



A PAISAGEM SIMBÓLICA NA TELA “CONGREGATION LEAVING THE REFORMED CHURCH IN NUENEN” DE VINCENT VAN GOGH: UMA DIMENSÃO ENTRE ARTE-ESPAÇO-EMOÇÃO

Jean Carlos Rodrigues

Universidade Federal do Norte do Tocantins, Tocantins, Brasil

jean.geografia.uft@gmail.com

RESUMO – O artigo discorre sobre a relação entre arte e paisagem, tendo como referência um estudo sobre a pintura de Vincent van Gogh denominada “Congregation Leaving the Reformed Church in Nuenen”, de 1884-1885. No aspecto teórico, nos apoiamos nos estudos sobre paisagem cultural de Denis Cosgrove e Giuliana Andreotti, além dos estudos sobre iconologia da arte de Erwin Panofsky. Do ponto de vista metodológico, nos dedicamos a uma pesquisa documental no site “Vincent van Gogh: The Letters”. Estas cartas foram escritas ora em inglês, ora em holandês (traduzidas para o inglês). Este site é o resultado de um trabalho de 15 anos de pesquisa e traduções elaborado pelo Van Gogh Museum e Huygens ING, na Holanda. Após tal estudo, consideramos que a pintura de Vincent van Gogh na tela interpretada reflete os aspectos simbólicos que atribuem sentidos e significados à paisagem retratada pelo artista, haja vista que tal representação esta intrinsecamente relacionada às vivências familiares e sociais de Vincent enquanto o mesmo esteve em Neunen (Holanda), demonstrando os aspectos simbólicos impregnados na paisagem de Vincent van Gogh.

Palavras-chave: Paisagem Simbólica; Formas Simbólicas; Vincent van Gogh.

THE SYMBOLIC LANDSCAPE IN THE CANVAS “CONGREGATION LEAVING THE REFORMED CHURCH IN NUENEN” BY VINCENT VAN GOGH: A DIMENSION BETWEEN ART-SPACE-EMOTION

ABSTRACT – The article discusses the relationship between art and landscape, having as a reference a study on the painting by Vincent van Gogh called “Congregation Leaving the Reformed Church in Nuenen”, from 1884-1885. In the theoretical aspect, we rely on studies on cultural landscape by Denis Cosgrove and Giuliana Andreotti, in addition to studies on iconology of art by Erwin Panofsky. From a methodological point of view, we dedicated ourselves to a documentary research on the website “Vincent van Gogh: The Letters”. These letters were written sometimes in English, sometimes in Dutch (translated into English). This website is the result of 15 years of research and translation by the Van Gogh Museum and Huygens ING, in the Netherlands. After such study, we consider that Vincent van Gogh's painting on the interpreted canvas reflects the symbolic aspects that attribute senses and meanings to the landscape portrayed by the artist, considering that such representation is intrinsically related to Vincent's family and social experiences while he was in Neunen (Netherlands), demonstrating the symbolic aspects impregnated in the landscape of Vincent van Gogh.

Keywords: Symbolic Landscape; Symbolic Forms; Vincent van Gogh.

INTRODUÇÃO

A paisagem, na tradição geográfica, pode ser compreendida por diferentes olhares e, portanto, constituir distintas formas de significação do espaço. Neste caso, propomos um estudo da pintura enquanto paisagem simbólica (diferente de “pintura de paisagem” na tradição humboldtiana) como uma forma constituinte de significados e sentidos de apropriação de um espaço que é, ao mesmo tempo, experiência e experimento.

Para que possamos discorrer sobre nossas abordagens sobre a paisagem simbólica da pintura, estabelecemos propor tal apresentação tendo como referência tanto a vida quanto a obra de Vincent van Gogh, pintor holandês que viveu entre 1853 e 1890. Em seus 37 anos de vida, Vincent passou um período em Neunen, cidade holandesa na qual vivia sua família, e seu pai era pastor de uma igreja protestante local.

A estadia de Vincent em Neunen foi de dezembro de 1883 até novembro de 1885, e marcou de forma muito significativa a vida e a obra do pintor: foi em Neunen que Vincent pintou o quadro “Os Comedores de Batata” (1885)¹, tela de maior destaque na obra do artista desse período que alguns biógrafos consideram como o “período holandês” (WALTHER e METZGER, 2015; NAIFEH e SMITH, 2012) na arte de Vincent. Mas a influência de Neunen sobre Vincent também se manifesta em outras obras e em outros acontecimentos que repercutiram tanto na existência quanto no experimento do artista.

Neste artigo, construímos um debate que tem a paisagem como a categoria de análise que mobilizamos para estabelecer uma relação entre pintura, espaço e existência. Compreendemos que a representação da paisagem pela pintura se manifesta como uma forma simbólica que conforma a existência, e cria espaços simbólicos de sentidos e significados, sobretudo na pintura de Vincent van Gogh.

Desta maneira, a pintura de paisagem de Vincent van Gogh precisa ser compreendida como uma paisagem que comunica aspectos manifestados nas vivências e experiências do artista, e muitas delas, mobilizadas por emoções que conformaram as relações de Vincent com seu espaço e com as suas paisagens em telas e cores. Para este texto, nos debruçamos para compreender a paisagem de Vincent representada pela pintura que o artista elaborou sobre a Igreja Reformada de Neunen, da qual seu pai, Theodorus van Gogh, era pastor.

Trata-se da tela “Congregation Leaving the Reformed Church in Nuenen”², pintada por Vincent entre 1884-1885, e que pertence ao acervo do Van Gogh Museum, em Amsterdã (Holanda). Se a paisagem é uma forma de comunicar emoções, se a pintura como forma simbólica conforma a existência do sujeito pelos sentidos e significados manifestados na sua criação, este artigo pretende estabelecer este diálogo para que possamos compreender a paisagem não apenas como uma imagem-do-espaço, mas uma imagem-significante-do-espaço, que se direciona para além das aparências contidas na sua composição, mas também considerando os elementos que significam a narrativa daquele espaço representado como paisagem para o artista.

A metodologia que orientou a produção deste artigo está apoiada em uma análise documental, sobretudo em uma investigação elaborada nas cartas que Vincent van Gogh escreveu para seu irmão, Theodorus (Theo) van Gogh (1857-1891), e outros correspondentes. Nossa fonte para acesso a essas correspondências foi o site “Vincent van Gogh: The Letters”³. Estas cartas foram escritas em holandês e foram traduzidas para o inglês. Este site é o resultado de um trabalho de 15 anos de pesquisa e traduções elaborado pelo Van Gogh Museum e Huygens ING, na Holanda. Destacamos que há outras fontes para alcançar tais correspondências, mas dada a acessibilidade e disponibilidade do material, e dada a confiabilidade das organizações envolvidas com este projeto, tomamos este site como nossa forma prioritária para acessar tais correspondências. Além disso, nos baseamos em um estudo biográfico do artista holandês elaborada por estudiosos e biógrafos de Vincent em sua fase holandesa.

Do ponto de vista teórico, nos apoiamos, principalmente, em estudos sobre de paisagem cultural elaborados por Andreotti (2007, 2008 e 2013) e Cosgrove (1990, 1997 e 2000). Também nos apoiamos na fenomenologia das formas simbólicas de Cassirer (2005), e na metodologia de estudos de iconologia da arte de Panofsky (2014), propomos a análise da pintura como produção simbólica que adquire contornos espaciais por meio das paisagens elaboradas pelo artista, sobretudo na obra em estudo. A fenomenologia das formas simbólicas nos proporciona a compreensão dos fenômenos, neste caso a arte, como conformadora de sentidos e significados

que se manifestam e se materializam nas pinturas, se tornam mundos-em-expressão por cores, tintas e paisagens de Vincent.

Este artigo é resultado de um projeto de pesquisa denominado “As formas simbólicas e o espaço de representação: a forma significativa do espaço” no qual nos debruçamos sobre as imagens produzidas do espaço. Tal projeto é desenvolvido no âmbito da Universidade Federal do Norte do Tocantins (UFNT) e tem sido referência para a elaboração de pesquisas de (i) Iniciação Científica (IC) com estudos já desenvolvidos sobre obras de Vincent van Gogh, Tarsila do Amaral e Emiliano “Di Cavalcante”; (ii) e dissertações de mestrado sobre as obras de Rosana Paulino e sobre grafites e pichações nos centros urbanos.

A PAISAGEM SIMBÓLICA: ALGUMAS PALAVRAS SOBRE A DIMENSÃO SIMBÓLICA DO ESPAÇO

Toda paisagem é uma produção, ao mesmo tempo, cultural e social, ou seja, ela se manifesta como uma forma de ver e interpretar uma dada circunstância espacial cujas repercussões/manifestações são sociais, espaciais, políticas e pessoais. De acordo com Cosgrove (1990, p. 33), podemos considerar que a paisagem possui um significado pessoal-afetivo. Para o autor, “l’uso artístico del paesaggio pone l’accento su di un’esperienza personale, privata, ed essenzialmente visiva” (COSGROVE, 1990, p. 34). Assim, tal dimensão afetiva adquire contornos sociais seja pela composição, seja pela recepção, seja pela repercussão da obra. Nesse sentido, o artista pinta para si e para o mundo.

De acordo com Correa (2011, p. 10-11),

“a paisagem, contudo, não é apenas forma material resultante da ação humana transformando a natureza. É também forma simbólica impregnada de valores. Além de sua gênese, estrutura e organização, focos correntes dos geógrafos, é necessário para a sua compreensão que se apreendam os seus significados, pois são estes que lhe dão sentido”.

Na história da arte é notória a relação que se estabelece entre o pessoal-espacial-social-político nas pinturas de um artista, todos estes elementos que significam a paisagem. Como exemplo, podemos mencionar Jacques-Louis David (1748-1825), pintor francês que se engajou na Revolução Francesa (1789) e que elaborou diversos quadros retratando Napoleão Bonaparte, como “Bonaparte crossing the Grand Saint-Bernard Pass (1802)”⁴. Com o (i) fim da revolução, (ii) expulsão de Napoleão Bonaparte da França e a (iii) restauração dos poderes dos Bourbon, David se exilou na Bélgica, permanecendo naquele país até sua morte, em 1825.

Foi na Bélgica que, segundo Machado (2018), o pintor francês elaborou seu último quadro, “Marte desarmado por Vênus”⁵. A aproximação de Jacques-Louis David com a Revolução Francesa e seus desdobramentos é notório e sua arte representou tal aproximação entre o artista, o político e a pintura. De acordo com Machado (2018, p. 119-120),

“a luta pelo ideal da Revolução, levada adiante por Napoleão, da qual David participou desde o início, teve de capitular. A guerra ocorreu há algum tempo e fora perdida. Sobretudo, porém, o Ancien Régime foi retomado por meio da Restauração e esse retrocesso político só poderia ser rejeitado pelo pintor David, que já estava no final de sua vida e, além disso, exilado em um país cujo governo monarquista também tinha interesse na Restauração”.

Tal contextualização da vida e obra de Jacques-Louis David e seu engajamento político na Revolução Francesa nos serve como uma referência desta relação do artista com seu tempo, com suas convicções político-ideológicas e com suas formas de representar tais processos existenciais. Tal situação é importante de ser destacada porque o mesmo será reconhecido na obra do holandês Vincent van Gogh, quando suas paisagens serão manifestações de suas vivências, e algumas, manifestadas por forte emoção, mas sem perdemos a referência de que a obra de Vincent é também uma produção intelectual mobilizada por conhecimentos históricos, sociais, políticos e técnicos de seu tempo, amplamente aplicados em sua produção estética. Nesse sentido, a paisagem se firma como uma construção narrativa de uma determinada circunstância da vida social do artista holandês.

E quando essa paisagem se apresenta como pintura, tal forma simbólica conforma sentidos e significados na sua composição cujas dimensões repercutem na vida social, tanto na perspectiva da criação quanto na perspectiva da recepção. Como exemplo, a série de pinturas “Retirantes⁶”, de Candido Portinari, pintadas entre 1944-1945 e que atualmente compõe o acervo do Museu de Arte de São Paulo “Assis Chateaubriant” (MASP), em São Paulo (SP), são obras que constituem uma paisagem de seca, mas também de fome e de morte, muito relacionada com o processo migratório ocorrido no país na década de 1940.

Entretanto, tais contextos representados nas paisagens de “Retirantes” não perderam sua eficácia simbólica e significativa no momento em que a fome continua presente na realidade brasileira. De acordo com o 2º Inquérito Nacional sobre Insegurança Alimentar no Contexto da Pandemia da Covid-19 no Brasil, realizado pela Rede Brasileira de Pesquisa em Soberania e Segurança Alimentar e Nutricional (Rede PENSSAN), publicado em junho/2022, cerca de 33 milhões de pessoas não tem o que comer diariamente no país, o que faz a paisagem da fome das obras de Candido Portinari se manter contemporaneamente tão presente na vida social brasileira quanto na década de 1940.

Nesse sentido, as paisagens simbólicas de “Retirantes” abordam uma problemática brasileira da década de 1940, mas que se manifestam permanentes no país. Os simbolismos de fome e de flagelo da obra de Candido Portinari permanecem e resistem como realidades capazes de apresentarem suas narrativas sobre um espaço social cujas problemáticas e mazelas nutricionais são profundas, latentes e persistentes na vida de milhares de brasileiros. De acordo com Cosgrove (1990, p. 69), “la cultura come ideologia si deve espandere per incorporare la cultura come forza ativa della riproduzione e del mutamento delle relazioni sociali”. Dessa forma, a paisagem de Candido Portinari se apresenta como uma força ativa que provoca um debate sobre uma problemática social endêmica no país.

Não é de hoje que a pintura manifesta as desigualdades e as mazelas da vida social. O próprio Vincent van Gogh quando esteve em Neunen também fez uso de sua arte para representar na pintura distintos contextos político-sociais vivenciados pelo artista holandês. Uma destas telas foi produzida em 1885 intitulada “Os Comedores de Batata”, que atualmente compõe o acervo do Museu Van Gogh, em Amsterdã, na Holanda. Na Rússia, entre 1890 e 1900, o pintor russo Nikolay Kasatkin elaborou uma pintura também retratando trabalhadores, mas estes russos, denominada “A Worker’s Family⁷” com aspecto estético muito próximo à tela do pintor holandês mencionada acima.

De qualquer modo, essas pinturas de paisagens, simbólicas em sua essência, mas políticas em suas existências, demonstram que a criação artística se manifesta enquanto um produto cultural de seu tempo, mas cuja pregnância simbólica (Cassirer, 2005) constituem uma narrativa permanente e presente na vida social contemporânea. Assim, tais representações adquirem uma dimensão social, histórica e geográfica relevante para pensar o seu tempo de criação, sem deixar de correlacionar com o tempo da recepção, que transcende o espaço-tempo da obra-em-obra. Mais que isso: as pinturas simbólicas mencionadas (“Retirantes”; “Os Comedores de Batata”; “A Worker’s Family”) constituem o mundo, o mundo da fome, do trabalho e da pobreza; o mundo onde-o-homem-existe e onde-o-homem-faz-existir.

De acordo com Cosgrove (1990), a pintura representa os sentidos e significados pregnados nas paisagens representadas por diversos artistas em distintos tempos-espacos, e que cabe à geografia contribuir com tais estudos sobre os significados das paisagens representadas. De acordo com o autor,

“la pittura e la letteratura hanno sviluppato nel passato verte tecniche e convenzioni per reppresentare e commentare l’olismo del paesaggio e cosi facendo hanno messo l’accento sull’individualità della soggettività, una dimensione di significato che la scienza geografica ha naturalmente trovato difficile da incorporare nei suoi studi sul paesaggio”.
(COSGROVE, 1990, p. 33)

Estudos realizados na geografia envolvendo a relação entre arte, espaço e paisagem já apontam nesta direção (ex.: FERRAZ, 2009; SEEMANN, 2009; MARANDOLA JR, 2010; TORRES, 2019). Dessa forma, uma perspectiva de pensar, refletir e teorizar a paisagem está aberta pelo caminho da arte, do simbólico, do representado nas telas e nas tintas. No que diz respeito à relação entre a paisagem e a pintura, Andreotti (2008, p. 84) afirma que “in pittura i primi paesaggi si ritraevano nel período ellenistico, tuttavia non ancora come soggetti, ma come elementi decorativi”. Como representação decorativa, a paisagem se apresenta desde o período helenístico e, portanto, com uma antecedência histórica de manifestação. Para Andreotti (2008), conectada à arte, a “ ‘paesaggio’ sta a significare quel dipinto o quella riproduzione che hanno per oggetto la natura, gli scenari naturali” (ANDREOTTI, 2008, p. 83).

Mas também esta mesma paisagem, carregada de sentidos e significados, manifesta uma criação simbólica cuja representação conforma a vida e a existência de sujeitos e comunidades. Sendo assim, a manifestação artística da paisagem carrega consigo uma dimensão simbólica capaz de conformar existências e de manifestar percepções espaciais manifestadas a partir da criatividade promotora de sentidos e significados nas telas retratadas.

Tal fenômeno ganha corpo e sentido, sobretudo, a partir do século XV no renascimento europeu, e a paisagem se manifesta, inicialmente, como arte do que como objeto científico. Para Schier (2003),

“a partir deste momento [século XV] a paisagem começa a ter um significado diferenciado, deixando de ser apenas uma referência espacial ou um objeto de observação. Ela se coloca num contexto cultural e discursivo, primeiramente nos discursos das artes e pouco depois nas abordagens científicas que rompem com a idéia da Idade Média de que o mundo inteiro seja a criação de Deus, e por isso santificado e indecifrável” (SCHIER, 2003, p. 81)

Para Correa (2011, p. 12), apoiado nos estudos de D. Cosgrove, “a paisagem, segundo Cosgrove, deve ser considerada como ‘um modo de ver’, associado às transformações econômicas, sociais, políticas, técnicas e artísticas do século XVI e do início do século XVII”. Nessa perspectiva, a ideia de paisagem transcende o aparente, o visível, e se projeta sobre as perspectivas significantes da mesma, contribuindo com uma forma de representar e, ao mesmo tempo, de pensar-o-mundo e pensar-sobre-o-mundo.

De acordo com Carvalho (2017, p. 89),

“um dos grandes temas cosgroveanos, a paisagem, a partir das conquistas mercantis europeias e das perspectivas filosóficas e artísticas renascentistas, ascendeu como uma maneira do europeu ver, configurar e conformar cosmologicamente e ideologicamente o mundo que o cerca”.

Na proposta desenvolvida por Denis Cosgrove, as paisagens podem ser “lidas” em camadas, cada qual abordando perspectivas significativas inerentes à própria paisagem. De acordo com Carvalho (2017, p. 12),

“as paisagens em Cosgrove passaram a ser detentoras de uma história mais complexa, exigindo uma leitura crítica e dialética, e podem ser desvendadas, como numa espécie de arqueologia de fatos justapostos e superpostos, através das “camadas” de sentidos contidos nas suas representações”.

Nessa releitura sobre os estudos da paisagem, fica bastante presente a proposta de Erwin Panofsky, para o qual o estudo iconológico de uma pintura seria considerado a etapa interpretativa da imagem, na qual seriam mobilizados sentidos e significados que conduziriam nesse caminho de leitura a partir das “camadas” que a imagem apresentaria. Ao estruturar sua proposta metodológica em descrição, análise e interpretação da imagem, o autor nos proporciona um caminho metodológico que repercute nos estudos das paisagens de D. Cosgrove e de tantos outros pesquisadores das imagens na Geografia.

Com tal proposta indicada, nos debruçamos sobre a pintura de Vincent van Gogh com o intuito de investigar os sentidos e significados mobilizados na tela “Congregation Leaving the Reformed Church in Nuenen” (1884-1885), a partir da mobilização da categoria paisagem interpretada a partir das considerações de D. Cosgrove e E. Panofsky. Consideramos que tal pintura de Vincent se constitui numa forma de ver e representar seu mundo (particular e familiar) e que ela se constitui numa forma simbólica de dar visibilidade a tal conformação simbólica de sua existência.

A HOLANDA, NEUNEN E A PINTURA DE VINCENT VAN GOGH

Vincent van Gogh é atualmente reconhecido como um dos artistas de maior expressão da pintura ocidental. Há um consenso entre os especialistas em reconhecer sua obra como pós-impressionista, embora o artista nunca tenha se preocupado com isso. Vincent não teve, em vida, todo o reconhecimento que possui atualmente: o pintor holandês vendeu um único quadro em seus 37 anos de vida, por um preço irrisório, comparado ao valor cultural, simbólico e monetário que suas obras alcançam atualmente.

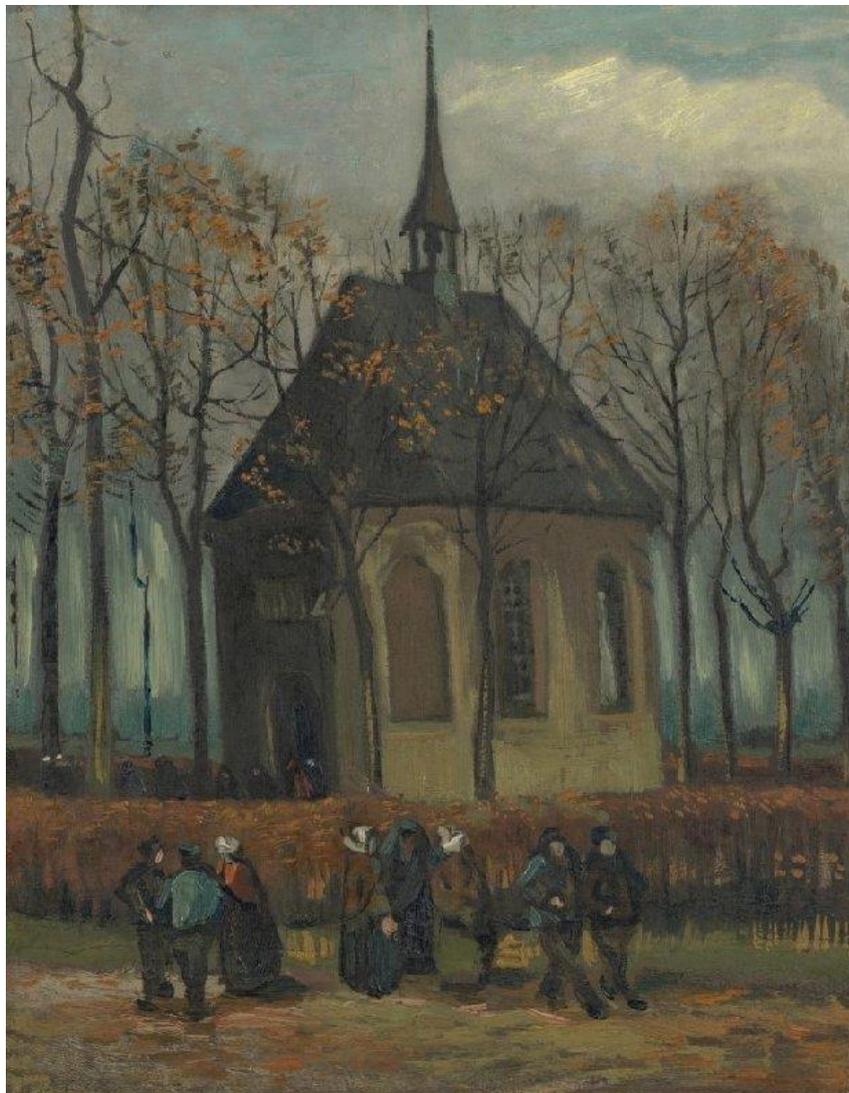
As obras de Vincent estão distribuídas em diversos museus e coleções particulares por todo o mundo. Um dos principais museus que abrigam pinturas e cartas de Vincent é o Van Gogh Museum, em Amsterdã (Holanda). Além deste, outros centros culturais, tanto na Holanda como em outros países europeus, além de EUA e o Brasil, abrigam e expõem as obras do pintor holandês. O MASP, na cidade de São Paulo, é o único museu nacional que possui quatro obras de Vincent em exposição permanente.

Vincent van Gogh nasceu em Zundert (Holanda) em 1857 e faleceu aos 37 anos em Auvers-sur-Oise, na França, em 1890. Apesar de pouca idade, Vincent esteve em vários países europeus e desenvolveu diversas atividades antes de se dedicar integralmente à pintura, com apoio financeiro e material de seu irmão mais novo, Theo van Gogh. Além de Theo, Vincent tinha mais um irmão (Cor) e três irmãs (Anna, Elisabeth e Willemien) e um irmão natimorto (Vincent van Gogh), que nasceu um ano antes dele e recebeu o mesmo nome que Vincent.

O período holandês da arte de Vincent foi caracterizado por eventos significativos, tanto na vida quanto na obra do artista holandês. Foi nesse período que o artista pintou “Os Comedores de Batata” (1885), além de ter se dedicado a retratar o cotidiano dos camponeses, dos mineiros, dos tecelões, dentre outros trabalhadores. Mas não só: por ser o filho do pastor da comunidade local, Vincent abordou em suas telas diversos retratos da igreja local e de seus frequentadores em

várias obras. Uma destas pinturas é a que interpretamos neste texto: “Congregation Leaving the Reformed Church in Nuenen” (1884-1885) (Figura 1).

Figura 1. Congregation Leaving the Reformed Church in Nuenen (1884-1885)



Vincent van Gogh, 1884-1885. Congregation Leaving the Reformed Church in Nuenen. Oil on Canvas, 41,5 cm x 32,2 cm. Fonte: Van Gogh Museum (Vincent Van Gogh Foundation), Amsterdã (Holanda). Acesso em: 17 jan 2023.

Vincent chegou em Neunen (Holanda) em 05 de dezembro de 1883. Antes disso, em 1881, ele já esteve com sua família, em Etten, mas foi expulso de casa no Natal daquele ano. Mas as emoções daquela ocasião não pareciam ter sido esquecidas por Vincent. De acordo com Naifeh e Smith (2012, p. 441), as recordações de 1883 voltaram à tona naquele que seria o reencontro de Vincent com a família. Para os autores, “não se passou nem uma hora desde a chegada, e Vincent provocou o primeiro golpe. Exigiu que o pai reconhecesse-se que tê-lo expulsado na época de Natal, dois anos antes, tinha sido um grave erro”. O que o pai não fez!

O próprio Vincent, em carta para Theo em 07/12/1883 (carta 410), relata esse momento quando escreve na correspondência que:

“I’m heartbroken about the fact that when I come back now, after an absence of two years, the reception at home was as friendly and kind as could be, yet at bottom nothing, nothing, nothing has changed in what I have to call blindness and stupidity to the point of desperation when it comes to understanding the situation”.

E Vincent acrescentou na carta de 08/12/1883 (carta 411): “well old chap — if you can, see to it that I can get away from here — regards and believe me”. O relacionamento com seu pai estava tão desgastado referente aos conflitos de dois anos anteriores em Etten, que Vincent pouco chegou, e no dia seguinte, já desejava partir de Neunen. Mas não foi. Permaneceu por lá pois mais dois anos, até 1885. E Vincent, em carta de 18/12/1883 (carta 415), justifica tal situação da seguinte maneira: “the ice had to be broken, though, and I did that by coming to Neunen, and on that occasion I had to have things out with Pa⁸. I’m going to leave it at that, though”.

Tanto Neunen, como Zundert e Etten são três municípios que atualmente fazem parte de uma região holandesa denominada de Brabante do Norte, na Holanda (Países Baixos), localizada no sul do país, na fronteira com a Bélgica. De acordo com Bieleman (2001, p. 244), o Brabante do Norte é uma região agrária de solo arenoso dedicada na época de Vincent à agricultura. Tanto que Vincent já havia destacado em cartas e pinturas sobre camponeses e tecelões, que executavam suas atividades de formas manuais, com poucos sinais de um processo industrial na região naquele momento.

Tal panorama, e o interesse de Vincent em fazer-aparecer nas telas os trabalhadores camponeses, fez com que o pintor holandês convivesse exaustivamente com os trabalhadores, acompanhando-os, inclusive, em seus descansos em suas moradias, à noite, após a longa jornada diária no campo. Diversos camponeses e camponesas de Neunen serviram como modelos para que Vincent pudesse retratá-los, até que ele concluísse sua mais famosa obra desse período, retratando os camponeses jantando batatas.

Sobre esta pintura, em correspondência de 30 de abril de 1885 (carta nº 497) para Theo van Gogh, Vincent escreveu que tinha a intenção enviá-la a Theo na ocasião de seu aniversário, mas a mesma não teria ficado pronta a tempo. E Vincent continuou:

“although I’ll have painted the actual painting in a relatively short time, and largely from memory, it’s taken a whole winter of painting studies of heads and hands. And as for the few days in which I’ve painted it now — it’s consequently been a formidable fight, but one for which I have great enthusiasm. Although at times I feared that it wouldn’t come off. But painting is also ‘act and create”.

De acordo com o site “Vincent van Gogh: The Letters”, no período em que esteve em Neunen (12/1883 a 11/1885), Vincent escreveu cerca de 128 cartas, a maioria delas para seu irmão, Theo van Gogh⁹. As preocupações com as instalações em Neunen para organizar seus trabalhos começam a ser manifestadas a partir da carta 415, de 18/12/1883. Nesta carta, Vincent fala a respeito de suas instalações na casa dos pais para servir de depósito de seus materiais e estúdio de suas pinturas, embora o próprio artista tenha mencionado que não pretendia estar sempre por lá (“I think the arrangement where I get a studio here is decidedly good in the circumstances (although I won’t always be in that studio”). Tal perspectiva nos aponta na direção do perfil de Vincent em pintar ao ar livre, no campo e nas minas, e sua pintura pouco se classifica como arte de estúdio.

Exemplo disso foi quando Vincent menciona a Theo, na carta de 04/01/1884 (carta nº 419), sobre a dificuldade de pintar os tecelões, com os quais ele convivia em Neunen. Isso porque Vincent optou por pintá-los em seus próprios lugares de trabalho, ao invés de levá-los ao

estúdio. Vincent diz: “do you know many drawings of weavers? I only very few (...) these folk are difficult to draw because in the small rooms one can’t get far enough away to draw the loom. (...) However, I’ve found a room here where there are two looms and where it can be done”. Vincent estava com tecelões e camponeses o tempo todo para a elaboração de seus trabalhos, conforme ele menciona em uma correspondência a Theo em 15/01/1884 (carta nº 422): “I don’t think there’s been a day since I’ve been here when I haven’t sat working with the weavers or peasants from morning till night”.

As pinturas elaboradas por Vincent enquanto ele permaneceu em Neunen, seja de tecelões ou camponeses, de igrejas ou monumentos, se manifestam como formas simbólicas capazes de conformar e significar espaços de vivências e de experiências do artista que, enquanto espaço-de-arte, se manifestam como a descoberta de uma realidade vivida. Segundo Cassirer, (2005, p. 234) “a arte não é uma simples reprodução de uma realidade dada, pronta. É um dos meios que levam a uma visão objetiva das coisas e da vida humana. Não é uma imitação, mas uma descoberta da realidade”.

Desde que chegou em Neunen, em dezembro de 1883, o teor das primeiras cartas de Vincent para Theo se referiam a conflitos familiares, principalmente com desentendimentos com seu pai. Muito do que escrevia estava relacionado às discussões que levaram a expulsão de Vincent de Etten, dois anos antes, em 1881. Mas foi depois de um acidente que sua mãe, Anna Carpentus van Gogh (1819-1907), sofreu que resultou na quebra do fêmur, que reconhecemos uma mudança no tom das correspondências: Vincent deixa as palavras agressivas e adota uma linguagem apaziguadora, dado o estado de saúde de sua mãe.

E foi justamente o acidente com sua mãe que fez com que a Igreja de Neunen aparecesse nas telas e nas correspondências de Vincent a seu irmão, Theo. Em 03/02/1884, na carta nº 428, Vincent escreveu: “fortunately Ma’s¹⁰ mood is very equable and content, considering her difficult situation. And she amuses herself with trifles. I recently painted the little church with the hedge and the trees for her, something like this”. Esta foi a primeira de uma série de outras paisagens da Igreja de Neunen a que Vincent se dedicou a elaborar.

Nesse sentido, consideramos que a tela “Congregation Leaving the Reformed Church in Nuenen” (1884-1885) seja um ponto de convergência e conexão de espacialidades vivenciadas por Vincent com sua família em Neunen. Tal convergência se estabelece com (i) seu pai, o pastor da comunidade que congregava na igreja; e (ii) com sua mãe, já que a motivação para que Vincent elaborasse a paisagem da igreja foi a doença de sua mãe que a deixou imobilizada por um período, necessitando de cuidados de seus filhos. Nesse sentido, a arte criada por Vincent se constitui como uma forma simbólica cuja passagem esta impregnada de sentidos e significados que dizem respeito aos espaços vivenciados pelo pintor holandês, e vivenciados com emoções (RODRIGUES, 2021; SILVA e GIL FILHO, 2020), as quais são manifestadas nas correspondências de Vincent para Theo, ora frustrado, raivoso ou cuidadoso com os pais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do estudo que apresentamos neste artigo, consideramos que a paisagem retratada na tela “Congregation Leaving the Reformed Church in Nuenen” de Vincent van Gogh manifesta consigo uma dimensão simbólica que atribui sentidos e significados àquilo que aparece-na-tela. Não se trata apenas de uma pintura, mas de uma forma simbólica elaborada que comunica existências e experiências do artista holandês.

A igreja retratada na tela se constitui como uma paisagem simbólica que se manifesta também como um espaço de vivências de Vincent van Gogh. Tal perspectiva não se refere apenas à localização do artista e da igreja em Neunen no momento da pintura, mas também aos significados impregnados na mesma, principalmente com relação ao ofício de pastor de seu pai,

mas também à doença de sua mãe, já que Vincent elaborou a pintura em homenagem a Anna Corbelius van Gogh.

Desta maneira, a paisagem simbólica elaborada por Vincent van Gogh se manifesta como a criação artística de um mundo de significados e sentidos cuja espacialidade de vivência se revela no processo de interpretação da imagem do artista holandês. Isso nos possibilita compreender a imagem para além-daquilo-que-aparece, mas também investigar os processos de significação impregnados naquela representação pictórica.

REFERÊNCIAS

- ANDREOTTI, Giuliana. Paesaggi in movimento: paesaggi in vendita, paesaggi rubati. Trento: Valentine Trentini Editore, 2007.
- _____. Ricontri di geografia culturale. 2. ed. Trento: Editora Valentina Trentini, 2008.
- _____. Paisagens Culturais. Curitiba: Editora UFPR, 2013.
- BIELEMAN, Jan. La historia agraria en los Países Bajos: un balance historiográfico. *Historia Agraria: Revista de Agricultura e Historia Rural*, n. 25, 2001, p. 235-250. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=210225>
- CARVALHO, José Luiz de. Denis Cosgrove e o desenvolvimento da perspectiva simbólica e iconográfica da paisagem. *Geograficidade*, v. 07, n. 02, 2017, p. 87-97.
- CASSIRER, Ernst. Ensaio sobre o Homem. Introdução a uma filosofia da cultura humana. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CORRÊA, Roberto Lobato. Denis Cosgrove: a paisagem e as imagens. *Espaço e Cultura*, nº 29, 2011, p. 07-21.
- COSGROVE, Denis E. *Realtà sociale e paesaggio simbolico*. Milano: Edizioni Unicopli, 1997.
- _____. Mundos de Significados: Geografia Cultural e Imaginação. In: CORREA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (Orgs). *Geografia Cultural: um seculo (2)*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2000, p. 33-60.
- FERRAZ, Claudio B. Oliveira. Geografia: o olhar e a imagem pictórica. *Pro-Posições*, v. 20, n.3 (60), p. 29-41, 2009
- MACHADO, Francisco Pinheiro. Entre ideal e real: estética e política no último quadro de Jacques-Louis David – uma leitura benjaminiana. *ARS*, São Paulo, ano 16, n. 33, p. 101-123, 2018.
- MARANDOLA JR., Eduardo. Humanismo e arte para uma geografia do conhecimento. *Geosul*, v. 25, n. 49, p. 07-26, 2010.
- _____. Fenomenologia e Pós-Fenomenologia: alternâncias e projeções do fazer geográfico humanista na geografia contemporânea. *Geograficidade*, v. 3, n. 2, p. 49-64, 2013.
- NAIFEH, Steven; SMITH, Gregory White. *Van Gogh: a vida*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- PÍFANO, Raquel Quinet. História da arte como história das imagens: a iconologia de Erwin Panofsky. *Revista de História e Estudos Culturais*, v. 07, ano 07, nº 3, 2010, p. 01-21.
- RODRIGUES, Jean Carlos. O espaço vivenciado e a paisagem de emoções na obra “A Arlesiana”, de Vincent van Gogh. *PerCursos*, v. 22, n. 50, 2021, p. 473-495.
- SEEMANN, Jorn. Arte, conhecimento geográfico e leitura de imagens: O geógrafo, de Vermeer. *Pro-Posições*, v. 20, n.3 (60), p. 43-60, 2009.
- SCHIER, Raul Alfredo. Trajetórias do conceito de paisagem na Geografia. *Raega*, n. 07. 2003, p. 79-85.
- SILVA, Marcia Alves Soares da; GIL FILHO, Sylvio Fausto. Sobre o conceito de espaço vivenciado: refletindo as especialidades a partir das experiencias emocionais. *Geograficidade*, v. 10, 2020, p. 153-168.

TORRES, Marcos Alberto. As formas simbólicas e a paisagem. In: GIL FILHO, Sylvio Fausto; SILVA, Marcia Alves Soares da; GARCIA, Rafael Rodrigues. Ernst Cassirer: Geografia e Filosofia. Curitiba: Programa de Pós-Graduação em Geografia - UFPR, 2019, p. 308-334.

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

¹ Vincent Van Gogh. “Os Comedores de Batata” (1885). Óleo sobre Tela, 82 cm x 114 cm. Van Gogh Museum (Vincent van Gogh Foundation) (Amsterdã, Holanda). Disponível em: <https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0005V1962>.

² Vincent van Gogh. “Congregation Leaving the Reformed Church in Nuenen” (1884-1885). Óleo sobre Tela, 41,5 cm x 32,2 cm. Van Gogh Museum (Vincent van Gogh Foundation) (Amsterdã, Holanda). Disponível em: <https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0003V1962>.

³ O site pode ser acessado pelo link <https://vangoghletters.org/vg/>

⁴ Jacques-Louis David. “Bonaparte crossing the Grand Saint-Bernard Pass” (1802 – 3ª versão). Óleo sobre Tela, 261 cm x 221 cm. Museu de Versalhes (Versalhes, França). Disponível em: <http://collections.chateauversailles.fr/#133d3e0c-d3d4-403e-afdc-0c589ade3444>

⁵ Jacques-Louis David. “Marte desarmado por Venus” (1824). Óleo sobre Tela, 308 cm x 365 cm. Musees Royaux des Beaux-Arts de Belgique (Bruxelas, Bélgica). Disponível em: <https://www.fine-arts-museum.be/fr/la-collection/jacques-louis-david-mars-desarme-par-venus?artist=david-jacques-louis>

⁶ Candido Portinari. “Retirantes (1944), da série Retirantes (1944-1945)”. Óleo sobre Tela, 190 cm x 180 cm x 2,5 cm. Museu de Arte de São Paulo “Assis Chateaubriant” (MASP) (São Paulo, São Paulo). Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/retirantes-da-serie-retirantes-1944-1945>

⁷ Nikolay Kasatkin. “A Worker’s Family” (1890-1900); Óleo sobre Tela, 75,5 cm x 71,5 cm. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nikolaj_Alexejewitsch_Kassatkin_001.jpg

⁸ Vincent, em suas cartas para Theo van Gogh, se refere a seu pai, Theodorus van Gogh, por “Pa”.

⁹ Além de Theo van Gogh, no período em que Vincent permaneceu em Neunen, ele também redigiu cartas para Michiel Antoine de Zwart (n. 412), Antoine Philipp Furnée (n. 421), Anthon von Rappard (n. 426, 431, 433, 435, 437, 439, 441, 448, 454, 459, 460, 462, 504, 514, 516, 517, 520, 526, 528), Anton Kerssemakers (n. 478, 491, 498, 511, 518), Hendrik Jan Furnée (n. 523), Cornelius Marinus van Gogh (n. 525).

¹⁰ Vincent, em suas cartas para Theo van Gogh, se refere a sua mãe, Anna Cornelius van Gogh, por “Ma”.