

VAN GOGH E A INFLUÊNCIA DA GRAVURA JAPONESA¹

VAN GOGH AND THE INFLUENCE OF JAPANESE PRINTING

Simone Neiva²

Ricardo Maurício Gonzaga³

Resumo: O artigo trata da influência decisiva da gravura japonesa sobre a obra do pintor holandês Vincent Van Gogh. Ávido colecionador, Van Gogh chega a colecionar mais de 400 gravuras, que oferecem a ele uma grande variedade de material para estudo e reflexão. A partir da apreensão da arte japonesa, o pintor busca novos impulsos criativos, em uma fuga das convenções da educação ocidental e um caminho de renovação da arte francesa impressionista. O texto elucida ainda o modo como Van Gogh traduziu os temas provençais de Arles, sul da França, para o contexto da estética japonesa.

Palavras-chave: Gravura japonesa. Van Gogh. Impressionismo. Japão e Arte.

Abstract: The article deals with the decisive influence of Japanese engraving on the work of Dutch painter Vincent Van Gogh. Avid collector, Van Gogh collects over 400 prints that offer a large volume of material for study and reflection. From the apprehension of Japanese art the painter seeks new creative impulses, an escape from the conventions of Western education and a path of renewal of Impressionist French art. The text also elucidates the way Van Gogh translated the Provençal themes of Arles, southern France, into the context of Japanese aesthetics.

Keywords: Japanese engraving. Van Gogh. Impressionism. Japan and Art.

1 Artigo submetido em 07/08/2019 e aprovado em 22/09/2019.

2 Professora do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Vila Velha, Vila Velha, Brasil; Doutorado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo (USP) e Pós-Doutorado na Universidade Presbiteriana Mackenzie; simoneiva@gmail.com (ORCID iD <https://orcid.org/0000-0003-3791-4888>).

3 Professor Associado do Departamento de Artes Visuais e Professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Vitória, Brasil; Doutorado em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ); ricmauz@gmail.com | ORCID iD <https://orcid.org/0000-0002-6112-0124>).

1. A divulgação da arte japonesa na Europa

O interesse do Japão pela Europa tem início em 1610, ainda na Era Edo (1603-1868), quando os holandeses estabelecem negócios com o país, embora os portos japoneses estivessem fechados para outros estrangeiros e o país estivesse praticamente isolado (STEVENSON, 1909). Essa relação comercial restrita perdurou até 31 de março de 1854, quando os portos do Japão foram abertos ao mundo por Matthew Perry, comodoro da Marinha Americana. Um ano depois, o Japão concluiria acordos comerciais com a Rússia, a Grã-Bretanha, os Estados Unidos e a França. Após dois séculos de isolamento, o início das trocas econômicas e culturais motivou a participação do Japão nas grandes Exposições Internacionais de Londres (1862) e Paris (1876)(1878)(1889). Para o historiador Siegfried Wichmann,

Não havia dúvida de que a abertura dos portos japoneses para o comércio ocidental, quaisquer que fossem seus efeitos posteriores – incluindo seus efeitos sobre a própria arte japonesa – teve uma enorme influência na arte europeia e americana. (WICHMANN, 1999, p. 8).

Uma das primeiras pinturas na qual a influência da arte japonesa surge é no retrato de Emile Zola, pintado por Edouard Manet entre 1867 e 1868 (Fig.1). O fundo da cena é composto por objetos que expressam o gosto pessoal de Zola, entre eles a gravura de um lutador de *sumô*, de autoria de Utagawa Kuniaki. A influência da arte japonesa aparece também em dezenas de retratos de mulheres ocidentais vestindo quimonos (Fig.2) (Fig.3) (Fig.4), o que, de certo modo, representava “um tipo de culto ao Japão que havia invadido os romances, as óperas e as peças de balé como efeito, sobretudo, das repetidas vezes em que o Japão expôs na exposição internacional” (WICHMANN, 1999, p. 9). Contudo, na França, a influência da cultura japonesa foi sentida com maior intensidade.

Um dos meios mais importantes de divulgação da arte japonesa entre os artistas franceses foi a revista *Le Japon Artistique*, publicada pelo marchand parisiense Samuel Bing. Bing que se tornara um estudioso do chamado *Japonismo*,⁴ o que o leva a equiparar as gravuras japonesas e suas cores vibrantes à arte que vinha acontecendo na Europa, o Impressionismo. A edição de 1888 oferece uma generosa cobertura tanto da arte chinesa quanto da japonesa. A intenção do marchand ao publicar uma revista especializada era retirar a gravura da posição inferior que ocupava entre os europeus. Para tanto, Bing oferecia “os melhores exemplos de uma tradição diferente” (WICHMANN, 1999, p.8). Em sua loja, dentre as centenas de objetos de laca, marfim e gravuras com qualidades

4 O Japonismo era uma disciplina relativamente nova, que teve início com as reportagens que cobriam as exposições internacionais. Uma particularidade das reportagens era o exame detido de especificidades técnicas de vários objetos, tais como seda, laca, cerâmica e fundições em bronze. Wichmann, **Japonisme: the influence on Western art since 1858**, p.1(tradução nossa).

diversificadas, também se encontravam obras dos grandes mestres da gravura japonesa ou *ukiyo-ê*⁵, como Utagawa Hiroshigue e Katsushika Hokusai.



Figura 1. *Emile Zola* (1867-1868). Edouard Manet.
Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Portrait_of_Emile_Zola#/media/File:Edouard_Manet_049.jpg
Acesso em 29 de junho de 2019.

5 “Como forma de refúgio à rígida hierarquia social e à repressão ditatorial, o ukiyo, ou mundo flutuante, floresceu ao longo de todo Período Edo. Originalmente era um termo budista com conotações de tristeza e transitoriedade; nesse novo contexto, porém, significava os prazeres hedonistas e fugazes e consistiu em formas e locais de entretenimento como casas de chá, restaurantes próximos à ponte Ryo goku, feiras de rua, festivais e atividades culturais como teatro (kabuki), arte, literatura, caligrafia e música; ou seja, o perfeito cenário para a diversão e o ócio da classe dos novos ricos”. GUTH, Christine. **Edo Art in Japan 1615 – 1868**. Washington: National Gallery of Art, 1998. In: IWAMOTO, Luciana. A influência japonesa nas artes e na moda europeia da virada do século XX (Doutorado). Universidade de São Paulo, 2016.



Figura 2. *La Princesse du Pays de la Porcelaine*, (1863-1865). James McNeil Whistler.
Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Princess_from_the_Land_of_Porcelain#/media/File:James_McNeill_Whistler_-_La_Princesse_du_pays_de_la_porcelaine_-_brighter.jpg
Acesso em 29 de junho de 2019.



Figura 3. *Lili Grenier in Kimono*, (1888). Henri Toulouse Lautrec.

Fonte: <https://www.amazon.com/Henri-Toulouse-Lautrec-Grenier-Collection-Unframed/dp/B07BD34Z4B>

Acesso em 29 de junho de 2019.



Figura 4. *La Japonaise*, Camille Monet in Japanese Costume (1876). Claude Monet.

Fonte: <https://fineartamerica.com/featured/la-japonaise-camille-monet-in-japanese-costume-claude-monet.html?product=poster>

Acesso em 29 de junho de 2019.

2. O estudo da gravura por Van Gogh e a valorização da estética japonesa

Preocupado em obtê-las e convicto de que a essência de seu trabalho era encontrada na arte japonesa, o pintor Van Gogh escreve ao irmão Theo:

Por favor, mantenha o estoque de Bing, isto é muito importante. Eu preferiria perder do que ganhar, no que diz respeito a dinheiro, pois ele me deu a chance de olhar as obras japonesas longa e discretamente. Os seus salões não seriam o que são se não fosse pelas coisas japonesas que estão sempre lá...[...] A arte japonesa, decadente em seu próprio país, se enraíza novamente entre os artistas franceses impressionistas. É o seu valor prático para os artistas que naturalmente me interessa mais do que o comércio de coisas japonesas. Mesmo assim, o comércio é interessante, ainda mais por causa da direção que a arte francesa tende a tomar (WICHMANN, 1999, p. 9).

Aos poucos, Van Gogh torna-se um ávido colecionador de gravuras japonesas, chegando a colecionar mais de 400 obras. Isto sugere que teve acesso a uma quantidade significativa de gravuras japonesas que lhe ofereceram a ele uma grande variedade de material de estudo. O pintor passa a estudá-las meticulosamente, começando por copiá-las. Duas de suas pinturas, *Japonaiserie: tree in bloom* (1886-1888) (Fig.5) e *Japonaiserie: the bridge* (1886-1888) (fig.7), são cópias praticamente literais das gravuras *Flowering plum tree in the Kameido Garden* (1856-1958) (Fig.6) e *Ohashi bridge in the rain* (1856-1858) (fig.8), ambas do artista Ando Hiroshigue (WICHMANN, 1999, p. 40).

Em ambas as pinturas, Van Gogh adiciona uma espécie de borda com caracteres arbitrários, deixando-as ainda mais exóticas. Mas Van Gogh não estuda as gravuras japonesas simplesmente para copiá-las. Ele pretendia encontrar nas raízes da cultura japonesa aquilo que daria origem a um novo impulso criativo. Van Gogh compreende que os mestres estavam muito atentos àquilo que viam e, de modo semelhante, ele mesmo poderia adaptar a técnica a fim de produzir desenhos mais simplificados, como aqueles que via nas gravuras. Em carta a Theo, o pintor elogia os artistas japoneses e o modo como viviam, observando e pintando a natureza de um modo religioso. Aprender com eles seria uma maneira de fugir das convenções estabelecidas pela educação ocidental.

Se estudarmos arte japonesa, veremos um homem que é indubitavelmente sábio, filósofo e inteligente, que passa seu tempo fazendo o que? Estudando a distância entre a Terra e a Lua? Não. Estudando a política de Bismarck? Não. Estudando uma única folha de grama.

Mas essa folha de grama leva-o a desenhar todas as plantas, depois as estações, os amplos aspectos das paisagens, depois os animais e então o rosto humano. Assim passa ele a sua vida, e a vida é demasiado curta para fazer tudo.

Ora vejamos, não é quase uma verdadeira religião o que nos ensinam esses japoneses simples, que vivem na natureza como se eles próprios fossem flores?

E não podemos estudar a arte japonesa, parece-me, sem ficarmos mais alegres e mais felizes; ela nos faz voltar à natureza apesar de nossa educação e de nosso trabalho num mundo de convenções (VAN GOGH *apud* CHIPP, 1996, p.35).



Figura 5. *Japonaiserie: tree in bloom* (1886-1888). Vincent Van Gogh.
Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Vincent_van_Gogh_-_Bloeiende_pruimenboomgaard_-_naar_Hiroshige_-_Google_Art_Project.jpg
Acesso em: 29 de junho de 2019.



Figura 6. *Flowering plum tree in the Kameido Garden* (1856-1958).

Da série *100 vistas de lugares famosos em Edo*.

Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Plum_Park_in_Kameido#/media/File:De_pruimenboomgaard_te_Kameido-Rijksmuseum_RP-P-1956-743.jpeg

Acesso em 29 de junho de 2019.

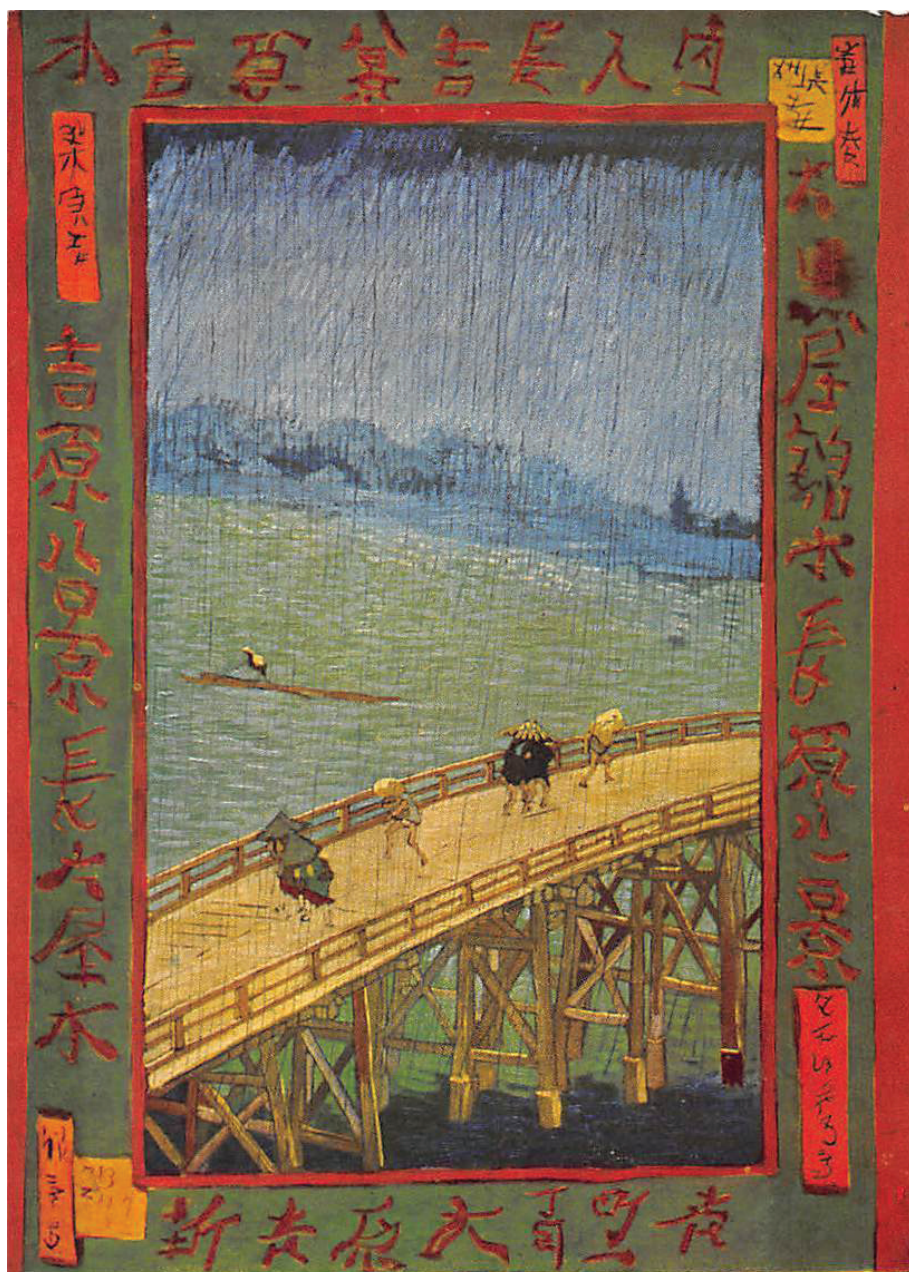


Figura 7. *Japonaiserie: the bridge* (1886-1888). Vincent Van Gogh.

Fonte: <https://www.hippocard.com/listing/bridge-under-rain-ponte-sotto-la-pioggia-vincent-van-gogh/9164569>

Acesso em 29 de junho de 2019.



Figura 8. *Ohashi bridge in the rain* (1856-1858). Da série
100 vistas de lugares famosos em Edo.
 Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Sudden_Shower_over_Shin-%C5%8Chashi_bridge_and_Atake
 Acesso em 29 de junho de 2019

A pintura *Japonaiserie: tree in bloom* (1886-1888), por exemplo, representa o início dos estudos de Van Gogh sobre o modo como os artistas orientais observam as estruturas das árvores. Ele percebe que os mestres empregavam meios artísticos muito simples para representar a ramificação variada que a silhueta de uma árvore poderia apresentar. A preocupação dos mestres era mostrar as árvores como algo vivo, representar seu crescimento e o tempo desse crescimento, simultaneamente ao seu movimento. Essa era a maneira indicada pelos teóricos nos manuais de arte oriental. Segundo o pintor chinês Tung Chi-chang (1555-1636), ao serem retratadas, “as árvores deveriam a todo custo parecer que se contorcem em torno de si mesmas e os seus galhos não devem ser muitos” (WICHMANN, 1999, p. 77).

Em Paris, o contato de Van Gogh com a arte japonesa, particularmente com as gravuras, se intensifica. A arte japonesa já estava em voga na França havia algum tempo, como demonstra o retrato de Emile Zola (1867-1868) pintado por Edouard Manet na década de 1860. Contudo, se as gravuras aparecem em Manet como objetos decorativos, para Van Gogh, elas representavam a renovação da arte europeia. Assim, se no retrato de Zola as gravuras cobrem o fundo, no retrato de Tanguy (1887) (Fig.9), a Van Gogh interessa mais a valorização dos pontos da estética japonesa – a clareza, a eliminação das sombras e a pureza das cores.

Outro retrato significativo feito por Van Gogh é *The Italian* (1887) no qual utiliza uma composição chapada e uma borda que é uma referência ao papel crepom no qual chegavam à Europa as gravuras japonesas (HAMBURG, 2018). A mulher retratada é Agostina Segatori, dona do *Café du Tambourin*, onde Van Gogh exibe mais tarde sua coleção de gravuras japonesas, juntamente com pinturas de seus amigos. O pintor tenta promover a todo custo aquilo que acreditava ser a renovação da arte francesa, mas sem muito sucesso.

A exposição de xilogravuras japonesas que Vincent e Theo van Gogh trouxeram para o café [*Le Tambourin*] em 1887 consistia, em grande parte, de estampas que haviam comprado de Bing. Vincent disse em uma carta a Theo: “A exibição de impressões que tive no *Tambourin* influenciou muito [Louis] Anquetin e [Emile] Bernard, mas que desastre!” (WICHMANN, 1999, p.8).

A mesma crença na transformação da arte francesa a partir da apreensão da arte japonesa anima Bing. O *marchand*, logo em seguida à exposição de Van Gogh, monta uma exposição, dessa vez para a elite. De acordo com Wichmann, “Em 1890, Samuel Bing organizou outra exposição realizada na École de Beaux-Art, na qual foram expostos 763 xilogravuras das coleções de amigos em Paris e arredores. Foi um imenso sucesso.” (WICHMANN, 1999, p.9).

Na realidade, Van Gogh já havia tido contato com as gravuras antes mesmo de vir para Paris. Nessa época apenas as admirou por serem exóticas, sem considerá-las no contexto das questões estéticas, como mais tarde fariam os pintores franceses. Na época,

gravuras como as cascatas de Hokusai eram muito comuns (Fig.10), com suas cores intensas, suas superfícies planas e composições com ângulos diagonais dramáticos. Para Homburg (2013), foram justamente esses elementos que permitiram uma nova interpretação da realidade encontrada na tradicional composição ocidental. Muitos artistas os haviam compreendido e os estavam utilizando em suas obras. Entre eles, Degas e Signac inserem novos recortes, ângulos e enquadramentos em suas pinturas.



Figura 9. Le Père Tanguy (1887). Vincent Van Gogh.
Fonte: <http://www.vangoghroute.com/france/paris/tanguy/>
Acesso em 29 de junho de 2019.



Figura 10. *Yoshitsune Falls* (1760-1849). Katsushika Hokusai.

Fonte: <https://www.skylinearteditions.com/yoshitsune-falls-famous-waterfalls-in-various-provinces-katsushika-hokusai/> Acesso em 29 de junho de 2019.

3. A tradução dos temas provençais para o contexto japonês

Em Paris, Van Gogh se envolve com as vanguardas e faz amigos como Gauguin, Lautrec, Bernard e Signac. Entretanto, depois de apenas dois anos vivendo na capital, em 1888, Van Gogh deixa a cidade para se instalar em Arles, sul da França. Cansado da vida parisiense, em Arles ele pretende acalmar seu espírito e cuidar da saúde. Seria esse também um modo de seguir rumo ao sul em busca de exotismo, assim como fizeram Delacroix, ao se mudar para a África, ou Gauguin, ao se mudar para o Haiti, e como Van Gogh acreditava que fariam os outros pintores no futuro.

Ao fazer uma escolha preferimos efeitos ensolarados e coloridos, e não há nada que me impeça de pensar que no futuro muitos pintores irão trabalhar nos países tropicais. Você poderá ter uma ideia da evolução na pintura se pensar, por exemplo, nas estampas japonesas de um colorido brilhante que vemos por toda a parte, paisagens e figuras (VAN GOGH *apud* CHIPP, 1996, p.27).

No contexto de Arles, o Japão assume uma importância fundamental, maior do que alcançara em Paris. De modo bastante peculiar, Van Gogh iguala a paisagem provençal de Arles ao Japão e à sua paisagem. Ele nunca havia visitado o Japão, mas o imagina e escreve à sua irmã dizendo que Arles é o Japão.

Theo me escreveu que ele lhe deu gravuras japonesas. Esta certamente é a maneira prática de alcançar e compreender a direção que a pintura tomou no presente, no sentido das cores claras e brilhantes. De minha parte eu não preciso das gravuras japonesas aqui, porque eu sempre digo a mim mesmo que aqui é o Japão. O que significa que devo apenas abrir os olhos e pintar o que está em minha frente (VAN GOGH *apud* WICHMANN, 1999, p.42).

Além da paz, Van Gogh encontra no sul a clareza da atmosfera e a vivacidade das cores das gravuras orientais. Em Arles, o pintor continua procurando os motivos e como pintá-los no contexto japonês. “Neste espírito até mesmo as árvores lhe parecem maravilhosas com suas flores massivas em rosa e branco. Suas referências eram as cerejeiras japonesas, o que não era um tema de fácil reprodução” (HOMBURG, 2018). Do mesmo modo, o pintor traduziria outros temas provençais ao estilo japonês. Como, por exemplo, em *View of Arles With Irises* (1888) na qual as flores íris são retratadas como nas gravuras japonesas. Coincidentemente a mesma espécie é encontrada em Arles e no Japão. A flora de Arles (Fig.11) passa então a ser o tema de várias de suas composições (WICHMANN, 1999, p.87-96). Em seus quadros, o pintor passa a utilizar as cores vibrantes assim como as vê nas gravuras e tem a oportunidade de estudar composições em primeiro plano bastante aproximadas, com planos muito distantes, uma estratégia recorrente nas gravuras japonesas (Fig. 12).



Figura 11. *The White Orchard* (1888). Vincent Van Gogh.
 Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5b/Vincent_van_Gogh_-_The_white_orchard_-_Google_Art_Project.jpg
 Acesso em 29 de junho de 2019.



Figura 12. *View of Arles With Irises* (1888). Vincent Van Gogh.
 Fonte: <https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0037V1962>
 Acesso em 29 de junho de 2019.

Durante anos, o pintor vinha colecionando gravuras, mas o conhecimento que Van Gogh constrói sobre o Japão não se resume a elas, segundo Tilborgh (2018). Mesmo antes do contato com a revista *Le Japon Artistique*, quando ainda vivia na Holanda, Van Gogh havia lido os romances *Madame Chrysanthème* (1885) de Pierre Loti e *The exotic nation of Japan* (1850) dos irmãos Goncourt (TILBORG; BAKKER; HOMBURG; KODERA E UHLENBECK, 2018, p.94). Outra de suas fontes foi o livro *Japan and Its Arts* (1888) no qual Marcus B. Huis compara Katsushika Hokusai aos grandes mestres da tradição ocidental como “Rembrandt, Ghirlandio e Boticelli” (WICHMANN, 1999, p.12), e os outros livros do crítico Louis Gonse, nos quais estabelece um paralelo entre os gravuristas japoneses aos mestres ocidentais. Diria Gonse, “Hokusai é comparável a artistas europeus como Rembrandt, Corot, Goya e Daumier ao mesmo tempo” (SHIGEMI, 2003, p.75). As referências e comparações com os grandes mestres que admirava ressoam positivamente em Van Gogh.

Em 1888, Van Gogh está convencido de que a gravura japonesa marcará um momento de mudança para a academia europeia e de que a atmosfera do Japão se encontra em Arles. Ele compreende que o impulso da arte japonesa estava sendo desenvolvido pelos artistas franceses, particularmente no sul da França. O que implicava sua própria participação nesse movimento vanguardista de modernização da arte.

Acredito que uma nova escola colorista deitará raízes no Sul, pois vejo, cada vez mais que os do Norte valem-se sobretudo de sua habilidade com o pincel, e do chamado pitoresco, e não do desejo de expressar alguma coisa pela própria cor (VAN GOGH *apud* CHIPP, 1996, p.39)

No sul, Van Gogh torna-se mais seguro de si e descobre sua personalidade como pintor. O elogio de Huis a Hokusai dá a Van Gogh a chance para que ele pense em si mesmo como um artista capaz de fazer uma pintura própria. Ele também reconhece que o modo japonês de abordar a arte, ou pelo menos aquilo que compreende como japonês, era a forma perfeita para fortalecer a sua prática. Van Gogh se entendia como parte do movimento moderno na arte, mas ao mesmo tempo proclamava sua independência, sua visão particular. Ele sabia que seu entusiasmo pela gravura japonesa era compartilhado por outros artistas já estabelecidos, como Monet, Pissaro, Degas e mesmo pela geração mais jovem, como Signac, Bernard e Paul Gauguin. Todos eles artistas que o compreendiam em certa extensão, embora o considerassem exagerado (HOMBURG, 2018).

Van Gogh confiava no fato de que seus contemporâneos fossem capazes de utilizar as referências da arte japonesa no contexto da modernidade: a intensidade das cores, a dramatização das perspectivas e a rapidez na execução eram aspectos expressivos que ele tentava inserir em seu trabalho. Em Arles ele reinterpreta os motivos da vida no campo, que haviam sido tão importantes para ele na Holanda. Dessa vez, ele poderia expressar tudo isso de um modo totalmente novo.

Entre os elementos presentes nesse novo modo de expressão, está um ponto de vista comparável aos trabalhos de Hokusai ou Hiroshigue, com vistas em voo de pássaro. Um

tipo de gravura familiar para Van Gogh e para seus contemporâneos. A visão de pássaro é percebida em desenhos de Van Gogh como *Fields with Poppies* (1889) (Fig.13) e em pinturas como *Enclosed Field with Rising Sun* (1889) (Fig.14).



Figura 13. *Fields with Poppies* (1889). Vincent Van Gogh.

Fonte: <https://www.pubhist.com/w14380>

Acesso em 12 de abril de 2020



Figura 14. *Enclosed Field with Rising Sun* (1889). Vincent Van Gogh.

Fonte: http://art-vangogh.com/saint-remy_95.html

Acesso em 12 de abril de 2020

Mas a atmosfera de Arles não leva Van Gogh a pintar somente temas da natureza. No retrato do amigo Eugene Bosh (1888) (Fig.15), pela primeira vez Van Gogh utiliza um fundo infinito, um tipo de técnica amplamente usada pelos gravuristas japoneses como Kitagawa Utamaro, além de empregar as cores arbitrariamente, como também fazia o pintor Gauguin.

Gostaria de pintar o retrato de um amigo artista [...]. Por isso eu pintaria como ele é tão fielmente quanto possível para começar. Mas o quadro não termina assim. Para terminá-lo vou passar a ser um colorista arbitrário. Exagero a cor do cabelo, chego a colocar tons laranja, amarelo-cromo, e amarelo-pálido. Atrás da cabeça em lugar de pintar a parede comum da sala medíocre pinto o infinito um fundo simples do mais rico e intenso azul que posso conseguir (VAN GOGH *apud* CHIPP, 1996, p.31).

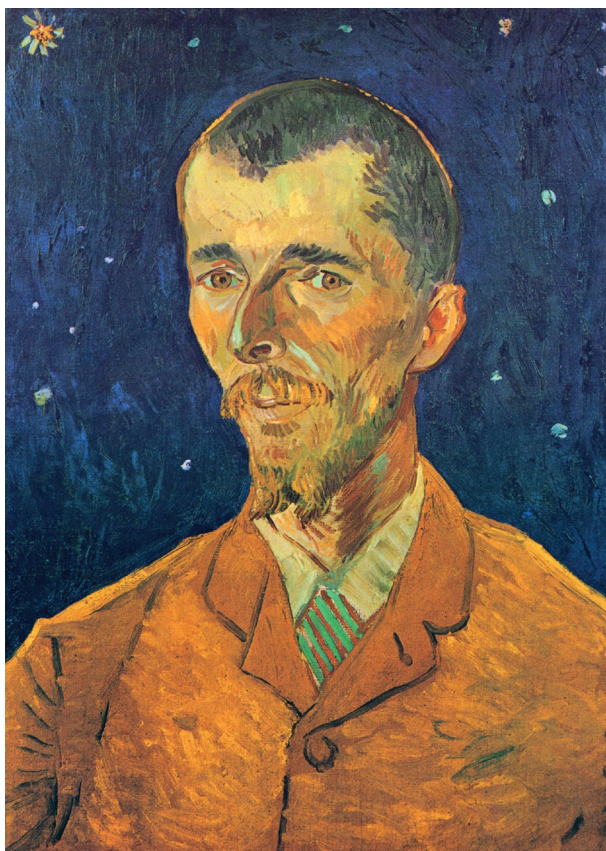


Figura 15. Eugene Boch (1888). Vincent Van Gogh.

Fonte: <http://cuinine.com/?page=5618>

Acesso em 29 de junho de 2019.

O retrato de Eugene Boch faz parte de uma série de retratos feitos no verão de 1888. Outro exemplo seria *La Mousmé* (1888) (Fig.16), propositadamente interpretado no contexto japonês. Sobre essa pintura, Van Gogh escreve para Theo:

Agora, se você souber o que é uma Mousmé (você saberá quando ler o livro *Madame Chrysanthème*) acabo de pintar uma. Gastei toda a semana nisto [...] Uma Mousmé é uma menina japonesa – no meu caso provençal – de doze a quatorze anos (VAN GOGH, 1986, p.68).



Figura 16. *La Mousmé* (1888). Vincent Van Gogh.

Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/La_Mousmé#/media/File:Vangogh_mousme.jpg
Acesso em 29 de junho de 2019.

Em suas cartas a Theo, Van Gogh descreve detidamente essa pintura. Ele discute a cor da pele da garota como um estereótipo, assim como a cor do vestido, mas o que importa é que Van Gogh cria uma imagem à maneira japonesa da menina provençal. Afinal, para ele, Arles é o Japão.

O budismo será outro aspecto da cultura japonesa a marcar Van Gogh. Nessa época, ele desejava estabelecer um estúdio-comunitário em sua casa em Arles, aonde outros artistas poderiam vir. Ele então pinta um autorretrato com a cabeça raspada, como se ele mesmo fosse um japonês, precisamente um *bonze*, um tipo de monge budista (Fig.17). A obra assemelha-se ao famoso retrato do monge Mutō Shūi – o olhar no vazio, a estrutura do busto e a ênfase na cabeça (fig.18). Van Gogh, tomado pela ideia, escreve a Theo para contar sobre seus planos:

Mas de minha parte prevejo que outros artistas desejarão ver a cor sob um céu mais forte e numa limpidez mais japonesa. Ora, se eu instalar um estúdio-refúgio às portas do Sul, não será um plano tão louco assim. E isso significa que podemos trabalhar serenamente. E se outras pessoas disserem que é longe demais de Paris, e tal, que façam pior para elas. Por que o maior de todos os coloristas Eugene Delacroix considerou indispensável ir para o Sul, e até para a África? (VAN GOGH *apud* CHIPP, 1996, p.33)

O estúdio-refúgio é uma bela utopia imaginada por Van Gogh, onde todos trabalhariam juntos como monges japoneses no monastério, em harmonia, criando juntos trabalhos excepcionais. Sua utopia não se realiza. De seus amigos artistas, Gauguin foi o único a visitá-lo em Arles, e suas muitas discussões resultaram no conhecido desastre no qual Van Gogh se mutila, cortando uma das suas orelhas.



Figura 17. Autorretrato (1888). Vincent Van Gogh.

Fonte: <https://steemkr.com/spanish/@annieee/conociendo-a-van-gogh-quien-fue>
Acesso em 29 de junho de 2019.



Figura 18. Monge Mut Sh i (século XIV). Pintor desconhecido.

Fonte: <https://tereless.hu/zen/mesterek/MusoSoseki.html>

Acesso em: 29 de junho de 2019.

4. Considerações finais

Vincent Van Gogh nunca foi ao Japão, mas seu encontro com as gravuras japonesas foi decisivo para a direção que sua arte tomaria nos anos subsequentes. Notadamente, a coleção de gravuras que vigorosamente reuniu exerceu uma influência dramática em seu trabalho. Aos poucos, o mundo exótico japonês, capturado nas imagens do *ukiyo-ê*, tornou-se sua principal referência artística. Todavia, não se pode dizer que Van Gogh se limitou a fazer cópias das gravuras que colecionou. Ele adotou a estética japonesa: os efeitos das perspectivas incomuns, as cores vibrantes, a atenção aos detalhes da natureza, o contorno marcado das figuras e objetos, a atmosfera exótica e a alegria do mundo fluutuante. Assim constituiu sua própria obra. Esse feliz encontro, ao mesmo tempo, o faz rever os ensinamentos impressionistas e o alça a uma posição de vanguarda na época.

Agradecimentos

Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Vila Velha
Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo
Grupo de Pesquisa Sistema Contemporâneo de Projetos (SCP/UVV)

Referências

- CHIPP, Herchel B. **Teorias da Arte Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- HOMBURG, Cornelia. **Van Gogh's Patience Escalier: Peasant à la Japonaise** (Video from The Frick Collection).Disponível em: http://library.fora.tv/2013/01/16/Van_Goghs_Patience_Escalier_Peasant__la_Japonaise. Acesso em: 19 de abril de 2018.
- SHIGEMI, Inaga. **The Making of Hokusai's Reputation in the Context of Japonisme**, Japan Review, No.15, 2003, pp.73-96.
- STEVENSON, Cornelius. **Early Dutch Influence on Japanese Art** (Dutchmen as Netsukes) Bulletin of the Pennsylvania Museum, Vol. 7, No. 27 (Jul.,1909), pp. 49-51 Published by: Philadelphia Museum of Art Stable. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3793506> Acesso em: 12 de abril de 2020.
- TILBORG, Louis van; BAKKER, Nienke; HOMBURG, Cornelia; KODERA, Tsukasa; UHLENBECK, Chris. **Van Gogh & Japan**. London / New Haven: Fonds Mercator, 2018.
- VAN GOGH, Vincent. **Vincent Van Gogh: cartas a Theo** (antologia). São Paulo: L&PM pocket, 1986.
- WICHMANN, Siegfried, **Japonisme: the influence on Western art since 1858**. London: Thames & Hudson,1999.