

A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA EM *LOVING VINCENT*

Gabryelle Gois Lopes

Universidade Federal de Sergipe (UFS)

gabygois35@hotmail.com

Fernando de Mendonça

Universidade Federal de Sergipe (UFS)

nandodijesus@gmail.com

RESUMO: Este trabalho analisa a tradução intersemiótica contida no filme *Loving Vincent* (2017), de Dorota Kobiela e Hugh Welchman, sob os diversos modos de recuperação biográfica de Vincent Van Gogh. Nessa obra, identifica-se uma forma de modificação do fato original, uma transformação paramórfica (PLAZA, 2013) na qual se altera apenas a estrutura traduzida e não o fato original na sua totalidade. O objetivo é refletir como o filme, ao recuperar o passado de Van Gogh, atualiza a poética presente no livro *Cartas a Théo*, por meio de uma construção sobre camadas biográficas e sobre a história da arte moderna.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema e Pintura. Intersemiose. Vincent Van Gogh.

ABSTRACT: This paper analyzes the intersemiotic translation inside the film *Loving Vincent* (Dorota Kobiela & Hugh Welchman, 2017), under different forms of Vincent Van Gogh's biographical recovery. In this work, a change of the original fact is identified, a paramorphic transformation (PLAZA, 2013) in which only the translated structure is altered and not the original integrality of the fact. The aim is to reflect about how the film, once recovering Van Gogh's past, updates the poetics in the book *Letters to Théo*, through a construction over biographical layers and about the history of modern art.

KEYWORDS: Cinema and Painting. Intersemiosis. Vincent Van Gogh.

INTRODUÇÃO

É certamente um estranho fenômeno que todos os artistas, *poetas, pintores, sejam materialmente infelizes, inclusive os felizes...*

Vincent Van Gogh

A emoção da epígrafe acima, contida no livro *Cartas a Théo*, pode ser identificada como o cerne da atmosfera que direcionou a realização do filme *Loving Vincent*, realizado por Hugh Welchman e Dorota Kobiela e lançado em 2017. Os sentimentos do pintor Vincent Van Gogh (1853-1890), expressos em suas telas, são perpassados no longa com simplicidade — mas de maneira complexa, pois pintar no estilo em que ele pintava e exprimir as mesmas ou parecidas emoções é uma tarefa difícil de se concretizar — pela forma escolhida na construção audiovisual, que percebemos como a melhor opção para o alcance dos resultados pretendidos.

Nesse sentido, nossa análise se orienta sob a perspectiva de um olhar intersemiótico, pois o filme em questão coloca criativamente o espectador dentro das telas do pintor, exprimindo suas emoções e visões pessoais, e provocando níveis de identificação muito particulares.

1 CINEMA E PINTURA: UM DIÁLOGO INTERSEMIÓTICO

A tradução intersemiótica consiste na recriação de um objeto estético, ou uma releitura dele, em um plano/mídia/linguagem diferente do original. *Loving Vincent* baseia-se no passado biográfico e artístico do pintor holandês, traduzindo-o e recuperando os fatos, ao mesmo tempo que o presente influencia o passado e levanta suposições de sua veracidade, como, por exemplo, ao contestar a afirmação de suicídio do pintor. Afirmando-se no presente, esse tipo de tradução potencializa a dúvida sobre a bio-

grafia do pintor, ou seja, vai além de um material traduzido e recomposto, e serve como obra de recuperação biográfica, ainda que modificadora.

Julio Plaza (2013) denomina a tradução paramórfica, que identificamos ser a tradução presente no filme, como um modo de recuperar o objeto e transformar a sua estrutura sem alterar ou modificar a composição original. No caso de nosso estudo, o objeto modificado é a biografia do pintor. Essa biografia não é exposta como um todo, mas em partes, porém, as partes dos objetos (biografia e tradução) são transitivas entre si e podem se relacionar, dando continuidade uma à outra pelo deslocamento de metonímias, que Julio Plaza denomina como um movimento topológico-metonímico. Podemos dizer que o filme se alicerça nessa movimentação metonímica, pois toda a sua estrutura reconfigura os signos, voltando explicitamente ao passado em forma de *flashbacks* e criando elos de comunicação que geram uma narrativa sistemática, sobre os quais, sabemos:

Estes procuram a conexão sintagmática que alude à relação de continuidade, pois a relação metonímica dá-se por contiguidade produzindo um efeito de sentido. Os elementos deslocados podem, assim, ser “orientados” espacialmente e contextualmente, procurando novas organizações e cristalizações. (PLAZA, 2010: 92).

Loving Vincent não se baseia apenas na biografia histórica e artística do pintor para a sua construção, utiliza-se também da escritura contida em *Cartas a Théo* (2012) para a composição de espaços e do próprio roteiro, que abordaremos mais à frente. Percebemos o filme como um grande aglomerado intersemiótico e abismal, no qual a escrita, a pintura e a vida de Van Gogh se misturam e são reescritas sob um novo olhar.

A relação entre cinema e pintura não é simples. Cada linguagem possui planos particulares, mas podem coexistir em um determinado espaço. Cabe ressaltar que não é possível comparar duas obras diferentes como reproduções uma da outra, por exemplo, a obra fílmica inspirada em um quadro como uma

reprodução igual ao quadro original. Tratam-se de obras diferentes e que existem em si próprias de maneira autônoma e independente. No entanto, analisar uma obra como “não fiel” à outra é desconsiderar o contexto particular aos seus meios de formação e significação.

Por exemplo, se comparássemos *Loving Vincent* ao curta-metragem *Van Gogh* (1948), de Alain Resnais, não poderíamos deixar de levar em conta as semelhanças que se manifestam entre os espaços diegéticos dessas experiências audiovisuais. O curta mencionado, em delicada lembrança feita por Jacques Aumont no seu incontornável livro sobre cinema e pintura, *O Olho Interminável* (2004), possui uma operação tripla: diegetização, narração e psicologização. Também é possível observar essas três operações em *Loving Vincent*, porém, com recursos materiais diferentes. Os quadros de Van Gogh, em Resnais, são livres e com movimentação narrativa de forma linear, relacionando-se com a biografia do pintor. É o que também acontece no longa; porém, em *Loving Vincent*, eles se inserem num espaço diegético diferente, pois a narração acontece com a interação de personagens biográficos reais, e se utiliza dos quadros como cenas reais do cotidiano, enquanto no curta temos uma narração mais expositiva, mais dissertativa:

A coerência lógica das três operações é quase forte demais: trata-se em cada uma de evacuar representações pictóricas, o que é aí pintura — a pincelada, a tinta, a cor, a composição —, para transformá-las em diegese, em narrativa, em *filme*. Essas três operações coincidem: uma *cinematização*, operação contra-natureza, destruidora de especificidade, que só podia chocar. (AUMONT, 2004: 111, grifos do autor).

Também no sentido de estabelecer distinções entre as realidades materiais das linguagens, André Bazin demonstrou os limites entre o quadro e a parede, entre o quadro e a tela. Primeiramente, é importante observar como um quadro se dispõe em uma parede, em qualquer museu espalhado pelo mundo.

A moldura que envolve o quadro estabelece um limite entre este e a parede, entre a pintura e a realidade. Já o cinema polariza o quadro, prolongando os seus limites infinitamente no universo:

A moldura é centrípeta, a tela de cinema é centrífuga. Por conseguinte, se, invertendo o processo pictórico, a tela de cinema for inserida na moldura, o espaço do quadro perde sua orientação e seus limites para impor-se à nossa imaginação como indefinido. (BAZIN, 2018: 226-227).

Diante disso, entendemos que a tradução intersemiótica permeia *Loving Vincent* por completo, pois são incontáveis as relações de montagens exteriores e existentes dentro do próprio filme, tanto no âmbito de conteúdo quanto no espaço da montagem cinematográfica.

2 QUADROS COMPARADOS



FIGURA 1 – RETRATO DE PÈRE TANGUY (1887) FONTE: MUSSÉ DE RODIN

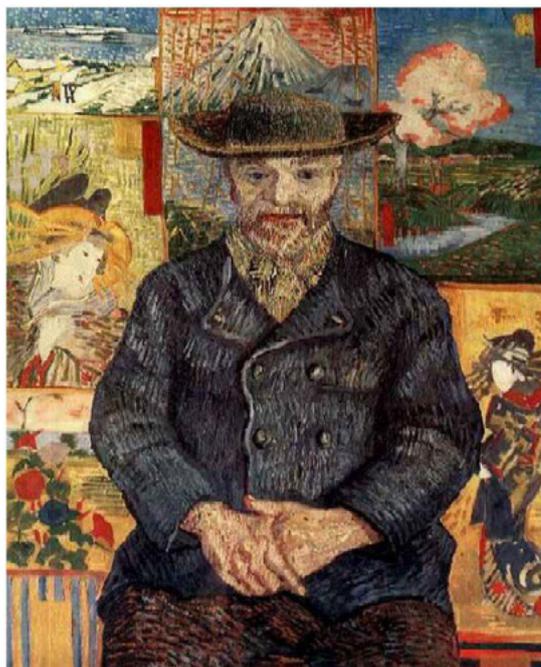


FIGURA 2 – *LOVING VINCENT* (2017). FONTE: FRAME DO FILME.

O quadro de Père Tanguy é, sem dúvida, uma das obras mais abismais de Vincent Van Gogh. No contexto de *Loving Vincent*, torna-se muito mais rico e vertiginoso. Um quadro que possui quadros dentro dele é colocado dentro de um espaço narrativo e ganha movimento; as pinturas atrás 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. O personagem da tela entra em movimento, dando vida e continuidade à obra de Vincent Van Gogh. A textura utilizada para pintar o filme é a mesma utilizada pelo pintor em seus quadros originais, o que acentua o caráter inventivo do filme.

A figura de “Père Tanguy” é caracterizada no mundo da arte com grande curiosidade, já que marca não só o tempo cronológico da vida artística do pintor como também o estilo de pintura dele. De acordo com os apontamentos biográficos de Naifeh e Smith (2012), o quadro do “pai das tintas” marcou a época parisiense de Van Gogh, quando ele foi à Paris para morar com o irmão e estudar as técnicas de pinturas do impressionismo vigente na época. 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. As atribuições de Vincent com os pintores em Paris também não foram boas. *Loving Vincent* encena essas discordâncias e traz Père Tanguy como personagem de uma trama, colocando-se dentro da vida do pintor, trazendo com ele os aspectos narrativos, citando *flashes* biográficos. 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.

Paris marcou a vida de Vincent como a cidade em que ele viveu e se consolidou em desgraça e fama: de um lado, o pintor louco que aprendia com o impressionismo e ao mesmo tempo ignorava os impressionistas maduros, de outro lado o mártir da arte moderna, caracterizado por Monet como um gênio na feira dos artistas independentes de Paris. Père Tanguy trouxe não só um estilo de pintura, mas também gritou aos fantasmas do passado quem era Vincent para a maioria das pessoas da época. Por serem amigos e sócios, a maioria dos quadros de Vincent durante seu anonimato ficou exposta na pequena loja/galeria que Tanguy mantinha para ajudar na popularidade dos seus amigos artistas. Marcar essa época com a figura emblemática do “senhor das tintas” traz luz a uma história contada pelas entrelinhas na academia, uma realidade plástica como a de Vincent, que não estava nos grandes salões, mas, sim, em casas como a de Tanguy.

Ter que trocar seus quadros por mantimentos não era o que o envergonhava, mas conviver com outros artistas que se diziam revolucionários e não apoiavam de fato a arte, interessados apenas na fama que faziam com ela. Esse foi um dos motivos para que Vincent se isolasse no interior da França e pintasse no anonimato, pois não queria ser influenciado pela metrópole que tanto fazia mal à sua saúde e à sua moral. O início da sua vida como artista é marcado por diversos acontecimentos no mundo da arte em geral, e a figura de Père Tanguy resume isso, ou podemos dizer também que abrange em linhas gerais uma sequência de fatos históricos, técnicos e pessoais de Vincent. Sendo assim, não é possível comentar a figura do Père Tanguy dentro do longa sem se ater a assuntos que caracterizam toda uma história da arte, o que demanda fôlego para maior pesquisa e reflexão.



FIGURA 3 – O TERRAÇO DO CAFÉ NA PLACE DU FORUM, ARLES, À NOITE (1888). FONTE: MUSEU KRÖLLER-MÜLLER

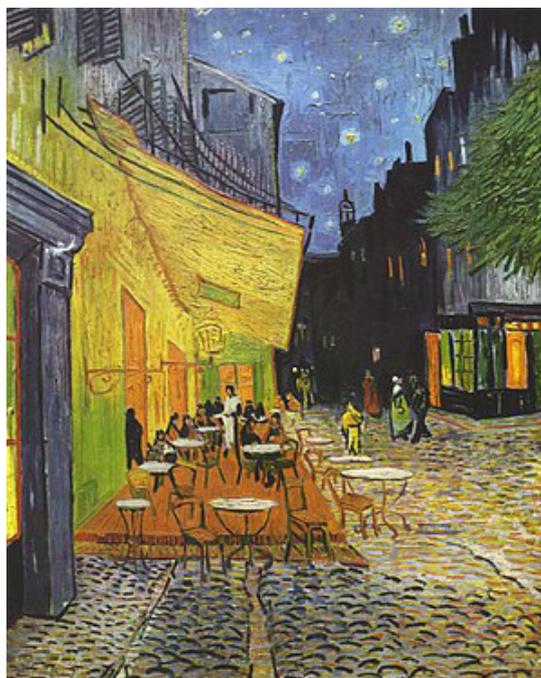


FIGURA 4 – LOVING VINCENT (2017) FONTE: FRAME DO FILME

O Café Terrace é um dos muitos cenários de *Loving Vincent*. Assim como acontece com o retrato de Père Tanguy, a obra é colocada em movimento e é utilizada pelos personagens da narrativa como um espaço diegético. A intersemiose presente na montagem fílmica é evidente, pois a realidade material e pictórica dos quadros são semelhantes às réplicas utilizadas pelos diretos do longa. Tratam-se aqui de pinturas enquanto réplicas, pois as telas contidas no longa não são os quadros pintados originalmente pelas mãos de Van Gogh, mas por mais de cem pintores que ajudaram a produzir o longa. Tais réplicas foram postas em movimento e modificadas pela adição de alguns personagens que não se encontram na pintura original.

Ao recuperar a transcrição pictórica do Café Terrace, o longa se compromete em arcar com mais um espaço semiótico e caracterizá-lo, já que o lugar é descrito não só na pintura, como também em *Cartas a Théo*. Sendo assim, a recriação do quadro dentro de um espaço fílmico tem o seu papel não só descritivo e de amostragem de imagens, para o reforço de um “catálogo de obras” apresentadas no filme, mas também tem a função de reforçar a intersemiose, a sua construção dentro do filme e o seu papel para análise de cada obra reconfigurada no longa.

O Café Terrace, assim como a maioria das criações de Vincent, tem ligação direta com sua história biográfica, pois ele pintava o que via, onde vivia e o que sentia ao olhar para os espaços, para as coisas que o cercava. Essa obra se insere em uma série de quadros feitos em Arles, cidade em que o pintor passou um determinado tempo da sua vida, que foi marcante tanto para ele quanto para suas pinturas, já que eram de fato um só. Arles foi a cidade em que Vincent mais registrou os seus momentos, porém, também foi a cidade que mais abalou o seu psicológico, na qual ficou registrado um dos acontecimentos mais marcantes de sua vida: o episódio em que ele corta a própria orelha devido a uma crise psicótica.



FIGURA 5 – CAMPO DE TRIGO COM CORVOS (1890). FONTE: VAN GOGH MUSEUM.

A relação deste quadro com *Loving Vincent* não diverge tanto dos demais, porém, possui algumas particularidades dentro do espaço movimentado pela diegese. No longa, não é possível ver esta obra por completo, a não ser com figuras adicionadas para a construção do espaço narrativo. As outras obras aqui apresentadas podem ser visualizadas por completo, sem a interferência “clara” e externa de figuras que fazem parte da construção do filme. O que nos move à interpretação de que a tradução também problematiza variados níveis de apreciação das obras de Van Gogh, utilizando-os de maneira sistemática, mas com diversas possibilidades de significação, a depender dos efeitos pretendidos junto à narrativa.

A figura individual do quadro como obra artística dentro de uma história poética serve de inspiração para outros artistas se utilizarem dela como um espaço diegético, retomando a ideia de que o campo não é apenas um campo, é um espaço de vida que diz muito sobre a solidão do pintor e como ele amava pintar a simplicidade da vida.



FIGURA 6 – *NOITE ESTRELADA* (VAN GOGH, 1889).

FONTE: MUSEUM OF MODERN ART (MOMA).

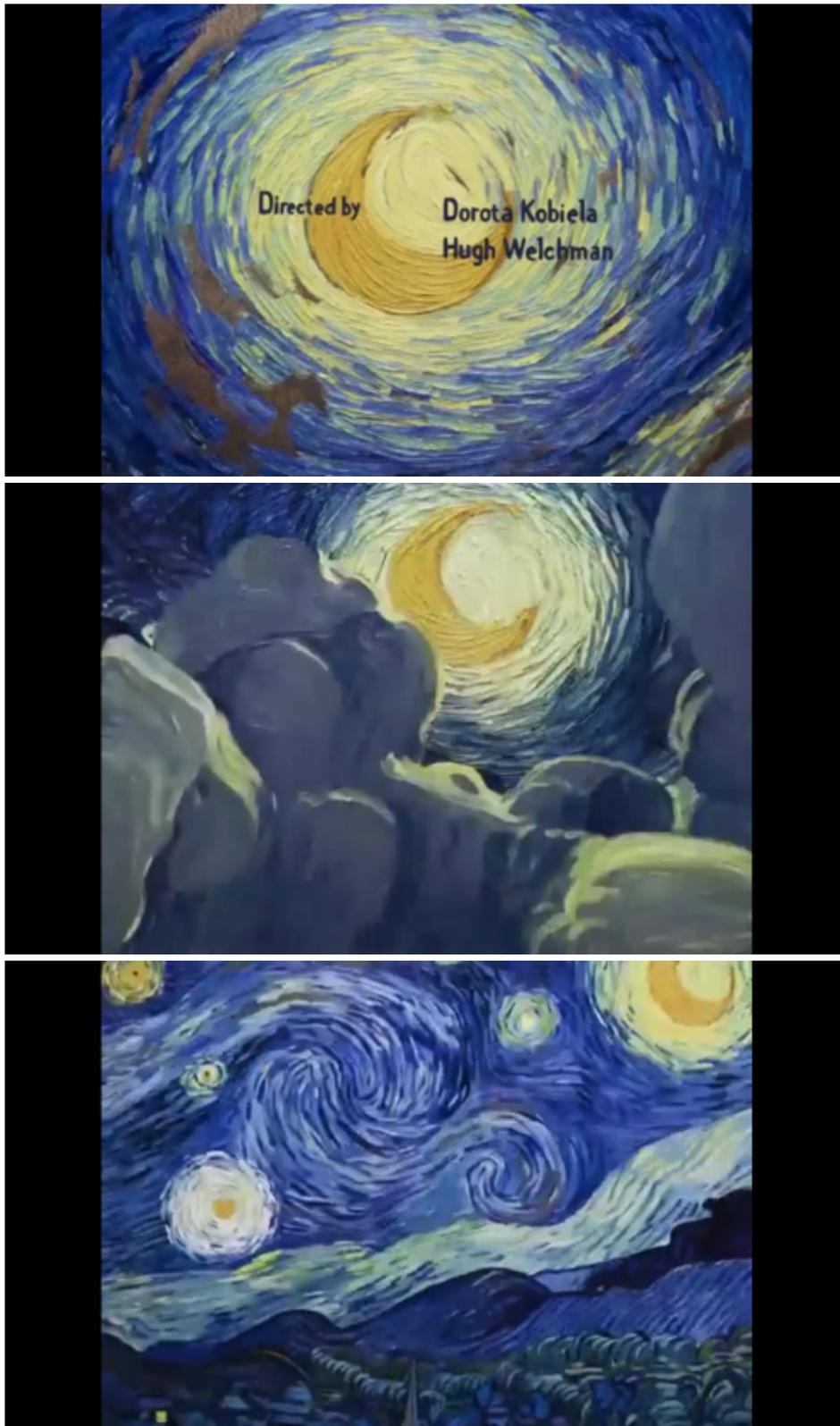


FIGURA 7 – ABERTURA DE *LOVING VINCENT* (2017). FONTE: FRAMES DO FILME.

O quadro *Noite estrelada* (1889) tem um papel fundamental e curioso na construção narrativa do longa, pois ele não é retratado como um espaço físico estático como *O café Terrace*, ele é utilizado dentro do longa como um espaço natural noturno. A narrativa fílmica se inicia dentro deste quadro e os acontecimentos, os outros espaços — como praças e cafés — se encontram dentro de *Noite estrelada*, como composição. O quadro é o ambiente. A passagem dos locais noturnos no início do filme sempre retorna ao céu, e o quadro se mostra de forma mais evidente. Todos os *frames* do início, desde as menções aos diretores, retratam a construção do quadro como um todo, culminando na imagem final, a qual se dissipa, dando continuidade à obra, sendo parte dela desde o princípio. Ao reproduzir o quadro como um campo abismal, primeiro plano para outra série de reproduções abismais, o longa se compromete com a obra de Vincent e com a sua própria criação, pois pensar em uma recriação inter-semiótica seguida de vários outros planos semióticos marca a obra como um todo, dando a ela 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. Dentro do contexto cultural, a obra é o primeiro contato que os admiradores do pintor têm com o seu trabalho. Por ser um quadro bastante famoso e popular, *Noite estrelada* tem ganhado diversas versões digitais, circulando nas mais diversas plataformas de redes sociais, tornando-se 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. Ou seja, utilizar esse quadro como plano narrativo inicial do filme é fazê-lo, assim como o sumário de um livro, introduzir a história de Van Gogh.

Encerramos a análise comparativa de quadros com o enquadramento fílmico a seguir. A intersemiose se concretiza no *frame* em sua forma completa e nítida:



FIGURA 8 – LOVING VINCENT (2017). FONTE: FRAME DO FILME

Vemos neste *frame* quadros de Van Gogh, dentro de um *flashback* em contexto narrativo oriundo das *Cartas a Théo*. Tal cena coloca em jogo as recriações dos objetos estéticos em uma mesma mídia, convertendo as artes plásticas e a literatura em um mesmo campo de contemplação, aos moldes do quadro de Père Tanguy dentro longa. Porém, o diferencial desta cena em relação ao *pai das tintas*, é que ela foi criada especificamente para o filme, com os componentes pictóricos expostos para validar a narrativa inspirada em *Cartas a Théo*, que abordaremos a seguir.

3 CARTAS A THÉO, UMA BIOGRAFIA

O livro *Cartas a Théo* é a referência poética e literária utilizada pelos diretores do longa para o alcance da vida íntima do pintor holandês. O compilado de cartas organizado pela viúva de Théo, seu irmão, reúne uma série de mensagens trocadas entre ele e Van Gogh sobre arte, vida e família. Na construção da narrativa fílmica, é notável a presença do conteúdo das cartas, que apare-

cem nos diálogos entre os personagens do longa, todos presentes na biografia de Van Gogh e aos quais os diretores deram um caráter narrativo, pictórico e realista. Théo, como era chamado pelo irmão mais velho, foi o único dentre os familiares a acreditar nas habilidades artísticas do irmão, e por anos custeou suas despesas para que ele pudesse pintar livremente as suas obras de arte. Théo também tentou lançar a carreira do irmão no mundo das artes plásticas da época, mas a pintura de Vincent não era vista com bons olhos, nem mesmo no restante da família, que dirá no mundo artístico de pintores competitivos da época. O que só viria a mudar pouco tempo depois da sua morte (NAIFEH; SMITH, 2012).

A doença psíquica que permeia toda a vida de Van Gogh, tanto artística quanto pessoal, é um dos principais pontos pelos quais ele ganhou tanto destaque na história das artes. Será que a emoção das suas telas só era transpassada por conta de uma doença? Vincent não pintava somente como via, mas também como sentia as coisas do mundo, principalmente a natureza. A obra dele não era apenas um compilado de quadros que contrariavam as normas ditadas pela academia, mas, sim, um compilado de quadros que ditavam a vida e o sentimento de um homem que contrariava a si mesmo. Vincent não tinha o senso comum da realidade, isto é fato, mas a sensibilidade que ele tinha o tornou assimilável com o passar do tempo, pois todo ser humano possui emoções contraditórias, e as suas obras passavam a todos uma emoção tridimensional.

Van Gogh não queria impressionar a família, nem as pessoas, nem a academia, ele só queria que as pessoas o compreendessem, que entendessem o que ele sentia. As cores vibrantes e a técnica de pintura visceral demonstram a forma com que ele pintava, alucinadamente, como se não houvesse outra coisa no mundo para se fazer. A pintura de Van Gogh, naturalmente, nos desperta percepções semióticas que se distinguem dos demais pintores da época, e *Loving Vincent* acrescentou ainda mais as linguagens intertextuais/intersemióticas à vida do pintor.

A biografia de Van Gogh é uma narrativa que muitos poderiam ler com um caráter poético, assim como *Cartas a Théo*. O compilado de cartas revela um Vincent imerso em seus

pensamentos sensíveis e agressivos, apaixonantes e dilaceradores, aos quais os diretores do longa souberam utilizar para a produção da sua obra. Alguns diálogos foram construídos com base nas cartas, assim como as diversas narrações presentes na movimentação do filme, afinal, a trama começa com a entrega de uma carta. É correto afirmar que *Cartas a Théo* é uma das bases textuais mais importantes para a construção do espaço narrativo do longa, e para a construção de diálogos que passam para o espectador tanto credibilidade quanto verossimilhança.

Gerard Genette (2006), em sua teoria sobre os palimpsestos, destrincha os aspectos do texto literário partindo de sua composição estrutural. Ele aborda termos pautados na intertextualidade e hipertextualidade, classificando os textos e os colocando em categorias de acordo com a imersão de cada texto. A princípio, para lidarmos com o arquétipo textual de *Cartas a Théo* é preciso ter em mente que a obra é uma junção de cartas reais escritas pelo pintor, porém, sem a ideia de literatura romanesca, mas como uma comunicação pessoal com seu irmão. O livro foi publicado como uma espécie de apêndice biográfico, dispondo as cartas por ordem cronológica. Depois de certa fama, os estudiosos da literatura começaram a classificá-lo também como literatura, pois as cartas têm um teor poético e um estilo próprio de escrita. Consequentemente, a obra serviu de base para uma série de adaptações, tanto literárias quanto cinematográficas.

Genette (2006) classifica um texto como transformação ou referência direta quando o mesmo fala diretamente de outro texto sem necessariamente citá-lo. No caso do longa, os personagens citam os textos contidos em *Cartas a Théo* (nomeamos como hipotexto A), transformando a biografia de uma forma exata, porém contada em um contexto diferente do original, já que *Loving Vincent* (nomeamos como hipertexto B) acontece depois da morte do escritor da obra (hipotexto A). Para que haja uma transformação nítida, sem o caráter genérico de imitação, é preciso ter um domínio hipotextual. Quando o fenômeno da referência direta acontece de forma explícita, Genette denomina esse fenômeno de metatexto (comentário), é o que acontece quando o personagem principal da trama, Armand Roulin, lê as

cartas de Van Gogh no filme, deixando bem claro que ali são as cartas originais do pintor.

A teoria do palimpsesto sustenta a afirmação de Plaza ao denominar a transformação paramórfica: o longa é uma imitação ou transformação da obra biográfica original, sem perder em si o seu caráter, transformando e não modificando os fatores presentes em suas fontes. Afirma também a autonomia do longa frente às teorias de adaptações mais tradicionais, já que o mesmo não é apenas um relato biográfico que conta a vida do pintor, mas que recria seu universo pictórico por meio de recursos inéditos e potencialmente renovadores do imaginário de Van Gogh.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que destaca *Loving Vincent* de outras adaptações é que ele traz não só a vida de um personagem célebre, mas uma particularidade de sua morte no que evoca do próprio legado; não só uma biografia, mas aspectos narrativos do próprio cinema contemporâneo. Essa diferença desloca o filme de uma abordagem biográfica para entrar no campo da transformação intersemiótica, pois se utiliza de textos-fonte para compor sua estrutura imediata. *Loving Vincent* não é só um filme sobre pintura, é uma pintura em movimento, que traz dentro de si uma poética própria, inspirada na sensibilidade de um pintor que queria e que disse muito.

REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques. **O Olho interminável**: [cinema e pintura]. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- BAZIN, André **O que é o cinema?** São Paulo: Ubu Editora, 2018.
- GENETTE, Gérard. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – POSLIT – da FALE/UFMG (2006).
- LOVING Vincent. Direção: Dorota Kobiela e Hugh Welchman. Reino Unido: Altitude Film Distribution, 2017. 1 Blu-ray (95 min.)
- NAIFEH, Steven; SMITH, Gregory White. **Van Gogh: a vida**. São Paulo: Companhia das letras, 2012.
- PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- VAN GOGH, Vincent. **Campo de Trigo Com Corvos**. [1890]. 1 pintura, óleo sobre tela, 50,5 x 103 cm. Vincent Van Gogh, Wheatfield with Crows, Auvers-sur-Oise, July 1890 — Van Gogh Museum. Disponível em: <https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0149V1962>. Acesso em: 13 jul. 2019.
- VAN GOGH, Vincent. **Cartas a Théo**. Porto Alegre: L&PM, 2012.
- _____. **Noite Estrelada**. [1888]. 1 pintura, óleo sobre tela, 72 x 91,75 cm. Vincent Van Gogh, The Starry Night — Museum of Modern Art (MoMA). Disponível em: https://www.moma.org/learn/moma_learning/vincent-van-gogh-the-starry-night-1889. Acesso em: 15 jul. 2020.
- _____. **O Terraço do Café na Place du Forum, Arles, à Noite**. [1888]. 1 pintura, óleo sobre tela, 81 x 65,5 cm. Vincent Van Gogh, Caféterras bij nacht (Place du Forum), c. 16 September 1888 — Kröller-

Müller. Disponível em: <https://krollermuller.nl/en/vincent-van-gogh-terrace-of-a-cafe-at-night-place-du-forum-1>. Acesso em: 13 jul. 2019.

----- **Retrato de Père Tanguy**. [1887]. 1 pintura, óleo sobre tela, 92 x 75 cm. Vincent Van Gogh, Le Père Tanguy, 1887 — Musée Rodin. Disponível em: <http://www.musee-rodin.fr/en/collections/paintings/pere-tanguy>. Acesso em: 13 jul. 2019.

VAN GOGH. Direção: Alain Resnais. França, 1948. (18 min.) Disponível em: <https://youtu.be/6YRXvEiXIWs>. Acesso em: 13 jul. 2019.