra. Basta citar a exposição *Beyond Van Gogh: uma experiência imersiva*, vivenciada por mais de 10 milhões de pessoas ao redor do mundo. A exposição chegou ao Brasil em março de 2022, com tecnologia de ponta, para uma viagem envolvente na vida, nas obras e no mundo de Van Gogh por meio da tecnologia digital, que possibilita ao expectador vivenciar diferentes experiências sensoriais. Esteve em Curitiba em 2023.

Propõe-se, neste trabalho, enfatizar os aspectos únicos da pintura de Van Gogh e sua apropriação em outras linguagens. Fez-se, portanto, uma triagem, limitando-se às pinturas citadas no romance *Os girassóis* e no filme *Com amor, Van Gogh*, a partir das quais se estabelecem possíveis relações. Esta dissertação pretende familiarizar o apreciador da arte de Van Gogh com algumas de suas inúmeras (re)criações. O desenvolvimento da pintura de Van Gogh não é um caminho que vai da imperfeição à perfeição, mas perpassa pelo intelecto: os sinais, as histórias, a natureza, as pessoas e os acontecimentos são representados em sua pintura. A partir dos estudos sobre a intermedialidade, busca-se compreender a inter-relação das obras, a forma como as pinturas foram apropriadas por outras linguagens e as técnicas com as quais os adaptadores

trouxeram a obra de Vincent para o século XXI. Para tanto, a dissertação foi dividida da seguinte forma: a introdução apresenta a obra e a vida do pintor holandês, de modo a destacar sua intensa produção pictural. Em Conceitos de intermedialidade apresentam-se algumas considerações de Irina Rajewsky, Claus Clüver, Lars Elleström, Ana Luiza Ramazzina-Ghirardi, Linda Hutcheon e Liliane Louvel, que embasaram a análise das relações intermediáticas entre as obras. A apropriação da pintura pela autora do romance e pelos idealizadores do filme se dá por meio de um processo em que a pintura se torna “a ‘fonte’ do novo produto de mídia, cuja formação é baseada num processo de transformação específico da mídia e obrigatoriamente intermediático” (RAJEWSKY, 2012a, p. 24). O romance passa a ser matizado por uma escrita inspirada nas cartas e nas imagens produzidas pelo pintor, enquanto que o filme apresenta uma combinação de mídias, como pintura, música, linguagem verbal e não-verbal. Cada uma dessas formas midiáticas de articulação tem sua própria materialidade³ e contribui para a constituição e significado do produto.

Após abordar aspectos centrais da teoria, parte-se para o segundo capítulo sobre o romance *Os girassóis*. Nessa etapa da pesquisa é proposta uma reflexão sobre o romance de Bundrick, mas, desta vez, para que se estabeleçam as relações entre a mídia alvo (romance) e as mídias fontes (cartas, pinturas e biografias). Com base nos estudos de intermedialidade, tais como os de Liliane Louvel, que trata do pictural em obras literárias, a pesquisa se debruça sobre as imagens no romance para compreender como a obra de Van Gogh se faz presente no texto e quais elementos do romance remetem à pintura.

³ Não confundir com “materialidade” no sentido de produção de presença, segundo Hans Ulrich Gumbrecht. Aqui o termo “materialidade” significa o material constitutivo das mídias.

No terceiro capítulo analisa-se o filme *Com amor, Van Gogh*, de Dorota Kobiela e Hugh Welchman, com base nos conceitos propostos pelos estudos sobre intermedialidade. A obra remete a várias pinturas do holandês, recriando-as e dialogando também com outros textos e mídias, como as cartas e as biografias. Verificam-se os dispositivos cinematográficos utilizados na adaptação fílmica e como a estética do século XIX se materializa nessa produção por meio da cor, iluminação, posicionamento da câmera e articulação do som. Para a análise da narrativa cinematográfica, foram utilizados os conceitos propostos por Robert Stam (2003), Marcel Martin (2005), Linda Hutcheon (2013), Jennifer Van Sijll (2017) e outros autores que contribuem para a compreensão e para a análise dessa forma de transmediação⁴.

Os estudos realizados sobre o tema abordado nesta pesquisa foram efetuados também por meio de buscas em plataformas digitais e produções impressas. Constatou-se que a obra de Van Gogh tem sido amplamente explorada no que tange à análise de temas, objeto de diversas análises e interpretações. Das pesquisas sobre sua obra artística, há que se fazer uma triagem, limitar a alguns exemplos pela sua importância, tais como: “A criação trágica: Van Gogh. Criatividade: expressão e desenvolvimento”, de João Augusto Frayse-Pereira; a dissertação “Uma expressão do trágico nietzscheano na vida e obra de Vincent van Gogh”, de Felipe Quartim Barbosa Cação; a dissertação “Van Gogh e a melancolia: pinturas de pôr do sol em Arles”, de Mariana Pereira

⁴ Ainda, propõe-se uma análise da produção artística de Van Gogh a partir das relações intermediárias, pois, na atualidade, a trajetória do pintor holandês é contada e recontada por pintores, escritores, artistas e outros admiradores. Diante disso, a apropriação das obras do pintor e utilização em outros formatos faz com que suas pinturas sejam sempre lembradas, revistas, conhecidas e/ou citadas – não apenas no campo de estudos acadêmicos, mas também no contexto de entretenimento.

Lenharo; a obra *Vincent Van Gogh: arte e emoção*, de David Spence; a obra *Vincent Van Gogh 1853-1890: visão e realidade*, de Ingo F. Walter; a tese “Arte e resistência: Vincent Willem Van Gogh”, de Claudete Ribeiro, e *Os girassóis de Vincent Van Gogh, de Sheremy Bundrick: do texto epistolar ao texto ficcional*, de Ana Lúcia Corrêa Darú (Dissertação defendida no Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE), um estudo que reflete sobre a intermedialidade, o discurso, a representação e o significado do silêncio por meio da análise das cartas de Van Gogh e do romance *Os girassóis*.

Dentre as várias obras relevantes já produzidas e inspiradas nas artes do pintor, constata-se que as pinturas de Van Gogh são tão admiráveis e impressionantes quanto a sua trajetória de vida, que é rica e merece ser conhecida. Uma seleção de obras dedicadas ao artista holandês, incluindo biografias, romances, cartas de autores, histórias em quadrinhos foi realizada. Listamos alguns deles: *Cartas a Théo*, que reúne as cartas trocadas entre o pintor e seu irmão entre 1873 e 1890 (2007); *Van Gogh: a vida*, de Steven Naifeh e Gregory White Smith (2012); *Vincent Van Gogh*, de Jacques Lassaigue (1973); *Vincent: a história de Vincent Van Gogh*, de Barbara Stok (2020); *O pássaro na gaiola*, de Javier Zabala (2015); *Van Gogh: o suicídio pela sociedade*, de Antonin Artaud (2003); o romance *Van Gogh: Paula e Vincent são amigos*, de Anna Obiols (2012), e *Sede de viver: a vida trágica de Van Gogh*, de Irving Stone (1937).

Os autores Naifeh e Smith retratam em *A biografia definitiva para as próximas décadas* (2012) uma visão técnica e apaixonada da vida e obra do pintor. É uma obra exaustiva (levou mais de dez anos para ser concluída) e extensa, com mais de mil páginas, que analisa cartas enviadas e recebidas por Van Gogh. Trata-se de uma obra fundamental, na qual autores buscam realizar

uma narrativa descritiva dos fatos da vida de Van Gogh e conseguem até mesmo recriar a árvore genealógica da família. Esse estudo traz informações e reproduções relevantes sobre 185 pinturas de Van Gogh.

Todas as obras citadas sobre o pintor nos aproximam de suas experiências e estados emocionais, realizações pictóricas e conflitos internos, nos colocando próximos a Van Gogh, sendo possível compreender sua arte e traçar a marca de sua criação artística. Muitas das obras citadas apresentam elementos relativos à intertextualidade / intermedialidade, pois não se baseiam apenas na biografia do pintor, mas também nas cartas e pinturas do artista. Sendo assim, o estudo aponta para as relações entre diferentes textos e mídias, baseadas no universo de Van Gogh.

1. CONCEITOS DE INTERMIDIALIDADE

A intermedialidade é o campo de estudo que analisa as relações entre diferentes mídias e as inter-relações que ocorrem entre elas. Dessa forma, nesta parte da pesquisa, abordam-se os conceitos que permeiam os objetos de análise desse estudo, tendo como referências principalmente estudos de Irina Rajewsky, Claus Clüver, Lars Elleström e Ana Luiza Ramazzina-Ghirardi.

O conceito mais amplo inclui não apenas a investigação das artes, mas também das mídias. Intermidialidade, como o prefixo sugere, é um cruzamento de fronteiras entre duas ou mais mídias. Para Irina Rajewsky, “[a] intermedialidade pode servir antes de tudo como um termo genérico para todos aqueles fenômenos que (como indica o prefixo inter-) de alguma maneira acontecem entre as mídias” (RAJEWSKY, 2012a, p. 18). Esta apreensão da arte já era designada como estudo interartes e artes comparadas, com algumas variações ao longo dos anos. Rajewsky, em seu artigo, “O termo intermedialidade em ebulição: 25 anos de debate” (2022), afirma que:

O fato de trabalhar sem parar em uma concepção e em uma definição do conceito de intermedialidade provoca emergências de uma pluralidade de vozes que utilizam a noção de intermedialidade cada uma a seu modo e tenta impor uma perspectiva. Daí resulta logicamente uma multiplicidade disparada de termos “intermedialidade”, que são definidos de maneira mais ou menos restritiva e que, de acordo com a disciplina, com o objetivo de pesquisa, etc., têm em vista coisas diferentes. (RAJEWSKY, 2020, p. 67)

Essa pluralidade aproxima, assim, inúmeras noções de intermedialidade no sentido próprio da palavra, por isso alguns autores sustentam que apesar da proximidade com os estudos interartes, esse campo de pesquisa torna-se mais amplo e diverso. Essa diversidade se torna mais evidente quando Rajewsky

destaca que “um conceito tão amplo não nos permite derivar uma única teoria que se poderia aplicar uniformemente a todo assunto heterogêneo, abrangendo todas as concepções diferentes de intermedialidade” (RAJEWSKY, 2012a, p. 18).

Claus Clüver, um dos nomes mais celebrados nessa área de pesquisa, também afirma que os conceitos sobre a intermedialidade são amplos e englobam inúmeras disciplinas.

Intermedialidade diz respeito não só àquilo que nós designamos ainda amplamente como “artes” (Música, Literatura, Dança, Pintura e demais Artes Plásticas, Arquitetura, bem como formas mistas, como Ópera, Teatro e Cinema), mas também às “mídias” e seus textos, já costumeiramente assim designadas na maioria das línguas e culturas ocidentais. Portanto, ao lado das mídias impressas, como a Imprensa, figuram (aqui também) o Cinema e, além dele, a Televisão, o Rádio, o Vídeo, bem como as várias mídias eletrônicas e digitais surgidas mais recentemente. (CLÜVER, 2006a, p. 18-19)

Para Clüver, portanto, a intermedialidade implica em todos os tipos de inter-relações e interações entre as mídias. Sua definição reforça a passagem de fronteira de Rajewsky. Para o autor, esse campo de pesquisa abrange não apenas o que se entende por artes no sentido mais amplo, como a música, a dança, a pintura, mas também as múltiplas manifestações das mídias.

A relação entre as mídias faz com que os debates em torno desse conceito se tornem cada vez mais importantes. Pois bem, quando falamos de mídia, deparamo-nos novamente com uma variedade de conceitos. Clüver cita a definição de mídia proposta anos atrás por três estudiosos alemães: Bohn, Müller e Ruppert, para os quais mídia é “aquilo que transmite um signo (ou uma combinação de signos) para e entre seres humanos com transmissores adequados através de distâncias temporais e/ou espaciais” (CLÜVER, 2008, p. 9).

Acompanhando Clüver, Rajewsky também sugere que para definir uma mídia e distingui-la de outras é necessário observar o contexto histórico e discursivo no qual ela é percebida por seus receptores. O contexto dos estudos intermediários exige a ampliação do conceito de modo a abranger outras formas de comunicação além do que era considerado arte, como a música, a pintura etc.

Lars Elleström amplia a pesquisa sobre intermedialidade ao integrar a perspectiva da interação de várias mídias aos estudos de literatura comparada, música, cinema e artes plásticas, comunicação social e linguística. Em sua obra *Midialidade: ensaios sobre comunicação, semiótica e intermedialidade* (2017), Elleström destaca que “[...] mídia é um termo empregado de forma ampla, e seria inútil tentar encontrar uma definição direta que abrangesse todas as noções que se encontram por trás dos diferentes usos da palavra” (ELLESTRÖM, 2017, p. 51). O pesquisador sueco afirma que como existem diferentes definições para o termo mídia no campo da intermedialidade, o mais importante é que cada pesquisador encontre uma definição que corresponda às questões específicas de seu trabalho. Elleström ainda acredita que o uso do termo “mídia” é uma vitória para a pesquisa, porque: “a vantagem de usar o termo mídia é que sua etimologia conduz preferencialmente a noções neutras básicas, como meio e espaço intermediário” (ELLESTRÖM, 2017, p. 31).

Para Elleström, a “intermedialidade’ pode ser claramente descrita como um ângulo de pesquisa que enfatiza as diferenças entre as mídias – e, portanto, as semelhanças – e suas funções constitutivas para a construção de significado na comunicação” (ELLESTRÖM, 2017, p. 201).

Werner Woolf, outro teórico que se debruçou sobre o conceito de mídia, faz referência à presença de outra mídia em textos como referência implícita: alusão,

evocação, imitação formal e reprodução, ou explícita: tematização que pode ser relacionada à evocação ou imitação de técnicas de outra mídia. Então sugere que a alusão a uma mídia – mídia não dominante – em outra – a mídia dominante – não faz com que esta última se transforme em uma mídia plurimidiática.

Na verdade, ao contrário da intermedialidade diretamente perceptível na variante “plurimedialidade”, o envolvimento de outra mídia em “referência intermediária” ocorre apenas indiretamente: através dos significantes (e os significados) da obra em questão. Isso significa que um trabalho monomidiático permanece monomidiático e exibe apenas um sistema semiótico, independentemente da existência de uma referência intermediária. Pois esta referência é realizada pelos significantes da mídia “dominante” que é usada pela obra em questão, de modo que a outra mídia “não dominante” (a mídia referida) está na verdade apenas “presente” como uma ideia, como um significado e, portanto, como uma referência. (WOLF 2012, p. 23)⁵

Ana Luiza Ramazzina-Ghirardi, em seu livro *Intermedialidade: uma introdução* (2021), como o próprio título indica, trabalha os conceitos fundamentais sobre intermedialidade. A pesquisadora enfoca o impacto dos conceitos de intermedialidade e multimodalidade sobre noções tradicionais de linguagens ou mídias. A pesquisadora argumenta que nesse campo as divergências na conceituação de mídia são uma riqueza e não um problema. Para

⁵ Versão em inglês: “As opposed to plurimediality, intermedial reference does not give the impression of medial hybridity of the signifiers or of a heterogeneity of the semiotic systems used but rather of a medial and semiotic homogeneity, since intermedial reference does not imply the incorporation of the signifiers of other media. In fact, as opposed to the directly perceptible intermediality in the variant ‘plurimediality’, the involvement of another medium in ‘intermedial reference’ takes place only indirectly: through the signifiers (and the signifieds) of the work in question. This means that a monomedial work remains monomedial and displays only one semiotic system, regardless of the existence of an intermedial reference. For this reference is carried out by the signifiers of the ‘dominant’ medium which is used by the work in question, so that the other, ‘non-dominant’ medium (the medium referred to) is actually only ‘present’ as an idea, as a signified and hence as a reference.” (Wolf 2012:23)

ela, “as múltiplas definições buscam pensar a mídia a partir da intermedialidade, isto é, a partir do jogo de relações (midiáticas, técnicas, sociais etc.) em que elas se inserem e que as constituem” (RAMAZZINA-GHIRARDI, 2021, p. 42). Portanto, para a autora, discutir intermedialidade não é discutir uma mídia concreta, mas sim uma ideia, uma forma de relação. Ramazzina-Ghirardi define que a

Intermedialidade é, assim, o campo de pesquisa que investiga qualidades, características, formas que se realizam na relação entre as mídias em um vínculo que se desenvolve de forma espacial e temporal. Essa característica de ser um campo que estuda relações entre as mídias – que, como qualquer relação, representa uma construção teórica, não um objeto concreto – é que faz com que os debates em torno do sentido e do alcance de intermedialidade se tornem ainda mais intrincados e relevantes. (RAMAZZINA-GHIRARDI, 2021, p. 20)

Esta definição fortalece a imagem de “cruzamento de fronteira” celebrada por outros autores. Dessa forma, a pesquisadora não apenas amplia o campo de aplicação do conceito aos estudos nessa área, como também reforça a noção de que os estudos examinam uma relação entre objetos. Segundo Ghirardi, usar a intermedialidade como categoria analítica significa, por conseguinte, atentar para as novas relações entre diferentes práticas artísticas e culturais, configurações e produtos materiais, bem como para o papel da recepção na formação dessas relações⁶.

⁶ No campo de pesquisa da intermedialidade, as relações intermidiáticas podem ser abordadas por uma perspectiva sincrônica ou diacrônica. A perspectiva sincrônica parte da análise de produtos midiáticos que se relacionam simultaneamente, conforme explicado na pesquisa pelos trabalhos de Irina Rajewsky e Claus Clüver, enquanto a perspectiva diacrônica leva em conta a história das mídias, as relações estabelecidas entre elas e a possível convergência entre diferentes mídias, bem como a evolução de suas formas e funções ao longo do tempo (GHIRARDI, 2021, p. 43).

A partir das definições acima, é possível verificar que os conceitos de intermedialidade são vários e complexos, podendo ocorrer entre uma multiplicidade de mídias e de uma multiplicidade de formas.

Irina Rajewsky, em seu estudo denominado “Intermedialidade, intertextualidade e 'remediação': uma perspectiva literária sobre intermedialidade” (2012a), propõe pensá-la tanto em um sentido amplo quanto em um sentido restrito. Em sentido amplo, a intermedialidade “abre possibilidades para relacionar uma variedade maior de disciplinas e desenvolver teorias gerais em seu aspecto transmidiático” (RAYEWSKY, 2012a, p. 16), de forma que permita uma distinção entre intra-, inter- ao mesmo tempo que representa uma categoria transmídia.

Rajewsky (2012a) também acredita que nenhuma teoria única pode ser derivada de um conceito tão amplo que possa ser aplicado uniformemente a um assunto heterogêneo e abranja todas as diferentes noções de intermedialidade. No sentido restrito, a intermedialidade torna-se aplicada e centra-se na prática do conceito para compreender fenômenos específicos, entendida como uma “categoria crítica para a análise concreta de produtos ou configurações de mídias individuais e específicas” (RAYEWSKY, 2012a, p.19). Nesse caso, a autora propõe três subcategorias de intermedialidade, sendo elas: transposição midiática, combinação de mídias e referências intermidiáticas.

- a) *transposição midiática* é a transformação de um texto-fonte ou de um substrato textual em outro, ou seja, o procedimento que faz com que um produto específico de apenas uma mídia esteja presente em sua própria materialidade, como, por exemplo, uma pintura se transforme em um texto ou em uma adaptação cinematográfica, um romance, um poema;

- b) *combinação de mídias* “processo de combinar pelo menos, duas mídias convencionalmente distintas” (RAYEWSKY, 2012a, p. 24) que envolve “copresença” de diferentes formas midiáticas, como: história em quadrinhos, canções, ópera, teatro, cinema, entre outros;
- c) *referências intermediáticas*, consideradas referências individuais, referem-se à “evocação ou imitação” de especificidades de uma mídia em outra, como é o caso da escrita cinematográfica, musicalização da literatura, de um texto literário a um filme, musicalização da literatura etc. (RAYEWSKY, 2012a, p. 24).

Desse modo, os produtos que se originam das pinturas ou dos desenhos de Van Gogh são numerosos e variados, tornando-se possível encontrar casos que permitem aplicar a classificação teorizada por Rajewsky (2012a, p. 24). Observa-se o caso do quadro *Starry Night* (1889), de Van Gogh, transformado no poema efrástico *The Starry Night* (1962), por Anne Sexton, citado mais adiante, e, mais tarde, reconfigurado em uma composição musical intitulada *Vincent / Starry, Starry Night* (1971), por Don McLean.

Linda Hutcheon também trata de questões intermediáticas, mais especificamente, de adaptações. Em seu livro *Uma teoria da adaptação* (2013), de modo similar, diz que a tecnologia provavelmente sempre estruturou, para não dizer conduziu, a adaptação, visto que as novas mídias constantemente abriram a porta para novas possibilidades⁷. Em termos de adaptação / apropriação,

⁷ De acordo com Diana Domingues (1997) com o uso da tecnologia, o espectador, diante da imagem, estabelece um novo tipo de relação, não está mais diante de uma —janela, onde existem bordas de uma moldura, com ponto de vista fixo —[...] como decorrência, a vida vem se transformando, com uma série de tecnologias que amplificam nossos sentidos e nossa capacidade de processar informações. E a mente humana, uma vez que teve suas dimensões ampliadas, não volta mais ao seu tamanho original. (DOMINGUES, 1997, p. 16).

portanto, o destaque vai para Hutcheon. Considerando que a adaptação pode ser apreendida também como “um processo de criação, a mesma sempre envolve tanto uma (re-)interpretação quanto uma (re-)criação; dependendo da perspectiva, isso pode ser chamado de apropriação ou recuperação” (HUTCHEON, 2013, p. 29). *Os girassóis* (2009) e *Com amor, Van Gogh* (2017) podem, portanto, ser entendidas como obras que se apropriam de outras ou do substrato de outras obras, pois Hutcheon sustenta que o texto fonte não é algo a ser reproduzido, mas sim um objeto a ser interpretado e recriado, frequentemente em uma nova mídia (HUTCHEON, 2013, p. 123).

Alguns artistas perceberam que as novas tecnologias tinham um grande potencial a oferecer para criações. O computador tornou-se uma ferramenta que auxilia na produção de imagens, as quais, dependendo da imaginação do artista, poderão ser transferidas para tela ou papel. Qualquer recriação pode ser o resultado final de leitura e interpretação, onde o artista usufrui de um programa ou software para criar a sua arte com o auxílio da tecnologia. Portanto, a combinação de imagem, som, luz e texto instiga a apreciação do espectador para com a obra em si. Diana Domingues complementa, dizendo que

Os artistas ligados a centros avançados de pesquisa ou isolamento assumem a ruptura com a arte do passado num cenário dominado pela arte da participação, da interação, da comunicação planetária, colocando-se em novos círculos não mais limitados a arte como objeto ou valor de culto, mas enfatizando, sobretudo, seu poder de comunicação. (DOMINGUES, 1997, p. 17)

Ainda para Domingues, a combinação de imagem, som, luz e texto traz ao espectador uma nova obra e isso acontece por permissão ao acesso às obras proporcionadas pela tecnologia. Os artistas, assim, focam na produção de uma

arte que quebra com os paradigmas do passado, mostrando uma arte que é mais interativa e comunicativa do que admirável (DOMINGUES, 1997).

O uso da tecnologia nas artes vem ganhando um espaço considerável nesse nicho e por isso tem sido estudado e abordado por vários pesquisadores, como Hutcheon, que compartilha da análise de Domingues e menciona que as novas tecnologias eletrônicas redimensionaram o que podemos chamar de fidelidade à imaginação, indo além das técnicas prévias de animação e efeitos especiais⁸.

De modo similar, a tecnologia provavelmente sempre estruturou, para não dizer conduziu, a adaptação, uma vez que as novas mídias constantemente abriram a porta para novas possibilidades para todos os três modos de engajamento. Recentemente, as novas tecnologias eletrônicas redimensionaram o que podemos chamar de fidelidade à imaginação – em vez da óbvia fidelidade à realidade –, indo além das técnicas prévias de animação e efeitos especiais. Podemos agora entrar nesses mundos e atuar neles através da tecnologia digital 3-D. (HUTCHEON, 2013, p. 55)

Uma das produções midiáticas que podem ser analisadas a partir de considerações teóricas de Linda Hutcheon sobre mídias interativas é exposição digital multimídia dos quadros de Van Gogh em 3D no Atelier des Lumières⁸, em Paris (2019)⁹. A segunda categoria para análise concreta de produtos midiáticos apontada por Rajewsky (2020, p. 74), a plurimedialidade, envolve a combinação de mídias, portanto, a copresença de diferentes mídias ou formas midiáticas, que também lançam luz sobre esta exposição parisiense de 2019. A exposição em questão conecta pinturas em 3D com música e recria um tipo de realidade virtual

⁸ Disponível em:< <https://www.atelier-lumieres.com/fr/an-historic-area#14>>. Acesso em: out.2023

⁹ Disponível em:< www.youtube.com/watch?v=xsRAirPBu90> Acesso em: mar. 2023

oportunizando, portanto, aos visitantes uma imersão sensorial na obra do pintor. São 140 projetores de vídeo em uma área de mais de três mil metros quadrados. Cerca de 500 imagens em 3D são projetadas e as obras podem ser observadas de forma detalhada.¹⁰ A foto a seguir (Figura 1), tirada por mim na visita a exposição *Beyond Van Gogh: uma experiência imersiva*, pode ilustrar esse interesse pela obra do pintor e a forma como a exposição influenciou e conectou os amantes da arte de Van Gogh no Brasil e no mundo.



Figura 1 – Foto da *Exposição Beyond Van Gogh*
Fonte: Registro da autora (2022).

Como é possível observar na Figura 1, a paixão e o interesse pelo trabalho do pintor continuam a inspirar pessoas do mundo inteiro. É importante

¹⁰ Disponível em:< <https://globoplay.globo.com/v/3273103/>>. Acesso em: mar.2023.

mencionar que a visita à exposição *Beyond Van Gogh: uma experiência imersiva* (maio de 2022) trouxe ao público o contato com mais de 300 obras de Van Gogh, que foram projetadas nas paredes e chão do estacionamento do piso G4 do Morumbi Shopping, zona sul de São Paulo, em maio de 2022.

É importante relatar também que a exposição abriu outra possibilidade de conhecimento, aprendizado tecnológico, envolvendo música, teatro, moda, artes, grafismos, gastronomia e eventos que transformaram o espaço em uma área de convivência e interação. Foram momentos de deslumbramento e reflexão sobre a influência permanente do artista e seu relacionamento com os amantes da arte em todo mundo.

A instalação interativa que recria a obra de Van Gogh em tamanho real em Juiz de Fora (abril de 2021) também foi pensada em termos de combinação de mídias. A instalação¹¹ *O quarto do artista em Arles* (Figura 2), desenvolvida por Rafael Ski, reproduz em proporções reais o quadro que retrata o quarto na casa amarela na qual Van Gogh morava, na cidade de Arles, França, onde trabalhou durante os últimos anos de sua vida.

¹¹ A definição de instalação no meio artístico é ainda complexa, pois é considerada uma técnica de caráter experimental, na qual surgiram e ainda surgem diferentes possibilidades, no entanto, o que é possível adiantar é que a instalação faz parte da exposição da obra, sendo que um dos elementos fundamentais é justamente o espaço escolhido para a suposta exposição. Assim, o espaço da exposição passa a fazer parte da obra de arte (Proença, 2005, p. 222). A autora argumenta que, em arte, a instalação refere-se a um ambiente construído com vários elementos criados por um artista. Nesse sentido, a autora diz que o artista, em geral, não se preocupa em expressar em sua obra um significado que possa ser compreendido da mesma maneira por todos. A instalação pode ser entendida como um espaço de representação no qual se produzem objeto de arte. Aqui podem ser representados todos os tipos de cenas: seja colocação em perspectiva de espaço de tensão, seja a cena doméstica insignificante da vida cotidiana, do escritório, ou do ateliê do pintor, ou ainda do local de exposição, abertos assim à transparência. É o ambiente de atividade artística que está sendo comunicado, seguindo uma das leis da rede de comunicação: a mensagem que transita dentro da rede é menos importante do que visibilidade da rede em si (CAUQUELIN, 2005, p. 147). Portanto, esta abordagem indica que o conceito de instalação está na obra exposta, ou seja, o ambiente em que a obra foi colocada é absorvido por ela, tornando o espaço da exposição parte da proposta da obra e, por conseguinte, parte do todo.



Figura 2 – Instalação interativa
Fonte: MGTV 1ª Edição – Zona da Mata

Voltemos então a um dos nossos objetos de estudo. Tomemos o caso do filme *Com amor, Van Gogh*, que aparece pela primeira vez em forma de pintura e mais tarde é transferido para o audiovisual. Pode-se pensar nas relações intermediárias neste caso de duas maneiras: o longa-metragem é feito inteiramente por pinturas e por personagens baseados em retratos feitos pelo pintor, e a animação é inspirada na poética, nos traços e nas cores das telas do artista. Assim, o filme *Com amor, Van Gogh* se constitui de maneira variada e complexa, usando meios e instrumentos como corpos, movimentos, luz e cores utilizados e criados para corresponder e se assemelhar a elementos, estruturas e práticas representativas das pinturas de Van Gogh. Dessa forma, são facilmente percebidos por associações subjetivas na mente do espectador, levando-o a evocar a mídia pintura.

Sob esse aspecto, toda a sequência do filme é constituída e recebida pelo espectador em relação ao texto fonte, a pintura, ao se apropriar do estilo do pintor, mas, ao mesmo tempo, acrescentando o processo de pintar, como se o espectador estivesse assistindo a uma pintura sendo feita. Os diretores, por meio

de recursos audiovisuais digitais, computadorizados, dão vida à pintura, como diz Rajewsky, “como se fosse” uma pintura viva. O filme não é uma adaptação do romance de Bundrick, assim como o romance *Os girassóis* não é uma adaptação da pintura, mas tanto o romance como o filme são produtos dentro da esfera da intermedialidade – cada um desses produtos cria uma linha narrativa e dá voz a um personagem que faz parte ou está além das informações encontradas nas biografias, nas cartas ou nas pinturas do mestre holandês.

No romance *Os girassóis*, a romancista Bundrick se apropria das informações nas cartas e das pinturas de Van Gogh e utiliza como eixo central a ficcionalização do relacionamento existente entre Van Gogh e uma moça pela qual ele se apaixona. Não temos um romance baseado em um filme ou um filme adaptado de um romance, como acontece mais frequentemente, mas a apropriação de pinturas e das informações contidas nas biografias e nas cartas, ou seja, informações ficionalizadas no gênero novelístico.

No filme *Com amor, Van Gogh [Loving, Vincent]*¹², que tem como título o fechamento das cartas do pintor. “Loving, Vincent” não é uma adaptação de *Os girassóis*. O espectador vê a arte de pintar em movimento, representada pelas pinturas, transmitindo um efeito marcante. Tem como eixo central a impossibilidade de entrega de uma carta do pintor (já falecido) para seu irmão (também falecido) pelo filho do carteiro que entregava as cartas para Van Gogh. O filme remete explicitamente às características da obra do pintor holandês, recriando as qualidades pictóricas de sua arte.

¹² Tradução classificada como modulação. A modulação é um procedimento tradutório que consiste em traduzir a versão na língua de origem de modo diferente, refletindo a padronização da expressão em outro contexto cultural.

2. OS GIRASSÓIS, DE SHERAMY BUNDRICK

Eu tenho um pouco de girassol.
Van Gogh

Ao lermos o título do romance *Os girassóis* (2009), de Sheramy Bundrick, vem logo à mente a série de pinturas com a temática dos girassóis de Van Gogh e somos arrebatados pela exuberância da cor amarela presente nas telas. Lá se encontram também os tons vermelho, azul e verde que parecem ter apenas a função de potencializar a cor amarela¹³.

O romance é dividido em 38 capítulos e a narrativa tem início em 1888 com trechos de cartas escritas por Van Gogh para sua família, amigos e principalmente para Theo, seu irmão. No primeiro capítulo do romance, nos deparamos com uma frase de uma carta que Van Gogh escreveu a Theo em Aérpia, em dezembro de 1885. A história é narrada por Raquel uma moça que trabalha em um bordel e tem um relacionamento intenso e conturbado com o pintor.

Um dia, antes de conhecê-lo, ela adormece em um jardim em Arles, no sul da França e ao acordar descobre que estava sendo desenhada por Van Gogh, o estrangeiro de nome estranho que pintava quadros pela região ao ar livre. “Havia um homem ali perto, sentado sob uma faia, com lápis e papel nas mãos, o rosto escondido por um chapéu de palha amarelo, como os que usam os

¹³ As pinturas de girassóis tinham um significado especial para Van Gogh: elas comunicavam "gratidão", escreveu ele. Ele pendurou os dois primeiros no quarto de seu amigo, o pintor Paul Gauguin, que veio morar com ele por um tempo na Casa Amarela. Gauguin ficou impressionado com a pintura girassóis, que considerou "completamente Vincent". Van Gogh já havia pintado uma nova versão durante a estada de seu amigo e Gauguin mais tarde pediu uma de presente, que Vincent relutou em dar a ele. Mais tarde, ele produziu duas cópias soltas, no entanto, uma das quais está agora no Museu Van Gogh. Disponível em: <<https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0031V1962>> Acesso em: 31 mar.2023.

lavradores. Ele me desenhava” (BUNDRICK, 2009, p. 9). De acordo com a autora, foi a partir de algumas cartas¹⁴ trocadas entre Van Gogh e Theo, irmão do artista, e algumas pinturas que nasceu a ideia de retratar o amor entre Raquel e Van Gogh. O romance é, portanto, originário de uma pesquisa sobre os dois últimos anos de vida do pintor e seu caso amoroso com Raquel, uma moça de 21 anos que trabalha em um bordel, por quem o pintor se apaixona. É uma mistura de realidade e ficção que prende a atenção do leitor do início ao fim da narrativa.

A elaboração dos diálogos neste romance é fortemente influenciada também pelas obras de Van Gogh. “O pintor” que “tirou o chapéu de palha amarela” (BUNDRICK, 200, p. 7). Além das informações de Van Gogh para seu irmão Theo, elas fornecem material para indicadores paratextuais¹⁵, epígrafias, pequenos trechos de cartas no início de cada capítulo para conscientizar o leitor de algo que vem a seguir e envolvê-lo mais na obra. Esses indicadores paratextuais geralmente são menos explícitos, fornecem ao texto índices organizadores que permitem nos comunicar e associar algumas passagens às obras do holandês.

O quarto capítulo do livro, intitulado “A casa amarela”, além de fazer referências à tela *Casa Amarela* (1888) (Figura 3) também traz na epígrafe a explicação do título por meio da citação “Desejo fazer dela uma casa de artista – não uma casa perfeita; pelo contrário, nada perfeita, mas tudo, das cadeiras aos quadros, tendo personalidade” (BUNDRICK, 2009, p. 45). Essa citação pode ser encontrada em uma das cartas de Vincent para seu irmão Theo, sugerindo uma relação entre a realidade documentada e a narrativa fictícia do romance (Figura 3).

¹⁴ As cartas se encontram em https://www.academia.edu/64833974/Van_Gogh_Cartas_a_The_o

¹⁵ Entende-se por paratextualidade, relações mais distantes, tais como títulos, subtítulos, intertítulos, prefácio, epílogos, advertências, prólogos, entre outras. (GENETTE, 2006)



Figura 3 – Obra *Casa Amarela*

Fonte: Van Gogh. *Casa Amarela*. 1888. Óleo sobre tela, 72 x 91,5 cm. Museu Van Gogh, Amsterdam, Holanda.

Como mencionado anteriormente, o romance é narrado em primeira pessoa pela protagonista Raquel, jovem com um relacionamento profundo e conturbado com Van Gogh. Tendo como ponto de partida as pinturas e as cartas, Bundrick escreve a trajetória de uma meretriz para quem Van Gogh teria entregado a própria orelha, decepada em um momento de desespero. É uma linda, embora triste e possivelmente fictícia, história de amor entre um artista pobre que acaba se matando para não dar mais gastos ao irmão doente e uma moça pobre que vende seu corpo para sobreviver.

A poética da obra está na mistura e conexão apresentada entre as pinturas e as cartas, enviadas principalmente ao seu irmão Theo, sobre a vida pessoal, social e cultural na França, a qual Van Gogh descrevia na correspondência. Ao fornecer descrições de imagens da obra de Van Gogh e trechos de cartas dos membros da família do pintor, Bundrick complementa as

referências da mídia evocadas pelo romance. “Agora pretendo fazer um retrato do Dr. Rey e, possivelmente, outros retratos, assim que me acostumar a pintar novamente” (BUNDRICK, 2009, p.193). Esse recurso, relacionado ao potencial intermediário do romance ao mostrar a descrição da imagem da fonte de inspiração do autor em outras mídias, configura-se como um paratexto, provavelmente para trazer informações à compreensão do enredo do romance.

As descrições são feitas pela protagonista-narradora principalmente em momentos de inspiração – seja no bordel, na casa amarela ou nos arredores da cidade, para enfatizar a natureza e os lugares onde o artista viveu nos últimos anos. A narradora mostra seus sentimentos em relação à perenidade da arte. “Não quero estar em um quadro de bordel – eu disse, soluçando – Não quero que me pinte como uma prostituta” (BUNDRICK, 2009, p. 114). No romance, o processo criativo do pintor é misturado com sentimentos e descrevem melhor o que se passa na mente e no coração de Raquel. “Mas o céu não é verde, Monsieur Vincent. Por que eu deveria pintá-lo de verde? Contive um riso quando ouvi a voz estridente e ouvi a explicação de Vincent sobre a pintura” (BUNDRICK, 2009, p. 46). Nessa passagem, nota-se o processo de pintura da casa amarela.

Fiquei mais um pouco atrás da árvore, observando Vincent sorrir para si mesmo, tocar a tela com o pincel, tirar o chapéu para passar a mão pelo cabelo. Eu poderia ter me afastado discretamente, mas meus pés pareciam grudados na grama. (BUNDRICK, 2009, p. 46)

É importante destacar também a trigésima segunda parte da biografia *Van Gogh, a vida*, intitulada “O girassol e o oleandro”: “Por certo um quadro desses, com esse tema esplêndido, ainda está por aí para ser pintado”, escreveu ele, “e

espero que algum dia alguém o faça, seja eu ou outrem” (NAIFEH; SMITH, 2012, p. 716). Os autores escrevem que, em um gesto frustrado de abandono, Van Gogh deixou a pintura *O semeador* (1889) com o mesmo destino incerto de seus sonhos da casa amarela.

A leitura do romance *Os girassóis* tem grande impacto sobre os leitores, pois as pinturas descritas pela romancista montam um panorama de toda a obra do pintor em nossa imaginação¹⁶. Conforme Lígia Diniz (2020) sentimo-nos atraídos e somos remetidos pela natureza. Nesse caso, realizando a leitura do romance somos tocados emocionalmente ao observar os girassóis, gerando produções que nos levam a pensar sobre o esplendor da natureza.

Este entendimento se completa com o registro do girassol no capítulo “Sob o signo do fogo” da obra *Os impressionistas*, de Lassaigne (1973), no qual René Huyhge menciona “Como é bonito o amarelo! [...] A flor que ele prefere, o girassol, procura avidamente virar seu disco de açafrão, radiante de pétalas esplêndidas, em direção ao sol” (HUYHGE, citado em LASSAIGNE, 1973, p. 6).

O romance *Os girassóis* também nos remete à teoria de Lígia Gonçalves Diniz em *Imaginação como presença* (2020), quando a autora aborda a produção de presença por meio da experiência literária mediada pela imaginação, que poderá tocar nossos afetos, sensações e emoções. Como se pode notar, essas reflexões sobre o girassol apontadas na biografia por Lassaigne também têm

¹⁶ Lígia G. Diniz, em seu livro *Imaginação como presença, O corpo e seus afetos na experiência literária* (2020), seguidora do pensamento de Hans Ulrich Gumbrecht, menciona a produção de presença por meio da experiência literária mediada pela imaginação, visto que a leitura ativa afetos e sentimentos, cativando nosso emocional. “A imaginação essa dimensão, que chamo afetiva, carrega consigo uma correspondência em um conceito bipartido de experiência, em que ganham relevância às sensações e emoções, em tensão com o entendimento, isso porque, sem que sobreviva nela um rastro irreduzível à racionalização, não há experiência estética” (DINIZ, 2020, p. 33).

relação com o romance e são usadas para esclarecer a reflexão encontrada na cor. Observe novamente a narrativa “Ele me olhava como se eu fosse um quadro” (BUNDRICK, 2009, p. 22). Raquel, ao conversar com Van Gogh no bordel, revela sua curiosidade “Quem o ensinou a beijar assim?” (BUNDRICK, 2009, p. 22). A protagonista percebe que o pintor se interessa por ela, e o contato entre eles evolui para uma relação amorosa. Ele a visita no bordel e ela começa a visitá-lo e a frequentar a casa amarela que Van Gogh decorou com quadros de girassóis.

Ao fazer a leitura do romance, portanto, dois principais vieses se destacam na narrativa: partes da vida de Van Gogh, expressos principalmente pelas informações incluídas nas cartas trocadas com seu irmão, e nas descrições / recriações picturais das obras de arte no decorrer da leitura.

No romance, na página 144, Raquel fala sobre o envolvimento de Paul Gauguin com Van Gogh, e demonstra para o amigo do pintor que ela é uma boa observadora: “Por que não o deixa em paz? — eu gritei. — Você tem inveja porque os quadros dele são melhores que os seus... Você não passa de um parasita!” (BUNDRICK, 2009, p. 144). Gauguin diz a Vincent que se envolveu com sua “prostituta barata” e por esse motivo há uma discussão entre os dois, que evolui para agressões verbais e físicas. Madame Virgine, dona do bordel, pede a Raoul, seu segurança, que os tire dali “Tire-os daqui! Fora! Fora! — Solte-me maldito! Gauguin urrava, mas Raoul era muito maior que ele, e Gauguin não iria a lugar nenhum exceto a rua” (BUNDRICK, 2009, p. 145). Na noite chuvosa daquele dia, Vincent saiu do bordel com o Sr. Roulin, mas retorna com um objeto envolto em jornal, o coloca na mão de Raquel e diz: “Você vai se lembrar de mim”. Ela desembrulha o papel, vê a orelha decepada e desmaia. Raquel diz a Françoise, sua amiga, que foi Gauguin, mas logo descobre que foi o próprio

Vincent quem fez aquilo consigo mesmo. Em consequência, Vincent é levado para o hospital em Arles. Gauguin pega o primeiro trem para Paris e, depois desse episódio, Raquel descobre que está grávida, mas infelizmente sofre um aborto espontâneo. Nesse momento a narradora se desespera porque tem consciência de que com a perda do filho, vai-se a possibilidade de formar uma família, de ter um lar.

Madame Roulin, esposa do carteiro, visita Vincent algumas vezes. Ele parece melhor, mas depois tem outro ataque. Raquel, Joseph Roulin e o carteiro foram ver o médico Félix Rey, um homem generoso que conhecia todos os tratamentos e remédios que poderiam ajudar o pintor. Depois de se recuperar, Vincent vai ao bordel para visitá-la, no entanto, a amiga de Raquel, Jacque, diz ao pintor que Raquel perdeu seu bebê. Vincent tem uma nova recaída e é novamente levado ao manicômio para tratamento psiquiátrico, aos cuidados do médico Peyron, em Saint-Rémy-de-Provence.

Alguns acontecimentos desagradáveis que ocorrem com a protagonista, devido às suas condições socioculturais, são imaginadas ou apropriadas das cartas do pintor e incluídas na narrativa: ela precisou se sujeitar ao médico Félix Rey de Vincent para ajudar a financiar o tratamento do pintor etc. Já melhor, Van Gogh visita Raquel em Arles, sob vigilância. Raquel espera por ele na estação de trem e os dois passam o dia juntos. Em Saint-Rémy, Raquel encontra Vincent triunfante, porque conseguiu vender uma pintura em Bruxelas. Com essa venda ficam noivos e fazem planos para o casamento. Raquel continua por um tempo seu relacionamento com o médico e outros homens, pois não tem como se manter financeiramente e Vincent, ao saber disso, tem outra crise nervosa.

Abalado, ele volta para o hospital. Lá recebe uma carta de Theo. Nela seu irmão escreve sobre o Dr. Gachet, um médico famoso nos meios culturais de Paris.

Logo depois, Vincent vai a Auvers-sur-Oise consultar o Dr. Gachet. O pintor escreve para Raquel e conta sobre o objetivo de Theo de deixar a galeria onde trabalha. Além disso, fica sabendo por terceiros da doença terminal do irmão. A angústia ao perceber a situação trágica sua e de seu irmão e sua impossibilidade de se manter financeiramente, o leva a uma recaída que culmina no suicídio. Em Saint-Rémy, dispara um tiro em si mesmo em 27 de julho de 1890 e falece dois dias depois. Seu irmão volta a Paris e escreve para Raquel sobre a morte de Vincent, convidando-a para visitá-lo.

Raquel aceita o convite e viaja para ver Theo e conhecer Johanna van Gogh, esposa de Theo. Conversam sobre Vincent e suas pinturas. Raquel diz que as pinturas de Van Gogh evocam muitas coisas nela. Théo desaparece por um momento e traz para ela um maço de cartas amarradas com uma fita amarela. Em Auvers, Raquel vai ao cemitério e encontra o túmulo do pintor. Ela diz:

Eu sei que você está aqui. Eu sinto sua presença, calorosa e real, como se você estivesse sentado ao meu lado. Sua tristeza passou e agora eu sinto você andando por esses campos com seu fio de prumo, capturando tudo o que você vê [...] Eu o encontrarei novamente. (BUNDRICK, 2009, p. 448)

A partir dessa citação, pode-se afirmar que a narrativa de Brundrik, com passagens com diversos graus de saturação pictórica (Louvel), desperta na mente do leitor as pinturas de Van Gogh ao fazer referência ao momento em que o pintor criava seus quadros. O texto narrativo inspira-se, portanto, na escrita epistolar e nas obras pictóricas de Van Gogh.

O que destaca *Os girassóis* (1888) de outras apropriações é o fato do romance reproduzir não apenas a vida de uma figura famosa, mas também a peculiaridade de seu legado. Bundrick mistura ficção e realidade e utiliza os textos fontes para compor sua obra. *Os girassóis* não é apenas um romance sobre pintura, é um texto literário que carrega uma poética própria, inspirada pela sensibilidade de um pintor apaixonado pela sua arte e pela mulher que o encanta.

2.1 DESCRIÇÃO PICTURAL

Quando tratamos de descrições picturais no romance *Os girassóis*, utilizamos os conceitos teóricos de vários autores, principalmente de Liliane Louvel em “Nuances do pictural” (2012), além de relacionarmos essas descrições com elementos biográficos, sensações e sentimentos na vida de Van Gogh. Louvel explica que a picturalidade acontece a partir da pintura quando “certo número de referência deve nos permitir a identificação do pictural no texto” (LOUVEL, 2012, p. 49). Atribui-se, assim, maior ou menor grau de picturalidade de acordo com os marcadores picturais.

Como enfatiza Louvel em “A descrição ‘pictural’: por uma poética do iconotexto” (2006), esse diálogo acontece a partir das “artes irmãs” quando “textos narrativos evocam a imagem, seja pintura, gravura, desenho ou fotografia” (LOUVEL, 2006, p. 49). Em síntese, a descrição pictural passa por diferentes níveis de exposição ao descrever uma pintura.

Uma descrição será dita “pictural” quando a predominância de “marcadores” da picturalidade, aquilo que faz com que uma imagem seja artística, seja um

artefato, será irrefutável e que passarão a segundo plano a intenção didática, as referências aos saberes matésico, mimésico, etc. (LOUVEL, 2006, p. 195)

Desta forma, fica evidente que, segundo Louvel (2006, p. 196), com o predomínio dos marcadores não temos uma fusão total, mas uma emulsão, ou seja, um “iconotexto”, o vestígio de um texto em outro. Além disso, a autora ressalta que um quadro pode pertencer a um mundo real ou fictício. No caso de pertencer ao mundo real, o leitor poderá observar as alterações entre a obra e sua representação iconotextual, como os fenômenos de alteração, distorção e corrupção. (LOUVEL, 2006, p. 196).

Assim continua Louvel em “A descrição ‘pictural’: por uma poética do iconotexto”:

O pictural, como o figural, impõe seus modos e compõe um sistema, um modo de ser do texto, a “picturalidade”. No que concerne à presença explícita da pintura no texto, sob forma de uma visão, de uma comparação, de uma atividade de criação, *in praesentia*, não nos faltarão critérios para identificar e estudar estes modos de funcionamento ekrásticos. (LOUVEL, 2006, p. 198)

Louvel também recupera a definição de Viola Winner. Para Winner, a descrição pictural é a

técnica que permite descrever as personagens, os lugares, as cenas, ou os detalhes das cenas, como se eles fossem quadros ou conteúdos de quadros, e que [permite] a utilização de obras de arte com fins temáticos e estéticos. (WINNER citada por LOUVEL, 2006, p.197)

Assim, pode-se entender o elemento pictural como a presença explícita da pintura no texto, ou seja, a evocação da imagem pelo texto, de uma atividade de criação, comparação entre duas artes “a imagem no texto funcionando como metonímia (ou sinédoque) e/ou metáfora” (LOUVEL, 2006, p. 193) que exige do

receptor a capacidade de decifrar o significado do encontro de duas ou mais artes. Um exemplo desse fenômeno ocorre no trecho em que Raquel, a protagonista-narradora em *Os girassóis*, descreve um dos autorretratos de Van Gogh.

Parece que as cores se chocam, que não há a menor harmonia entre elas, mas, quando você olha mais de perto, percebe que ela existe. Seus olhos são verdes para combinar com o casaco, e o vermelho na boca corresponde ao vermelho no cachimbo e no fundo. O casaco é verde, mas você coloca azul e laranja nele para combinar com o seu chapéu laranja no topo. (BUNDRICK, 2009, p. 190)

Muitas passagens em *Os girassóis*, de Bundrick, se referem a pinturas de Van Gogh e são claramente descritas no livro, funcionando como aliadas da narrativa, mas Louvel adverte os autores (e leitores) contra o uso da descrição figurativa, que

pode ser nociva à unidade, e mesmo à coesão da narrativa e do conteúdo. Daí a natureza subversiva da descrição, que ameaça a narrativa com um golpe de Estado, correndo o risco de, por sua extensão, prejudicar 'todo o conjunto', de retardar a narrativa e, por fim, cansar o leitor. Seria melhor, então, se se pudesse ligar agradavelmente os dois, a descrição pictural se tornando uma aliada da narrativa, mas sem renunciar à sua estética de suspensão. (LOUVEL, 2006, p. 201-202)

De acordo com a citação acima, é possível perceber que a descrição pictural se caracteriza como "diferente" à imaginação pela mediação da palavra. Ela atesta seu desejo de rivalizar com o visual, "dando uma pincelada com as palavras" (LOUVEL, 2006, p. 202). A citação "Seus olhos são verdes para combinar com o casaco, e o vermelho na boca corresponde ao vermelho no cachimbo e no fundo" (BUNDRICK, p. 190, 2009) confirma o que Louvel diz. A leitura desse trecho direciona o leitor ao "texto fonte".

Ainda para Louvel (2006), a descrição pictural de uma forma geral, poderá afetar outro polo da comunicação estética, o da recepção. Uma vez que o leitor reconheça a pintura e abra seu grande livro de imagens, isto é, revise o seu “museu imaginário” (LOUVEL, 2006, p. 203), imediatamente fará sua própria interpretação do que está diante de si. Para Louvel, portanto, esses marcadores citados podem ser encontrados em maior ou menor grau de saturação.

[...] poderão ser explícitos e aparecer como citação direta, ser claramente reconhecidos e comprovados ou poderão figurar indiretamente de modo que o estímulo de dados simples tenha pouca saturação, enquanto **a descrição explícita** de uma tela tem o nível mais alto de saturação. (LOUVEL, 2012, p. 49, minha ênfase)

Nesse sentido, podemos entender que a saturação da cor no texto faz a imaginação fluir. O texto verbal pode parecer uma tela para o leitor, assim como há quem prefira a descrição de um quadro tal como ele é apresentado literariamente no texto ou através éfrase, ou seja, a recriação verbal da arte pictórica.

Para compreender melhor a citação acima, é necessário recorrer aos marcadores de picturalidade mencionados por Louvel em “Nuanças do pictural”, para identificar exemplos de descrição pictural. Esses marcadores são:

o léxico técnico (cores, nuanças, perspectiva, *glacis*, verniz, formas, camadas, linha, etc.); a referência aos gêneros picturais (natureza-morta, retrato, marinha); o recurso dos efeitos de enquadramento; a colocação de operadores de abertura e de fechamento da descrição pictural (dêiticos, enquadramentos textuais como as narrativas encaixadas, a pontuação, o branco tipográfico, a repetição do motivo “era”); a colocação de focalizadores e operadores de visão; a concentração na estória de dispositivos técnicos que permitem ver; o recurso das comparações explícitas – “como em um quadro”; a suspensão do tempo marcado pela forma *-ing* em inglês que indica também a inserção da

subjetividade e, de fato, inscreve a espacialidade no tempo da narrativa. (LOUVEL, 2012, p. 49)

Em outras palavras, a descrição pictural deve ser dosada de forma a não entrar em conflito ou mesmo se sobrepor à narrativa. Mais do que isso, a descrição pictural deve ser uma aliada da narrativa.

Em *Os girassóis*, as descrições, desde as menos até as mais saturadas, adaptam-se à narrativa, dão profundidade ao texto e, como analisaremos neste trabalho, funcionam como elemento dramático, com ações comoventes que às vezes envolvem sofrimento, aflição e dor.

Tendo o grau de saturação em mente, Louvel apresenta a seguinte classificação: o efeito quadro, a vista pitoresca, a hipotipose, os quadros vivos, os arranjos estéticos ou artísticos, a descrição pictural e a éfrase.

- O **efeito quadro** acontece “quando o leitor tem a **impressão de ver um quadro** ou percebe uma referência a pintura” (LOUVEL, 2012, p. 50, minha ênfase). É importante salientar que essa descrição requer mais atenção, porque é a forma mais sutil na inscrição do texto.
- A **hipotipose**¹⁷, que “seria um exemplo de **narração descritiva**” como revela Fontanier (citado por LOUVEL, 2012), a hipotipose “pinta as coisas de uma maneira tão viva e tão enérgica, que as coloca de certa forma sob nossos olhos”, neste caso o efeito pictural depende do ponto de vista do leitor, que permanece livre para fazer associações (FONTANIER citado por LOUVEL, 2012, p. 54, minha ênfase). Como exemplo deste resultado é possível citar o trecho “A cama era de noqueira sólida [...] e a cômoda com gavetas [...] duas

¹⁷ No campo da estética, a hipotipose é a ação de descrever uma cena usando cores intensas de modo a fazer com que o leitor tenha a sensação de a perceber subjetivamente e responder intensamente a ela.

telas de girassóis penduradas sobre a cama... (BUNDRICK, p. 89, 2009). Essa passagem pinta o quadro *O quarto de Van Gogh em Arles* (1888), como se o quadro tivesse diante dos olhos do receptor, como se ele fosse realmente uma pintura (LOUVEL, 2006, p.197).

- A **vista pitoresca** sugere **cenas “suscetíveis de serem pintadas**, cenas de rua, de lugares evocadores [por intermédio da memória], etc.” (Louvel 2012, p. 52, minha ênfase), remetendo a seus equivalentes picturais.
- Os **quadros vivos**, “admirados no século XIX, aproximam-se do teatro e da ópera, os personagens, dispostos em posições falantes **reproduzem um quadro ou uma cena histórica**” (LOUVEL, 2012, p. 55, minha ênfase). Segundo Louvel, o efeito quadro “cria uma sugestão tão forte que a pintura parece seguir o texto, mesmo que não seja uma referência direta à pintura em geral ou a um quadro em particular” (2012, p. 50). Nota-se uma descrição que sugere uma imagem que sugere a impressão de uma pintura ou a idealização de uma tela. Nos quadros vivos temos “os personagens, dispostos em posições ‘falantes’, reproduzindo um quadro ou uma cena histórica, imobilizam-se numa evocação” (LOUVEL, 2012, p. 54). Nesse nível, não há a descrição detalhada de uma tela, a descrição é apenas sugerida, isso se pode observar na descrição “Não era o que eu esperava, madame. Mas eu gostei de ele ter me pintado com meu vestido azul...” (BUNDRICK, 2009, p. 442). Bundrick demonstra a maneira como Van Gogh dispôs a cena, além da personagem Adeline Ravoux e sua opinião na tentativa de reproduzir sua expressão facial igual à pintura de Van Gogh.
- Os **arranjos estéticos ou artísticos** apresentam-se “no olhar do personagem ou narrador, compreende-se uma ‘**natureza morta**’ que permite à personagem

surpreender-se na admiração” (LOUVEL, 2012, p. 57, minha ênfase). Um exemplo dessa descrição é a referência feita ao quadro *Natureza-morta com cebolas e prancha de desenho* (1889): “sobre a mesa a garrafa de vinho vazia, cebolas em um prato, um livro, carta, vela” (BUNDRICK, 2009, p. 182).

- A **descrição pictural**, na qual o texto vem emoldurado e apresenta o maior grau de saturação antes da éfrase (LOUVEL, 2012, p. 58-59).
- A **éfrase**, um exercício literário que visa recriar uma obra de arte, passando do visual para o textual. A éfrase apresenta o maior grau de saturação pictural (LOUVEL, 2012, p. 60).

Vamos nos deter um pouco sobre as extraordinárias pinturas a óleo que fascinam por sua gama de cores, como *Natureza morta com prato de cebolas* (Figura 4).

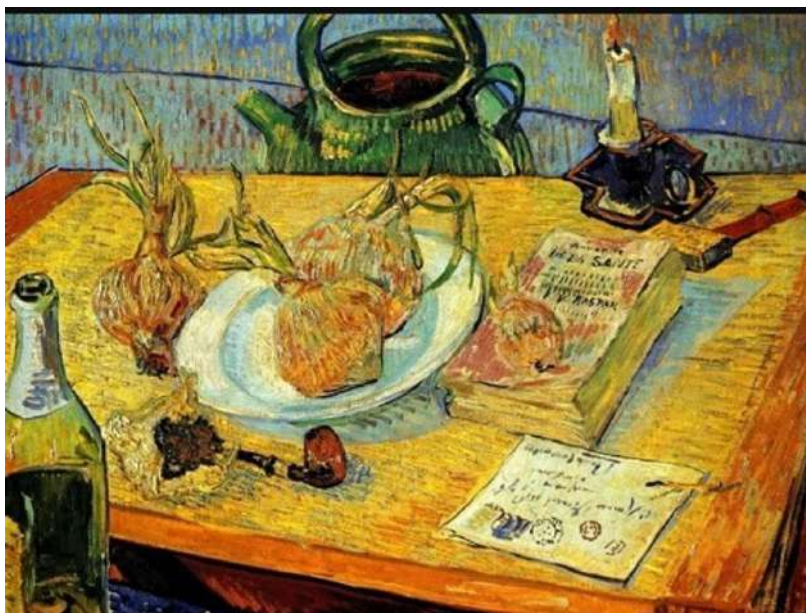


Figura 4 - Fonte: Van Gogh. Obra *Natureza morta com prato de cebolas*. 1889. Óleo sobre tela – 64 x 50 cm - Kröller-Müller Museum, Otterlo, Netherlands

Dialogando com o quadro, a escritora insere em sua narrativa os objetos dispostos sobre a mesa: “garrafa de vinho vazia, cebola em um prato, um livro, carta, vela, bastão de lacre e seu cachimbo com a bolsa de tabaco”. No diálogo verbal, notamos que Raquel utilizou-se da imagem para representar o regresso à casa amarela e indicar que Van Gogh tinha recuperado novamente sua rotina cotidiana, pintando objetos que estavam sobre a mesa.

— Ontem à tarde foi maravilhoso dormir na minha própria cama, e ainda voltar ao trabalho. Resolvi começar com uma natureza-morta para me habituar a pintar novamente. — Ele fez um sinal na direção de uma coleção de objetos cuidadosamente dispostos sobre a mesa: garrafa de vinho vazia, cebola em um prato, um livro, carta, vela, bastão de lacre e seu cachimbo com a bolsa de tabaco. — Logo farei uma pausa. Sente-se. Era difícil acreditar que, doente como ele estivera e tão perto da morte, pudesse estar lá, pintando, como se nada tivesse acontecido. (BUNDRICK, 2009, p. 182)

A citação – arranjo estético – permite reforçar significados que a narradora contempla ao observar a natureza morta: o vinho, o livro, as cebolas e outros objetos sobre a mesa. Essa descrição não só evoca a obra de arte, como também o estado de espírito do personagem. Assim, a citação cria uma relação de copresença entre a natureza morta e o representante dela. A descrição dos objetos desliza suavemente em direção ao pictural, num movimento associativo. A presença dos objetos, dispostos como se fosse um quadro, já conduz a narrativa para a descrição pictural.

Compartilhando do pensamento de Louvel, acredita-se que o pictural acrescenta algo ao texto, ele desempenha o papel de termo comparativo, “uma verdadeira abordagem figural, o *ut pictura poesis* que se torna um tipo de arquitrupo dominando o outro” (LOUVEL, 2012, p. 63). Pode-se dizer que os

objetos sobre a mesa mencionados no romance não apenas remetem ao quadro *Natureza morta com prato de cebolas*, mas também aproxima as mídias. A esse respeito Louvel menciona que:

Podemos então, repensar a figura não em termos de distanciamento, mas de ponto de vista, quando a escolha do comparativo tem valor de orientação, quando já é uma interpretação, uma vez que revela pressupostos éticos e estéticos. (LOUVEL, 2012, p. 63)

A partir dessas considerações, pode-se aferir que o pictural se trata de uma interpretação, ou seja, uma decodificação do que pode ser retratado. A autora prossegue dizendo que o pictural se introduz num sistema comparativo através do desvio necessário do “como se”, então a pintura pode ser repensada não em termos de distanciamento, mas de ponto de vista do leitor, pois Louvel aponta que: “A obra de arte no texto constitui um dos lugares mais privilegiados da codificação de saberes: donde a abundância de definições, de referências à tradição, de glosas, de interpretações, de julgamento estético” (LOUVEL, 2012, p. 62).

Retornando ao trecho citado anteriormente, em que Bundrick se apropria dos elementos da pintura *Natureza morta com prato de cebolas*, Rajewsky aponta que uma pintura não pode ser transformada em texto e o que se cria neste caso é uma mera ilusão, um “como se” em relação à outra mídia (RAJEWSKY, 2012, p. 69). Comparando a Figura 5 com a referida citação, pode-se dizer que Bundrick escreve o romance como se estivesse pintando a vida e recriando as obras de Van Gogh. A escritora descreve, dentro de passagens narrativas, todas as etapas que supostamente envolveriam o momento exato das pinturas, como no caso da natureza morta já mencionada, divididas nos diferentes objetos pintados, tais

como o cachimbo com tabaco, a garrafa de vinho ou absinto, a cafeteira, o calendário com a vela acesa, o pedaço de cera de selagem, a caixa de fósforos e o livro. Todos esses objetos estão presentes também na vida do pintor. Especial destaque para o cachimbo, característica marcante de Van Gogh, presente em alguns de seus autorretratos. A garrafa de bebida, que remete aos altos e baixos da saúde mental do pintor, que sofria também de problemas com alcoolismo. O pedaço de cera de selagem, que faz referência às centenas de cartas escritas pelo artista ao seu irmão Theo. Em outras palavras, os objetos remetem à forma de viver do artista e aos elementos que de certa forma resumem sua trajetória incluída na narrativa. A autora do romance descreve como estivesse pintando a vida de Van Gogh.

Assim, o romance *Os girassóis* se constrói de formas múltiplas e complexas, apresentando na escrita cores e traços que correspondem e se assemelham a práticas representativas da arte do pintor, criando uma alusão às qualidades pictóricas. Dessa forma, esses elementos podem ou não ser conjurados por associações subjetivas na mente do espectador, levando-o a evocar ou não a pintura.

Nesse sentido, a sequência na mídia nova, no romance, foi constituída e recebida pelo espectador em relação à mídia fonte, a pintura, recuperando-as através de detalhes das cenas, da descrição dos lugares, de características de personagens, como se pode observar novamente no trecho: “Seus olhos são verdes para combinar com o casaco, e o vermelho na boca corresponde ao vermelho no cachimbo e no fundo” (BUNDRICK, 2009, p. 190). Analisando a descrição pictural, pode-se contemplar que a escritora apresenta Van Gogh como se ele fosse um quadro e, ao mesmo tempo, como se o leitor estivesse

resgatando da memória a presença da pintura. Portanto, a escritora dá vida às pinturas, com diferentes graus de saturação, podendo ser classificadas, portanto, como efeito quadro, hipotipose, quadros vivos, arranjo estético, descrição pictural e écfrase (sobre a qual falaremos no próximo subitem). A descrição pictural, expressão usada também como guarda-chuva para todas as outras classificações, descreve a pintura como se ela estivesse sendo criada, imaginando a atmosfera do momento em que o quadro foi concebido, isso traduz o “como se” enfatizado por Rajewsky.

Passemos agora ao conceito de écfrase que, de certa forma, destaca-se dentre as várias classificações, além de olhar mais detalhadamente sobre a tematização ou narrativa pictural que não é abordada por Louvel. Na realidade, de acordo com Reichmann¹⁸, podemos caracterizar, *en passant*, a picturalidade em textos verbais como: **tematização pictural** (quando o tema do texto fonte envolve toda transposição midiática), **passagem pictural** (termo genérico que abrange todas as modalidades picturais em trechos da transposição midiática); **narrativa pictural** (quando há trechos narrativos envolvendo picturalidade, ou seja, quando a descrição pictural está a serviço da narrativa na transposição midiática), **écfrase** (quando há recriação – não descrição – de uma obra artística em outra) e **descrição pictural** (quando há prevalência da descrição pictural sobre a narração na transposição midiática). Essas apreensões dependem da ênfase dada pela autora a características picturais e à resposta do leitor, havendo sempre questionamentos quanto à intensidade pictural e como ela se manifesta. A autora também alerta para a sutil diferença entre diferentes modalidades, a possibilidade

¹⁸ Assunto apresentado por Brunilda Reichmann no Seminário de Pesquisa da Uniandrade (Edição 2022).

de apreensões e análises diversas, o que enriquece o debate sobre a picturalidade na narrativa verbal.

2.2 ÉCFRASE E NARRATIVA PICTURAL

Utilizando o fundamento da navalha de Occan, vamos condensar as várias definições de écfrase. Brunilda Reichmann, em dois artigos sobre picturalidade na literatura, parte do conceito de Massaud Moisés (2004) para mostrar que a écfrase não pode ser restringida à descrição.

A ekphrasis não é, não pode restringir-se a ser, mera descrição. Quando se limita a isso, incide na linearidade fotográfica, que significa ausência de sentimento poético [...] A ekphrasis poética é uma recriação, tanto quanto é expresso o efeito de uma paisagem natural sobre a sensibilidade do poeta: é uma realidade paralela, não a sua imagem num espelho plano. (MOISÉS citado em REICHMANN, 2021, p. 62)

Resgatemos agora as definições dos teóricos já mencionados, principalmente de Louvel e Clüver que se detiveram mais demoradamente sobre o conceito e passemos às considerações de Reichmann.

Liliane Louvel, no mesmo artigo “Nuanças do pictural”, diz que

A écfrase, enfim, fornece o maior grau de “picturalização” do texto [...] era um exercício literário de alto nível que visava **descrever** uma obra de arte, efetuar a passagem entre o visível e o legível, como o exemplo canônico da **descrição** do escudo de Aquiles, por Homero, que lhe permitiu descrever a guerra de Tróia. (LOUVEL, 2012, p. 60, minha ênfase)

Ao contrário de Moisés, Louvel utiliza o verbo **descrever** associado à écfrase, que tentaremos evitar neste trabalho. Ainda na opinião de Louvel, o mesmo

texto pode evoluir de uma categoria para outra, ou difundi-la em uma só, isso se dá devido à característica de um texto de identificar nele suas aberturas às artes pictóricas. Ao manter variações de saturação pictural e a possibilidade de diferentes classificações da mesma passagem onde há picturalidade na narrativa verbal, de certa forma Louvel dá liberdade ao leitor, mas torna instável a apreensão da *écfrase* e as outras classificações que dependem da observação do leitor.

Paralelamente aos conceitos apresentados por Louvel, incluímos o de referência intermediática, apresentado por Irina Rajewsky no artigo “Intermedialidade, intertextualidade e ‘remediação’: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade” (RAJEWSKY, 2005, p. 25). A autora designa estes fenômenos – a alusão a uma mídia em outra, a “evocação ou imitação de certas técnicas cinematográficas” e a *écfrase* como exemplos de referência intermediática, o que tira a característica primordial da *écfrase* – a recriação de uma obra, igualando-a à simples menção do título de uma obra:

Intermedialidade no sentido mais restrito de referências intermediáticas, por exemplo, referências, em um texto literário, a um filme, através da **evocação ou da imitação de certas técnicas cinematográficas** como tomadas em zoom, dissolvências, fades e edição de montagem. Outros exemplos incluem a chamada musicalização da literatura, a *transposition d’art*, a **écfrase**, referências em [romance ou] filmes a pinturas ou em pinturas à fotografia e assim por diante. (RAJEWSKY, 2005, p. 25, minha ênfase)

Clüver define a *écfrase* em 1997, como “a representação verbal de um texto real ou fictício composto em um sistema de signo não verbal” (CLÜVER, 1997, p. 26). Esse conceito foi reelaborado anos mais tarde: “*Écfrase* é a representação verbal de configurações reais ou fictícias compostas em um meio visual não cinético” escreve Clüver (2017, p. 33), mas tenhamos o primeiro conceito em mente. O que

significaria, na verdade a “representação”? Se aceitarmos o significado de “representação” como “reprodução” em outra mídia, estamos próximos ao conceito de recriação de Moisés. É este conceito que queremos manter.

Reichmann, em seu segundo artigo intitulado “Imagens da cegueira: referências intermediárias à pintura em *Ensaio sobre a Cegueira*” (2021) traz importantes considerações sobre a descrição pictural e a éfrase. Para ela, referências à pintura na obra *Ensaio sobre a cegueira* (1995), de José Saramago, segundo alguns críticos são consideradas éfrases, por outros, referências intermediárias, ou descrições picturais. Todas implicando no envolvimento de mídia não dominante em mídia dominante e consideradas aceitáveis se não considerarmos a éfrase como uma recriação¹⁹.

Partindo dos conceitos resumidos acima, tendo a definição de Moisés em mente, há duas possíveis considerações apresentadas por Reichmann: os dois objetos de estudo, o romance *Os girassóis* e o filme *Com amor, Van Gogh*, considerados como um todo, remetem às características de uma escola de pintura, ou seja, às obras de Van Gogh. Essa característica poderia ser considerada estilo pictural ou tematização pictural. Segue a classificação de Reichmann:

1. Estilo pictural ou tematização pictural: remete a características de uma “escola” de pintura ou ao estilo de um pintor e abrange todo o texto (e.g.: impressionismo em Katherine Mansfield e Anton Tchekhov).

¹⁹ Além disso, mesmo apresentando uma classificação sobre a picturalidade no texto verbal no desenrolar do artigo, Reichmann chama a atenção para o fato de que “Não importa a terminologia que usamos, as referências a pinturas em *Ensaio* não alteram a mídia do texto de chegada, a verbal, mas mudam a atmosfera do universo ficcional por um curto período, ressignificando e aprofundando o significado do texto. (REICHMANN, 2021, p. 65)

2. Picturalidade na literatura – pinturas imaginárias ou existentes presentes na literatura:

2.1 Quadros imaginários “pintados” verbalmente, ou criação de pintura imaginária.

Alguns tipos:

- Paisagem verbal – descrição de características espaciais abarcadas pelo olhar na ficção como se fosse uma pintura (foco na paisagem).
- Quadro vivo verbal – descrição de personagem ou personagens na ficção como parte de um *tableau vivant* (foco na personagem).
- Natureza morta verbal – criação verbal que remete às características da pintura assim denominada (foco em seres inanimados, objetos etc.).

2.2 Pinturas existentes recriadas ou descritas na literatura:

- Descrição figurativa ou icônica – descrição verbal de elementos de pinturas existentes.
- Écfrase – recriação verbal de pintura existente. (REICHMANN, 2021, p. 62)

Tanto o romance *Os girassóis* quanto a animação *Com amor, Van Gogh* tematizam a obra e ficcionalizam a vida do pintor. Tematizam técnicas ao fazer renascer pinturas características do pintor holandês em outra mídia ou ao fazer com que acompanhem o processo criativo de Van Gogh, e ficcionalizam a vida do pintor a partir das informações contidas principalmente nas cartas e nas biografias. Tanto o romance como o filme utilizam o estilo pictural, se bem que o romance o verbaliza enquanto a animação o realiza.

A citação “girassóis dourados incandescentes que deveriam ter parecido desamparados e tristes [...] eles se contorciam com a vida e energia contra uma parede de amarelo indomável” (BUNDRICK, 2009, p. 54) deixa claro para o leitor que se trata de uma écfrase. A passagem é, sem dúvida, uma recriação verbal da

pintura *Girassóis* de 1888²⁰, pois o texto recria o conjunto de relações presentes na pintura, como por exemplo, as cores, as flores de girassóis e seus caules retorcidos e o enquadramento da janela que remete à cor do quadro e à sua moldura. Trata-se de um processo de transformação ou apropriação de um texto-fonte, a pintura *Girassóis*.

Irina Rajewsky ao considerar a éfrase como um fenômeno intermediário, indica “um cruzamento de fronteira entre mídias” (RAJEWSKY, 2012, p. 22), que se encaixa como um processo de transposição midiática, pois se refere aos girassóis dourados (pujança do amarelo associado ao metal mais precioso), que transitam de uma determinada mídia qualificada, a pintura – a uma nova obra que pertence a outra mídia qualificada, a literatura. A partir de uma provocação verbal, as imagens desencadeiam uma resposta visual imaginativa na mente de quem lê *Os girassóis*. Vejamos agora outra passagem:

A pintura pulsava com energia e movimento, a luz de gás dos faróis dourados de Arles sob o céu noturno. **Reflexos agitados tremeluziam e brilhavam nas agitadas águas, estrelas florescia lá no alto como flores, constelações se desfraldavam pelo horizonte.** (BUNDRICK, 2009, p. 81, minha ênfase)

Com essa passagem podemos fazer uma digressão ou criar um gancho com o quadro de Van Gogh e o poema efrástico de Anne Sexton (1928-1974). Algumas palavras dessa passagem trazem à mente o quadro *Noite estrelada* (1989), e o poema de Sexton, que recria o quadro (Figura 5). Notamos, no entanto, que Sexton recria o quadro e propõe uma reflexão que vai além da pintura, pois ela é particular e essencialmente subjetiva: “This is how/ I want to

²⁰ Vários quadros foram pintados por Van Gogh tendo girassóis como tema. Não mencionaremos daqui para frente a data do quadro que nos interessa durante esse estudo – *Girassóis* de 1888. Só mencionaremos a data quando estivermos falando de outro quadro com a mesma temática.

die” [Assim é / como quero morrer]. Ela poderia muito bem escrever: “This is how/ I want to live” [Assim é / como quero viver]. Mas a apreensão do quadro é extremamente subjetiva, e a poetisa, parte do grupo de poetas confessionais norte-americanos.



Figura 5 - Fonte: Van Gogh. *Noite estrelada*. 1889. Óleo sobre tela – 73 x 92 cm – Museum of Modern Art (New York, United States)

The starry night, by Anne Sexton

*That does not keep me from having a terrible
need of – shall I say the word – religion. Then I
go out at night to paint the stars.*

(Vincent Van Gogh in a letter to his brother)

The town does not exist
except where one black-haired tree slips
up like drowned woman into the hot sky.
The town is silent. The night boils with eleven stars.
Oh starry night! This is how
I want to die.

It moves. They are all alive.
 Even the moon bulges in its orange irons
 yo push children, like a god, from its eye.
 The old unseen serpent swallows up the stars.
 Oh starry night! This is how
 I want to die:

into that rushing beast of the night,
 sucked up by that great dragon, to split
 from my life with no flag,
 no belly,
 no cry.²¹

Voltando a tematização de girassóis, há de se considerar ainda que Os *girassóis* muitas vezes aparece não como descrição pictural ou éfrase, mas como parte da **narrativa pictural** (qualquer narrativa que traz em si elementos

²¹ SEXTON, Anne. The starry night. In: McCLATCHY, J. D. (Ed.). *The Vintage Book of Contemporary American Poetry*. 2nd ed. New York, NY: Vintage Books, 2003. p. 307. Tradução: A noite estrelada

Isso não impede que eu tenha uma terrível necessidade de – devo dizer a palavra – religião. Saio então pela noite a pintar as estrelas.
 (Vincent Van Gogh numa carta a seu irmão)

A cidade não existe/exceto onde uma árvore de cabelos negros desliza
 para cima como uma mulher afogada no céu quente.
 A cidade está em silêncio. A noite ferve com onze estrelas.
 Oh estrelada, estrelada noite! Assim é como
 quero morrer.

Elas se movem. Estão todas vivas.
 Até mesmo a lua se distende em seus grilhões alaranjados
 para, como um deus, propelir rebentos de seu olho.
 A velha serpente invisível traga as estrelas.
 Oh estrelada, estrelada noite! Assim é como
 quero morrer:

dentro dessa impetuosa besta noturna,
 sugada por esse grande dragão, para separar-me
 de minha vida sem signa,
 sem entranhas,
 sem pranto.

picturais ou detalhes sobre obras de artes picturais): “Ele parecia satisfeito enquanto trabalhava – mas havia algo faltando; um fogo, aquela paixão que nunca lhe faltara antes. Aquele toque de amarelo, como Vincent dizia” (BUNDRICK, 2009, p. 240). Nesse trecho, o “toque amarelo” tanto nos conecta com a obra do pintor como com a sua trajetória como pintor e faz parte da composição da narrativa.

O romance *Os girassóis* e a pintura *Girassóis* (Figura 6)²² se entrelaçam. Dessa forma, é possível enxergar que a narrativa se constitui a partir da pintura *Girassóis* e oferece diferentes experiências nas mídias imagem e texto que se complementam. Ao tornar presente uma imagem na mente do leitor, um texto pictural pode evocar uma resposta com impacto emocional.



Figura 6 - Van Gogh: *Still Life: Vase with Fifteen Sunflowers*, agosto de 1888 – óleo sobre tela – 93 x 73 cm - National Gallery, London, UK

²² NATIONAL GALLERY, 2016-2023. Disponível em: <https://www.nationalgallery.org.uk/artists/vincent-van-gogh.> Acesso em: 14 mar.2023

Compartilhando do pensamento de Miriam de Paiva em sua tese intitulada “Dimensão da écfrese: a presença da pintura e da arquitetura em romances de artistas” (2016), percebe-se que o processo de visualizar mentalmente a pintura *Girassóis* por meio da leitura do romance, adicionou uma nova perspectiva àquela já conhecida. A pesquisadora destaca que “por meio da écfrese, o ponto de partida da imaginação soma-se ao conhecimento prévio e à bagagem visual do receptor” (VIEIRA, 2016, p.194). Ainda de acordo com a pesquisadora, outro aspecto que merece destaque na écfrese é o estímulo provocado por esse exercício cognitivo que inspira a suposição do leitor, o entendimento mútuo provocado pela representação viva da pintura, que poderá ocorrer quando a imaginação do leitor é envolvida pela do autor.

A romancista transporta para a narrativa características do quadro *Girassóis*. “Ele trabalhou no retrato por alguns dias e depois o colocou de lado para fazer mais uma cópia dos girassóis, desta vez sobre um fundo azul” (BUNDRICK, 2009, p. 240). Neste quadro aparece uma fina linha azul que separa a mesa escura da parede clara e realça os tons amarelos. Há também uma linha azul em volta do bojo do vaso, que serve de separação entre as áreas amarelo-escuro e claro. Van Gogh até acrescentou detalhes em azul na base e no lado esquerdo do vaso. Ele disse que também atribuiu valor simbólico a essas flores férteis. “Eu tenho um pouco de girassol” (PIETRO; TELLO, 2007, p. 56)²³.

²³ Na tese *A poética de Manoel de Barros e a relação homem – vegetal*, Nery Nice Bianca Reiner situa que, o girassol é um vegetal cuja flor, em forma de rosácea amarela, possui uma grande semente escura, o que lhe confere grande beleza. A palavra é formada pelo verbo virar + o substantivo sol. Isso porque a flor faz um movimento para ficar sempre de frente para a famosa estrela. Assim, sol, luz, energia, cor amarelo-alaranjada estão contidos não só no nome da flor, mas também na atração pela referida estrela, que se manifesta em seu movimento diário.

Isso significa dizer que Bundrick também contextualizou a pintura *Girassóis*²⁴, expressando suas paixões e representações por meio de uma narrativa pictural.

No capítulo 19, a romancista usa uma epígrafe no início do capítulo, um trecho de uma carta de Vincent para Theo, de dezembro de 1881, fornecendo informações sobre sua pintura *Girassóis*: “Eu sou um homem, e um homem de paixões. Preciso ter uma mulher; caso contrário, congelarei ou me transformarei em pedra” (BUNDRICK, 2009, p. 209). Nessa passagem, Bundrick, desenvolve uma importante relação com a carta nº 193: “No presente caso, vejo nela uma mulher de verdade, com paixões e caprichos femininos a amo muito, é assim que as coisas são, e estou feliz por isso.”²⁵ E acrescenta: “Toda mulher, em qualquer idade, se amar e for gentil,²⁶ pode dar ao homem não o infinito do momento, mas o momento do infinito”. A ideia desse desejo é explicitada por Van Gogh em 23 de dezembro de 1881.

Conforme o próprio pintor declara na carta para Theo: “Eu gostaria que você pudesse ver as duas aquarelas que trouxe comigo [...] é diferente do que fiz até agora, e parece mais fresco e mais sólido”. Uma das pinturas citadas no

(REINER Bianca, NICE Nery, 2006, p.23) Disponível em:
https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-02102007-151624/publico/TESE_NERY_N_BIANCALANA_REINER Acesso em: 13 jan. 2023.

²⁴ Os girassóis são realizados contra um fundo amarelo claro, contrastando com as pétalas dos seis girassóis em flor apenas no tom. Schapiro comenta esta tela da seguinte forma. “Os Girassóis expressam a alegria das flores e o entusiasmo de Vincent por eles, anunciando uma estética da década de 1890, que extrai da natureza a grande vitalidade, parece como um modelo de saúde e realização pelo crescimento das energias instintivas latentes no indivíduo. Não é apenas uma natureza morta, decorativa e tradicional, mas é um fragmento de sol, um poema de luz e crescimento intenso do artista. Ele levantava-se com o sol e pintava essas plantas muito depressa, no início da manhã, antes que elas definhassem. A luz amarela do sol colore toda a tela, que é equilibrada e generosa, exibindo uma escala de qualidades destas flores. O pincel do artista apresenta-se nesta tela com uma objetividade habitual, procurando texturas e tons variados das pétalas dos discos, das folhas e hastes, contra uma base luminosa comum...” (RIBEIRO, 2000, p. 93).

²⁵ Disponível em:<vangoghletters.org/vg/letters/let193/letter.html>. Acesso em: 10set.2023.

²⁶ De certa forma a expressão “for gentil” destrói a profundidade e beleza da fala de Van Gogh e seu deixa explícito sua apreensão do feminino.

trecho da carta parece referir-se à maneira pelo qual o capítulo 19 do romance poderá ser percebido.

Segundo o Museu Van Gogh, Amsterdam (Fundação Vincent Van Gogh), o artista pintou cinco grandes telas de girassóis em um vaso, com três tons de amarelo e a pintura *Girassóis* (1888), estava entre suas obras famosas. Ainda segundo Axel Rüger, ex-diretor do Museu Van Gogh, o quadro de 1889, baseado na pintura de 1888, encontra-se na National Gallery em Londres. Um estudo recente revelou que a pintura se encontra frágil e por esse motivo não será mais removida da galeria.

Os pesquisadores também ressaltaram que o autor conseguiu fazer uma representação com muitas variantes de uma cor sem perder a expressividade e que atualmente a mudança de cor nos girassóis foi causada pelo desbotamento da tinta vermelha e pelo escurecimento da tinta amarela. Percebe-se que a cor amarela dos girassóis vem carregada de brilho, de modo que nela estivessem associados elementos do sol, relacionado a uma sensação, a uma emoção, a um sentimento.

Isso pode significar que, a partir das passagens pictoriais há o resgate da obra e da vida de Van Gogh, e Bundrick busca novamente representar a vida do pintor como se fosse uma pintura, descrevendo-o através das características das obras do pintor. O que se cria neste caso é uma mera ilusão, um “como se” em relação a outras mídias (RAJEWSKY, 2012, p. 69). No trecho que segue esse conceito fica evidente, quando a autora descreve o corpo de sua protagonista como se fosse uma obra de arte, pronta a ser esculpida por Van Gogh. Tematizando o processo de criação de uma obra fictícia (escultura) dentro da narrativa.

Ele pegou a ponta da minha camisola e passou-a sobre a minha cabeça, e fiquei nua diante dele, **laranjas e amarelos** dançando pelo corpo. Sua boca e mãos deslizavam, subindo e descendo, como se me explorando pela primeira vez, provocando-me até que eu mal pudesse aguentar. Sentia-me totalmente vulnerável e frágil, como se ele fosse um escultor em vez de um pintor, e **eu, o barro sendo moldado e tomado forma de acordo com seus toques**. (BUNDRICK, 2009, p. 211-212, minha ênfase).

As cores se movem pelo corpo da protagonista, a ponta de sua camisola pode fazer referência a um pincel, o qual desliza pelo corpo de Raquel. As cores aqui não apresentam apenas um sentido literal, mas assumem a função de signos linguísticos, que podem se relacionar com a série de pinturas sobre girassóis. A luz de Raquel, atraía o olhar do pintor para seu corpo, assim como a grande estrela atrai a direção da flor. No texto, o processo criativo se mistura com sentimentos, e a passagem leva o leitor a entender melhor o que se passa na cabeça e no coração de Raquel. Observa-se a demonstrações das cores fortes, vivas, **laranjas e amarelos** que está contida uma tradução da ideia dos girassóis, assim como a ideia de outra arte, a escultura, sendo criada pelas mãos do artista. Dessa forma, o leitor é levado a analisar seu conhecimento na busca da identificação das obras. As referências às cores nos levam a pensar que há outros quadros de Van Gogh que possuem essa tonalidade, como o *Campo de trigo com ciprestes* (1889). No livro *Os impressionistas*, Lassaigne argumenta que

O amarelo é, certamente, a cor fundamental da obra arlesiana de Van Gogh, amarelo solar que, nos interiores, ou nos segundos planos dos retratos, ou na série de telas dos girassóis, alcança intensidades alaranjadas ou múltiplas nuances até tender para os verdes. Na famosa série dos girassóis, que revela infinitas variações com as mesmas flores banais, fechadas como uma bola inútil ou abertas e descabeladas, a dominante amarela assume todas as formas possíveis. (LASSAIGNE, 1973, p. 55-56)

Essa relação da pintura *Campo de trigo com cipreste e Girassóis* se dá para o leitor atento que conhece o teor da carta citada na epígrafe e na consideração do título da obra, que se refere a pintura *Girassóis* de 1888 como a mais importante. Por isso, pode-se ir além da representação objetiva da realidade, reforçando a intenção da pintura girassóis. A leitura do romance nos faz pensar no quadro, tornando o encontro entre o leitor que conhece a obra e a pintura muito intenso. Segundo a definição de Louvel:

A obra de arte no texto constitui um dos lugares privilegiados de entrecruzamento dos saberes: donde a abundância de definições, de referências à tradição, de glosas, de comentários, de interpretações, de avaliações, de julgamentos estéticos. (LOUVEL, 2006, p. 217)

Pensando nestas questões torna-se possível considerar o trecho como uma extensão da tematização das artes – da pintura e da escultura. *Os girassóis*, como uma pintura composta no sistema de signos verbais, na qual o leitor é conduzido a perceber essas relações evocadas pelos sentidos do tato “e eu, o barro sendo moldado e tomado forma de acordo com seus toques.” De forma geral, pode-se dizer que o romance retoma a arte de Van Gogh, ao mencionar elementos encontrados em sua pintura, como as cores que inspiram a natureza, combinando o azul do céu e o amarelo dos campos de uma forma maravilhosa que parecem fogo, brilhantes e chocantes que explodem com uma vibração intensa.

Ele trabalhou no retrato por alguns dias o colocou de lado para fazer mais uma cópia dos girassóis, desta vez sobre **um fundo azul**. Exceto por um ou outro resmungo, ele parecia satisfeito enquanto trabalhava – mas havia algo faltando, – um **fogo**, aquela **paixão** que nunca lhe faltara antes. Aquele **toque de amarelo**, como Vincent dizia. (BUNDRICK, 2009, p. 240, minha ênfase).

Percebe-se, nesse trecho narrativo, que essa carga semântica contida na palavra “sol” é reforçada pela palavra “fogo”, que está destacada na citação acima. Fogo que se espalha muito rapidamente, indicando energia, luz, paixão, calor, cor vermelho alaranjada. O fogo, hipóbole dos girassóis, contrasta com a continuação do romance, na alma da protagonista Raquel, criando uma segunda metáfora do girassol que busca o sol e a vitalidade, a força e a beleza (BUNDRICK, 2009, p. 240).

Na exuberante representação de Van Gogh, as pinturas dos girassóis têm personalidades individuais. Cada um é de um tamanho diferente, e alguns estão carregados de pétalas, enquanto outros as estão perdendo. Dialogando com Clüver, o romance de Bundrick força qualquer pessoa familiarizada com a pintura de Van Gogh a recriar essa imagem na mente enquanto lê o romance (CLÜVER, 2006, p. 119).

A classificação dos marcadores cunhada por Louvel (2012), transportada para o campo da éfrase, se mostra produtiva para compreender a análise. É importante ressaltar que essa transposição do texto escrito para uma imagem mental tem o poder de criar obras individuais, a partir da bagagem do repertório midiático de cada receptor. Com base na teoria de Louvel (2012, p.57), pode-se dizer que o trecho “desta vez sobre um fundo azul”, retirado da citação acima, nos permite relacionar a narrativa com a pintura, como um trabalho de celebração da memória que funciona “através de imagens” o que nos faz pensar no girassol sobre um fundo azul. Muhlberger, em seu livro *O que faz um Van Gogh Um Van Gogh?* (2002), descreve que o pintor “imaginou seis quadros de girassóis para decorar sua casa, descrevendo-os como uma sinfonia em azul e amarelo”

(MÜHLBERGER, 2002, p. 16-17), o que reforça a importância do azul nessa pintura, elemento aproveitado pela romancista.

Louvel destaca que “cabe ao olhar do leitor (ou do crítico) desvendar com pertinência ou não, o pictural no texto” (LOUVEL, 2012, p. 61). Dessa forma a pesquisadora concorda e reforça a teoria de Rajewsky, que considera a *écfrase* um fenômeno intermediário, pois ela indica “um cruzamento de fronteiras entre as mídias” (RAJEWSKY, 2012 p. 22).

Podemos concluir que as passagens picturais no romance de Bundrick funcionam como recursos semióticos, buscando uma aproximação entre o visual e o verbal e atribuindo qualidades pictóricas às paisagens e às ações. De fato, de acordo com Louvel:

O iconotexto não estaria mais numa situação de ancoragem do real, mas estaria duplamente desligado, passando a evoluir no centro da representação e não mais num sistema normativo, em que o plano da representação entra ainda em interseção com o plano da realidade. Não se trata mais de uma relação significante/significado, mas da reação significante/significante/significado. (LOUVEL, 2012, p.17-18)

No capítulo quatro do romance de Bundrick, estamos novamente diante de características de Van Gogh permeando a narrativa:

Todos os amarelos e verdes iluminavam plantas, árvores e a relva do jardim — o jovem Camille estava certo: até o céu era amarelo e verde, e não azul sem nuvens. **Lá estavam a faia chorona, o emplumado arbusto de cedro e os oleandros com flores rosa, e, por sobre as árvores, a torre de pedra de Saint-Trophime.** (BUNDRICK, 2009, p. 47, minha ênfase)

Essa passagem torna presente a obra *A casa amarela* (1888). Na citação, a narradora descreve, em detalhes, a pintura²⁷, que foi a residência de Van Gogh em Arles. Verificamos o uso de termos indicativos do arbusto de cedro, oleandros com flores rosa, bem como os nomes dos materiais ali observados e suas respectivas cores amarelo e verde, que caracterizam e reforçam essa descrição dos elementos picturais. Nessa passagem é feita uma referência direta à imagem, indo da produção do autor ao narrador e do narrador ao leitor, para que a imagem possa ser reconstruída e apreendida pelo leitor.

Em seguida, no romance *Os Girassóis*, é apresentado outro trecho relativo à pintura *O quarto de Van Gogh em Arles*, 1889 (Figura 7):

Ele havia dado mais atenção ao segundo quarto do que a seu próprio. A cama era de noqueira sólida e parecia mais cara que a dele, e a cômoda com gavetas também parecia melhor. Quadros cobriam o quarto: duas telas de girassóis penduradas sobre a cama e quatro pinturas do jardim da Place Lamartine — quatro! — Pendurados em outros pontos da parede branca. — Fiquei sem dinheiro por causa das molduras de noqueira. — Vincent disse enquanto eu andava na direção dos quadros do jardim —, mas valeu a pena. (BUNDRICK, 2009, p. 87)

²⁷ Disponível em: <<https://www.vangoghmuseum.nl/nlcollectie/s0032V1962>> Acesso em: 09 set. 2023.

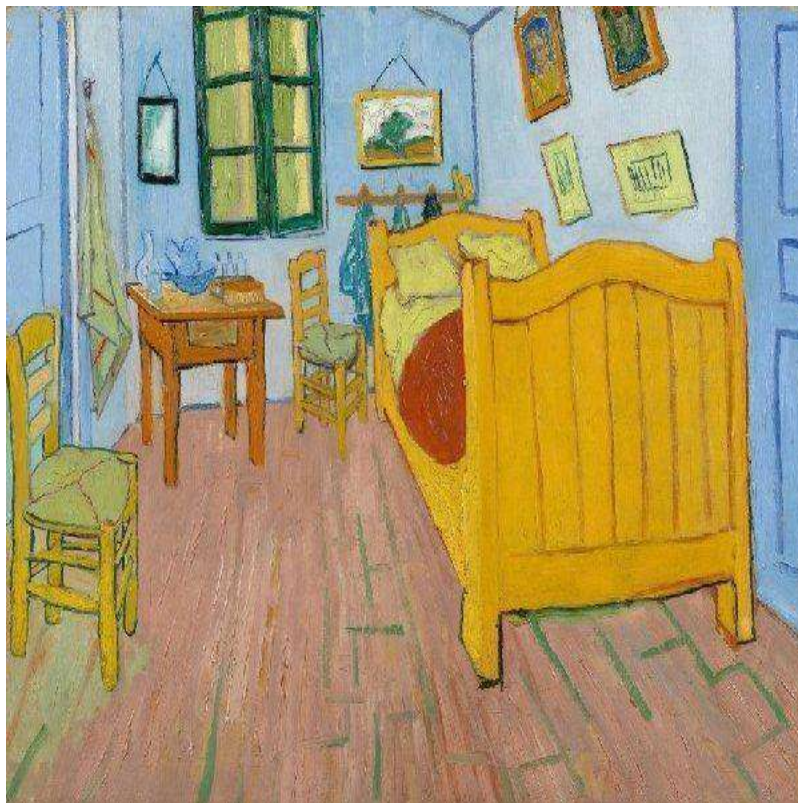


Figura 7 - Obra *O quarto*

Fonte: Van Gogh. *O quarto*. 1888. Óleo sobre tela, 72 x 90 cm. Museu Van Gogh, Amsterdam, Holanda.

O trecho reproduzido acima reflete com precisão a arte do pintor holandês. Percebe-se também neste fragmento uma forte narrativização das imagens descritas, tais como a madeira da cama, que era de noqueira maciça, os retratos na parede, a parede branca, a moldura. A narradora no quarto observa o quadro e faz uma descrição bem detalhada dos elementos da composição. Esse processo, segundo Louvel, “[...] representa uma síntese, como no famoso ditado de Simônides de Céos, pintura falante, poesia silenciosa: a poesia assim faz falar a obra de arte” (LOUVEL, 2012, p. 60).

Vejamos a pintura abaixo:

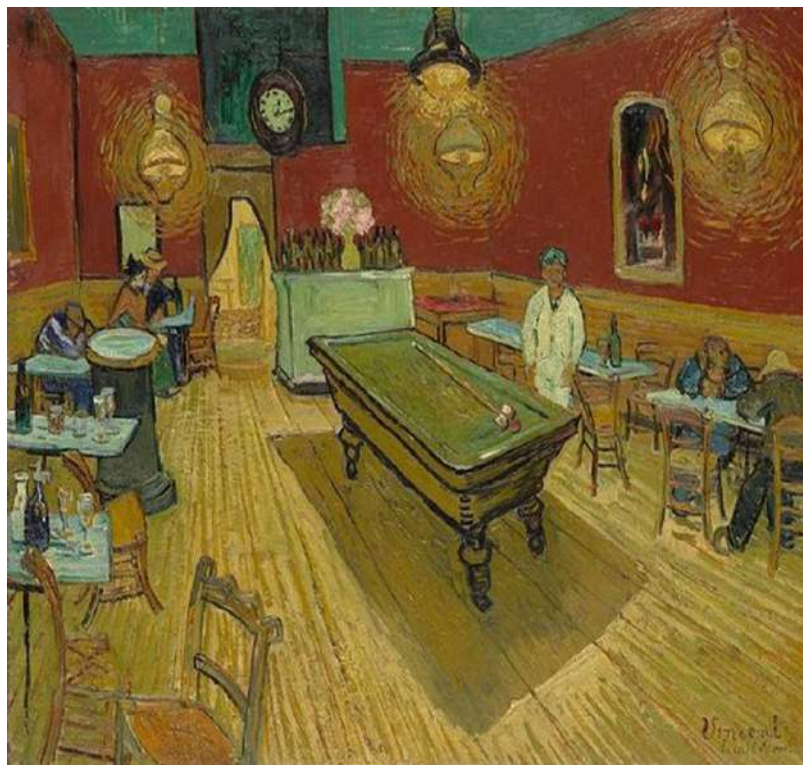


Figura 8 – Obra *O Café à noite na Place Lamartine*

Fonte: VAN GOGH. Vincent. O Café Noturno, 1888, Óleo sobre tela, 70 x 89 cm. Galeria de Arte da Universidade de Yale, Ney Haven, USA.

O trecho do romance *Os girassóis* a seguir faz referência à pintura *Café noturno*, de setembro de 1888. Na picturalização da narrativa, a protagonista Raquel descreve o que o personagem Van Gogh lhe diz sobre a obra *Café à noite na Place Lamartine*:

[...] eu queria mostrar que este *Café de Nuit* era um lugar onde alguém pode se arruinar, enlouquecer ou cometer um crime. É tão diferente aqui tarde da noite... É cheio das terríveis paixões da humanidade. O teto não é verde eu disse cética, olhando novamente. As paredes não são tão vermelhas assim. Vincent tinha feito as paredes do quadro vermelho-sangue, em vez de desbotada cor de tijolo que escondia as manchas de sujeira e fumaça. (BUNDRICK, 2009, p. 40-41)

Ao ler essa passagem sobre o quadro *Café à noite na Place Lamartine*, pintada em óleo sobre tela em Arles, em setembro de 1888, o leitor pode analisar

traços da pintura e fazer uma reflexão sobre ela, a narradora adiciona cores como o vermelho e o verde que nos remete à possível realidade do local, trazendo o componente das paixões. O vermelho e o verde podem, como escreveu Van Gogh na carta de 8 de setembro de 1888, expressar “as terríveis paixões humanas”. Essas cores não representam as aparências, mas a essência profunda das coisas (LASSAIGNE, 1973, p. 51). Bundrick expressou a definição do café noturno através da linguagem verbal e descreveu as possíveis paixões vivenciadas naquele local.

A narração dos acontecimentos no ambiente do *Café à noite na Place Lamartine* é seguida de um momento de inspiração em que a narradora imagina uma situação, comprovando o poder da obra de arte – o café é um lugar “cheio das terríveis paixões da humanidade”. A passagem aqui cumpre o papel de destacar as características da obra de arte através do impulso de criar, descrever, mesmo que essas características revelem a apreensão do narrador.

A passagem selecionada, embora inserida em um texto que é predominantemente descritivo, parece destacar-se por ter esse caráter especial de uma descrição pictural, formando um “quadro”. Relaciona-se pela descrição de *Café à noite na Place Lamartine*. Na carta nº 518²⁸, escrita a Theo em 6 de agosto de 1888 em Arles, traduzida pela Sra. Johanna van Gogh-Bonger, editada por Robert Harrison. Van Gogh escreve sobre a pintura “café de nuit” que era um espaço aberto durante toda a noite. Lá os noctívagos podiam encontrar refúgio, se não tivessem como pagar por uma noite de hospedagem ou estivessem bêbados demais.

²⁸ Disponível em: < <https://www.webexhibits.org/vangogh/letter/18/518.htm>>. Acesso em: 02 mar.2023.

No capítulo três do romance, a narradora mostra que a pintura *Café à noite na Place Lamartine* foi uma obra executada em três noites. Ao observar pessoas do café, consagrado aos encontros íntimos entre homens e mulheres – espaço de prazer, cheio das “terríveis paixões”, assim, a descrição do romance mostra a tradição social que se manifesta sobre essas noites. “[...] ele anunciou certa noite que estávamos na cama, depois de fazer amor. – Vou pintar o *Café de la Gare*” (BUNDRICK, 2009, p. 36).

Retornando à proposta de Louvel, verifica-se que se trata de um local bem delimitado e fechado. O marcador temporal “era um lugar” e a oposição introduzida por “mas”, que interrompe abruptamente a descrição no início da narrativa que segue a passagem selecionada “emoldurariam o quadro” ao estabelecer limites. É importante destacar que segundo Louvel (2012), através dos marcadores poderemos evocar o maior ou menor grau de picturalidade e é importante perceber que

os marcadores do pictural poderão ser explícitos e aparecer como tais, produzindo um efeito de citação direta; ou então ser claramente reconhecidos pelo autor e comprovados por sua correspondência, seus ensaios críticos etc.; enfim, poderão figurar indiretamente, mas permanecendo encodados no texto de maneira indiscutível. (LOUVEL, 2012, p. 49)

Bundrick descreve a obra de forma inusitada, pensando, em cada detalhe, como o pintor pensa em sua arte. A descrição da sala nos coloca em um espaço provavelmente de madeira e pedra, um ambiente rústico, com pouca iluminação, geralmente amarelada e que lembra tochas ou lamparinas a óleo. No

trecho da carta nº 676²⁹, Van Gogh narra, “Tentei expressar as terríveis paixões humanas com o vermelho e o verde [...] O vermelho-sangue e o verde-amarelo [...] contrastam com o delicado verde Luís XV do balcão, onde há um buquê rosa”.

Com base nas informações sobre a pintura, trata-se de destacar a cor dos delicados tons de rosa, vermelho sangue e vermelho escuro que se espalham como um contágio por todo canto. Ela se reflete no corpo das pessoas e penetra no café noturno por meio da reflexão. A expressão “terríveis paixões” está relacionada à cor vermelha – a luz que vem da lamparina se reflete nos corpos e nos móveis e se espalha pela sombra. O rosa, atenuação do vermelho, é a cor que suaviza o que o rodeia. O café noturno, espaço de prazer carnal, de contato com mulheres e sexo, remete, assim, ao tempo passado, ao passado do artista.

No próximo quadro selecionado, *Retrato de Adeline Ravoux* (1890) (Figura 9), Bundrick descreve Adeline Ravoux e Armand Roulin, personagem do romance conversando sobre o pintor:

O que aconteceu com Monsieur Vincent? Ela baixou a voz para os outros clientes não ouvirem. Ele morreu, madame, no quarto dele, lá em cima. Ele atirou nele mesmo no trigal atrás de chateau. Como ele conseguiu chegar aqui não sabemos, mas ele conseguiu, e papai pediu que Monsieur Hirschig fosse chamar o médico. Dr Gachet... disse que era inútil, colocou uma atadura no ferimento de Monsieur Vincent e foi para casa. (BUNDRICK, 2009, p. 442)

A escritora continua o diálogo com a obra de Van Gogh ressaltando unicamente a cor azul do vestido da personagem da pintura. “– Você gostou do seu retrato? – Não era o que eu esperava, madame. Mas eu gostei de ele ter me

²⁹ Disponível em: <<https://vangoghletters.org/vg/letters/let676/letter.html>>. Acesso em: 08 set. 2022.

pintado com meu vestido azul, este aqui, e ter feito o resto do quadro azul também” (BUNDRICK, 2009, p. 442).



Figura 9 – Obra Retrato de Adeline Ravoux
Fonte: Van Gogh. *Retrato de Adeline Ravoux*. 1890. Óleo sobre tela – 52 x 52 cm -
Kröller-Müller Museum, Otterlo, Netherlands

A descrição de Adeline Ravoux demonstra a maneira como o artista dispõe a pessoa, suas atitudes, seus pensamentos e sentimentos através do retrato³⁰. O diálogo no romance é sobre o retrato de Adeline e a maneira como Vincent a pintou.

³⁰ Van Gogh também era fascinado por retratos e seus modelos sempre foram pessoas simples e humildes de seu bairro. “Retratos pintados têm uma vida própria”, explicou ele, “eles vêm diretamente da alma do pintor, que a [câmera] não consegue expressar” (NAIFEH, SMITH 2012, p. 557).

- Ele pintava muito? Os olhos dela se arregalaram. – Ah, sim, mais do que qualquer um de nós pensava ser possível para um homem só. **Todas as manhãs ele ia para o campo e voltava na hora do almoço**, e depois, à tarde, ele trabalhava no quarto que papai deixa os pintores usarem ou saía novamente.
- Ela levantou o queixo orgulhosa. – **Ele me pintou uma vez**. Lembrei-me de uma das cartas onde ele mencionava o retrato e agora que eu a conhecera, não me surpreendia. Dei um sorriso (BUNDRICK, 2009, p. 441, minha ênfase)

As narrações são coerentes com a maneira como esse retrato se insere no texto, afinal se trata de Roulin e Adeline dialogando sobre as pinturas de Vincent, inclusive o retrato da jovem Adeline. Segundo Louvel (2012), Esse tipo de descrição pictural acontece através da “referência às artes visuais em um texto literário, sob formas mais ou menos explícitas, com valor de citação, produzindo um efeito de metapictorialidade textual” (LOUVEL, 2012, p. 47). Pode-se dizer que a grande importância da pictorialidade para a intermedialidade, neste estudo, é este diálogo que acontece entre a literatura e a pintura, ou seja, esta relação literária que, para Irina Rajewsky (2012a, p. 24), trata-se de uma transposição midiática, pois a narrativa estabelece uma “transformação de um texto-fonte dentro de uma outra mídia”, uma vez que o diálogo é apresentado a partir da leitura da pintura do retrato de Adeline,

O efeito pictorial depende do ponto de vista do leitor, que permanece livre para fazer ou não associação” LOUVEL, 2012, p.55). é importante destacar que de acordo com a autora, a narrativa poderá levar a uma leitura que “evoca” o quadro Retrato de Adeline Ravoux, 1890. (LOUVEL, 2012, p. 55)

Ainda na citação acima, destaca-se “a evocação de especificidades de uma mídia em outra” (RAJEWSKY, 2012a, p. 25). Ao ler a narrativa “Ele me pintou uma vez” e partes anteriores à citação: “Ficaria contente se eu fizesse seu

retrato?” (BUNDRICK, 2009, p. 441). A composição da narrativa leva o leitor a evocar a imagem. Pensa-se imediatamente no *Retrato de Adeline Ravoux* (1890). Reconhece-se, então, pelas características picturais, a intermedialidade proposta por Irina Rajewsky que produz “uma pluralidade de vozes que utilizam a noção de intermedialidade cada uma a seu modo e tentam impor sua perspectiva” (RAJEWSKY, 2020, p. 67).

Haveria alguém lá em cima observando, cuidando de nós, como sempre me haviam ensinado e eu quase sempre acreditara? Teria esse alguém trazido Vincent para mim? Meus olhos se voltaram para ele: novamente ocupado com o seu quadro, contemplando a pintura com uma careta; e eu agradei às estrelas. Por coincidência, ele olhou para mim no mesmo segundo. — o que é? Você está com uma expressão absolutamente extraordinária neste momento. - Eu estava pensando em quanto o amo. (BUNDRICK, 2009, p. 80-81)

Dessa forma, ao ler o trecho acima, com base nas teorias estudadas sobre intermedialidade, nos sentimos mais próximos do pintor, pois a linguagem em suas múltiplas concentrações produz uma familiarização com a obra *Noite estrelada* (1889). Ao ler a oração “e eu agradei às estrelas” é possível dizer que a intermedialidade se estabelece para o leitor conhecedor da pintura. Nesta perspectiva, os marcadores como a referência ao gênero pictural retrato, cores e nuances permitem ver o recurso das comparações explícitas “como em um quadro” (LOUVEL, 2012, p. 49).

Pronto está vendo, Raquel? — ele disse, enquanto trabalhava. — Não basta colocar pontos brancos sobre a tela. Algumas estrelas são amarelo-cidra, outras, cor-de-rosa, enquanto outras têm um brilho azul-miosótis. Elas não são todas iguais. — Ele suspirava e olhava para o céu. — As estrelas me fazem sonhar, como quando eu olho um mapa e sonho com os lugares nos quais nunca estive (BUNDRICK, 2009, p. 80).

Compreende-se que *Os girassóis* (2009) e o filme *Com amor, Van Gogh* (2017) têm um discurso interligado sobre as obras e vida de Van Gogh e ao mesmo tempo entreposto por ficções e outras formas de expressão artística e de materialidades da mídia. Para tanto, é válido reiterar o que Elleström (2017) sustenta: que todas as mídias são plurimidiáticas e multimodais, compostas por elementos que somente serão inteiramente compreendidos em comparação com outras mídias com as quais compartilham traços básicos.

Essas duas mídias, texto narrativo e pintura, podem ser entendidas como ferramentas de comunicação; elas são entidades intermediárias que fazem conexão entre dois ou mais pontos de vista possíveis. Todas as mídias são multimodais e intermediárias no sentido de que são compostas de vários recursos básicos e são especialmente entendidas em relação a outros tipos de mídia apenas, com os quais elas compartilham características básicas (ELLESTRÖM, 2017, p. 201).

Dessa forma, parte-se do conceito de que as obras elencadas para o presente estudo têm camadas de escrituras anteriores, visto que, ao ler a obra *Van Gogh – A vida* (2012)³¹ dos autores Steven Naifeh e Gregory White, fazemos inferências com o romance *Os girassóis*, por meio dos quadros e desenhos mencionados na biografia e muitas outras obras que, embora não mencionadas no romance, aparecem de modo sugestionado. Ao analisar diferentes saturações de picturalidade pode-se perceber as representações das pinturas, através da descrição das cores, dos objetos e muitas vezes pelo sentido pictural que elas

³¹ Foi baseada em documentos, cartas e relatos de pessoas que eram próximas ao pintor. É uma pesquisa extensa, mas essencial para entendermos e conhecermos um pouquinho mais sobre a vida e obra de arte deste pintor extravagante que conseguiu pintar obras impressionantes, além disso, descobrir os motivos que a determinam, como a época e os lugares por onde o artista percorreu os torna de fundamental importância para poder compreender as suas pinturas.

estabelecem. A pintura que dá título ao livro é retomada na narrativa através da paixão que o pintor sentia por Raquel, pois várias vezes ele se refere a ela como se fosse um girassol e muitas vezes pela exuberância que a cor amarela representa no romance. O mesmo se dá com o filme *Com amor, Van Gogh* que remete a várias pinturas do pintor, recriando-as e dialogando com elas (NAIFEH, SMITH 2012).

Segundo o documentário *Com amor, Van Gogh – o sonho impossível* (2020), no filme, a história de Van Gogh é contada por meio de imagens, diálogos e descrições. As imagens são incorporadas à fotografia, som, luz, música, cor e efeitos especiais como parte da estrutura dramática. Elas são temporalizadas pela técnica de montagem em blocos, contando a história no tempo e no espaço em uma ordem e duração específicas. Em projeção contínua, as imagens contam fatos, tornam-se ação e criam ilusões.

As longas sequências de imagens que encontramos na leitura das bibliografias analisadas são simplificadas na cena cinematográfica. A sequência de imagens no filme é bem menor do que as publicadas nas bibliografias. Essa é uma escolha comum entre diretores, considerando-se o tempo do filme e a recepção do espectador

3. A NARRATIVA EM *COM AMOR, VAN GOGH*

Só podemos falar através de nossas pinturas

Van Gogh

Maria do Rosário Lupi Bello, em seu livro *Narrativa literária e narrativa fílmica* (2001), classifica o filme como narrativa cinematográfica, considerando que a análise da narrativa é passível de ser atualizada através de diferentes meios. Para a autora essa “atualização se pode verificar tanto a nível das distinções genéricas como a nível das diferentes formas de arte” (BELLO, 2001, p.74)

A pesquisadora considera que o texto fílmico se aproxima dos vários gêneros literários e mantém relações de ordem contextual e transtextual com outros tipos de textos, sendo possível encontrar propriedades que apontam para gêneros de diversa natureza, num processo de contaminação não raras vezes enriquecedor do objeto artístico.

Bello (2001, p. 75) ainda argumenta que o cinema, por sua capacidade de traduzir a realidade do universo físico, constrói seus elementos através da sua particular aptidão para a semelhança, estabelecendo uma relação de condição profundamente narrativa. A autora diz que

Toda a obra de arte narrativa, seja ela literária ou cinematográfica, caracteriza-se por se orientar para o concreto, já que constitui precisamente a representação de uma experiência, isto é, tem como ponto de partida e, de algum modo, também como ponto de chegada aos sentidos humanos, que são a primeira e essencial instrumento de conhecimento. Narrar acontecimentos implica reproduzir o seu ambiente natural, que são os lugares, ou tempos, as cores, os sons, as formas, através dos quais se transmite significados, sentimentos e emoções. (BELLO, 2001, p. 96)

Com base no pensamento de Bello, pode-se dizer que *Com Amor, Van Gogh* (2017) se classifica como uma narrativa cinematográfica e atua como acontecimentos que reproduzem o tempo, os lugares, as cores, os sons, as formas, através dos quais se transmite significados, sentimentos e emoções.

Além disso, como define Souza (2007, p. 3), o filme se apresenta ao espectador na forma de uma imagem plana delimitada por uma moldura, como na pintura, de forma bidimensional, mas o espectador a apreende como se fosse tridimensional.

O que acontece é que nós vemos essa imagem bidimensional como se fosse tridimensional, igual ao espaço real no qual vivemos e que provoca a chamada “impressão de realidade”, manifesta principalmente na ilusão de movimento e na ilusão de profundidade. Isso quer dizer que reagimos diante da imagem fílmica, assim como diante de uma representação muito realista de um pedaço de espaço imaginário, que aparentemente estamos vendo. (CRUZ, 2007, p. 23)

Segundo o documentário *Com amor, Van Gogh, o sonho impossível* (2020), dirigido por Mike Weasel, o longa-metragem *Com amor, Van Gogh* (2017), idealizado e dirigido por Dorota Kobiela e Hugh Welchman foi inteiramente feito de quadros pintados à mão por mais de uma centena de artistas. Com duração de noventa e cinco minutos, explora em profundidade a vida e a misteriosa morte do pintor através de suas pinturas e retratos de personagens³² que fizeram parte da vida do pintor, surpreendendo os espectadores que amam a arte.

Os diretores se apropriaram de obras de Van Gogh e, por meio do processo da criação de milhares de quadros, tornam a narrativa cinematográfica

³² Segundo o documentário *Com Amor, Van Gogh, o sonho impossível* (2020), os personagens que participaram do longa-metragem *Com Amor, Van Gogh* (2017) fizeram parte da vida de Van Gogh e foram representados em sua pintura.

ou animação, neste caso, instigante. A narrativa inclui o personagem Armand Roulin (Douglas Booth) filho do carteiro, que tem a missão de entregar uma carta perdida do artista para Theo (Cezary Lukaszewicz), irmão do pintor. Armand faz uma viagem para a cidade francesa de Arles, onde procura informações sobre a família de Van Gogh. No entanto, ele acaba se interessando em desvendar o grande mistério sobre a morte do pintor – se ele realmente cometeu suicídio ou se foi assassinado. Com a ajuda de alguns amigos do pintor: Père Tanguy (John Sessions), fornecedor de tintas, Adeline Ravoux (Eleanor Tomlinson), filha do dono da pensão e outras pessoas que conheceram o artista, ele tenta investigar o autor do tiro que matou Van Gogh (Robert Gulaczyk), mas enfrenta muitos desafios e entraves em sua investigação.

As pinturas são, portanto, tematizadas na narrativa cinematográfica, a começar pela abertura do filme, com a pintura *Noite estrelada* (1889) em movimento. Durante a narrativa, os roteiristas elencam diversos momentos da obra do famoso pintor holandês até o seu suposto suicídio. Embora o núcleo da narrativa seja fictício, os diretores conseguem se apropriar de informações da vida de Van Gogh, a paixão que ele tinha pela arte, a vontade de ser reconhecido e admirado. Estas características são apresentadas de um modo sensível, entrelaçando, sentimentos, dados biográficos, processos históricos e informações sociais, como por exemplo, hábitos da sociedade daquela época, encontrados nos lugares e nos cafés que o pintor frequentava.

Depois da emoção do aguardado reencontro com o pai, Armand descobre que mesmo após fazer a investigação ainda restavam dúvidas sobre a morte do pintor. Ela nunca foi esclarecida para Armand.

O Sr. Roulin pergunta a seu pai: “O que eu estou querendo saber é se as pessoas irão apreciar algo que ele fez?” [...] em seguida, lê uma cópia da carta que Vincent havia escrito, enviada pela viúva de Theo “[...] na vida de um pintor a morte talvez não pareça algo difícil de acontecer, eu mesmo declaro que não sei nada sobre isso, mas a visão das estrelas sempre me faz sonhar, porque digo a mim mesmo os pontos de luz no firmamento são inacessíveis para nós talvez precisamos da morte para alcançar uma estrela e morrer de velhice para chegar lá a pé e no momento eu vou para a cama porque é tarde, desejo-lhe boa noite e boa sorte de coração aberto. Com amor, Vincent.” (COM AMOR, 2017, 1’27).

Pode-se dizer que o longa-metragem *Com amor, Van Gogh* não é apenas uma nova apresentação das obras do pintor, mas sim uma recriação que surgiu da união da pintura, das cartas, das biografias e do cinema. A criatividade das pinturas em movimento é encantadora do começo ao fim do filme. Os diretores usaram notáveis produtos culturais, tanto as pinturas de Van Gogh quanto a empolgante trilha sonora *Starry Starry Night*, escrita por Don McLean.

A partir da perspectiva de André Bazin (1991, p. 175), verifica-se que, em virtude do cinema e das propriedades psicológicas da tela, “o signo elaborado e abstrato recupera para cada mente a evidência e o peso de uma realidade”:

O cinema não vem “servir” ou trair a pintura, mas acrescentar-lhe uma maneira de ser. O filme de pintura é uma simbiose estética entre a tela e o quadro como o líquen entre a alga e o cogumelo. Indignar-se como isso é tão absurdo quanto condenar a ópera em nome do teatro e da música. (BAZIN, 1991, p. 176)

Ainda de acordo com a teoria de Bazin (1991, p. 176) é possível inferir que o cinema, longe de comprometer ou desfigurar a pintura de Van Gogh, ao contrário, agrega-lhe características inexistentes, como o processo de pintar ou a pintura em movimento. *Com amor, Van Gogh* é uma experiência com texto, pintura e cinema. É interessante notar que o roteiro não inclui o pintor como

personagem; presenciamos relatos de várias pessoas diferentes sobre quem ele foi, no entanto, o roteiro nunca esclarece quem de fato é essa pessoa e esse parece ser uma das qualidades do roteiro. Os diretores apresentam várias facetas desse personagem, mostram o quão multidimensional ele é e o quanto nós sabemos e (ou não) sabemos sobre ele.

Outra parte impressionante dessa recriação é a técnica utilizada. Pode-se dizer que o filme parte da vida pictórica de Van Gogh, mostra o elemento de uma arte a outra, corresponde a um processo de transformação da mídia pintura para a mídia filme. Considerando o que diz Hutcheon, a adaptação é uma forma de transposição midiática, é um mecanismo de adequação que envolve tanto uma reinterpretação quanto uma recriação por parte do artista. (HUTCHEON, 2013, p. 29). Pode-se dizer que o filme é construído com base em um processo de criação que envolve a interpretação de determinadas obras; portanto, a animação pode ser considerada uma apropriação ou recuperação.

O início do filme traz a notícia da morte do pintor e em seguida já causa um impacto emocional no espectador com a cena de uma de suas pinturas mais famosas³³, *Noite estrelada*, considerada por muitos o quadro mais intenso de Van Gogh. O quadro mostra um céu animado por 11 magníficas estrelas e sugere variadas sensações.

³³Ao assistir *Com amor, Van Gogh*, pode-se perceber que o filme dos diretores Dorota Kobiela e Hugh Welchman envolve experiência. Ao se deparar com as pinturas, o leitor é tocado por algo que afeta o corpo. Nesse momento entramos no mundo imaginativo evocado pelo tom de voz, frequência, ritmo e entonação que despertam em nós sentimentos e ocorre a presença do espaço através da imaginação. Na cena, o leitor é guiado pelo ritmo da intensidade, ou seja, há estimulação dos afetos e identificação dos sentimentos e efeitos de presença. Ao assistir ao filme, o leitor flexível, entrando em um campo imaginativo, pode perceber um diálogo com o leitor para prosseguir em uma linha de questionamento que traz a possibilidade de olhar para o ser dos quais os sentidos são evocados involuntariamente.



Figura 10 - Print Screen do início do filme.
 Fonte: Filme *Com Amor, Van Gogh* (2017) — 3'10.

Vale acrescentar que, ao assistir o filme, o espectador que conhece as obras do pintor vai reconhecendo paulatinamente seus quadros. A pintura *Noite estrelada* (1889) torna-se o elemento estrutural da proposta. Esse quadro está para o filme assim como a pintura *Girassóis* (1888) está para o romance. *Noite estrelada* foi a pintura de referência para o filme *Com Amor, Van Gogh*, já que cada pincelada foi completamente repintada para competir com os girassóis no verão, incluindo um campo arado sob o céu noturno estrelado. Quanto à importância da noite para a vida e obra de Van Gogh, Naifeh e Smith enfatizam que:

Era uma imagem profundamente entranhada na iconografia da imaginação de Vincent, tal como os semeadores e os girassóis. “As lindas estrelas da noite expressam o cuidado e o amor de Deus por todos nós”, era o que escrevera Anna Van Gogh ao filho adolescente. Para Anna, as estrelas representavam a promessa divina de “criar luz das trevas; e dos problemas, boas coisas”. O pai de Vincent gostava de rememorar seus passeios em noite avançada “sob belos céus estrelados”, enquanto a irmã Lies via nas estrelas “todas as pessoas que

me são queridas... me dizendo: “tenha coragem”. (NAIFEH; SMITH, 2012, p. 755)

Os diretores, com o apoio das cartas, conseguiram contar a história de Van Gogh com base nas suas próprias informações, mas dependeram principalmente de sua mais expressiva linguagem: a pintura. Apropriam-se dos elementos presentes nela como o céu vibrante composto por magníficas estrelas, as duas espirais velozes separadas das montanhas por longa corrente de misteriosa luz amarela, o sol, eclipsado por uma lua laranja, dois ciprestes marrons e suas gavinhas serpenteando em direção à estrela mais alta em busca do céu animado pelas estrelas, cada uma cercada por pinceladas prateadas, sol, lua entrelaçados como um corpo. O diálogo com a pintura continua através das cores, do contraste com o amarelo predominante das estrelas e com o azul escuro do céu, utilizando assim as cores predominantes de famosos quadros de Van Gogh.

Pode-se dizer que *Noite estrelada* foi a pintura de referência também para a estética do filme. Recriada a cada nova cena, mostra a caminhada do pintor sob o céu estrelado. Tal cena do filme dialoga com um episódio de sua vida relatado em carta a Theo, recuperada aqui por Naifeh e Smith.

“Olhar as estrelas me faz sonhar”, escreveu, tal como um sonho fitando os pontos pretos de um mapa,” Voltou a Arles com a imagem ardente na imaginação. **“Quando vou poder fazer o céu estrelado”**, perguntava-se em meados de junho, “aquela imagem que está sempre em minha mente?” Entre todas as provações do verão, as negociações oscilantes com Gauguin e a morte do tio Cent, ele via no espetáculo noturno do firmamento não só o mapa para um mundo a uma distância impossível, onde a vida para os pintores seria mais fácil, mas também a promessa de um futuro quase a seu alcance. (NAIFEH; SMITH, 2012, p. 757)

Com base nas teorias de Hutcheon, pode-se dizer que o filme de Kobiela e Welchman desperta o acervo cultural do espectador que conhece as pinturas do artista. À medida em que assiste o filme, desencadeia-se uma série de cenas muito importantes para a história em si, então, repetindo, ver o filme é também como ver os quadros de Van Gogh ganhando vida, pois o receptor entra nesse mundo de suas pinturas e vivencia, ao assistir a animação, as cores, texturas e profundidades características da arte do pintor holandês.

A partir do documentário *Com amor, Van Gogh – o sonho impossível* pode-se afirmar que as telas se assemelham aos quadros de Van Gogh também pelo formato, geralmente quadrado. Assim, ao reproduzir determinadas pinturas, os artistas do longa, na cena 27'23 do documentário, disseram que: “Um dos desafios de trazer a pintura de Vincent para a tela do cinema foi o fato de que o pintor usava telas de tamanhos diferentes” (O SONHO IMPOSSÍVEL, 2020).

No início da trama do filme, já é possível perceber que as pinturas de Van Gogh inspiraram a diretora polonesa e também pintora Dorota Kobiela. A presença do quadro de Van Gogh, *Noite estrelada*, ilustra o processo de intermedialidade, tal como definido por Ramazzina-Ghirardi (2021, p. 20), ou seja, a relação entre as mídias “representa uma construção teórica, não um objeto concreto”, e essa afirmação é relevante para esta análise. Portanto, parte-se da ideia de que *Com amor, Van Gogh* tem camadas de escrituras anteriores, visto que, ao assisti-lo, é possível fazermos várias inferências sobre as pinturas do holandês, recriando-as e dialogando com elas. Os quadros fazem com que o leitor trace uma ligação direta entre o que assiste e as obras que já viu, se é que as viu. Essa ligação (ou a falta dela) determina e orienta a experiência do espectador.

Clüver demonstra, em seu artigo “Transposição intersemiótica” (2006), como as teorias da transposição são afetadas se abordarmos a leitura de um texto como uma transposição intersemiótica. O autor cita o poema *The Starry Night* (1962), de Anne Sexton, incluído no subitem anterior, que suscita, em qualquer pessoa familiarizada com a pintura de Van Gogh, a recuperação da pintura na mente, à medida que lê o poema (CLUVER, 2006, p. 119). Observa-se que o mesmo acontece com o filme *Com amor, Van Gogh*, que, a partir da visualização das cores e da textura, estimula qualquer pessoa conhecedora da pintura de Van Gogh a resgatar mentalmente o quadro, à medida que assiste o filme. É indispensável frisar que ao começar a cena na qual aparece o quadro, a câmera dá um zoom e entramos nas ruas da cidade. São acrescentadas vozes e aos poucos, já dentro da pintura, chega-se ao local em que Armand se envolve em uma briga.

Ao contemplar esta relação, a ligação pode não ser tão imediata ou tão consciente assim, mas determina e orienta a leitura. E se o receptor tem a clara percepção da retomada de outra mídia, suas chances de fazer uma leitura mais proveitosa da obra são muito maiores, pois quando estamos lendo uma obra, estamos “vendo” a outra, suas cores e seus espaços que levam ao significado correspondente. Como as pinturas de Van Gogh são os elementos estruturais tanto do filme quanto do romance, é inevitável uma relação entre estas mídias também.

A representação da pintura aparece no começo do filme mostrando como Armand Roulin se envolveu em uma discussão por causa do pintor Van Gogh. Naquele momento, Armand deixa cair do bolso a carta de Vincent, que deveria ser entregue a Theo, irmão do pintor. Ao encontrar um policial, Armand se

questiona dizendo: "Esse não é o meu trabalho" (COM AMOR, 2012, 5'34) e o policial diz, ao ser abordado por Armand, que não entende o porquê da entrega de uma carta para um homem morto. Supõe-se que na narrativa fílmica, Theo já tenha também falecido, como aconteceu na vida real. Armand Roulim responde que está tentando atender a um pedido de seu pai e este só quer demonstrar respeito (COM AMOR, 2012). A escolha do casaco amarelo do protagonista Armand Roulin remete diretamente à moldura do retrato de Van Gogh e à cor tão utilizada pelo artista.



Figura 11 – Retrato de Armand Roulin (Douglas Booth)
Fonte: Filme *Com Amor, Van Gogh* (2017) – 13'23.

Conforme aponta Lassaingne “A pintura de Van Gogh é sempre fluida, por isso ela impregna de maneira tão natural o olhar do espectador e o conquista facilmente” (LASSAIGNE, 1973, p. 48). O longa-metragem apresenta um importante resgate da vida e da obra de Van Gogh. Propõe ao receptor, através

da narrativa e da pintura, a obsessão de Armand em busca do impossível, a necessidade de encontrar uma explicação para a morte de Van Gogh, além de entregar a carta ao destinatário, uma missão impossível.

Através da obra fonte *Retrato de Armand Roulin* (1888) foi possível observar as características e os detalhes da pintura que foram recuperados e intensificados pelos diretores: a expressão por meio das cores, do rosto e da roupa, semelhantes às características da pintura. Essa obra foi representada como se fosse a pintura original. Pode-se dizer que pinturas de Van Gogh foram visivelmente transmidiadas, portanto interpretadas, para o longa-metragem.

A narrativa do filme passa por obras como *O terraço do café na Praça do Fórum* (1888), *A igreja de Auvers* (1890), *A casa amarela* (1890) e *O campo de trigo com corvos* (1890). O personagem Roulin encontra várias personalidades que foram de grande importância na vida do pintor, entre eles Joseph Roulin, Pierre Tanguy, Mademoiselle Gachet e o pai da moça e seu médico, o Dr. Gachet.

Segundo o documentário *Com amor, Van Gogh – o sonho impossível*, para criar o longa foram necessários oito anos e os produtores precisaram fazer teste com mais de 500 artistas. Welchman, salienta que o resultado desse esforço foi a indicação ao Oscar em 2018, algo muito muito comemorado após o fim do empreendimento (O SONHO IMPOSSÍVEL, 2020).



Figura 12 - Artistas pintando as imagens do filme *Com amor, Van Gogh* (2017)
Link: <https://curtlink.com/GkaZ>

Um dos meios utilizados pelos ilustradores para retratar o sofrimento dos personagens Theo e da protagonista Raquel, foi o uso da cor. Kobiela e Welchman traduzem visualmente os sentimentos dos personagens, como a preocupação, o descontentamento e o abandono, por meio do uso de tons escuros e pretos; o fluxo de consciência também foi expresso pelo uso da cor preta. Os rostos de alguns personagens, principalmente o de Theo, são retratados com um semblante sombrio e triste. Nesse sentido, nota-se que os personagens se expressam não apenas pelos poucos diálogos, mas também pelas expressões faciais e pelas cores utilizadas.

Para Welchman (2017), transferir as imagens e a realidade dos retratos para o cinema não foi tarefa fácil. Para atingir esse objetivo e resgatar a pintura, a equipe de produção do filme teve que enfrentar vários desafios, um dos principais deles foi garantir que cada quadro tivesse o mesmo padrão de qualidade.

3.1 A ESTÉTICA DO FILME *COM AMOR, VAN GOGH*

O filme, apesar de não representar todas as obras do holandês, destaca muito bem as características na apropriação de cada pintura. Desse modo ocorre uma aproximação entre o texto fonte, a pintura, e o texto alvo, ou seja, a produção fílmica. Rajewsky, ao falar sobre adaptação fílmica, que não é o caso em nosso estudo, mas pode clarificar a reação do espectador, explica esse tipo de relação nos seguintes termos:

Assim, no caso da adaptação fílmica, o espectador “recebe” o texto literário original ao mesmo tempo em que vê o filme, recebendo especificamente o texto literário em sua diferença ou em sua equivalência à adaptação. Esta recepção ocorre não (apenas) devido a um conhecimento anterior ou à bagagem cultural que o espectador possa ter, mas por causa da própria constituição específica do filme. Abrem-se assim camadas adicionais de sentidos que são produzidos especificamente pelo ato de se referir, ou de relacionar, filme e texto. (RAJEWSKY, 2012a, p. 26)

Nesse sentido, notamos que, em *Com amor, Van Gogh*, as pinturas funcionam para o filme de Kobiela e Welchman nos mesmos moldes que funcionam para o romance, como inspiração e material para apropriação em outra linguagem ou mídia. Os diretores utilizam os recursos específicos da mídia cinematográfica para criar um novo produto midiático baseado nas pinturas de Van Gogh. Kobiela comenta, em entrevista à *Folha de S. Paulo* (2017), como surgiu o interesse em adaptar as pinturas de Van Gogh. A entrevista foi realizada pelo repórter Arthur Cagliari. Questionada por Cagliari sobre seu interesse pela obra e a ideia de adaptá-la para o cinema, a diretora relata:

Na época em que leu as cartas, Kobiela passava por um período de frustração. Queria fazer um trabalho próprio e pensava em criar séries de pinturas ou

escrever o roteiro de um filme. Resolvi combinar os dois. O projeto se concretizou quando Kobiela conheceu Hugh Welchman, britânico que já tinha levado o Oscar com o curta “Pedro e lobo”, em 2008, e estava em Polônia para produzir uma animação sobre Chopin... Para ela desenvolver o filme foi como montar um quebra-cabeças gigante em que faltavam peças. “Ao ter que casar o roteiro com as obras escolhidas, mantendo fidelidade aos fatos da vida do pintor, não dava muito espaço para manobras” (CAGLIARI, Folha de S. Paulo, 28 out. 2017).

A partir da entrevista apresentada por Arthur Cagliari, depreende-se que o interesse de Dorota pela apropriação das pinturas de Van Gogh surgiu depois que ela leu mais de 800 cartas³⁴ do pintor e considerou literalmente o último texto dele em uma carta para seu irmão. “Só podemos falar através de nossas pinturas”³⁴.

Foi assim que a vida de Van Gogh ganhou expressividade nas telas de vários dispositivos. Também é importante esclarecer que foi com base nas leituras das cartas de Vincent van Gogh que a escritora Bundrick escreveu seu romance *Os girassóis – um romance sobre Van Gogh* (2009)³⁵. Outro aspecto relevante em relação ao filme é que os diretores relatam a vida e a controversa morte do pintor por meio de entrevistas com personagens próximos ao artista, que foram retratados no filme.

³⁴ As cartas entre os irmãos Vincent e Theodore encontradas no museu *Van Gogh, Amsterdam*, citado no site abaixo, revelam o que Vincent viu, fez e pensou. Todas as cartas de Van Gogh para seu irmão, amigos e artistas podem ser encontradas no Museu Van Gogh, que criou um quadro com informações sobre a vida e obra do pintor através das cartas e outros documentos. Esclareço que as correspondências são numeradas e organizadas de acordo com o local de onde foram escritas e traduzidas para vários idiomas, por exemplo, para o inglês, francês, alemão, holandês, português e outros idiomas. MUSEU VAN GOGH, Amsterdam, Holanda. Disponível em: <<http://vangoghletters.org/vg/letters.html>>. Acesso em 16 mar. 2023.

³⁵ A autora pesquisou a vida e a obra do pintor em livros de historiadores, biógrafos e cartas escritas no livro *The Complete Letters of Vincent van Gogh*, 1914.

O processo envolveu uma gravação com atores, como Douglas Booth e Saoirse Ronan. Depois, cada “frame” do vídeo recebeu uma pintura a óleo, ao estilo do holandês. Para executar esse projeto, com um trabalho manual em cada um dos quadros, foi necessário um processo seletivo para montar uma equipe de pintores. Piotr Dominaki, responsável pelas pinturas no longa, analisou mais de 5.000 portfólios. Somente 130 candidatos foram chamados para fazer cursos intensivos (sobre a técnica da pintura de Van Gogh e sobre animação), e apenas cinco não ficaram para o trabalho final. (CAGLIARI, *Folha de S. Paulo*, 28 out. 2017)

Segundo os diretores, a maior dificuldade foi manter os mais de cem pintores no mesmo caminho, para que seguissem um estilo único, o de Van Gogh, e não o deles. “Tinha que corrigir mais de 500 imagens por dia”, conta a diretora à *Folha*. Na reportagem “Van Gogh inspira animação 100% feita com tinta a óleo em 65 mil quadros”, Kobiela e Welchman, ao se apropriarem das pinturas de Van Gogh, também contribuíram para a atemporalidade da obra do pintor, ao trazê-las para outro momento da história.

3.1.1 Técnicas de filmagem

Com base nos conceitos apresentados por Marcel Martin (2005, p. 55), pode-se dizer que no filme *Com amor, Van Gogh* há uma função rítmica, coreográfica e mesmo evocativa dos movimentos de câmera. O autor afirma que

os movimentos de câmera (sobretudo o de *travelling* para a frente) não desempenham propriamente (ou pelo menos essencialmente) um papel descritivo, mas sim uma função de penetração, quer seja no universo do pintor

(“Van Gogh” – Van Gogh), quer seja na recordação nos arcanos da memória... (MARTIN, 2005, p. 57)³⁶

Segundo Martin, o movimento de câmera complementa e reforça o papel analógico da música e do chamado comentário do tempo presente. Por fim, os movimentos de câmera às vezes são valiosos simplesmente por sua pura beleza, pela presença vívida e envolvente que trazem ao mundo material e também pela irresistível intensidade de seu lento e longo desenvolvimento no plano de condução das pinturas de Van Gogh.

Segundo o documentário *Com amor, Van Gogh – o sonho impossível*, apropriar-se das obras de Van Gogh e de sua história para o cinema não foi um trabalho fácil. Para atingir essa finalidade e obter uma representação que remete à vida e às obras do pintor, a equipe de produção teve que usar técnicas especiais de filmagem. Nesta parte, o posicionamento das câmeras durante a filmagem do longa-metragem de Kobiela e Welchman é analisado principalmente com base nos conceitos apresentados por Jennifer Van Sijll (2017).

Ao analisar o filme (Figura 13), observa-se a utilização da técnica *plongée*: “quando a câmera é colocada acima do objeto com as lentes apontadas para baixo. Isso faz com que o objeto pareça menor e vulnerável” (SIJLL, 2017, p. 198). Esse elemento pode ser visto na sequência de imagens abaixo: uma cena do filme que mostra o momento em que o protagonista (Robert Gulaczyk) é atormentado e agredido com pedras por crianças que diziam: “Sai daí, seu louco” (COM AMOR, 2017, 11’47). A câmera percorre lentamente a ação do

³⁶ Segundo Martin (2005, p. 55), o movimento *travelling* consiste num deslocamento físico da câmera ou sobre algum tipo de trilho, durante o qual permanece constante o ângulo entre o eixo ótico e a trajetória do deslocamento. Ou seja, a câmera se move fisicamente para expressar a tensão que acompanha o objeto.

personagem e pode-se ver o medo, o sofrimento e a revolta refletidos na expressão facial dele³⁷.



Figura 13 - A expressão facial do personagem
Fonte: Filme *Com Amor, Van Gogh* (2017) — 11'50.

Na Figura 14, a expressão corporal de Van Gogh demonstra desânimo e desalento. A captura da câmera também de cima para baixo contribui para sugerir a posição inferior em relação aos meninos que o atacam, caracterizando a cena como uma representação da opressão social ao outro, ao diferente.

³⁷ Link com o momento exato da cena caso queira assistir. Disponível em: <https://youtu.be/rgO7pjrvW0>. Acesso em 02 de fev. 2023.



Figura14 – A expressão corporal do personagem
 Fonte: Filme *Com Amor, Van Gogh* (2017) — 11'54.

A representação do movimento³⁸ é outro aspecto que pode ser observado no filme, tendo como referência Adeline ao servir café. Tomando por base a teoria apresentada por Martin (2005, p. 55), pode-se verificar o movimento *travelling* na cena de onde foi retirada a imagem que está ao lado direito da jovem, uma vez que a câmera se move pelo espaço. Os movimentos da câmera, sobretudo o *travelling* para frente³⁹, são considerados mais naturais e correspondem ao ponto de vista de uma personagem, o que mostra a direção do olhar no sentido de um centro de interesse. Durante esse movimento, pode-se manter a mesma distância

³⁸ De acordo com Martin (2005, p.55), os diferentes tipos de movimentos de câmera possuem diferentes funções em termos de expressão cinematográfica. Eles podem: fazer o acompanhamento de um personagem ou de um objeto em movimento; criar a ilusão do movimento de um objeto estático; descrever um espaço ou uma ação; definir as relações espaciais entre dois elementos de uma ação; realçar dramaticamente um personagem ou objeto; expressar de forma subjetiva o ponto de vista de um personagem em movimento; expressão a tensão mental de um personagem. Os três primeiros tipos têm função descritiva, enquanto os três últimos têm função dramática. No entanto, Martin acredita que os movimentos de câmera também podem ter uma função rítmica, às vezes até se aproximando de uma função coreográfica e até mesmo evocativa, o que corresponderia aos efeitos da montagem rápida no nível sensorial (sensual) da linguagem audiovisual no nível intelectual. (Cérebro).

³⁹ Travelling para frente, "é um movimento muito mais interessante, sem dúvida porque é mais natural. Corresponde, com efeito, ao ponto de vista de uma personagem que avança ou então corresponde à direção do olhar no sentido de um centro de interesse". (MARTIN, 2005, p.60)

e ângulo em relação ao que está sendo filmado, ou ainda, aproximar-se e afastar-se do objeto. É o que reconhecemos na cena em que Adeline está conversando e servindo café.

Destacou-se também o uso do *flashback*, do *close-up* e do *freeze-frame* em certas passagens do filme, técnicas que criam aproximação entre personagem/ator e espectador. O emprego dessas técnicas será explorado mais adiante, ao abordar o uso das cores e imagens em preto e branco (pb) (p. 94-107).

3.1.2 Elementos sonoros

Os elementos sonoros desempenham um papel crucial em uma narrativa cinematográfica. Assim como as pinturas, o som pode ser usado para evocar no espectador percepções e sensações que contribuem no impacto do filme. Como alega Sijll, além da música, o cinema conta com três tipos de som para contar suas histórias: diálogo, narração e efeitos sonoros.

Os efeitos sonoros podem ser bastante óbvios ou relativamente sutis. Eles podem atrair a atenção para si ou manipular furtivamente o espectador, podem expor, disfarçar, sugerir, determinar ou revelar. Podem ainda ser acrescentados a acontecimentos ou personagens específicos. (SIJLL, 2017 p. 120)

Além desses tipos de som, elementos sonoros como ruído, som, música, trilha sonora etc., desempenham um papel crucial na narrativa cinematográfica. No caso do filme *Com amor, van Gogh* (2017), Kobiela e Welchman fazem uso de sons que compactuam com as imagens representadas para desencadear significados expressivos em um determinado lugar, tempo e espaço, fornecendo

informações sobre os retratos, pinturas e criando transições entre cenas, ambientes e tempos históricos.

Dulce Márcia Cruz, em seu livro *Linguagem audiovisual* (2007, p. 119), cita Chion (1990), um dos mais destacados estudiosos da área do som no cinema, que afirma que o som agrega valor ao audiovisual de várias maneiras. Na obra cinematográfica, nossa atenção visual pode ser acompanhada pela atenção ao som, influenciando ativamente a maneira como interpretamos uma pintura, assim como o som do filme pode focar nossa atenção em um ponto específico da pintura, ampliando muitas possibilidades de montagem, pois através do som é possível conectar pinturas de dois espaços e criar uma relação significativa entre eles.

Espectadores-ouvintes atentos perceberão que os ruídos e a música combinam com as imagens apresentadas para desencadear significados expressivos. Por exemplo, na cena em que um dos personagens, Armand Roulin, está andando de trem. O som acompanha a imagem do trem e estimula a imaginação do espectador. É possível imaginar as viagens do pintor a Paris e as imagens evocadas pela paisagem e intensificadas pelo som. O filme também estimula a imaginação e a memória que o espectador tem das pinturas de Van Gogh.

Outro fator importante na narrativa cinematográfica baseada na pintura a óleo de Adeline Ravoux, filha do dono da casa onde Vincent morava, é o efeito sonoro analisado na cena 26'09. Com base na teoria de Jeniffer Van Sijll (2017, p. 120) o “efeito sonoro expressivo é um efeito realista que foi modificado”, ou seja, um efeito que foi manipulado para intensificar a sugestão. Na cena 26'09, verifica-se que o som da chuva já estava representado, mas é enfatizado e o som da

água caindo fica mais intenso⁴⁰. Portanto, o efeito sonoro foi modulado para impressionar.

Podemos ouvir os passos de personagens entrando na pousada. O som do tiro quando Adeline fala sobre o ocorrido. “Vincent estava deitado naquela cama, morrendo de dor, perguntando: quando alguém tiraria a bala”. Nesse momento ouve-se o som do tiro (COM AMOR, 2017). Vários outros sons e ecos dos objetos movidos pelo policial na narrativa cinematográfica alcançam o espectador e revelam inquietações.

Para envolver o espectador no universo pictórico do grande pintor holandês, o filme também conta com a musicalidade e a trilha sonora *Starry, Starry Night*, composta pelo compositor Clint Mansell. Cruz (2007), afirma que “a música cria ambiências necessárias ao desenvolvimento narrativo do filme” (CRUZ, 2007, p. 31). Ele continua:

Dentre as maneiras de transformar o ambiente está a capacidade da música de alterar a percepção do tempo, não para que não se perceba sua passagem, mas para alterar a relação do espectador com ele, fazendo com que sinta uma ampliação ou um encurtamento de sua duração. (CRUZ, 2007, p. 32)

A trilha sonora de Mansell, cria ambientação, sentimento e emoção para as cenas, que se relacionam intersemioticamente com as pinturas de Van Gogh. Nesse sentido, pode-se afirmar que, ao ouvirmos a música *Starry Night*, na interpretação da cantora inglesa Lianne La Havas, as informações do filme são ampliadas e a ocorrência da pintura *Noite estrelada* reforçada como eixo

⁴⁰ Link com o momento exato da cena caso queira assistir. Disponível em: <<https://youtu.be/rgO7pjiW0?t=1569>> Acesso em 02 de fevereiro. 2023.

norteador da estética do filme, pois somos remetidos a ela várias vezes no decorrer das cenas.

Ainda com relação ao papel da música no cinema e suas relações, Robert Stam (2003) aponta três tipos de formas musicais: música produzida no filme, música anterior ou gravada e a música composta especificamente para o filme. No entanto, os componentes musicais também podem estar relacionados à questão diegética, que é interpretada ou tocada dentro do que é apresentado como o mundo ficcional do filme. Em *Introdução à teoria do cinema*, Stam afirma que

a música cinematográfica dirige nossas reações emocionais, regula nossas simpatias, recolhe nossas lágrimas, estimula nossas glândulas, acalma nossos pulsos e desencadeia nossos medos, geralmente em estreita associação com a imagem". (STAM, 2003, p. 245)

Com base nas reflexões de Stam, podemos dizer que a delicada trilha sonora de Mansell, feita especificamente para o longa, nos faz mergulhar no universo pictórico de Van Gogh e cria efeitos que impactam o espectador, associando-os às imagens.

Por sua vez, Cruz Souza (2007, p. 118) destaca que o som pode influenciar ativamente a maneira como interpretamos uma imagem e direciona nossa atenção para um determinado ponto da imagem. O som também expande as muitas possibilidades de montagem, pois através dele as imagens de dois espaços podem ser ligadas entre si e uma relação significativa entre eles é criada.

Na cena 11'47⁴¹, dos meninos atirando pedras em Van Gogh, percebemos que o som evoca a qualidade agressiva e rítmica das pedras, do

⁴¹ Link com o momento exato da cena caso queira assistir. Disponível em: <<https://youtu.be/rgO7pjrvW0>> Acesso em 02 de fevereiro. 2023.

ataque. A música intensifica a agressividade da cena, enfatiza a violência e a representação da crueldade.

A cena já mencionada (13'44) – a imagem colorida adicionada com o som do trem com vagões fumegantes que passa em uma ponte (Figura 25) – faz com que o público sinta algo muito próximo da realidade através da imagem em movimento. Esse tipo de narrativa por meio do efeito sonoro dá a sensação que estamos vivenciando o momento e faz com que o espectador fique atento ao que está sendo projetado na tela.

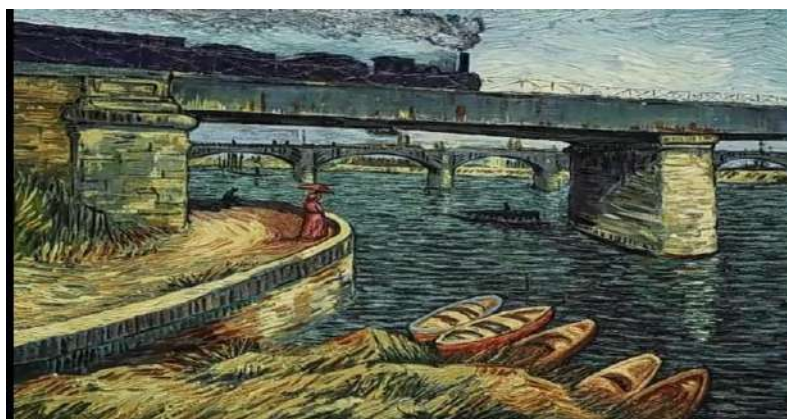


Figura 15 – Obra *Viagem de trem*
Fonte: Filme *Com Amor, Van Gogh* (2017) – 13'44 min

A cena sugere a também a viagem de trem de Armand Roulin a Auvers, na França, para ter informações sobre o pintor. O som nos faz imaginar a sensação que o jovem Roulim está tendo ao passar pela ponte, aproximando-se cada vez mais do objetivo de sua viagem.

De acordo com Sijll (2017, p. 120), os efeitos sonoros também podem ser divididos em quatro categorias: realista, expressivo, surrealista e externo. Um

exemplo de uso realista dos sons no longa-metragem, que lembra elementos da natureza, é o canto dos pássaros (1'08). Após a conversa de Armand Roulin com Marguerite Gachet (Saoirse Ronan), a filha do Dr. Gachet, ouvimos o canto dos pássaros. Nessa cena, Van Sijll (2017, p. 120) chama de som expressivo, o som fica cada vez mais alto para impressionar o espectador. Outro som que nos lembra dos elementos da natureza é o som da chuva (31'24). Após o diálogo de Armand Roulim com Adeline Ravoux, a chegada da chuva é registrada com grande ênfase no filme.

Souza (2007, p. 138) apresenta o argumento da sonoplastia como a função de dar conforto a um ou vários ambientes, reproduzindo sons naturais e os efeitos criados em estúdio para dar vida aos objetos. Assim como mostra a cena (31'24) em que o som da chuva é somado ao som dos trovões (Figura 16). Nessa cena (49'08), Vincent é visto pintando sem se importar com o temporal ou com os trovões, demonstrando seu comprometimento com sua arte.



Figura 16 - Vincent pintando com temporal
Fonte: Filme *Com Amor, Van Gogh* (2017) – 49'08

A pintura de Marguerite Gachet tocando piano (Figura 17) foi criada em 1890 (NAIFEH;SMITH, 2012, p.757). Na reprodução da cena no filme de 2017 (39'47), a música também é significativa do encontro em Auvers. A musicalidade que está presente na cena motiva ações que causam dramaticidade ao episódio.

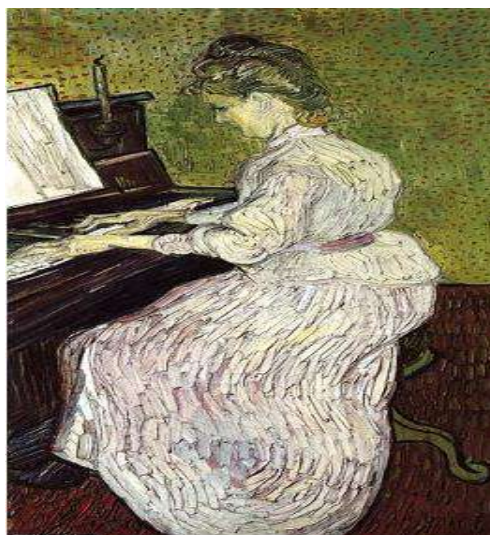


Figura 17 - Obra *Marguerite-Gachet-no-piano*
Fonte: <https://shre.ink/f8P>



Figura 18 - *Marguerite-Gachet-no-piano*
Fonte: Filme *Com Amor*, Van Gogh (2017) — 22'30.

Neste episódio do filme, Armand Roulin bate à porta da casa do Dr. Gachet e a presença de Marguerite Gachet é representada pela suave execução do piano; naquele momento, a música instrumental toma conta da cena (39'53)⁴². Essa cena emprega o que Van Sijll (2017, p. 138) denomina de música como acessório móvel: “[...] pode ser usada para acompanhar a mudança de relacionamentos e valores ao longo do tempo”. Além da música, há algo que chama a atenção no filme: a elegância, o porte de Marguerite-Gachet e a suposta receptividade ao jovem. Quando Armand Roulin (Douglas Booth) conversa com ela, toma conhecimento dos acontecimentos relacionados a Vincent.

Resumindo, o longa-metragem apresenta uma variedade de sons, ruídos, músicas. Eles fazem parte de várias cenas na narrativa cinematográfica. Esses sons somados ao movimento das câmeras, das cores e do pb, reforçaram os acontecimentos ocorridos durante as cenas. Marcam os momentos de grande tensão emocional, como a tensão da protagonista ao receber o pacote e, ao abri-lo, encontrar a orelha decepada de Van Gogh. A personagem deixa cair a orelha de Vincent na mesa, a lente da câmera cria o efeito de uma sombra que destaca o que estava na embalagem. A inserção da música suaviza a narrativa do filme. O ato final é marcado por um grito quando a personagem pega a orelha decepada, a levanta e a joga no ar. Os diretores priorizam, portanto, em sua apropriação, a ambientação, os sentimentos e as características das obras de Van Gogh.

Vale lembrar que o longa começa e termina com referência à pintura *Noite estrelada*, com um céu colorido, vibrante, cheio de estrelas, acompanhado

⁴² Link com o momento exato da cena caso queira assistir. Disponível em:<
<https://youtu.be/rgO7pjirvW0>> Acesso em 02 de fevereiro. 2023.

por uma trilha sonora admirável. O filme encanta o espectador do início ao fim: “precisamos da morte para alcançar as estrelas” (COM AMOR, 2017, 1: 27’30).

3.1.3 Cores vs pb

No que diz respeito às cores, elas são usadas para dar informação e significado associativo e simbólico por meio de sua luminosidade. O emprego das cores vivas e fortes expressa a época em que o pintor viveu, sua cultura e as manifestações das figuras e do ambiente em cena. Isto se justifica porque, no longa-metragem, “cabe à cor a tarefa de dar a ideia de como a protagonista vê as coisas” (CRUZ, 2007, p. 52). Cruz, mostra, inclusive, que “As cores imprimem em nosso ser sentimentos e impressões, agem sobre nossa alma, sobre nosso estado de espírito e servem, também, para o desenvolvimento da ação” (CRUZ, 2007, p. 51).

Outro fator relevante é que algumas sequências consistem em imagens pb. A respeito disso, constata-se que quando se visualiza uma cena, em um determinado momento, ela muda repentinamente – a imagem colorida é seguida por outra em pb. Para compreender melhor a questão sobre o processo de saturação no filme, retomo a ideia de Reichmann, em seu artigo, *Manifestações verbais no pictural* (2013), que menciona como a picturalidade do texto é transposta para a tela do filme *Tess*, de Roman Polanski. Compartilhando o pensamento e análise da autora sobre a saturação, pode-se dizer também (2017) “o filme inteiro [*Com amor, Van Gogh*] é uma homenagem à pintura”, na “saturação das cores”, no movimento da câmera, no uso da “luz e sombra”, nos “*close-ups*” etc. (REICHMANN, 2013, p. 211).

Sobre os retratos pintados por Van Gogh, Horts Waldemir Janson, em *História geral da arte* (2001), tece importantes considerações: “O retrato permite-nos vislumbrar um sem fim de traços de caráter que os dados históricos não nos podem proporcionar” (2001, p. 31). Com base no pensamento de Janson e nas características físicas de Adeline Ravoux podemos dizer que o retrato, além de conseguir recriar as características físicas em *Adeline Ravoux*, acaba de certa forma retratando o momento e a vida da jovem de uma forma especial.

[...] sem dúvida, do que ainda resta de uma antiga convicção de que um retrato capta não apenas a semelhança física, mas também a alma do retratado. Hoje, na era da fotografia, encaramos o retrato como mera semelhança física, sendo facilmente levado a esquecer, que ele exige muito de nós, se quisermos compreender-lhe o significado. (JANSON, 2001, p. 31)

Além da função artística, pode-se dizer que os retratos serviram também como uma espécie de documento, registrando a imagem histórica da época. A jovem Adeline Ravoux, no retrato abaixo, parece ser uma garota de classe média – era filha do dono da pensão em que Van Gogh se hospedou. Usava um vestido azul claro e tinha cabelos cacheados, como era comum entre as moças da época.



Figura 19 - Obra *Adeline Ravoux*

Fonte: Van Gogh. *Adeline Ravoux*.1890. 26´36 Kröller-Müller Museum, Otterlo, Netherlands
Print Adeline Ravoux

Fonte: Filme *Com Amor, Van Gogh* (2017)

A primeira imagem na Figura 19 é a pintura *Adeline Ravoux* (1890), a modelo sentada com as mãos sobre o colo, enquanto o print ao lado é a representação da artista que participou do filme. A modelo Adeline Ravoux em Van Gogh, transformou-se em personagem no filme de Kobiela e Welchman. Este é um processo de evocar ou imitar especificidades de uma mídia em outra. Ao analisarmos as duas imagens da Figura 19, observa-se que na imagem do filme, Adeline Ravoux, bela e sedutora, com as costas eretas, parece estar repleta de energia. Está sorrindo e parece estar feliz e prestes a interagir com alguém que se aproxima. Já na pintura de Van Gogh, ela tem um rosto rosado, mas está mais séria e desanimada. O olhar de soslaio, as costas curvadas e as mãos largadas no colo sugerem desânimo e desalento.

Muitas pinturas poderiam ser citadas, mas apenas algumas serão dadas como exemplos que comprovam a importância do registro na formação do olhar cinematográfico, o que nos leva a analisar a estética do filme proposta por Jennifer Van Sijll (2017) em seu famoso estudo na narrativa cinematográfica.

A técnica aplicada em *Com Amor, Van Gogh* é valiosa. De acordo com Sijl (2017), p. 108), “existem poucas maneiras de apresentar o passado. Os *flashbacks* são uma das formas de solucionar o problema”. Os *flashbacks* potencializam o contraste de cores em movimento que só o longa pode oferecer ao público⁴³. Por exemplo, quando o filme apresenta um *flashback*, é apresentado em pb, como uma pintura de alto contraste, que lembra muito a pintura do holandês em seus primeiros anos de trabalho, trazendo toda carga emotiva, ao

⁴³ O flashback é uma técnica comum em romances e peças. No cinema ele é utilizado com mais parcimônia, pois corre-se o risco de perder a linha evolutiva da trama. O propósito do flashback é fornecer ao público informações sobre antecedentes importantes (SIJLL, 2017, p. 108).

recorrer ao alto contraste de sombras e a uma tristeza predominante. Como exemplo de pinturas dessa época sugere-se *Os comedores de batatas* (1885), Figura 20, que, embora não seja abordada no filme, é uma das obras mais conhecidas da fase naturalista do pintor.

A referida pintura permite ao leitor entrar na história e ser afetado pela sensação de compaixão por pessoas retratadas na pintura, mostrando que batatas era tudo o que tinham para comer. Na biografia, *Van Gogh – a vida*, os autores Steven e Gregory (2012) afirmam que o pintor:

Também queria passar fome, sentir a barriga vazia, o estômago se retorcendo de câibras que subiriam aos miolos em acessos de tontura; talvez isso matasse a dor perpétua. Nem mesmo a rejeição dos camponeses conseguiria alterar a concepção de Vincent de uma vida dura, labuta e sacrifício em nome deles. (NAIFEH; SMITH, 2012, p. 512)



Figura 20 — Obra *Os comedores de batata* (1885)
Fonte: Van Gogh. *Os comedores de batata*. 1885. Óleo sobre tela,
82 x 114 cm. Museu Van Gogh, Amsterdam, Holanda

A Figura 20 e a citação do trecho acima conseguem nos sensibilizar, levando-nos para o cenário no qual predomina a miséria das pessoas daquele

local, mas, ao mesmo tempo, no filme, o pb proporciona um alívio da saturação de cores. As imagens campesinas nos mostram, por meio da imaginação, o sofrimento e a miséria existente em classes sociais desprivilegiadas. No trecho da biografia, a dor observada se torna uma dor que se pode reconhecer, a obra mostra o inverno e a fome retratados nas pinturas, concebendo o que acontece no imaginário do pintor. Ao optar por tons de cinza, tons usados na cena do filme, os diretores permitem essa conversa com a imagem *Os comedores de batatas*, reforçando a expressão de miséria e sofrimento.

Outro detalhe da estética cinematográfica é que, ao observar atentamente a imagem abaixo (Figura 21), veremos que os diretores deram a esse personagem um rosto sombrio, que denota desânimo e tristeza. Ao utilizar elementos, os diretores seguem a técnica de congelamento da imagem (*freeze-frame*.) Para Sijll, *freeze-frame*, “o congelamento de imagem é produzido quando um único frame aparece ‘congelado’ na tela, isso é obtido reproduzindo várias vezes o frame e depois o aplicando ao longo do tempo” (SIJLL, 2017, p. 112). Percebe-se essa técnica com o retrato de Theo. Os diretores parecem sugerir que o personagem (ou a ação) permanece suspenso no tempo. Podemos imaginar o que acontecerá a seguir, mas nunca saberemos com certeza. Note-se como o rosto é marcado pela dor e sofrimento – o olho direito está lacrimejando.



Figura 21 – A expressão facial de Theo.
Fonte: Filme Com Amor, Van Gogh (2017) — 14'48

Torna-se relevante destacar que a partir do ponto de vista (PV), é possível “apresentar a visão subjetiva de determinado personagem” (SIJLL, 2017, p. 194).

A lente da câmera é colocada no nível dos olhos do personagem cujo ponto de vista estamos vendo. Dessa forma, vemos o que o personagem vê. O plano PV dá ao público uma sensação de intimidade exagerada com o personagem. Isso se traduz em empatia quando o PV pertence ao protagonista, e frequentemente em medo quando pertence ao antagonista. (SIJLL, 2017, p. 194)

Parte do rosto é capturado pelo raio de luz que vem de frente e atinge o ombro da personagem. O jogo entre áreas de sombra e de luz atinge uma grande intensidade de traços de tom profundo, várias intensidades de escuridão. A expressão de Theo está também repleta de suspeitas e perguntas, seu olhar imprime uma marca na mente do espectador. No choro desse rosto mesclam-se descontentamento e questionamentos: depois do tiro “Vincent insistiu que eles passassem o tempo discutindo a vida e não a morte e... esse bilhete suicida parece um mistério... depois da morte de Vincent, Theo entrou em declínio...”

(COM AMOR, 2017. 14"48). Graças a habilidade artística dos diretores, eles conseguem transmitir através da imagem, os sentimentos, as emoções e as paixões dos personagens.

Na imagem acima, também podemos observar que os cineastas utilizam a técnica chamada *close-up*, que valoriza o rosto do ator. Segundo Dulce Márcia Cruz (2007, p. 75), "o close-up mostra todo o rosto do personagem, do ombro para cima, e define a carga dramática do ator". Nesse sentido, explica Van Sijll (2017, p. 186) que "a importância dessa técnica é que ela aproxima o espectador do personagem, pois quanto mais tempo ficamos observando, mais empatia sentimos por ele".

Na adaptação fílmica (14'48), os cineastas compõem outro quadro chamado *O retrato de Père Tanguy* (1887) (Figura 22). Para Lassaigue (1973, p. 32), o retrato "contra um fundo de gravuras japonesas, admiráveis auto-retratos" que despertam grande curiosidade no meio artístico... "uma das mais bonitas séries desse gênero de toda a história da pintura" por marcar o período cronológico da vida artística do pintor e o estilo de sua pintura. Dessa maneira, podemos entender melhor do que se trata, ao ler o artigo *A tradução intersemiótica em Loving Vincent* (2022), no qual Gabryelle Gois Lopes e Fernando de Mendonça, afirmam que "Ao recriar o quadro em movimento no filme, os diretores contam implicitamente uma história que é inferida pelos conhecedores do pintor, história essa que marca toda uma trajetória de estilos artísticos" (LOPES; MENDONÇA, 2022, p. 107).



Figura 22 - Print Screen do Retrato do pintor que vendia tinta para Van Gogh, baseado na obra *Retrato de Père Tanguy* (1887).
Fonte: Filme Com Amor, Van Gogh (2017) — 14'48.

Compartilhando do pensamento de Lopes e Mendonça (2022), a citação acima vem afirmar o quanto as pinturas de Van Gogh são importantes.

Um quadro que possui quadros dentro dele é colocado dentro de um espaço narrativo e ganha movimento, as pinturas por trás do senhor retratado ganham vida, ele próprio ganha vida e é pintado sobre elas, colocando o plano do filme dentro de um abismo biográfico e pictórico. (LOPES; MENDONÇA, 2022, p.106)

Apoiando-se nas teorias de Rajewsky (2020), pode-se associar o retrato como um fenômeno intermediário que “provoca uma pluralidade de vozes que utiliza a noção de intermedialidade cada uma a seu modo e tentam impor sua perspectiva” (RAJEWSKY, 2012, p. 67).

Esta cena da pintura *Retrato de Père Tanguy* consegue tocar a sensibilidade do espectador, pois é sem dúvida uma das obras mais surpreendentes de Van Gogh. A figura na tela se move, dando vida e continuidade à obra do pintor. As cores, os traços e outros elementos usados no filme foram os mesmos usados na pintura (NAIFEH, SMITH, 2012, p. 188).

A pintura do *Retrato de Père Tanguy* marca o período parisiense de Van Gogh. Ele foi para Paris morar com o irmão e estudar as técnicas da pintura impressionista vigentes na época, conforme afirma Lopes; Mendonça (2022, p. 107): “O período parisiense de Vincent não foi de boas recordações, já que a doença psíquica dele entrava em conflito tanto com o ritmo da cidade quanto com as pessoas que circulavam por ela” (LOPES; MENDONÇA, 2022, p. 107).

Essa cena (14´48) permite o conhecimento da vida do autor e a relação que ele tinha com a arte. O receptor ao assistir as cenas da animação, através dos frames, consegue descobrir novas possibilidades, novos mundos e vivenciá-los imaginariamente, além de lembrar a arte de um dos maiores mestres, que encontrou na pintura um meio de recriar com um novo olhar aquilo que a natureza nos oferece.

Refletamos, portanto, um pouco mais sobre o filme *Com Amor, Van Gogh*, que reconstrói as histórias e a época de Van Gogh, oferecendo visões e conduzindo o espectador pelo caminho de recriação de tempos passados, revelando culturas e construindo mundos fantásticos no imaginário do espectador. Criam-se, assim, percepções, como explica Santaella (2012) “A mente é livre para projetar formas e configurações não necessariamente existentes no mundo físico, no qual é considerado os territórios da imagem, contemplando diferentes aspectos em cada uma delas” (SANTAELLA, 2012: p. 16). Essa explicação reforça o que se pode apreender da realidade sensível que o pintor recriou tendo como base o olhar, as viagens, as leituras e as outras artes, e envolve o indivíduo em uma lembrança contínua das pinturas.

Há de se considerar, ainda, a relação pessoal que cada personagem possui com as cores⁴⁴, que pode causar impressões, sentimentos, sensações e emoções boas ou ruins, dependendo do contexto e das diferentes associações. Ennio Lamoglia Possebon, em sua dissertação *A teoria das cores de Goethe hoje* (2009), afirma que Goethe foi o primeiro pesquisador a estudar os “efeitos sensíveis-morais” das cores e a sistematizar os resultados de suas investigações. Em seu estudo ele destaca

que cada cor tem uma atuação característica sobre o psiquismo humano: elas nos causam estados anímicos específicos e provocam em diferentes indivíduos sensações, reações e comportamentos similares. E ainda que se possa tomar a cor (na pintura, por exemplo) sob uma perspectiva simbólica, uma análise mais aprofundada revelará sempre um elemento objetivo, que é o caráter de cada cor, combinado ao simbólico denotado. (GOETHE citado em POSSEBON, 2009, p. 40)

A partir do que Possebon recupera de Goethe, podemos perceber que a cor em Van Gogh representa não a aparência e sim a profunda essência das coisas. Esse aspecto se dá, segundo Jaques, pelo fato de que, para o pintor “a cor, por sua própria definição, sempre exprime alguma coisa em si” (JACQUES, 1973, p. 53).

Na ilustração a seguir (Figura 23), observa-se que os diretores Kobiela e Welchman usam *flashback* em pb, para realçar ainda mais a lembrança do desespero da personagem Raquel ao receber o embrulho com a orelha decepada de Van Gogh.

⁴⁴ A cor é utilizada para identificar a personalidade inicial de cada personagem. Sijll utiliza o exemplo do filme *Três mulheres*, de 1977 para mencionar que a cor é utilizada para encarnar o roubo da personalidade da outra personagem e para indicar até onde vai a transformação das personagens. (SIJLL, 2017, p.108)



Figura 23 - Quando Van Gogh entregou a orelha embrulhada como presente para Raquel.
 Fonte: Filme *Com Amor, Van Gogh* (2017) – 8'15 min.

No filme, os acontecimentos dramatizam o momento em que o pintor deu a orelha decepada a Raquel, após uma discussão com Paul Gauguin em 23 de dezembro de 1888. A cena (8'15) com os personagens sentados ao redor de uma mesa em um bar típico dos anos 1880, dura alguns segundos. Van Gogh chega e diz: “Olá Gabi, tudo bem? Estou bem... trouxe-te um presente! Cuide bem dele” (COM AMOR, 2017). A cena mostra a reação de Gabi ao receber um pacote com a orelha ensanguentada. A título de comparação, no romance *Os girassóis*, a narradora Raquel descreve as ações representadas na Figura 22 (8'15) com mais leveza “Ele levantou a outra mão, onde segurava em minha mão e fechou meus dedos; era algo úmido e frio, e ele não tirou os olhos do meu rosto [...] ele disse, com a voz vazia. Você se lembrará de mim” (BUNDRICK, 2009, p. 147). “Quando ele chegou mais perto, pude perceber o fio vermelho que escorria por seu pescoço e ombro não era tinta vermelha” (BUNDRICK, 2009, p. 147). A maior sensibilidade ao narrar fica a cargo da ausência da orelha e do filete de sangue no romance. Portanto, cada uma das mídias recupera a história de uma forma

diferente. O longa mostra Gabi, em pb, reagindo assustada ao receber o embrulho, o romance mostra a protagonista segurando a mão do pintor, olhando-o no rosto, quando percebe que havia algo escorrendo no pescoço dele.

Como se pode notar, o pb assim como as cores são imbuídas de informações que agregam significados associativos e simbólicos. Martins diz que cada indivíduo “vê a obra de acordo a sua ótica” ou “de acordo com suas referências pessoais e culturais” (MARTINS,1998, p. 75). E, como já disse, quanto mais profundo for o conhecimento do espectador / leitor maiores serão as possibilidades de interpretações.

Então, conforme o que foi exposto acima e seguindo a linha de pensamento de Mirian Celeste Martins, em seu livro, *Didática do ensino de arte: a língua do mundo, poetizar, fruir, e reconhecer arte* (1998), no momento que apreciamos a imagem somos despertados e invadidos por novas informações.

No caso abaixo, associamos a imagem pb ao sofrimento do pintor quando pintava seu quadro ao ar livre e os meninos o perturbavam. Logo, o espectador se sente afetado pela violência dos meninos e se comove com o sofrimento de Van Gogh.



Figura 24 - Cena Meninos jogando pedra em Van Gogh.
Fonte: Filme *Com Amor, Van Gogh* (2017) –11'49



Figura 25 - Van Gogh pintando ao ar livre
 Fonte: Filme *Com Amor, Van Gogh* (2017) –11'40

Também no romance, encontramos referências a esse episódio. As crianças perturbam o pintor: “tudo o que eu queria era enfrentar aqueles hipócritas e dizer-lhes exatamente o que eu pensava” (BUNDRICK, 2009, p. 206). “E se eu encontrasse aqueles meninos... — Ignore-os, ignore a todos — eu suplicava. — E, [...] são apenas crianças, não vale a pena se aborrecer. Avise-me da próxima vez que quiser sair, e eu vou com você” (BUNDRICK, 2009, p. 206).

No romance, a situação é aliviada com um diálogo entre Raquel e Van Gogh: “Você vai me proteger? [...] — Talvez eu possa — ele responde, levantando o queixo. Provavelmente a maioria dos pais desses meninos...”; “Tudo o que eu quero é trabalhar edescansar em paz. Isso é pedir muito?” (BUNDRICK, 2009, p. 206).

No filme (Figura 24), a paisagem em pb, amplia o impacto da violência exercida pelos meninos, o que cria, associada à lembrança da imagem de Van Gogh, uma sensação de injustiça. Rajewsky (2012a) chama a atenção para um dado interessante quando observamos que, na transposição intermediária, as

obras têm uma existência independente uma da outra. Claro que, no caso em que o interlocutor reconhece o referencial da obra, haverá aproveitamento diferente dada a percepção da outra obra, porém não perceber não impede que o espectador usufrua do produto da transposição.

Assim como no romance, Van Gogh, Paul Gauguin, Joseph Roulin, Dr. Félix Rey, Theo e Dr. Gachet compõem os personagens do filme *Com Amor, Van Gogh*. O trabalho *A sensibilidade no encontro com o outro: o afeto e a apuração Jornalística em Com Amor, Van Gogh*, inclui informações aprofundadas, oferecendo uma compreensão ampla sobre o longa-metragem. De acordo com Carolina Moura Klautau: “Os personagens envolvidos na narrativa e as paisagens que vemos são representações de pessoas e dos locais que fizeram parte da vida de Van Gogh e que foram retratados em suas pinturas, quando viveu em Arles, na França” (KLAUTAU, 2019, p. 53).

Para Klautau, acontecimentos significativos são apresentados na narrativa, acontecimentos que permitem ao receptor identificar a história de Van Gogh. A narrativa cinematográfica apresenta, portanto, uma estrutura composta de significação, uma vez que cada acontecimento sugere ao leitor uma perspectiva que está além do produto. Neste sentido, ainda nas palavras de Klautau,

Theo tem um papel fundamental na vida de seu irmão: além de ter sido o único comprador de uma obra sua em vida, ele sempre sustentou Vincent. Apesar de suas difíceis condições financeiras, financiou a viagem de Van Gogh para Arles, na França, onde a arte do irmão desabrocharia. (KLAUTAU, 2019, p. 54)

Com essa citação de Klautau e utilizando o exemplo da biografia *A vida Van Gogh* (2012) pode-se notar a importância de Theo na vida do pintor

holandês: “Ninguém o conhecia melhor do que Theo – que acompanhara a trajetória torturada do irmão em quase um milhão de cartas” (NAIFEH; SMITH, 2012, p. 24).

Ao longo da narrativa cinematográfica, percebe-se o isolamento e as dificuldades do pintor, que não só enfrentou a falta de recursos, como também carregou o peso da exclusão social, do abandono e da idiossincrasia. Naifeh e Smith (2012 citadas em KLAUTAU, 2019, p. 55) apresentam uma argumentação bastante pertinente:

A solidão do pintor e seu flerte com a loucura o tornavam alvo de fofocas, descaso e zombaria na cidade onde morava. Theo, sempre relutou em dar ouvidos a essas especulações, acreditava que seu irmão era um ser excepcional, um Quixote; um sublime excêntrico, talvez – não um louco.

Klautau (2019) procura deixar bem claro como o protagonista se sentia. Ainda sobre o comportamento do pintor, na cena (19,42) do longa-metragem, há referência ao dia em que ele foi à cidade para conhecer pintores. Van Gogh sentiu-se excluído daquele ambiente social – os artistas não o deixaram à vontade e o comportamento deles o afastou. A resposta de Van Gogh a essa animosidade demonstra como a sociedade influencia e fere a sensibilidade do pintor.

É importante ressaltar também que na imagem abaixo, pode-se observar um elemento que auxilia na compreensão do longa-metragem: a iluminação. Por meio dessa técnica adaptada para o cinema, os personagens revelam seus pensamentos (Figura 25) pela expressão facial e corporal.



Figura 26 - Visita de Theo a Van Gogh
Fonte: Filme *Com Amor, Van Gogh* (2017) — 30'15

A técnica da iluminação usada na cena é o que Van Sijll caracteriza por contrastes entre o claro e o escuro. De acordo com a autora, “essa técnica foi desenvolvida pelo pintor italiano Caravaggio. [...] ela parece vir muitas vezes de refletores que dão brilho à ação, enquanto outras áreas desaparecem na escuridão das sombras” (VAN SIJLL, 2017, p. 238). Ao observar a imagem acima, podemos notar que apenas a face de Van Gogh e a cabeça de Theo recebem uma intensa luminosidade, enquanto o restante do cenário é envolto por escuridão. Essa técnica, denominada *chiaroscuro*, é reservada para cenas importantes que expressam questões fundamentais a respeito do bem e do mal e, no caso da cena acima, a respeito da vida e da morte.

Outra cena que merece destaque é aquela que dialoga com a pintura *O terraço do café à noite* (Figura 27). Na cena do filme (Figura 28), tem-se o terraço do café como um local animado, com um céu azul claro estrelado, muito

apreciado pelos artistas da época para se conversar e receber correspondência. Encontra-se nesse local, Roulin e seu filho conversando sobre o pintor e lendo a carta que Van Gogh escreveu.



Figura 27 - Obra *O terraço do Café à noite*.

Fonte: Van Gogh. *O terraço do Café à noite*. 1888. Óleo sobre tela, 80,7 x 65,3 cm. Museu Kröller-Müller Otterlo, Holanda.

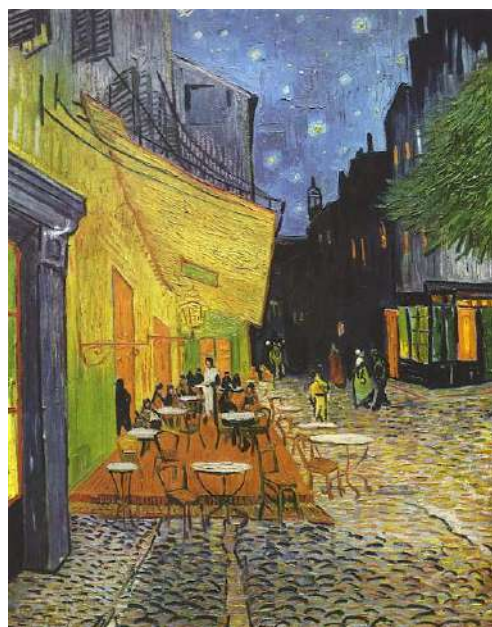


Figura 28 – Cena *O terraço do café à noite*

Fonte: Filme *Com Amor, Van Gogh* (2017) —10'20

Na cena acima, pode-se observar em detalhe a iluminação (que constitui um fator decisivo de criação da expressividade da imagem) na parede do café que emite um brilho amarelo brilhante. Na visão de Martin, a iluminação é um fator crucial no poder expressivo da imagem, “para definir e moldar os contornos e planos dos objetos e também para criar a impressão de profundidade espacial, assim como para criar uma atmosfera emocional e até mesmo certos efeitos dramáticos” (LINDGREN citado por MARTIN, 2005, p. 72).

Tanto na pintura (Figura 27) como na cena do filme (Figura 28), podemos notar que a parte de baixo do toldo lança sua luz sobre os tampos das mesas para a rua. Para criar essa luminosidade, van Gogh espalha manchas laranjas na tela. Percebe-se que as maiores partes em tom laranja são as portas e janelas do próprio café e as da loja da esquina do outro lado da rua. O terceiro tipo de luz vem das estrelas no céu e sua luz ilumina as mesas no terraço.

O tempo é representado pelo magnífico colorido da noite para mostrar as cores luminosas. As linhas diagonais criadas pelos sulcos da calçada, as bordas do toldo, o terraço laranja e a inclinação das portas e janelas do café. Um homem entra no café. O garçom anota o pedido. Os clientes sentam-se sob a luz do lampião, que faz brilhar as cores das paredes e da rua. Nas paredes, o amarelo se desvanece em laranja e verde. As pedras do calçamento são cor de lavanda, roxo, azul, amarelo, laranja e até um pouco rosa. Van Gogh escreve para Theo “O problema de pintar cenas e efeitos noturnos no próprio local... a noite me interessa imensamente” (NAIFEH; SMITH, 2012, p. 757). De acordo com Richard Mühlberger, Van Gogh se orgulhava de pintar a noite não com a cor preta, mas apenas intensos azuis, violetas e verdes. Seu entusiasmo pelas cores é evidente na generosidade com que as aplicava (MÜHLBERGER, 2002, p. 20).

É interessante notar que a cena que dialoga com a pintura *O terraço do café à noite* é uma das muitas cenas de *Com amor, Van Gogh* em que uma imagem de Vincent é colocada em movimento e passa a fazer parte do ambiente do filme. Lopes e Mendonça, estudiosos do mesmo retrato, em suas obras, reiteram que a recuperação da imagem em um espaço cinematográfico não tem apenas “função descritiva e pictórica, mas também reforça a intersemiose” (LOPES; MENDONÇA, 2020, p.109), ou seja, sua construção dentro do filme e seu papel para a análise é refigurada. Conforme mencionado no capítulo 1.1, é característico da tradução intersemiótica “formar novos objetos imediatos, novos sentidos e novas estruturas que, pela sua própria característica diferencial, tendem a se desvincular do original” (PLAZA, 2003, p. 30).

Cumprido destacar, no que se refere às relações intermediárias entre a pintura e o filme, que a pintura *O terraço do café à noite*, como a maioria das obras de Van Gogh, está diretamente ligada à história do artista, pois ele pintava o que via, onde morava e o que sentia ao deter seu olhar nos espaços, nas pessoas e nos objetos que o cercavam. “Estou firmemente convencido de estar no caminho certo, declarou uma semana depois da visita de Theo. — Quero pintar o que sinto e sentir o que pinto” (NAIFEH; SMITH, 2012, p. 533).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As lindas estrelas da noite expressam o cuidado e o amor de Deus por todos nós.
Van Gogh



Figura 29 - Print Screen do início do filme *Noite estrelada*
Fonte: Filme *Com Amor, Van Gogh* (2017) 2'21.

É importante considerar que tanto o filme *Com amor, Van Gogh* como o romance *Os girassóis* têm um papel essencial na abordagem e divulgação da vida e obra do artista de *Os ciprestes*, de *Noite estrelada*, de *Girassóis* e de tantas outras obras.

Noite estrelada (1889) desempenha um papel fundamental e curioso na construção da narrativa do filme, pois, no início do filme vê-se uma noite com um céu vivo e colorido, cheio de estrelas, iluminando o pensamento que nos leva a lembranças de tempos vividos. A imagem age como os olhos do autor, representando a captação das luzes, estrelas, lua, através da imaginação e pensamento. Essa ideia vai ao encontro das palavras de Lopes e Mendonça (2002) quando afirmam que “A passagem dos cenários noturnos no início do

filme sempre retorna ao céu e o enquadramento se mostra de forma mais evidente”. Além dos detalhes citados pelos autores, o enriquecimento das interações mostra que no filme *Com amor, Van Gogh*, “todos os frames do início [...] retratam a construção do quadro como um todo, culminando na imagem final, que se dissolve e dá continuidade à obra, sendo parte dela desde o princípio” (LOPES; MENDONÇA, 2020, p. 113). De acordo com os pesquisadores:

[...] pensar em uma recriação inter-semiótica, seguida de vários outros planos semióticos, marca a obra como um todo e lhe confere originalidade. Como todo quadro de Van Gogh, *Noite estrelada* tem ligação com a vida pessoal do artista. Já nos seus anos finais de vida, Vincent tem diversas convulsões psicóticas, o que o faz pintar compulsivamente após cada uma delas. *Noite estrelada* é uma das obras, se não a obra, mais marcante de todo o catálogo de obras do pintor holandês. Nela, o domínio das cores e a convicção do que está sendo retratado se dão de uma forma exata, como um conjunto de técnicas aprendidas e trabalhadas por ele durante anos. (LOPES;MENDONÇA, 2020, p.113)

Ainda no que se refere a utilização da pintura no longa-metragem, Lopes e Mendonça (2020, p.113) esclarecem que

Noite estrelada tem ganhado diversas versões digitais, circulando nas mais diversas plataformas de redes sociais, tornando acessível ao público em geral. A utilização desse quadro dentro do filme não se dá como um plano literalmente introdutório. É com ela que o espectador começa a ter o contato com a obra fílmica e também com o imaginário plástico do pintor.

Nesse sentido, pode-se acrescentar o quanto a pintura foi eficaz e importante para a criação do filme, composto por planos, cores, iluminação, forma de trabalhar os objetos e personagens, guia e concretização da narrativa fílmica.

As contribuições de Lopes e Mendonça mostram, em outras palavras, que a utilização desse quadro como narrativa inicial do filme foi uma introdução à

história de Van Gogh e de imediato transporta o espectador para o universo da vida e da obra do pintor. Do mesmo modo funciona a pintura *Girassóis*, de 1888, para o romance *Os girassóis*, importante pintura de Van Gogh, que adorna a capa do livro. Além disso, a pintura aparece nos diálogos entre os personagens do romance, aos quais a escritora deu um caráter narrativo, no qual se misturam ficção e realidade, criação e desejo, paixão e loucura, arte e amor.

A pintura individual do quadro como obra artística dentro de uma narrativa serviu de inspiração para Bundrick, que se utilizou dela como um espaço narrativo, retomando a ideia de que a flor do girassol não é apenas uma flor – ela diz muito sobre a solidão, a gratidão e o amor do pintor e de como ele amava pintar os elementos da natureza e da vida.

A partir desse entendimento, a narrativa, sob o enfoque de Raquel, apropria-se continuamente de elementos da pintura de Van Gogh, tais como o sol, as cores e os objetos retratados. O leitor, aos poucos, é transportado para esse universo e conhece a essência da obra de Van Gogh, mesmo sem ter tido contato com ela antes.

Com as écfrases, o processo de imersão na arte do pintor e sua recriação se manifesta na sua integridade. A autora relata com profundidade todo o amor, devoção, ataques, insanidade igualmente retratados por Van Gogh em suas cartas e biografias, reunindo um panorama da obra do pintor. Portanto, as pinturas de Van Gogh, o romance *Os girassóis* e o filme *Com amor, Van Gogh*, não pertencem a mundos diferentes, como se poderia pensar. Eles diferem por sua materialidade, ou mesmo pela leitura que o leitor faz dos textos para construir significados. As narrativas, o romance e o roteiro, porém, são estruturas de linguagem que partem do gênero literário, espaço de construção de sentidos, que

encontra, nos meios utilizados nas adaptações fílmicas, um ambiente propício ao diálogo com o leitor/espectador.

Dessa forma, durante o mestrado, pude refletir sobre a importância da arte na vida das pessoas e como ela está presente no processo comunicacional de cada leitor, pois possibilita a vivência de novas experiências por meio da reflexão, promove a expressão de opiniões, sentimentos e a possibilidade de vivenciar épocas históricas e observar o comportamento humano.

Nesta pesquisa, analisaram-se os diálogos intermediáticos entre as pinturas de Vincent Van Gogh (1853-1890), suas apropriações para o romance (2009) e para o cinema (2017) e as formas como essas pinturas foram representadas e comparadas nas produções, examinando as técnicas usadas pelos adaptadores para atualizar e reverenciar as pinturas desse grande pintor do século XIX no século XXI.

Descobriu-se que Vincent Van Gogh desenvolveu sua própria teoria sobre as modalidades de arte que criou. Suas obras são amplamente conhecidas em seu país e no exterior. Ele marcou sua criatividade na história, especialmente na arte, com pinturas que retratam pessoas, fatos e eventos. Conhecer as obras e seus desdobramentos em outras mídias permitiu um aprofundamento do olhar nos estudos de intermedialidade.

Nas obras estudadas, foi elaborada a relação intertextual / intermediática do texto fonte para o texto alvo, seja em processo de apropriação, referência ou adaptação. O romance *Os girassóis* estabeleceu um diálogo produtivo com a arte, especialmente com a pintura *Girassóis* de 1888, além de demonstrar a presença da pintura de Gogh em materialidades diversas. Proporcionou também uma forma de experimentar e observar a pintura através do romance da escritora Sheramy

Bundrick. Seu romance caracterizou o que Liliane Louvel chama de “descrição pictórica” e Reichmann de “narrativa pictural”, possibilitando uma maior compreensão da capacidade da literatura de evocar o acervo cultural daqueles que conhecem a obra de Van Gogh, o que resultou na ampliação do diálogo entre processos intermediáticos.

As cores descritas no romance cumprem uma missão essencialmente psicológica. Os girassóis e a sua cor amarela imprimem em nosso ser sentimentos e impressões, agem sobre nossa alma, sobre nosso estado de espírito, além de desenvolver a ação, participando diretamente na criação da atmosfera do texto.

A romancista conseguiu desenvolver, na narrativa, uma proximidade com os valores simbólicos associados à pintura por meio das cores. Transmitiu algo que pode ir além da percepção do leitor. A recepção nesse tipo de transformação midiática é essencial. Para que a picturalidade seja bem sucedida, é preciso levar em consideração o conhecimento prévio do leitor, principalmente, seu envolvimento com o texto fonte. Os que desconhecem a obra de Van Gogh podem também ter uma experiência estética com o texto, se bem que em profundidade menor e significado mais limitado.

Através da análise do filme *Com Amor, Van Gogh*, foi possível perceber como alguns elementos cinematográficos enriquecem a produção do longa, materializando, na filmagem de pinturas em movimento, o processo criativo do pintor, além de contar uma história.

As cores foram elementos que contribuíram significativamente para a criação de impressões ao assistir cenas do filme, pois os diretores foram versáteis e conseguiram captar a atenção do espectador. Percebeu-se, também, que o uso

de pb na narrativa pictural causa um estranhamento no espectador, ao conferir um aspecto sombrio à narrativa, lembrando a pintura do holandês em seus primeiros anos de criação, fato que traz a carga emocional do período. As cenas em pb, por outro lado, trazem um alívio estético à saturação das cores.

O posicionamento das câmeras ajudou a contemplar a vida e a situação social de Van Gogh, pois esse dispositivo contribuiu para revelar o medo e o sofrimento refletidos nas expressões faciais e postura dele e de outros personagens. A articulação dos sons também desempenhou um papel determinante na narrativa cinematográfica, sendo utilizada como meio de evidenciar a realidade representada, dando maior verossimilhança às cenas. Observou-se o uso dos sons realistas como marcas da natureza, por meio do canto dos pássaros, do som do tiro, do som do trem em movimento e vários outros sons e ruídos presentes na narrativa cinematográfica. Verificou-se ainda que os diretores seguem várias técnicas para conseguir o efeito desejado, que o longa é vibrante e sua estética, notável.

A adaptação *Com amor, Van Gogh* mostrou a relação entre as pinturas e o processo criativo em movimento na tela. Recria a genialidade das obras de Van Gogh no cinema, capturando o momento histórico e cultural de seu tempo, pois consegue apresentar informações sobre uma geração pintores e outras pessoas que se envolveram com a arte e a cultura da época, e lutaram contra as realidades políticas, sociais, culturais e artísticas de seu tempo. Hutcheon (2013) escreve sobre esse processo de retomada de obras quando afirma que “as adaptações, em sua grande maioria, não retornam temporalmente, por outro lado elas são atualizadas para encurtar o intervalo entre as obras criadas anteriormente e os públicos contemporâneos” (HUTCHEON, 2013, p.197). Desse

modo, foi possível concluir que a apropriação das obras de Van Gogh visa também aproximar um público diverso e estender a permanência da arte do pintor por novos tempos, espectadores e leitores. O filme *Com Amor, Van Gogh*, representa de forma plausível a vida de Van Gogh, desprezado pelos pintores em Paris, por não seguir as regras da arte pelos pintores renomados pela sociedade.

A semelhança entre o romance de Bundrick e o longa-metragem de Kobiela e Welchman está no fato de que ambos se apropriam das obras do pintor recriando-as em outra mídia e dentro do contexto contemporâneo midiático.

Tanto no romance *Os girassóis* quanto no filme *Com Amor, Van Gogh*, os sentimentos dos personagens são abordados. Como exemplo, usamos a afirmação de Theo, irmão de Van Gogh, sobre as últimas palavras do pintor: "A tristeza durará para sempre. Suas últimas palavras" (BUNDRICK, 2009, p. 7). A narrativa mostra também o quanto a romancista era criativa ao retratar os personagens, suas atitudes e sentimentos por meio da linguagem verbal.

As criações de Bundrick e dos diretores Kobiela e Welchman atualizaram a pintura de Van Gogh para o século XXI. Ainda que tenham passado mais de 132 anos desde sua última pintura, *Raízes de árvore* (1890)⁴⁵, constata-se que certos aspectos da situação política e social vividos por Van Gogh na década de 1890 ainda repercutem na atualidade. A rejeição e a desigualdade foram reformuladas pelas novas mídias e tecnologias, dada a relevância do tema abordado nas pinturas do artista.

Portanto, a partir do uso do aparato teórico referente à intermedialidade foi possível perceber que a obra de Vincent Van Gogh não possui um fim em si

⁴⁵ Segundo o Museu Van Gogh, Amsterdam, em 2020 foi descoberto um cartão postal mostrando a suposta localização do quadro *Raízes de árvore* (1890). Disponível em <<https://www.vangoghmuseum.nl/nl/collectie/s0195V1962>> Acesso em: set.2023.

mesma, pois o autor deixou um legado para outros “Van Goghs” darem continuidade.

Suas pinturas e as transposições delas ao longo do tempo contribuem para refletirmos o momento que estamos vivendo, restando-nos a pergunta de Van Gogh: “Minha única preocupação é: Como posso ser útil no mundo?” Apesar da produção artística de Van Gogh ser tão rica, existem muitos aspectos ainda não explorados e que poderão ampliar a compreensão da arte do pintor e das transposições que floresceram a partir das suas pinturas. Espera-se, assim, que esta pesquisa seja útil para a crítica literária, para os estudos sobre a obra de Vincent van Gogh e para os avanços dos estudos sobre intermedialidade.

Enfim, como afirma Hutcheon (2013, p.43) “a adaptação pode ser um processo de apropriação, de tomada de posse da história de outra pessoa [...] portanto, os adaptadores são primeiramente intérpretes, depois criadores”. Dessa forma, verificou-se que o processo de apropriação / adaptação resulta em uma nova obra na qual os intérpretes recriam o texto fonte em outra mídia, com outra materialidade, de acordo com a sua sensibilidade.

REFERÊNCIAS

AMORIM, Marcel Álvaro. *Da tradução intersemiótica à teoria da adaptação intercultural: estado da arte e perspectivas futuras*. Itinerários, Araraquara, n. 36, p.15-33, jan./jun. 2013

ARTAUD, Antonin. *Van Gogh: o suicida da sociedade*. Brasil: José Olympio, 2003.

BAKHTIN, M./VOLOCHÍNOV, V. N. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. 2 ed. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1981.

BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BELLO, Maria Rosário Leitão Lupi. *Narrativa literária e narrativa fílmica: o caso de Amor de perdição*. Lisboa: S.N, p. 469, 2001. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/296678/mod_resource/content/1/M.Rosario.Narrativa%20literaria%20e%20narr.filmica.pdf> Acesso 12 out. 2023.

BERNARDINO Paulo. Arte e tecnologia: intersecções. Journal: *ARS*, n.16, ano 7, 2010 p. 39-63, Disponível em: <scielo.br/j/ars/a/6rqMFX4CBNdMWFj9Fqj6GKt/?format=pdf> Acesso em: 16 set.2023.

BONEZ, Matheus. *Com Amor, Van Gogh*. In. *Papo de cinema*. Disponível em: <<https://www.papodecinema.com.br/filmes/com-amor-van-gogh/>>. Acesso em: 22 abril. 2022.

BUORO, Anamelia Bueno. *Olhos que pintam: a leitura de imagem e o ensino da arte*. São Paulo: Educ, FAPESP, Cortez, 2002.

BUNDRICK, Sheramy. *Os girassóis – um romance sobre Vincent Van Gogh*. Trad. Denise Tavares Gonçalves. São Paulo: Prumo, 2009.

CAÇÃO, Felipe Quartim Barbosa Cação. *Uma expressão do trágico nietzscheano na vida e obra de Vincent van Gogh (1853 a 1890)*. Dissertação, PUC-SP, 2021.

CARINO, Jonaedson. A biografia como fonte para uma história da educação: subsídios para um debate necessário. *Educação e filosofia*, v.14 (27/28), 2008, p. 159-173.

CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins, 2005.

CAGLIARI, Arthur. Van Gogh inspira animação 100% feita com tinta a óleo em 65 mil quadros. Folha de S. Paulo, São Paulo, 28 out. 2017. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/10/1931017-van-gogh-inspira-animacao-100-feit-a-com-tinta-a-oleo-em-65-mil-quadros.shtml>>. Acesso em: 22 abril. 2022.

CLÜVER, Claus. Inter textos/Inter artes/Inter media. In: *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, n. 14, jul./dez. 2006a.

_____. *Intermedialidade. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, [S.L.], p. 8-23, 2012. Disponível em: <https://periódicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15413>. Acesso em: 21 abril.2022.

_____. *Da Transposição Intersemiótica*. In: ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do visível: ensaio sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-graduação em Letras – Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006b. p. 107-166.

COM AMOR, Van Gogh. Direção de Dorota Kobiela e Hugh Welchman. Holanda. Cine Maior: 2017. 1:28. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=rgO7pjirvW0&t=797s>>. Acesso em: 10 mai. 2023.

COM AMOR, VAN GOGH – *o sonho Impossível*. Direção de Mike Wecel. Polônia. Prime Vídeo: 2020.

CRUZ, D. M. *Linguagem audiovisual: livro didático*. Palhoça: Unisul Virtual, 2007.

DICIONÁRIO brasileiro de língua portuguesa. Referências de fonte eletrônica. Michaelis. Disponível em:< <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues>>. Acesso em: 29 maio 2021.

DINIZ, Lígia Gonçalves. *Imaginação como presença: o corpo e seus afetos na experiência literária*. Curitiba: Ed. UFPR, 2020.

DOMINGUES, D. *A arte no século XXI: a humanização as tecnologias*. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1997.

DOMINGUES, D. Tecnologias, produção artística e sensibilização dos sentidos. In: PILLAR, A. D. (Org.). *A educação do olhar no ensino das artes*. Porto Alegre: Mediação, 1999.

ELLESTRÖM, L. Midialidade: ensaios sobre comunicação, semiótica e intermidialidade. DOMINGOS, Ana Cláudia Munari; KLAUCK, Ana Paula; MELLO, Glória Maria Guiné (Orgs). Porto Alegre:EdiPuc, 2017.

PEREIRA, João Augusto Frayse. A criação trágica: Van Gogh. *Criatividade: expressão e desenvolvimento*. Petrópolis: Vozes,1994, p.231-251.

FERREIRA, Rúben: *Do papel para o Ecrã: o processo de transposição The Handmaid's Tale para a série*. (Mestrado em Ciências da Comunicação) Disponível em: <https://bdigital.ufp.pt/bitstream/10284/7978/1/DM_R%C3%BAben%20Ferreira.pdf>. Acesso em: abr. 2022.

FIELD, Syd. *Manual do roteiro*. Trad. Álvaro Ramos. Rio de Janeiro: Objetiva, 1979.

FISCHLIN, D.; FORTIER, M. (Eds). *Adaptations of Shakespeare: A Critical Anthology of Plays from the Seventeenth Century to the Present*. London: Routledge, 2000.

FOUCAULT, Michel. Las Meninas. In: *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. 8 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 3-21.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos a literatura de segunda mão*. Tradução de Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: 2006.

GIANNETTI, C. *Estética digital: sintopia da arte, a ciência e a tecnologia*. Belo Horizonte: C/Arte, 2006.

GOGH, Vincent van. *Cartas à Theo*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2007.

GOGH, Vincent van. *O pássaro na gaiola/Vincent van Gogh: ilustrações Javier Zabala*. Trad. Mauro Gaspar. Rio de Janeiro: Pequena Zahar, 2015.

GONÇALVES, Aguinaldo José. *Laokoon Revisitado: relações homológicas entre texto e imagem*. São Paulo: EDUSP, 1994.

GREEN, Jen. *Vincent van Gogh* (edição para o governo) / Jen Green. Trad. Maria da Anunciação Rodrigues. São Paulo: Ática, 2005.

HEDRICK, D.; REYNODS, B. (Ed.). Critical Introduction: Shakespeare and Transversal Power. In: __. *Shakespeare without Class: Misappropriations of Cultural Capital*. New York, London: 2000, p. 3-50.

HORÁCIO. *Arte poética*. Introdução, tradução e comentário de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Editorial Inquérito Limitada, 1984. (Coleção Inquérito).

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Trad. André Cechinel. 2 ed. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

JANSON, Horts Waldemir. *História geral da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

Klautau Moura Carolina. A sensibilidade no encontro com o outro: o afeto e a apuração jornalística em *Com Amor, Van Gogh*. Disponível em: <<https://docplayer.com.br/137226130-A-sensibilidade-noencontro-com-o-outro-o-afeto-e-a-apuracao-jornalistica-em-com-amor-van-gogh.html>>. Acesso em: 17 mar.2023.

LASSAIGNE, Jacques. *Vincent Van Gogh*. São Paulo: Três, 1973.

LENHARO, Mariana Pereira. *Van Gogh e a melancolia: pinturas de pôr do sol em Arles*. São Paulo, 2014. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte), Universidade de São Paulo, 2014.

LOPES, Gabryelle Gois; MEDONÇA, Fernando. A tradução intersemiótica em *Loving Vincent*. *Intersemioserevistadigital* – Universidade Federal de Sergipe, n.12-13, 2020. p. 100-117. Disponível em: neliufpe.com.br/wp-content/uploads/2022/10/12_NELI.pdf. Acesso em: 20 set.2023.

LOURENÇO, Beatriz, *Documentário mostra processo criativo da animação "Com amor, Van Gogh"*. Disponível em: <https://revistagalileu.globo.com/Cultura/noticia/2020/01/documentario-mostra-processo-criativo-da-animacao-com-amor-van-gogh.html>. Acesso em: 13 mar. 2023.

LOUVEL, Liliane. Nuanças do pictural. Trad. Thaís F. N. Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis. In: DINIZ, Thaís F. N. (Org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2012. p. 47-69.

_____. A descrição "pictural": por uma poética do iconotexto. Trad. Luiz Cláudio Vieira de Oliveira. In: ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: FALE-UFMG, 2006. p. 191-220.

MARCHIORO, Camila. Cecília Meireles e a pintura de gênero: suas crônicas de viagem sobre a Holanda. *Revista Scripta Alumni*, n.8, p.118-132, 2012. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/290134347_Cecilia_Meireles_e_A_Pintura_de_Genero_Suas_Cronicas_de_Viagem_sobre_a_Holanda. Acesso em: 14 mar. 2023.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Dinalivro, 2005.

MARTINS, Mirian Celeste. *Didática do ensino de arte: a língua do mundo: poetizar, fruir, e reconhecer arte*. São Paulo: FTD, 1998.

MENDONÇA, Fernando; LOPES Gabryelle, Gois. A tradução Intersemiótica em *Loving Vincent*. Revista Digital – *NELI UFPE*. n.12. p.100-119, 2022. Disponível em: https://neliufpe.com.br/wp-content/uploads/2022/10/12_NELI.pdf>. Acesso em: 12 mar.2023.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

MORAES, Érika. Mona Lisa: sentidos múltiplos de um sorriso enigmático. Faac, Unesp Bauru/Festa, v. 29 p. 443-465, 2013. Disponível em:< <https://www.scielo.br/j/delta/a/c6ZYGqbLmYzrjdmcf7XxQK/?format=pdf&lang=pt> >. Acesso em: 15 mar. 2023.

MOSER, Walter. As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade Trad. Anna Camati & Brunilda Reichmann. In: *Aletria*: Revista de Estudos de Literatura. Belo Horizonte, v. 06, 2006, n.14, p. 42-65, jul-dez.2006.

MÜHLBERGER, Richard. O que faz de um Van Gogh um Van Gogh? Trad. Valentina Fraíz-Grijalba. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

MUSEU VAN GOGH, *Amsterdan, Holanda*. Disponível em: <<http://vangoghletters.org/vg/letters.html>>. Acesso em: 20 mar. 2023.

MUSEU VAN GOGH, *Amsterdan, Holanda*. Disponível em: <http://www.vangoghmuseum.nl/vgm/index.jsp?page=12257&lang=en§ion=sectie_vincent>. Acesso em: 16 mar. 2023.

OBIOLS, Anna. *Van Gogh: Paula e Vincent são amigos*. São Paulo: Ciranda Cultural, 2012.

PELLEZ, Andriele Ramos. A arte das imagens na literatura para crianças (Especialização em Docência na Educação), Florianópolis, 2014. Disponível em:<<https://docplayer.com.br/13891288-Andriele-ramos-pellenz-a-arte-das-imagens-na-literatura-para-criancas-florianopolis.html>>. Acesso em: maio. 2023.

PIETRO G. Antonio, Tello Antonio. Vincent van Gogh. Coordenação e organização Folha de São Paulo. Trad. Martins Ernesto Russo. Barueri, SP: Editora Sol 90, 2007.

PROENÇA, Graça. *Descobrimo a história da arte*. São Paulo: Ática, 2006.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2003.

_____. Arte e interatividade: autor-obra-recepção. *ARS*, São Paulo, dez. 2003. Disponível em: revistas.usp.br/ars/article/view/2909/3599. Acesso em: 25 mar.2013.

POSSEBON, Lamoglia Ennio. *A teoria das cores de Goethe hoje*. São Paulo, 2009.

QUELUZ, Rebeca Pinheiro. *Shakespeare em quadrinhos: as relações de adaptação e apropriação em “Kill Shakespeare*. USP. São Paulo, 2015. Disponível em: https://jornadas.eca.usp.br/anais/3asjornadas/artigos.php?artigo_020620151208262.pdf. Acesso em: 17 de set.2023.

RAJEWSKY, Irina O. Intermidialidade, intertextualidade e “remediação”: Uma perspectiva literária sobre intermidialidade. Trad. Thaís Flores Nogueira Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis. In: DINIZ, Thais Flores Nogueira (Org.). *Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: UFMG, p. 15-45, 2012a.

_____. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermidialidade. In: DINIZ, T. F. N. SOARES, A. V. (Orgs.) *Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea 2*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, FALE/UFMG, p. 51-73, 2012b.

_____. O termo intermidialidade em ebulição: 25 anos de debate. In: FIGUEIREDO, C. A. P. de; OLIVEIRA, S. R; DINIZ, T. N. (Orgs). *A intermidialidade e os estudos interartes na arte contemporânea*. Santa Maria: Editora UFSM, 2020.

RAMAZZINA-Ghirardi, Ana Luiza. *Intermedialidade: uma introdução*. São Paulo: Contexto, 2022.

REICHMANN, Brunilda. Imagens da cegueira: referências intermediáticas a pintura em *Ensaio sobre a Cegueira. Terra Roxa e Outras Terras - Revista de Estudos Literários*, Londrina, Paraná. v.41. p. 58-70, 2021. Disponível em: <ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroxa/article/view/44089>. Acesso em 08 out. 2023.

_____. Manifestações verbais do pictural. *Scripta Uniandrade*, Curitiba, Paraná. v. 11, n. 1, p. 201-216, 2013. Disponível em: <[file:///C:/Users/w10%20lite%2064%20bite/Downloads/gbellin2,+201-216+Reichmann%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/w10%20lite%2064%20bite/Downloads/gbellin2,+201-216+Reichmann%20(1).pdf)>. Acesso em: 07 set. 2023.

REINER Bianca, NICE Nery. A poética de Manoel de Barros e a relação homem-vegetal. São Paulo, p. 23 2006. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-02102007-151624/publico/TESE_NERY_N_BIANCALANA_REINER>. Acesso em: jan. 2023.

RIBEIRO, Claudete. *Arte e resistência: Vincent Willem Van Gogh*. São Paulo 2000. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/116108/ribeiro_c_ld_ia.pdf?sequence=1>. Acesso em: 11 mar. 2023.

SANDERS, J. *Adaptation and appropriation*. New York: Routledge, 2006.

SANTAELLA, Lucia. *Leitura de imagens*. São Paulo: Melhoramentos, 2012.

SILVA, Amanda et al. Moça com brinco de pérola: uma análise fílmica sobre a obra de arte. *Revista Interdisciplinar Cultura e Sociedade*, São Luís, V. 4, p.167–181- Jul./Dez 2018. Disponível em: <<http://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/ricultsociedade/article/view/10512/6116>> Acesso em: 18 mar. 2023.

SUANNO, Marilza. Vanessa. Novas tecnologias de Informação e comunicação: reflexões a partir da Teoria Vygotskyana. Disponível em: <http://www.abed.org.br/seminario2003/texto16.htm>. Acesso em: 23 jan. de 2023.

- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas, SP: Papyrus, 2003.
- STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do Desterro*, nº 51, jul-dez, p. 19-53. Florianópolis: UFSC, 2006.
- SPENCE, David – *Vincent Van Gogh: arte e emoção*. Trad. Luiz Antônio de Aguiar. São Paulo: Melhoramentos. 1998.
- STEVEN, Naifeh; SMITH Gregory White. *Van Gogh: a vida*. Trad. Denise Bottmann São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- STONE, Irving. *Sede de viver*. Rio de Janeiro: Record, 1937.
- STOK, Barbara. *A história de Vincent Van Gogh*. Trad. Camila Werner. 4. ed. Porto Alegre: L&PM, 2020.
- STRICKLAND, Carol; BOSWELL, John. *Arte comentada da Pré-história ao Pós-moderno*. 14. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- VAN GOGH, Vincent. *Cartas a Theo – Vincent Van Gogh*. Trad. Pierre Ruprecht. L&PM, 2002.
- VAN SIJLL, J. *Narrativa cinematográfica: contando histórias com imagens em movimento: as 100 convenções mais importante do mundo do cinema que todo cineasta precisa conhecer*. Trad. Fernando Santos. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2017.
- VIEIRA, Erica Viviane. *Espectros de Hamlet: questões de adaptação e apropriação*. UFMG, Belo Horizonte, 2012. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/2843/ECAP-8URFXN/1/tese_v5.0.pdf Acesso em: 17 set.2023.
- VIEIRA, P. Miriam. Dimensões da écfrase: A presença da Pintura e da Arquitetura em Romances de artista BH.2016. Disponível em: < <http://repositorio.ufmg.br>>. Acesso em: 11 mar. 2023.
- WALTER, Ingo F. – *Vincent Van Gogh 1853-1890: visão e realidade*. Trad. Maria Odete Gonçalves-Koller Munique: Benedikt Taschen, 1990.

WALTER, Ingo F. e METZGER, Rainer – *Vincent Van Gogh: obra completa de pintura*. Trad. Sandra de Oliveira. Lisboa: Taschen, 1996, 2v.

Anexo: REPORTAGEM - FOLHA DE SÃO PAULO

Resultados da pesquisa - Google | Van Gogh inspira animação 100% | DISSERTAÇÃO - SELMA BRUNLD | Home | Folha

www1.folha.uol.com.br/illustrada/2017/10/1931017-van-gogh-inspira-animacao-100-feita-com-tinta-a-oleo-em-65-mil-quadros.shtml

41ª mostra de sp

Van Gogh inspira animação 100% feita com tinta a óleo em 65 mil quadros

'Com Amor, Van Gogh' 1 de 10 < > Crédito: Agência



leia também

Ministro da Cultura promete desburocratizar Fundo do Audiovisual

Ritmo de distribuição não acompanha aumento de produções no cinema

CRÍTICA: Em 'Praça Paris', relação entre duas mulheres traduz tensão social

Edição impressa



cosan

Faz acontecer as potencialidades do Brasil.

Conheça mais

PT 08:35 20/10/2023

Resultados da pesquisa - Google | Van Gogh inspira animação 100% | DISSERTAÇÃO - SELMA BRUNLD | Home | Folha

www1.folha.uol.com.br/illustrada/2017/10/1931017-van-gogh-inspira-animacao-100-feita-com-tinta-a-oleo-em-65-mil-quadros.shtml

Após ler mais de 800 cartas escritas por Vincent van Gogh (1853-1890), a polonesa Dorota Kobiela levou ao pé da letra o último texto do pintor, que diz: "Não podemos falar senão por meio das nossas pinturas".

Kobiela e Hugh Welchman criaram a primeira animação feita totalmente com tintas a óleo. Foram necessários 125 profissionais para pintar manualmente 65 mil quadros. O resultado é o filme "Com Amor, Van Gogh", exibido na **Mostra**.

A animação conta a vida e a controversa morte de Van Gogh por meio de entrevistas com personagens próximos ao artista e que foram retratados em suas obras.

O processo envolveu uma gravação com atores, como Douglas Booth e Saoirse Ronan. Depois, cada "frame" do vídeo recebeu uma pintura a óleo, ao estilo do holandês. Para executar esse projeto, com um trabalho manual em cada um dos quadros, foi necessário um processo seletivo para montar uma equipe de pintores.

Piotr Dominak, responsável pelas pinturas no longa, analisou mais de 5.000 portfólios. Somente 130 candidatos foram chamados para fazer cursos intensivos (sobre a técnica da pintura de Van Gogh e sobre animação), e apenas cinco não ficaram para o trabalho final.

Segundo a diretora, a maior dificuldade foi manter os mais de cem pintores no mesmo caminho para que seguissem um estilo único, e não o deles. "Tive de corrigir mais de 500 quadros por dia", diz à **Folha**.

Nota 7 na CAPES

blogs

Dramáticas
Alemã que adaptou Fassbinder ao teatro dará oficina em SP

Plástico
Primórdios de Oiticica e Ivan Serpa vão à Art Basel

Sem Legenda
Espaço Itaú Augusta, em SP, exibe pré-indicados ao Oscar

Anúncios Google

Enviar comentários

Anúncio? Por quê?

Até 60% de desconto no Next Pro

Somente por tempo limitado

Economize quando subscree por um ano

Subscreeva Agora

RECIBA NOSSA NEWSLETTER

PT 08:36 20/10/2023

Resultados da pesquisa - Google | Van Gogh inspira animação 100% | DISSERTAÇÃO - SELMA BRUNILD | Home | Folha

www1.folha.uol.com.br/illustrada/2017/10/1931017-van-gogh-inspira-animacao-100-feita-com-tinta-a-oleo-em-65-mil-quadros.shtml

"Queria fazer um trabalho próprio e pensava em criar séries de pinturas ou escrever o roteiro de um filme. Resolvi combinar os dois."

AMOR FORA DA TELA

O projeto se concretizou quando Kobiela conheceu Hugh Welchman, britânico que já tinha levado o Oscar com o curta "Pedro e o Lobo", em 2008, e estava na Polônia para produzir uma animação sobre Chopin.

Os dois acabaram se apaixonando. "Ele obviamente ficou interessado não só em mim, mas também nas coisas em que eu estava trabalhando", diz a diretora.

Para ela, desenvolver o filme foi como montar um quebra-cabeças gigante em que faltavam peças. "Ao ter que casar o roteiro com as obras escolhidas, mantendo fidelidade aos fatos da vida do pintor, não dava muito espaço para manobras."

O filme, que deve ser lançado comercialmente no Brasil em novembro, saiu do papel após mais de dois anos de testes e discussões.

Só depois de encontrar os primeiros financiadores e parceiros é que se pôde dar início ao projeto. O custo total foi de US\$ 5,5 milhões (cerca de R\$ 18 milhões).

Enviar seu e-mail... enviar

Facebook Twitter Google+ LinkedIn Pinterest Instagram RSS YouTube

Livraria da Folha LIVROS QUE VIRARAM FILMES LIVROS A PARTIR DE R\$ 13,90

envie sua notícia

Fotos Vídeos Relatos

+ livraria

- Coleção "Cinema Policial" reúne quatro filmes de grandes diretores
- Sociólogo discute transformações do século 21 em "A Era do Imprevisto"
- Livro de escritora russa compila contos de fada assustadores; leia trecho

EM ILUSTRADA

LIDAS	COMENTADAS	ÚLTIMAS
1		

Por que atores dos EUA não podem se fantasiar de Barbie e Wandinha no Halloween

08:37 20/10/2023

Resultados da pesquisa - Google | Van Gogh inspira animação 100% | DISSERTAÇÃO - SELMA BRUNILD | Home | Folha

www1.folha.uol.com.br/illustrada/2017/10/1931017-van-gogh-inspira-animacao-100-feita-com-tinta-a-oleo-em-65-mil-quadros.shtml

Assista ao trailer de 'Com Amor, Van Gogh'

COM AMOR, VAN GOGH (LOVING VINCENT)
DIREÇÃO Dorota Kobiela e Hugh Welchman
ELENCO Douglas Booth, Robert Gulaczyk, Eleanor Tomlinson
PRODUÇÃO Polônia, Reino Unido, 2017, 12 anos
MOSTRA sáb. (28) e dom. (29), às 21h40, no Espaço Itaú Frei Caneca; seg. (30), às 14h, no Playarte Splendor Paulista; ter. (31), às 22h45, no Cinesesc; qua. (1º), às 21h, no Espaço Itaú Frei Caneca ★★

1 Por que atores dos EUA não podem se fantasiar de Barbie e Wandinha no Halloween

2 Filho de Faustão afirma que recuperação do apresentador será difícil após transplante

3 Coleção de arte 'impressionista' de Sorliuzzi virou dor de cabeça para herdeiros

4 Onde ver 'Estranha Forma de Vida', faroeste gay de Pedro Almoóbar com Pedro Pascal

5 Masp abre mostra de arte indígena com obras que recusam a exotização

Livraria da Folha

O Rei Leão (DVD)
 Vários
 Comprar

JESSE LOUZA A ELITE
 A Elite do Atrazo - Da Escravidão à Lava Jato

08:54 20/10/2023

LISTA DE PINTURAS MENCIONADAS NO ROMANCE OS *GIRASSÓIS*:

- 1) *Retrato de Joseph Roulin (O carteiro Roulin)*, julho de 1888, Museum of Fine Arts, Boston;
- 2) *La mousmé (A moça)*, julho de 1888, National Gallery of Art, Washington;
- 3) *O café à noite na Place Lamartine*, setembro de 1888, Yale Univ. Art Gallery;
- 4) *O jardim público da Place Lamartine (O jardim do poeta I)*, setembro de 1888, Art Institute of Chicago;
- 5) *Retrato de Patience Escalier*, agosto de 1888, Coleção Particular;
- 6) *Barcas de carvão*, agosto de 1888, Coleção Particular;
- 7) *Autorretrato como Bonzo*, setembro de 1888, Harvard Univ. Art Museums;
- 8) ***Os girassóis, agosto de 1888, National Gallery, Londres;***
- 9) *Os girassóis, agosto de 1888*, Neue Pinakothek, Munique;
- 10) *Vaso com três girassóis*, agosto de 1888, Coleção Particular;
- 11) *Vaso com cinco girassóis*, agosto de 1888, Destruído na II Guerra Mundial;
- 12) ***Terraço do café à noite, setembro de 1888, Kröller-Müller 20 Museum, Otterlo;***
- 13) *Noite estrelada sobre o Ródano*, setembro de 1888, Musée d'Orsay, Paris;
- 14) ***A casa amarela, setembro de 1888, Van Gogh Museum, Amsterdã;***
- 15) *A vinha verde*, setembro de 1888, Kröller-Müller Museum, Otterlo;
- 16) ***O quarto de Van Gogh em Arles, setembro de 1888, Van Gogh Museum, Amsterdã;***
- 17) *Jardim público com arbusto redondo (O jardim do poeta II)*, setembro de 1888, paradeiro desconhecido deste 1888;
- 18) *Jardim público com casal e abeto (O jardim do poeta III)*, setembro de 1888, coleção particular;
- 19) *Os amantes (O jardim do poeta IV)*, setembro de 1888, paradeiro desconhecido desde a Segunda Guerra Mundial;
- 20) *O Alyscamps*, outubro de 1888, Kröller-Müller Museum, Otterlo;

- 21) *O bordel*, outubro de 1888, Barnes Foundation, Pensilvânia;
- 22) *A italiana (Mulher nua reclinada)* (Agostina Segatori?), começo de 1887, Kröller-Müller Museum, Otterlo;
- 23) *O semeador*, novembro de 1888, Van Gogh Museum, Amsterdã;
- 24) *O semeador*, novembro de 1888, Bührle Foundation, Zurique;
- 25) *Retrato de Madame Ginoux (A arlesiana)*, novembro de 1888, Musée d'Orsay, Paris
- 26) *Espectadores na arena*, novembro de 1888, Hermitage Museum, São Petersburgo;
- 27) *Retrato de Joseph Roulin (O carteiro Roulin)*, nov/dez de 1888, Kunstmuseum Winterthur;
- 28) *O escolar (O garoto de quepe)*, nov/dez de 1888, Museu de Arte de São Paulo;
- 29) *Retrato de Camille Roulin*, nov/dez de 1888, Philadelphia Museum of Art;
- 30) *Retrato de Camille Roulin*, nov/dez de 1888, Van Gogh Museum, Amsterdã;
- 31) *Retrato de Armand Roulin*, nov/dez de 1888, Museum Boymans-van Brunningen, Rotterdã;
- 32) *Retrato de Armand Roulin*, nov/dez de 1888, Museum Folkwang, Essen;
- 33) *Madame Roulin com bebê*, dezembro de 1888, Metropolitan Museum of Art;
- 34) *La Berceuse (Madame Roulin)*, dezembro de 1888 /Janeiro de 1889, Boston, Museum of Fine Arts;
- 35) *Natureza-morta: cachimbo, cebolas e lacre (Natureza-morta com cebolas e prancha de desenho)*, janeiro de 1889, Kröller-Müller Museum, Otterlo;
- 36) *Autorretrato com orelha enfaixada*, janeiro de 1889, Coleção Particular;
- 37) *Retrato do Dr. Félix Rey*, janeiro de 1889, Pushkin Museum, Moscou;
- 38) *Os girassóis*, janeiro de 1889, Van Gogh Museum, Amsterdã;
- 39) *La Berceuse (Madame Roulin)*, janeiro de 1889, Art Institute of Chicago;
- 40) *La Berceuse (Madame Roulin)*, jan/fev de 1889, Metropolitan Museum of Art;
- 41) *La Berceuse (Madame Roulin)*, fev/março de 1889, Amsterdã, Stedelijk Museum;

- 42) *Os girassóis*, janeiro de 1889, Philadelphia Museum of Art;
- 43) *Pátio do Hospital de Arles*, abril de 1889, Coleção Oskar Reinhart;
- 44) *Castanheiras no parque público*, abril de 1889, Coleção Particular;
- 45) *Íris*, maio de 1889, J. Paul Getty Museum, Los Angeles Noite estrelada, Junho de 1889, Museum of Modern Art, Nova York;
- 46) *O Enfermeiro Trabuc* (Retrato de Charles Trabuc), setembro de 1889, Kunstmuseum Solothurn;
- 47) *Quarto de Van Gogh em Arles*, setembro de 1889, Musée d'Orsay, Paris;
- 48) *Noite* (La veillée) (A partir de Millet), outubro de 1889, Van Gogh Museum, Amsterdã;
- 49) *A vinha encarnada*, novembro de 1888, Pushkin Museum, Moscou;
- 50) *Pietà* (a partir de Delacroix), setembro de 1889, Van Gogh Museum, Amsterdã;
- 51) *Chalés colmados ao sol* (*Reminiscências do norte*), março de 1890, Barnes Foundation, Pensilvânia;
- 52) *Natureza-morta com iris contra fundo amarelo*, fins de abril/ começo de maio de 1890, Van Gogh Museum, Amsterdã;
- 53) *Resurreição de Lázaro* (a partir de Rembrandt), maio de 1890, Van Gogh Museum, Amsterdã;
- 54) *A igreja de Auvers*, junho de 1890, Musée d'Orsay, Paris *Mademoiselle Gachet no jardim*, junho de 1890, Musée d'Orsay, Paris;
- 55) *Retrato do Doutor Gachet*, junho de 1890, Coleção Particular
- 56) *Vegetação com duas figuras*, junho de 1890, Cincinnati Art Museum;
- 57) *Retrato de Adeline Ravoux*, junho de 1890, Cleveland Museum of Art;
- 58) *Marguerite Gachet ao piano*, junho de 1890, Kunstmuseum Basel;
- 59) *A Prefeitura de Auvers no Dia da Bastilha*, julho de 1890, Coleção Particular;
- 60) *Colheita em La Crau* (A carroça azul), junho de 1888, Van Gogh Museum, Amsterdã;

- 61) *Amendoeira em flor*, fev/abril de 1890, Van Gogh Museum, Amsterdã;
- 62) *Comedores de batatas*, abril de 1885, Van Gogh, Museum, Amsterdã;
- 63) *Mulher no Café (Agostina Segatori)*, começo de 1887, Van Gogh Museum, Amsterdã;
- 64) *Campo de Trigo com cipestre*, setembro de 1889, National Gallery, Londres;
- 65) *Casal ao Luar (Casal andando sob a lua crescente)*, maio de 1890?, Museu de Arte de São Paulo;
- 66) *Campo de trigo com Corvos*, julho de 1890, Van Gogh Museum, Amsterdã.