

A orelha de Van Gogh – a reconstituição de um corte em detalhes

Ricardo Tamm¹

Resumo: Este artigo parte da recriação em tecido vivo da orelha decepada de Van Gogh para investigar versões e motivações para o incidente. Considerando a relevância dos detalhes em análises estéticas, históricas, psicológicas e criminais sobre questões de autoria e identidade, proporemos alternativas para a mutilação da orelha e para a herança genética de sua reprodução biotecnológica.

Palavras-chave: Van Gogh, bioarte, história, psicanálise

Van Gogh's ear – the reconstitution of a cut in details

Abstract: This article takes the recreation in living tissue of Van Gogh's cut off ear to investigate versions and motivations for the incident. Considering the relevance of details in aesthetic, historical, psychological and criminal analysis concerning authorship and identity, we propose alternatives for the ear's mutilation and for the genetic inheritance in its biotechnological reproduction.

Keywords: *Van Gogh, bioart, history, psychoanalysis*

¹ Artista e Professor, Doutor em Artes Visuais pelo PPGAV-UFRJ, Mestre em Comunicação e Cultura pela ECO-UFRJ, Bacharel em Artes Cênicas/Teoria do Teatro pela Uni-Rio-RJ. Vínculo institucional: coordenador do Ateliê Volante (atividade de extensão da ECO-UFRJ em 2020), Rua Pompeu Loureiro 120/603, Copacabana, Rio de Janeiro-RJ, 22061-000. E-mail: ricardotamm@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9524-2592>. Lattes iD: <http://lattes.cnpq.br/7542827874066747>. Rio de Janeiro, Brasil.

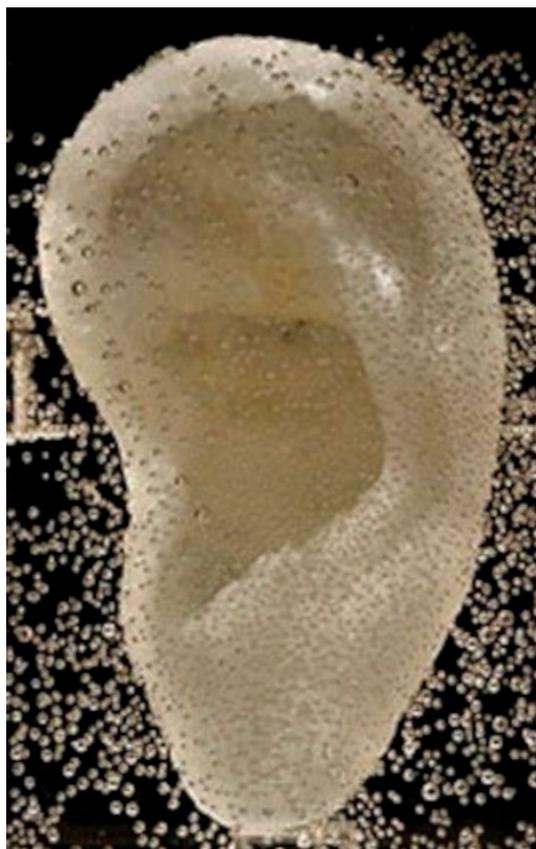


Figura 1
Diemut Strebe
Sugababe, 2014
Condrócitos vivos bioimpressos com estrutura integrada, plasma, caixas acrílicas, sistema de bombeamento, microfone, caixas de som, caixa da orelha: 12,2 x 12 x 7 cm; reservatório: 8 x 25 x 25 cm; pedestal: 122 x 30,5 x 30,5 cm (detalhe) Fonte: <http://diemutstrebe.altervista.org/>, s.d.

O processo de investigação sobre um enigma da história da arte é sempre intrincado por inúmeros motivos. O primeiro seria de responsabilidade do próprio artista, que escreve, descreve, reescreve, rabisca, esboça, corrige, e deixa registros, ou rastros de tudo isso. Por vezes, algumas informações podem ser conflitantes entre o projeto e o resultado, ou, de acordo com o coeficiente artístico pessoal de Marcel Duchamp: “entre o intencionado, mas não expresso e o não intencionalmente expresso”¹ na obra.

Depois, viriam os amigos, outros artistas, estudiosos, colecionadores, herdeiros, e comerciantes de arte, movidos por interesses de diferentes ordens, dispostos a criar, sustentar ou rebater as histórias que mais (ou menos) lhes aprouverem. Esse é o caso, por exemplo, de Van Gogh, sobre quem – a despeito do vasto material que deixou em cartas – existem diversas e controversas versões quanto à sua vida e obra. Curiosamente, um caso recente, no qual a diversidade de versões sobre a obra tem origem no material divulgado pela própria artista, reacende questões relevantes

1 Duchamp, 1973, p. 139.

quanto à mítica orelha de Van Gogh – sobre a qual ele mesmo não teria deixado muitas pistas. (Ou teria?)

A artista alemã Diemut Strebe apresentou em 2014 uma obra desenvolvida em colaboração com cientistas do MIT e de Harvard²: *Sugababe* – a orelha decepada de Van Gogh recriada em tecido vivo a partir do DNA extraído de um pedaço da cartilagem da orelha de um descendente do seu irmão, Theo, mesclado com o da orelha da própria artista, usando uma técnica de bioimpressão 3D³. Para a criação do molde na forma da orelha de Van Gogh, Strebe utilizou imagens escaneadas da única fotografia conhecida do pintor⁴.

A orelha flutua em um gel transparente provido de nutrientes para mantê-la viva, dentro de uma caixa de acrílico com filtros para a troca de ar, e é capaz de ouvir, ou de captar as ondas sonoras à sua volta com um microfone e, mimetizando a maneira como o cérebro as percebe, transformá-las em pulsos nervosos eletrônicos. Esses pulsos, amplificados, são reproduzidos em tempo real pelas caixas de som do ambiente⁵.

O título *Sugababe*, além da referência à cor da orelha e à estrutura granular do seu material, explica Strebe, refere-se a uma variação contemporânea do paradoxo de Teseu, proposto por Plutarco: “Um barco que teve todas as partes substituídas, é ainda o mesmo barco?”⁶ *Sugababes* é uma banda feminina de música pop britânica que teve todas as suas integrantes originais substituídas e, mesmo assim, conservou o nome⁷.

A variação de versões começa na apresentação da obra. No site de Strebe, o texto menciona que: “Nesse caso, nós substituímos o DNA

2 Robert Langer (MIT) e Charles Vacanti (*Harvard Medical School*), entre outros cientistas, no *Center for Art, Science and Technology* do *Massachusetts Institute of Technology*.

3 Ver nota 5.

4 Recentemente, uma das fotografias tidas como de Vincent aos 13 anos de idade passou a ser considerada como sendo de seu irmão, Theo. Assim, a única fotografia de Vincent é uma aos 18 ou 19 anos de idade. (Há especulações sobre outras, onde ele apareceria mais velho, sem confirmação.) Katz, 2018; Stanska, 2017.

5 Noam Chomsky foi a primeira pessoa a falar com a orelha, na inauguração da obra.

6 Jones, 2014.

7 Formada por três integrantes, a banda de música pop britânica *Sugababes* manteve a formação original de 1998 a 2001, quando houve a primeira substituição; em 2009, a última remanescente foi substituída. Em 2019, a banda voltou a reunir-se com a formação original.

de Lieuwe Van Gogh pelo DNA da descendente feminina da mãe de Vincent, que é idêntico ao de Vincent.”⁸ No entanto, no vídeo da inauguração de sua exibição em Karlsruhe e em entrevista para um documentário da BBC, a artista explica e apresenta uma sequência com o registro das cirurgias na orelha de Lieuwe e na sua própria⁹.

No mesmo documentário, Strebe conta que a tentativa de extração do DNA de um envelope de carta cujo selo que teria sido lambido pelo pintor acabou identificando um código genético diferente, provavelmente do carteiro. Ainda assim, a história do selo continua presente em algumas versões de divulgação da obra¹⁰. Outra história difundida sobre a orelha credits a sua forma ao escaneamento de imagens dos autorretratos de Van Gogh, mas no documentário pode-se ver a sequência da orelha sendo escaneada de sua fotografia.¹¹

Strebe sugere que: “O gênio artístico de Van Gogh pode ter residido na sua orelha, como a força de Sansão no cabelo.”¹² E, identificando Van Gogh como o representante perfeito do estereótipo romântico do artista genial, considera que: “o simples passo de recriar a orelha pode ser visto como um ato de desmistificação”¹³.

A orelha de Van Gogh é também o título de um conto fantástico que dá nome a um livro de Moacyr Scliar, publicado em 1989¹⁴. A dúvida que fica no ar, levantada num desvario pelo pai do narrador, e onde o próprio se vê perdido – como no labirinto que vai enxergar no desenho de qualquer orelha –, é: Qual a orelha cortada?

Na noite de 23 de dezembro de 1888, Vincent Van Gogh decepcionou a própria orelha.

8 Strebe no texto de apresentação da obra em seu site: diemutstrebe.altervista.org/

9 Ver o site da artista e <https://www.youtube.com/watch?v=FSyS6EsuNvY>

10 Jones, 2014; Macdonald, 2015.

11 Macdonald, 2015.

12 Strebe no texto de apresentação da obra em seu site.

13 *Id. Ibid.*

14 Scliar, 1989.

Muitas são as versões sobre o que teria motivado o seu ato – todas fundamentadas em eloquente argumentação. E embora divirjam em relação à motivação, invariavelmente, consideram como um surto de origem emocional, decorrente de uma contrariedade que poderia ter sido tanto a notícia do casamento do irmão, Theo, que o apoiava emocional e financeiramente, quanto a partida do amigo Paul Gauguin, com quem pretendia transformar a casa amarela em um ateliê para o encontro de artistas, ou, ainda, a paixão por Gaby, empregada de um bordel perto de sua casa em Arles, para quem entregaria a orelha cortada¹⁵. Charles Terrasse, biógrafo e autor da apresentação da edição francesa de *Cartas a Theo*, junta Gauguin e Gaby em um triângulo amoroso com Van Gogh para justificar o ato¹⁶. O que contribui para alimentar o mito popular do artista louco, o desequilibrado genial capaz de decepar a própria orelha num arroubo de paixão.

A única fonte da história da automutilação é justamente Gauguin – a última pessoa a estar com Van Gogh naquele dia – e foi narrada pela primeira vez para o comissário de polícia de Arles, que o interrogou como principal suspeito pela tentativa de assassinato. Logo depois, para o médico que tratou do ferimento, Dr. Félix Rey (cujos desenhos vieram a elucidar mais uma das dúvidas sobre o caso, comprovando ter sido decepada a orelha inteira, restando apenas parte do lóbulo, ao contrário do que defendiam alguns autores¹⁷). E, ainda, nos anos seguintes, publicada em seus escritos¹⁸.

Conta Gauguin que, no dia em que partiria de Arles de volta a Paris, ele teria sido ameaçado na rua por um Van Gogh colérico empunhando uma navalha, mas teria conseguido repelir o ataque apenas com o olhar. “O meu olhar naquele momento deve ter tido uma força muito grande, uma vez que ele parou e, abaixando a cabeça, saiu correndo para casa.”¹⁹ Van Gogh, ao chegar em casa, teria então cortado a própria orelha com a navalha. E, mesmo sangrando em profusão, teve calma suficiente para fazer um

15 Gabrielle Berlatier, anteriormente identificada como Rachel; segundo Murphy, o nome Rachel era usado pelos bordéis, então legalizados na França, para o registro muitas prostitutas que trabalhavam o local, e que Gaby seria a única registrada pelo bordel de Arles na época de sua chegada à cidade. Murphy, 2016.

16 Van Gogh, 1986, p. VIII.

17 Murphy, 2016.

18 Gauguin, 1923, pp. 20-23.

19 *Id. Ibid.*, p. 21.

Figura 2
 Dr. Felix Rey
 Detalhe das
 anotações para o
 autor Irving Stone,
 incluindo um
 esboço da orelha
 mutilada de Van
 Gogh com notas
 explanatórias,
 1930. Tinta sobre
 papel, s.d. Fonte:
 The Bancroft
 Library, University
 of California,
 Berkeley [https://
 news.lib.berkeley.
 edu/tale-van-go-
 gh-note](https://news.lib.berkeley.edu/tale-van-gogh-note), s.d.



curativo, enfiar a orelha num envelope e sair para entregá-la a Gaby. Só então teria retornado à sua casa para deitar na cama, onde foi encontrado desfalecido no dia seguinte²⁰.

Inconsistências na narrativa de Gauguin acabaram levando à hipótese de ter sido ele mesmo, Gauguin, o autor da mutilação. Em *A orelha de Van Gogh – Paul Gauguin e o Pacto do Silêncio*²¹, Hans Kaufmann e Rita Wildegans, após longa investigação, reuniram dados significativos para responsabilizar Gauguin pelo “corte limpo, junto à cabeça”²². Ele teria reagido ao ataque de Van Gogh, provavelmente com um sabre, e, num golpe de defesa, voluntária ou involuntariamente, decepou a orelha de Van Gogh.

Sabe-se que Gauguin era um exímio esgrimista e havia levado o seu equipamento para Arles²³, mas quando abandonou a cidade às pressas, no dia

20 *Id. Ibid.*

21 Kaufmann e Wildegans, 2008.

22 Gauguin, 1923, p. 21.

23 Gauguin era Mestre de Armas e havia sido professor de esgrima. Em cartas, logo depois do

seguinte ao incidente, levou apenas as suas espadas, deixando, entre outras coisas (chaves, desenhos, escritos), máscaras e luvas de esgrima²⁴. Por que razão as espadas não estavam junto com o resto do equipamento?

Gauguin também era reconhecido por seu temperamento passional e violento, não apenas conforme citado por Kaufmann e Wildegans: “Alguns pensavam que ele possuía ‘instintos assassinos de ave de rapina’. Ele havia mesmo socado a cara de sua esposa Mette”²⁵; mas também por ele próprio: “dizer ‘eu te amo’ poderia quebrar-me todos os dentes”²⁶. Ou, sobre a sua relação com Van Gogh: “Entre dois seres, ele e eu, um todo vulcão e o outro fervendo também, mas internamente, havia uma espécie de luta que estava se armando.”²⁷

E, ainda, por Van Gogh, nas cartas a Theo, quando afirma que: “Ele é fisicamente mais forte do que nós somos, assim as suas paixões devem ser bem mais fortes do que as nossas”. E acrescenta, ao final: “Se Gauguin se examinasse apropriadamente em Paris, ou se fosse examinado por um médico especialista, dou a minha palavra de que realmente não sei qual seria o resultado.”²⁸

Os autores do livro consideram que teria sido estabelecido um pacto de silêncio entre os dois artistas sobre o ocorrido. Van Gogh escreveu para Theo, pouco tempo depois do incidente: “Eu estava insistindo para vê-lo [Gauguin] precisamente para dizer-lhe para manter isso entre nós dois.”²⁹ Mas Gauguin, para sustentar a sua versão, vai insistir em comentar a loucura de Van Gogh com os amigos (menos com Theo, para quem atesta a saúde mental do irmão) – entre os quais Émile Bernard, que vai relatar a sua preocupação para outros amigos³⁰ –, bem como em escritos, publicados depois da morte de Vincent.

incidente, pede para Van Gogh para enviar-lhe para Paris suas luvas e máscaras que deixara em Arles. Van Gogh, 1986, p. 243.

24 *Id. ibid.*

25 Kaufmann e Wildegans, 2008.

26 Gauguin, 1923, p. 3.

27 *Id. ibid.*, p. 15.

28 Van Gogh, 1986, p. 239.

29 *Id. ibid.*, p. 240.

30 Van Gogh, 1986, p. 294.

Mesmo Martin Bailey, especialista em Van Gogh e defensor da automutilação, se não suspeita, parece desconfiar, e vai reprovar claramente a atitude de Gauguin.

Paul Gauguin reclamou do comportamento de Van Gogh poucos dias depois do artista holandês mutilar a sua orelha. Os comentários antipáticos de Gauguin estão em uma carta que mereceu pouca atenção até recentemente. (...) Na carta, escrita na sua volta à Paris, Gauguin parece querer absolver-se de qualquer responsabilidade pela tragédia ocorrida em 23 de dezembro de 1888.³¹

A loucura de Van Gogh teria assim se tornado um álibi perfeito não apenas para afirmar a sua inocência, mas também para absolver a sua consciência.

O acaso, com certeza, fez com que durante a minha existência, muitos homens que me encontraram com frequência e tiveram o hábito de discutir comigo acabaram loucos. Os dois irmãos *Van Gogh* estão *entre esses casos*, e algumas pessoas mal-intencionadas, outras infantilmente, atribuíram a loucura deles a mim.³²

A genialidade de Van Gogh é sempre e prontamente associada à sua loucura. O que pouco se menciona é a sua relação extremamente racional com a própria pintura. Vincent era apaixonado de fato, racional e emocionalmente, pelo ofício artístico que, depois de muito hesitar, finalmente abraçou e lhe deu um sentido para a vida. É claro que a sua personalidade instável potencializava o embate que travava com a tela, com o modelo – natureza ou personagem – e consigo mesmo, alternando momentos de grande satisfação, com outros de imensa frustração em relação ao que almejava.

E o que almejava era instável, inefável e inédito: uma pintura que fosse mais fundo na interpretação da realidade por seus próprios meios – forma, cor, luz, tinta, pincelada. Essa busca era consciente e o seu interesse algo científico. Não pela ótica, como Seurat, mas sim pelas forças que animavam a natureza, e como representá-las na tela. Por isso estudava e analisava a fundo questões pictóricas e estéticas observadas atentamente em diversos pintores, e minuciosamente descritas nas cartas para o irmão. Em uma delas, admite:

Sou um homem de paixões. (...) Por exemplo, para falar de uma paixão entre outras, tenho uma paixão mais ou menos irresistível pelos livros e preciso me instruir continuamente, estudar, se você quiser, assim como preciso comer o meu pão.³³

31 Bailey, 2019.

32 Gauguin, 1923, p. 13.

33 Van Gogh, 1986, p. 18.

Em outra, confessa:

O trabalho é uma absoluta necessidade para mim. Eu não posso abandoná-lo, eu não ligo para mais nada senão o trabalho; isto é, o prazer em qualquer outra coisa cessa de vez e eu me torno melancólico quando não posso seguir com meu trabalho.³⁴

Em outra, ainda, na qual desenvolve uma análise teórica própria sobre a cor e a luz na pintura, conta haver em suas maçãs “um certo vermelho por si mesmo muito ‘canalha’”. Comentando e comparando os tons de Rembrandt, Frans Hals e Delacroix, entre outros – Israels, Millet, Rubens, Velásquez, Veronese –, interroga-se (pelo irmão): “E desta vez você dirá: o *preto* e o *branco* podem ou não ser empregados, são ou não frutos proibidos?” Apenas para retrucar:

Creio que não. Frans Hals usa ao menos vinte e sete pretos. E o branco? Mas você sabe muito bem quantos quadros extraordinários foram feitos intencionalmente com branco sobre branco por alguns coloristas modernos.³⁵

Suas relações pessoais estavam vinculadas à sua pintura e à sua sobrevivência. Theo era o interlocutor epistolar, tanto para questões pessoais quanto para as artísticas, confidente e mantenedor, além de suposto marchand (vendeu apenas um quadro do irmão, meses antes de sua morte³⁶). Gauguin era o mestre, com quem Van Gogh também se aprofundava em discussões pictóricas, e que ele pretendia para a direção do Estúdio do Sul, que fundariam juntos na casa amarela. Gaby era uma jovem pobre e frágil que ele conheceu no hospital, ou no bordel e com quem se identificou.

Todas essas relações eram conturbadas, mas o seu dilema era com ele mesmo e com a pintura, ou através da pintura. “Conheço duas pessoas agitadas em seu íntimo pela mesma luta; ‘sou pintor’ e ‘não sou pintor’. Rappard e eu mesmo. Uma luta às vezes medonha.”³⁷ Como uma missão, ele deveria, obsessiva, apaixonada, racional, instintiva e integralmente se tornar o pintor que ele sabia, ou intuía ser.

Obsessão talvez seja a palavra mais adequada para traduzir o que movia Van Gogh. Pintando e repintando inúmeros retratos e autorretratos, na

34 Van Gogh, Carta 348, 3 de junho de 1883.

35 Van Gogh, 1986, pp. 111-112.

36 *Id. Ibid.*, p. X.

37 *Id. Ibid.*, p. 76.

falta de telas virgens, repintava sobre ou no verso de telas previamente pintadas. Particularmente nos autorretratos, o seu estilo de representação variou sobremaneira de 1886 a 1889, entre a maneira clássica dos mestres holandeses, o realismo, o impressionismo, o Neo-impressionismo, absorvendo influências de Mauve, Millet, Monet, Seurat, Gauguin, além de gravuras japonesas. Van Gogh experimentou diversos estilos para retratar suas diferentes personas. Conta-nos Gauguin que: “Vincent, na época em que eu cheguei em Arles, estava inteiramente na corrente da escola Neo-impressionista, e estava se debatendo um tanto e sofrendo por isso (...)”³⁸

E o próprio Van Gogh relata em carta para Theo:

Dizem – e eu acredito realmente – que é difícil conhecer-se, mas não é fácil tampouco pintar-se. Por ora, estou trabalhando em dois autorretratos (...) Um deles eu comecei no primeiro dia que acordei; eu estava pálido como um fantasma (...) Mas desde então eu comecei outro (...) em que pareço mais são agora, muito mais mesmo. Estou inclinado a achar que o retrato te dirá como estou melhor do que a minha carta (...).³⁹

A representação da figura humana, e mais o particularmente o retrato, sempre foi um dos grandes temas pictóricos e tem sido objeto de diversas análises, tratados e discussões, desde a Grécia antiga. Tradição que, como narra Plínio na sua *História Natural*⁴⁰, teria origem no contorno da sombra de um jovem feito por Cora, filha de Butades – oleiro que moldou um relevo em argila a partir desse contorno (c. 600 a.C.) –, e alcançado um tal realismo que levou Zêuxis, depois de pintar o retrato de um menino carregando um cesto de uvas que foram bicadas por pássaros, a recriminar-se por falhar na representação do menino, que, tivesse sido bem-sucedida como as uvas, teria espantado os pássaros.⁴¹

Mais de dois mil anos mais tarde, Charles Le Brun, teórico e pintor da corte de Luís XIV, na sua *Conferência sobre a expressão geral e particular das paixões*⁴², em 1668, analisava os componentes do rosto humano e considera-

38 Gauguin, 1923, pp. 17-18.

39 Van Gogh, Carta 800, 5 de setembro de 1889. Ver figura 5.

40 Plínio, o velho (77-79), Livro XXXV, cap. 43.

41 Zêuxis (sec. V a.C.). *Id. Ibid.*, cap. 36.

42 Lichtenstein, 2004.

va que o olhar e as sobrancelhas eram os principais veículos de expressão das emoções, enquanto nariz, boca e orelhas seriam menos significativos.

Avançando mais duzentos anos, em 1883, o historiador da arte Giovanni Morelli elaborou um método de análise do tratamento dos detalhes e, particularmente, das mãos e das orelhas, que ele próprio empregou para atribuir a devida autoria a diversas obras cuja procedência era desconhecida ou duvidosa. Tradicionalmente negligenciadas pelos tratados de pintura até o final do século XIX e, por isso mesmo, resolvidas mais espontaneamente, Morelli identifica justamente na forma e nas pinceladas da orelha os indícios da personalidade artística de cada pintor.

Ao comentar um caso de dúvida sobre a atribuição de uma pintura, Morelli afirma que: “a única maneira de determinar a autoria de determinada obra é um conhecimento preciso e minucioso do desenho da mão e da orelha”.⁴³ Sobre outro caso colocado sob suas lentes, vai exemplificar:

O desenho da orelha concorda exatamente com a do retrato de perfil do menino Maximilian Sforza (...) e é muito diferente da forma da orelha em Leonardo. As pinceladas, também, são traçadas da direita para a esquerda, e não, como sempre é o caso de Leonardo, da esquerda para a direita.⁴⁴

E aqui a busca de Van Gogh por uma identidade pessoal e pictórica, evidenciada não apenas nas suas cartas, mas, sobretudo, nos autorretratos – observados ao espelho e sob diversas máscaras –, vai ligá-lo, curiosamente, a Morelli. Dependendo da fonte, ou Giovanni Morelli seria o nome adotado por Nicolas Schäffer (nascido em 1816 em Verona), ao retornar à Itália em 1840, ou então, Nicolas Schäffer teria sido um pseudônimo adotado por Giovanni Morelli para a publicação de duas paródias de análises estéticas, em 1836 e 1839. Certo é que houve a troca de nomes, ou a (até aqui) dupla identidade⁴⁵.

Morelli era médico, por formação, foi militar (capitão e comandante da Guarda Nacional de Bergamo), político⁴⁶ (deputado e senador), mas ficou

43 Morelli, 1883, p. 49

44 *Id. Ibid.*, p. 424

45 A versão de Nicolas Shäffer ter adotado o nome Giovanni Morelli aparece em algumas fontes, como a *Enciclopédia Britânica*. A versão de Shaeffer ser um pseudônimo adotado por Morelli aparece no *Dicionário de Historiadores da Arte*, citando diversas fontes bibliográficas.

46 Morelli foi capitão e comandante da Guarda Nacional de Bergamo, deputado e senador.

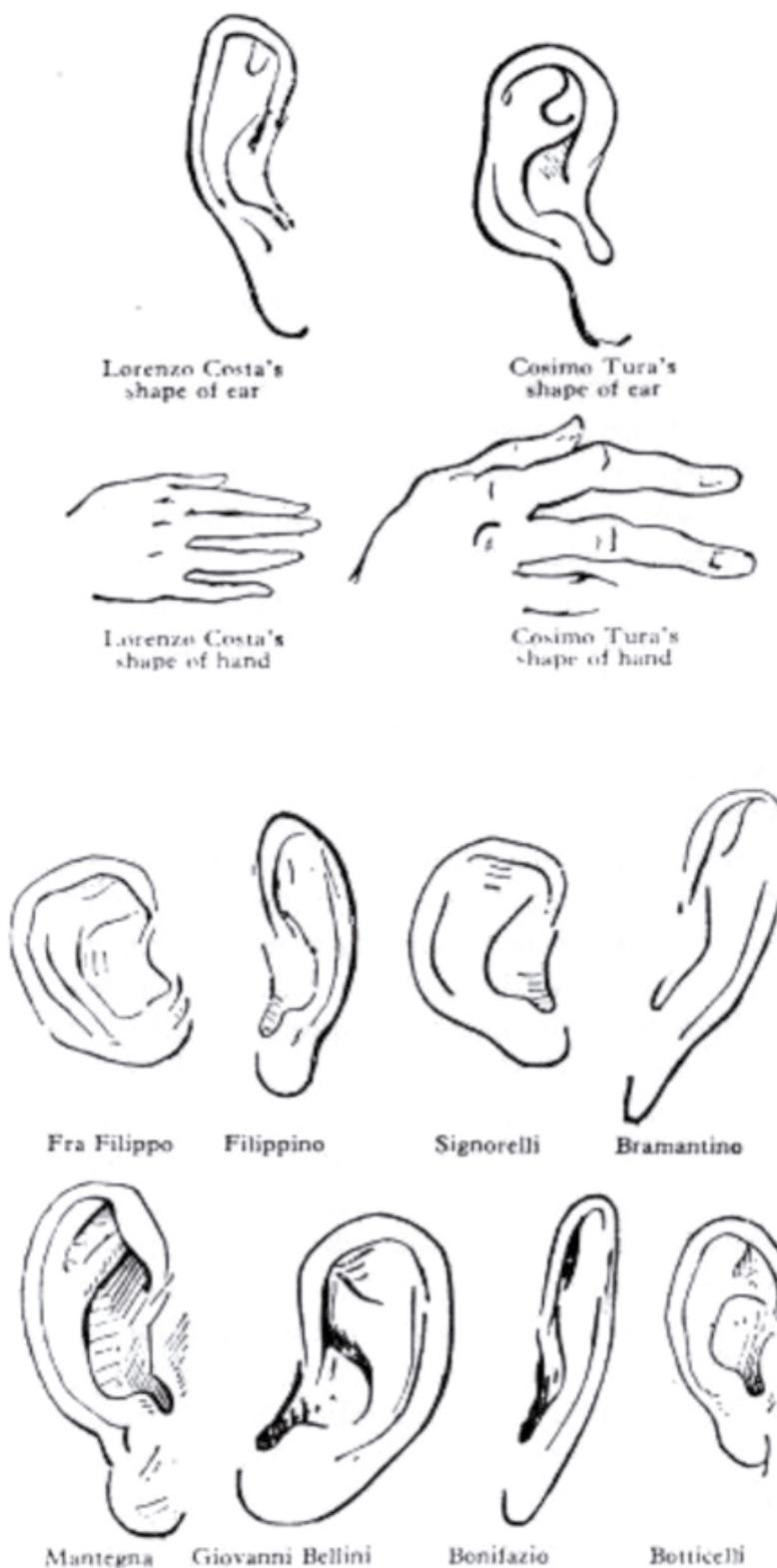


Figura 3
Giovanni Morelli
Ilustrações da
Galeria Berlin e
Galeria Borghese,
1883 s.d.
Fonte: Mestres
Italianos em Gale-
rias Alemãs
<https://alchetron.com/Giovanni-Morelli, s.d.>

famoso pelo seu processo de análise estética – publicado décadas depois das paródias de Schäffer – que ficou conhecido (mais tarde) como método *morelliano*, ou (na época) *lermorlieffiano*. Isso porque ele publicou a sua teoria em periódicos e livro, entre 1874 e 1880, como Ivan Lermolieff, um suposto autor russo, traduzido para o alemão por Johannes Schwarze – mais uma (a quarta) das identidades de Morelli. No livro, o mestre italiano Schwarze e o seu pupilo russo Lermolieff discutem aspectos das pinturas dos grandes mestres italianos em detalhes. Levaria alguns anos ainda até Morelli assumir a autoria do livro, quando de sua tradução para o inglês, em 1883, publicada sob o próprio nome – revelando assim as identidades de Lermolieff e Schwarze⁴⁷.

Vale lembrar que, na mesma época das análises fisionômicas de Morelli (ilustradas com desenhos copiados dos mestres italianos), e dos autor-retratos pintados por Van Gogh (1877-90), foram publicados por Cesare Lombroso, médico psiquiatra e antropólogo italiano, *Gênio e loucura*, em 1864, e o *Tratado antropológico experimental do homem delinquente* (ilustrado com fotografias de criminosos agrupados por tipos), em 1876.

Mesmo considerando a teoria de Lombroso sobre o criminoso nato – identificável por suas características fisionômicas – preconceituosa e descabida a olhos contemporâneos, não se deve esquecer que na Europa do século XIX ela não soaria tão estranha e, pelo contrário, acabou tendo grande repercussão. As escolas de direito do continente – e, logo, ao redor do mundo – passaram, desde a sua publicação, a incluir em seus currículos a discussão sobre a criminologia *lombrosiana*.

O primeiro livro, *Gênio e loucura*, poderia ser o nome de uma biografia de Van Gogh; e o segundo, que ficou conhecido como *O homem delinquente*, vai identificar que, entre outras características faciais, orelhas “de abano”, volumosas, anormais ou desiguais seriam indícios da propensão: “às paixões tanto fugazes quanto violentas, à superstição fácil, à suscetibilidade exagerada do eu”⁴⁸. E, ainda, que: “o criminoso é uma variedade humana caracterizada por uma testa pequena e uma grande face.”⁴⁹

47 Ginzburg, 1980, p. 11.

48 Lombroso, 1897, p. 281.

49 *Id. Ibid.*, p. 349.

Van Gogh, de acordo com a fotografia e muitos dos autorretratos (em outros parece ter corrigido o problema), tinha orelhas de abano – e não parece ter sido indiferente a essa característica anatômica. Gauguin vai comentar em seus escritos sobre Vincent: “Uma coisa que o irritou foi ter que reconhecer em mim uma grande inteligência, apesar da minha fronte ser muito pequena, um sinal de imbecilidade.”⁵⁰ E, em uma coincidência mórbida, Lombroso vai relatar em seu tratado o caso de uma adolescente, Corotta, que: “Irascível, em um momento de ciúme arrancou a orelha de uma mulher.”⁵¹

Contemporâneo de Van Gogh – apenas três anos mais moço –, Sigmund Freud vai publicar, algumas décadas mais tarde, um estudo sobre *O Moisés de Michelangelo* (1914), ilustrado com desenhos, no qual confessa ter ficado impressionado pelo método da análise visual de Morelli⁵².

Muito antes de ter qualquer oportunidade de ouvir sobre psicanálise, eu soube que um estudioso de arte russo, Ivan Lermolieff, tinha causado uma revolução nas galerias de arte da Europa ao questionar a autoria de diversas pinturas (...) fiquei então muito interessado ao saber que o pseudônimo russo escondia a identidade de um médico italiano de nome Morelli (...)⁵³

E aponta, ainda, a semelhança da análise *morelliana* com o processo psicanalítico de questionamento e observação de detalhes usualmente desconsiderados.

Parece-me que esse método de investigação tem uma relação muito estreita com a psicanálise. Ela também está acostumada a adivinhar segredos e coisas ocultas nos aspectos desprezados ou despercebidos, em meio ao monte de lixo, por assim dizer, de nossas observações.⁵⁴

Apesar do tom confessional, em mais um caso complicado entre identidade e autoria, esse estudo foi publicado anonimamente em 1914, e apenas em 1927, Freud assumiu a sua autoria, ao incluí-lo na publicação da pri-

50 Gauguin, 1923, p. 16.

51 Lombroso, 1897, p. 118.

52 William Meissner comenta a coincidência de Van Gogh e Freud terem chegado em Paris no final de fevereiro de 1886 e especula sobre um eventual cruzamento dos dois pelas ruas da cidade. Meissner, 1984, p. 120.

53 Freud, 1955, p. 222.

54 *Id. Ibid.*

meira coletânea de seus trabalhos⁵⁵. No posfácio, comenta: “Muitos anos depois da publicação do meu artigo sobre o Moisés de Michelangelo, que apareceu anonimamente na revista *Imago*, em 1914”⁵⁶, e não faz mais qualquer comentário sobre o motivo do anonimato⁵⁷.

Sobre as análises da escultura de Michelangelo, Freud aponta que: “As descrições da figura oferecidas por diversos escritores são, curiosamente, inábeis. O que não foi compreendido foi erroneamente percebido ou reproduzido.”⁵⁸

E, adiante, observa:

Em dois lugares na figura de Moisés existem certos detalhes que têm, até agora, não apenas escapado à atenção, mas, de fato, não têm sido propriamente descritos. Eles são a atitude da sua mão direita e a posição das duas Tábuas da Lei.⁵⁹

Apesar do estudo aprofundado sobre esses detalhes despercebidos e mal descritos do Moisés de Michelangelo, Freud, por sua vez, também vai deixar de lado um detalhe significativo na cabeça do personagem, que é o seu par de chifres. Estranhamente, ele vai comentar sobre um chifre nas Tábuas: “A aresta superior é reta, enquanto a inferior tem uma protuberância como um chifre, na parte mais próxima de nós, e as Tábuas tocam o assento de pedra precisamente com essa protuberância.”⁶⁰

Freud cita apenas de passagem uma frase do crítico de arte Max Sauerlandt: “Nenhuma outra obra de arte no mundo foi tão diversamente julgada

55 A primeira publicação do artigo continha a seguinte nota, provavelmente escrita pelo próprio autor: “Embora este artigo não esteja estritamente de acordo com as condições sob as quais as contribuições são aceitas para publicação neste jornal, os editores decidiram imprimi-lo, já que o autor, que é conhecido pessoalmente por eles, transita em círculos psicanalíticos, e o seu modo de pensamento tem, de fato, uma certa semelhança com a metodologia da psicanálise.” In Freud, 1955, p. 211.

56 *Id. Ibid.*, p. 237 (*Imago*, v. 3, n. 1, p. 15-36). A publicação do artigo de Freud na série de suas *Obras Completas*, traz o posfácio, publicado primeiramente na revista *Imago*, v. 13, n. 4, p. 552-3, de 1927.

57 Podemos apenas especular se não teria relação com o fato de Freud publicar no mesmo ano (1914), *A História do Movimento Psicanalítico*, onde reivindica a autoria exclusiva da teoria psicanalítica afirmando, logo na abertura que: “a psicanálise é criação minha”. Freud, 1917, p. 58.

58 Freud, 1955, p. 214.

59 *Id. Ibid.*, p. 222.

60 *Id. Ibid.*, p. 226.

quanto o Moisés com a cabeça de Pã”. Mas interessado, de fato, na diversidade de julgamento sobre a figura de Moisés, Freud não faz qualquer comentário sobre os chifres, ou sobre o ser híbrido visto por Sauerlandt.

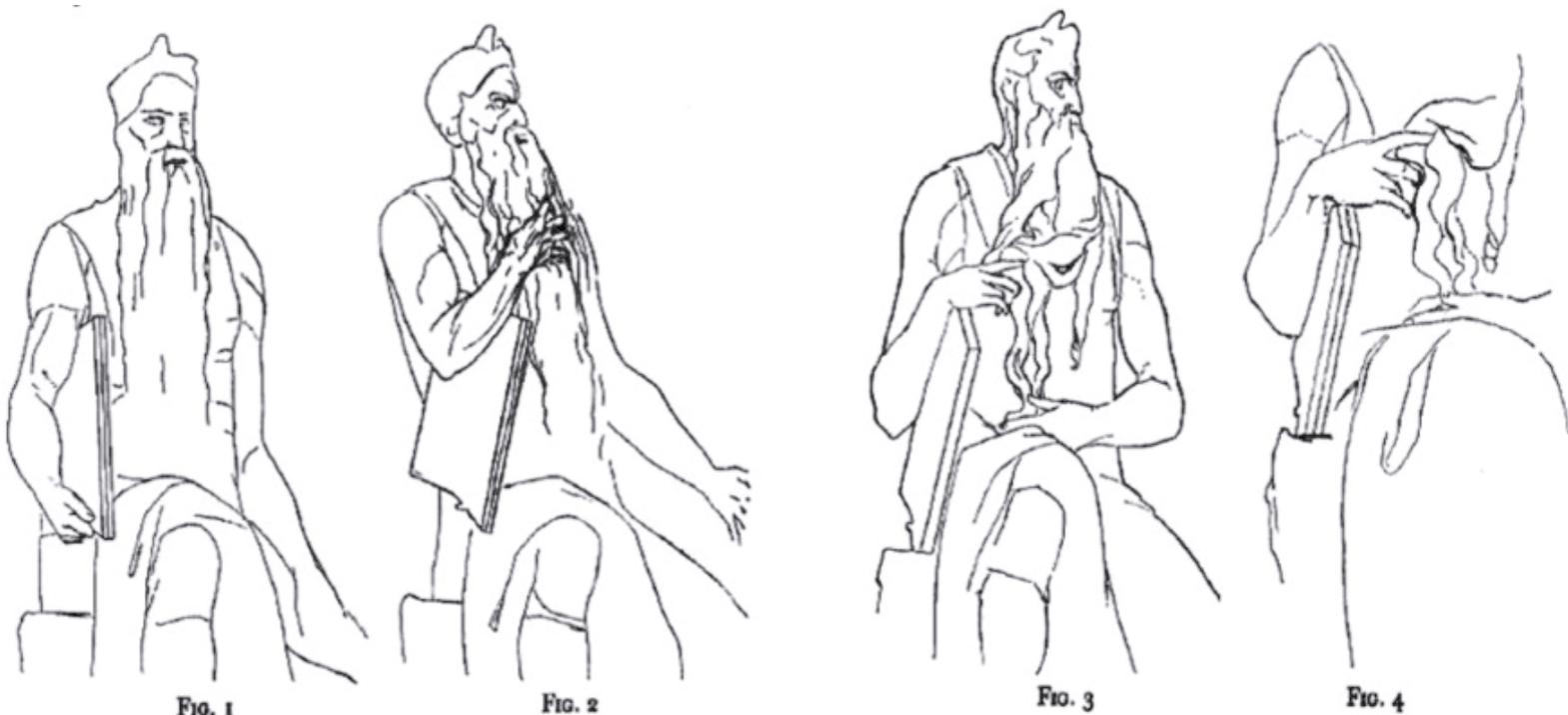


Figura 4
Desenhos
ilustrando a
seqüência do
movimento de
Moisés segundo
Freud, 1914, s.d.
Fonte: O Moisés
de Michelangelo.
<http://aistano-mai.com/2012/05/28/aesthetic-intelligence/s.d>

Na verdade, considera-se que a motivação para os chifres teria sido uma versão latina da Bíblia, a *Vulgata*, provável fonte de Michelangelo, contendo uma confusão na tradução da palavra hebraica *qâran*, que significa esplendor, por outra, graficamente semelhante, *qeren*, que significa chifre. Sobre o Moisés, na *Vulgata* aparece que: “da sua cabeça cresciam chifres”, ao invés de seu rosto resplandecer⁶¹. Motivo este considerado mais plausível do que a dupla personalidade do Moisés de Michelangelo.

Giovanni Morelli teria servido de inspiração para Freud, não apenas para a sua análise sobre o Moisés, mas também para a psicanálise, e, ainda, para o ocultamento de sua identidade autoral por longo tempo. Não deixa de ser curioso que Freud, que iniciara a sua autoanálise em 1897⁶², tenha levado quase vinte anos para publicar, anonimamente, uma confissão sobre a sua

61 Bíblia, Antigo Testamento, Êxodo, 34,29.

62 <https://www.freud-museum.at/online/freud/chronolg/chnrlg-e.htm>

inspiração para o desenvolvimento do método psicanalítico. E, ainda, mais de uma década para revelar ser o autor da confissão anônima.

*Morelli, Freud e Sherlock Holmes: pistas e método científico*⁶³ é o título de um artigo do historiador italiano Carlo Ginzburg, publicado em 1980, que aborda a influência de Morelli sobre os trabalhos de Freud e de Arthur Conan Doyle, autor de Sherlock Holmes. Ginzburg chama a atenção para o fato de que os três eram médicos e igualmente guiados, em suas investigações, por uma *sintomatologia*, ou pela análise dos sintomas superficiais manifestos pelo artista, pelo analisando, ou pelo criminoso. Conan Doyle, médico por formação, vai criar para Sherlock Holmes um duplo, com a mesma formação, na figura do Dr. Watson.

Entre as pistas que Ginzburg segue está o conto *A caixa de papelão*, publicado por Conan Doyle em 1893, no qual Sherlock Holmes investiga o caso de uma senhora que recebera por correio uma caixa contendo duas orelhas humanas. Ao desvendar o caso, Holmes vai explicar para Watson:

Nenhuma parte do corpo humano varia tanto quanto a orelha. Cada orelha é em geral inteiramente característica, e difere de todas as outras (...) Imagine então qual não foi a minha surpresa quando, ao olhar para Miss Cushing, percebi que a sua orelha correspondia exatamente à orelha feminina que eu tinha acabado de analisar. (...) Era evidente que a vítima era um parente, e provavelmente um parente muito próximo ⁶⁴.

Ginzburg vai identificar nas investigações desses três – na verdade, quatro ou cinco (Morelli, Freud, Doyle, Holmes, Watson) – personagens do final do século XIX, a emergência de um novo paradigma, com a valorização do saber intuitivo, ou *conjectural* na construção do conhecimento: “que ainda não recebeu a merecida atenção”.

Traçando um arco da leitura de sinais e sintomas que vai de caçadores e adivinhos (leitores de sinais naturais) a detetives (leitores de sintomas culturais), Carlo Ginzburg vai desenhar uma história do conhecimento informal, transmitido oralmente e desconsiderado pela história oficial, desde a pré-história até os tempos modernos. E desenhar a história aqui tem um sentido tal que vai incluir a manualidade da escrita simbólica, bem como a oralidade das narrativas mitológicas. Ginzburg considera que a investiga-

63 Ginzburg, 1980.

64 Doyle, 2014, p. 66.

ção sobre esse paradigma conjectural: “talvez possa nos ajudar superar o contraste estéril entre ‘racional’ e ‘irracional’”⁶⁵

Aprofundando a análise do que passa despercebido à historiografia oficial, a *Micro-história*, publicada por Ginzburg e Giovanni Levi⁶⁶ entre 1981 e 1988, vai tratar do que está à margem e não seria, assim, historicamente levado em consideração; uma história, num certo sentido, marginal⁶⁷.

Conhecido pelo seu temperamento instável e muitas vezes antissocial, Van Gogh, sobretudo a partir de 1877, quando tentou, e não conseguiu, tornar-se pastor (como o pai), sentia-se atraído pela vida de pessoas pobres, humildes e socialmente marginalizadas, com as quais se identificava. Trabalhou como pastor entre mineiros, e como artista peregrinou entre povoados da Bélgica e da Holanda retratando camponeses.

Eu, literalmente, não encontro ninguém exceto os pobres camponeses com quem eu me preocupo diretamente porque eu os pinto. Esta continuará sendo a minha política, e é bem possível que venha a deixar o meu estúdio em não muito tempo para morar em uma cabana de camponês, de modo a não ouvir ou encontrar pessoas educadas – como elas se declaram – nunca mais.⁶⁸

Por outro lado, descendente de uma longa linhagem de comerciantes de arte – e o tio Vincent era diretor de uma importante galeria onde ele trabalhou por algum tempo, assim como o irmão –, Van Gogh foi um obsessivo estudioso da pintura. Não seria estranho supor que conhecesse a teoria de Lermolieff/Morelli, publicada no livro *Mestres Italianos*, em 1880⁶⁹, e que tenha ficado admirado com a identificação do estilo pessoal pelas pinceladas da orelha.

Os autorretratos mostram a relação de Vincent com as próprias orelhas, que aparecem ora mais rubras, ora mais pálidas, mas quase sempre destacadas de alguma maneira do resto do rosto, tanto em tonalidade, quanto no tratamento das pinceladas. Em um dos últimos

65 Ginzburg, 1980, p. 7.

66 Ginzburg, 1990.

67 Carlo Ginzburg publicou *O Queijo e os vermes* em 1976, que seria conhecido como o início da micro-história. Ginzburg, 1987.

68 Van Gogh, Carta 528, 18 de agosto de 1885.

69 Morelli, 1883.

que pintou, provavelmente em agosto de 1889 (cuja autenticidade foi questionada por muito tempo até ser reconhecido como original em janeiro de 2020⁷⁰), a sua orelha praticamente desaparece na lateral da face. Van Gogh confessaria mais tarde, em carta ao irmão, ter sido “uma tentativa de quando eu estava doente”⁷¹.

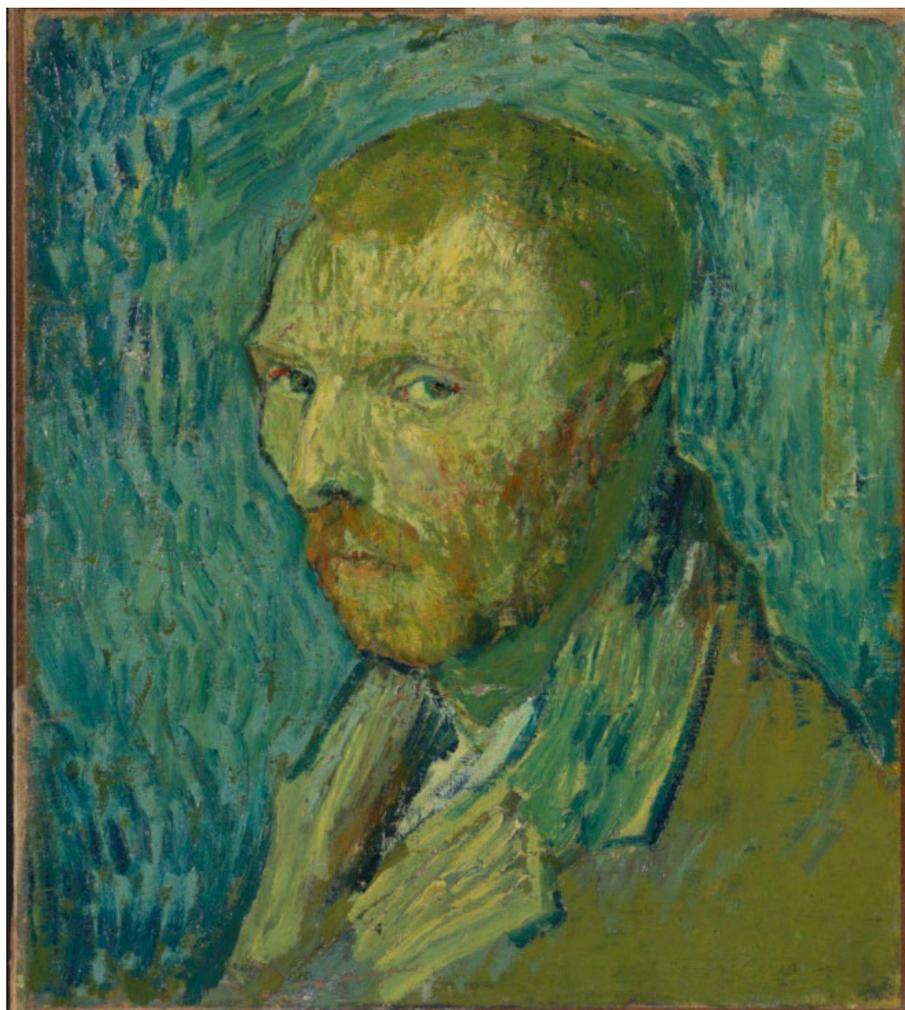


Figura 5
Van Gogh. Autorretrato, 1889.
Óleo sobre tela,
51,5 x 45 cm
Fonte: Museu
Nacional de Arte,
Oslo. [https://
www.nasjonalmu-
seet.no/en/col-
lection/object/
NG.M.00943#](https://www.nasjonalmuseet.no/en/collection/object/NG.M.00943#),
s.d.

William Meissner, psicanalista e autor de *Freud e a Psicanálise* (2000), além de diversos estudos sobre Van Gogh, declara no artigo *Vincent: The Self-Portraits* (1993):

70 <https://www.vangoghmuseum.nl/en/news-and-press/press-releases/contested-self-portrait-1889-in-the-nasjonalmuseet-oslo-really-is-a-van-gogh>

71 Van Gogh, Carta 805, 20 de setembro de 1889.

Os autorretratos são vistos como repetidos e não resolvidos esforços de exploração pessoal e auto-definição, numa tentativa de fornecer um sentido de continuidade e coesão para uma frágil e fragmentada auto-experiência. Os retratos são pintados na perspectiva do espelho; a busca de Vincent por identidade é vista então como mediada pela dinâmica do fenômeno especular.⁷²

Não seria, assim, excessivo imaginar que, logo após o incidente com Gauguin (em dezembro de 1888), Van Gogh tenha voltado ao seu ateliê para pintar, ou terminar um autorretrato e, tumultuado internamente, vendo-se desdobrado no espelho e na tela, tenha se esbatido com a pintura até que, incomodado com a identidade exposta pela orelha insolúvel, tenha resolvido suprimi-la. Não apenas da tela, mas de fato. Apagando assim qualquer possível identificação de personalidade artística nas pinceladas desferidas pela sua mão sobre a própria orelha⁷³.

Mesmo algo fantasiosa, essa hipótese – que considera todas as outras contribuintes para a perturbação momentânea de Vincent – seria talvez menos inverossímil do que as alegações exclusivas de Tarrase (o triângulo amoroso entre Van Gogh, Gaby e Gauguin), Bailey (a notícia do casamento de Theo) e Gauguin (a sua própria partida).

Na última carta, de julho de 1890, que não chegou a enviar e foi encontrada em seu bolso, Vincent escreveu para Theo:

Em meu próprio trabalho, arrisco a vida e nele minha razão arruinou-se em parte – bom –, mas pelo que eu saiba você não está entre os mercadores de homens, e você pode tomar partido, eu acho, agindo realmente com humanidade, mas, o que é que você quer?⁷⁴

Depois, saiu e disparou um tiro no peito⁷⁵.

Em outubro, Theo, Émile Bernard e alguns amigos tentaram organizar

72 Meissner, 1993, p. 74.

73 Esta possibilidade foi aventada, entre outros, pelo cineasta Akira Kurosawa no filme *Sonhos* (1990).

74 Van Gogh, Carta RM25, 23 de julho de 1890.

75 Há versões responsabilizando dois jovens que, brincando com um revólver, teriam baleado Van Gogh por acidente. Steven Naifeh and Gregory W. Smith defendem esta versão, apoiados no depoimento de um dos jovens, René Secrétan, que teria confessado a sua participação, depois do lançamento do filme *Sede de Viver*, de Vincent Minelli, em 1956. Julian Schnabel e Jean-Claude Carrière apresentam essa versão no filme *No Portal da Eternidade* (2018). Naifeh e Smith, 2011.

uma grande exposição de suas pinturas em Paris, sem sucesso. Gauguin foi quem mais se empenhou em evitá-la, alegando que não seria recomendável recordar a loucura de Vincent com uma exposição⁷⁶. Em novembro, Theo sofreu uma crise psicótica que o deixou paralisado. Levado para a Holanda, faleceu em janeiro de 1891, apenas seis meses depois de Vincent.

A morte dos irmãos Van Gogh, além de alimentar a suspeição sobre as intenções de Gauguin, levanta, obviamente, questões sobre a profunda ligação entre os dois e, ainda, sobre uma possível predisposição familiar para o distúrbio psicótico, compartilhada pelos irmãos – e, quem sabe, também pela nova herdeira de seu código genético: *Sugababe*, a recriação em laboratório da única testemunha, hoje viva, da sua própria execução: a orelha esquerda de Van Gogh.

Infelizmente, a despeito de sua prolixidade labiríntica, ela não pode responder à dúvida que paira, como ela mesma, em suspenso: Quem a decepcionou afinal?

REFERÊNCIAS

BAILEY, Martin, Gauguin blamed Van Gogh over ear incident. The Art Newspaper, 7 de junho de 2019. <https://www.theartnewspaper.com/blog/gauguin-blames-van-gogh-over-ear-incident?null>

DOYLE, Arthur Conan, *As memórias de Sherlock Holmes*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

DUCHAMP, Marcel, *Salt Seller: The writings of Marcel Duchamp*. New York: Oxford University Press, 1973.

FREUD, Sigmund, *The History of the psychoanalytic movement*. New York: The Nervous and Mental Disease Pub. Co., 1917.

_____, *The complete psychological works of Sigmund Freud*, vol. XIII. London: Hogarth Press, 1955.

GAUGUIN, Paul, *Avant et Après*. Paris: G. Crès et Cie., 1923.

⁷⁶ Van Gogh, 1986, p. 294.

GINZBURG, Carlo, Morelli, Freud and Sherlock Holmes. History Workshop Journal, nº 9. New York: Oxford University Press, 1980.

_____, *A Micro-história e outros ensaios*. Lisboa: Difel, 1990.

JONES, Justin, This artist reproduced Van Gogh’s ear...and it’s alive! The Daily Beast, 4 de junho de 2014.

<https://www.thedailybeast.com/this-artist-reproduced-van-goghs-ear-and-its-alive>

KATZ, Brigitte, Rare photo of Vincent Van Gogh likely depicts the artist’s brother. Smithsonian Magazine, 3 de dezembro de 2018. <https://www.smithsonianmag.com/smart-news/rare-photo-vincent-van-gogh-may-actually-depict-artists-brother-180970934/>

KAUFMANN, Hans e WILDEGANS, Rita, *Van Gogh’s ear – Paul Gauguin and the pact of silence*. Berlin: Osburg, 2018.

<http://van-goghs-ear.com>

LICHTENSTEIN, Jaqueline, *A pintura: a figura humana*, vol. 6. São Paulo: Editora 34, 2004.

LOMBROSO, Cesare, *L’uomo delinquente in rapporto all’antropologia, alla giurisprudenza ed alla psichiatria*. Torino: Fratelli Bocca, 1897.

MACDONALD, Cheyenne, The terrifying ear grown using Vincent Van Gogh’s DNA. Daily Mail, 11 de novembro de 2015. <https://www.dailymail.co.uk/sciencetech/article-3314224/The-terrifying-EAR-grown-using-Vincent-Van-Gogh-s-DNA-Artist-recreates-ear-using-genetic-samples-hear.html>

MEISSNER, William W., Vincent: the self-portraits, in *The Psychoanalytic Quarterly*, vol. 62, nº 1, 1993, pp. 74-105.

_____, Vincent van Gogh as artist. *Annual of Psychoanalysis*, 22, 1994, pp. 111-141.

MORELLI, Giovanni, *Italian Masters in German Galleries*. London: George Bell and sons, 1883.

MURPHY, Bernadette, *Van Gogh's Ear: The True Story*. London: Chatto & Windus, 2016.

NAIFEH, S. and SMITH, G. S., *Van Gogh: The Life*. New York: Random House, 2011.

PLINIO, o velho, *História Natural*, 77-79. Massachusetts: Harvard University Press and London: William Heinmann, 1949-54. <https://web.archive.org/web/20161229101439/http://www.masseiana.org/pliny.htm>

SCLIAR, Moacyr, *A orelha de Van Gogh*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

STANSKA, Zuzanna, The mystery of Vincent Van Gogh's photos. Daily Art Magazine, 4 de janeiro de 2017. <https://www.dailyartmagazine.com/vincent-van-goghs-photos/>

STREBE, Diemut, *Sugababe*, 2014.

<http://diemutstrebe.altervista.org/>

VAN GOGH, Vincent, *Cartas a Theo*. Porto Alegre: L&PM, 1986.

_____, *Vincent Van Gogh: the letters*. vangoghletters.org/vg/letters.html

Dicionário de Historiadores da Arte: <https://arthistorians.info/>

Documentário sobre *Sugababe*: <https://www.youtube.com/watch?v=-FSyS6EsuNvY>

Enciclopédia Britânica: <https://www.britannica.com/>

Museu Freud: <https://www.freud-museum.at/online/freud/chronolg/chrnlg-e.htm>

Museu Van Gogh: <https://www.vangoghmuseum.nl>

Recebido em 04 de julho de 2020 e aceito em 01 de março de 2021.

Este é um artigo publicado em acesso aberto sob uma licença Creative Commons

