



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS**  
**INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS**

**FELIPE SEVILHANO MARTINEZ**

**OS IRMÃOS VAN GOGH E O MERCADO DE ARTE DO SÉCULO XIX**

**CAMPINAS**

**2020**

**FELIPE SEVILHANO MARTINEZ**

**OS IRMÃOS VAN GOGH E O MERCADO DE ARTE DO SÉCULO XIX**

Tese de Doutorado apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Doutor em História, na Área de História da Arte.

Orientador: JORGE SIDNEY COLI JUNIOR

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO  
FINAL DA TESE DEFENDIDA PELO ALUNO  
FELIPE SEVILHANO MARTINEZ E ORIENTADA  
PELO PROF. DR. JORGE SIDNEY COLI JUNIOR

**CAMPINAS  
2020**



Ficha Catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas  
Paulo Roberto de Oliveira - CRB 8/6272

M366i      Martinez, Felipe Sevilhano, 1986-  
Os irmãos van Gogh e o mercado de arte do século XIX / Felipe Sevilhano  
Martinez. – Campinas, SP : [s.n.], 2020.

Orientador: Jorge Sidney Coli Júnior.  
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de  
Filosofia e Ciências Humanas.

1. Gogh, Vincent van, 1853-1890. 2. Mercado de obras de arte. 3. Arte  
moderna. I. Coli, Jorge, 1947-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto  
de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

**Título em outro idioma:** The van Gogh brothers and the art market in the  
nineteenth- century

**Palavras-chave em inglês:**

Market of art works

Modern Art

**Área de concentração:** História da Arte

**Titulação:** Doutor em História

**Banca examinadora:**

Jorge Sidney Coli Junior

[Orientador]

Ana Gonçalves Magalhães

Samuel de Vasconcelos Titan Junior

Paulo Sérgio Fracalanza

Arthur Gomes Valle

**Data de defesa:** 06-03-2020

**Programa de Pós-Graduação:** História

**Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)**

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0002-8330-1807>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/0536394960772726>



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS**  
**INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS**

A Comissão Julgadora dos trabalhos de Defesa de Tese de Doutorado, composta pelos Professores Doutores a seguir descritos, em sessão pública realizada em 6 de março de 2020, considerou o candidato Felipe Sevilhano Martinez aprovado.

Prof. Dr. Jorge Sidney Coli Junior

Profa. Dra. Ana Gonçalves Magalhães

Prof. Dr. Samuel de Vasconcelos Titan Junior

Prof. Dr. Paulo Sérgio Fracalanza

Prof. Dr. Arthur Gomes Valle

*A Ata de Defesa com as respectivas assinaturas dos membros encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertações/Teses e na Secretaria do Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.*

Aos meus alunos e à universidade pública no Brasil

Janeiro de 2020

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço ao CNPQ pela bolsa de estudos concedida, nº de processo 140219/2018-8.

Agradeço ao Museu de Arte Moderna de São Paulo por ter me liberado para fazer os créditos das disciplinas enquanto eu ainda era funcionário da instituição.

Agradeço aos professores Louis van Tilborgh, do Museu Van Gogh, e Chris Stolwijk, do Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis (RKD), pela orientação no período em que passei na Holanda.

Agradeço especialmente ao professor Jorge Coli por ter me orientado neste trabalho e em minha carreira.

## **RESUMO**

Esta tese trata da relação dos irmãos Vincent e Theo van Gogh com o mercado de arte do século XIX. Entre as principais características deste mercado estão a importância dada ao temperamento do artista no processo de venda de obras de arte e a associação dos *marchands* com o sistema financeiro. Assim, será mostrado como Vincent e Theo foram exemplos da atuação de um artista e de um marchand neste contexto. Também será mostrado que, no caso do pintor, o mercado foi um dos elementos centrais na criação de seu mito.

**Palavras chave:** Van Gogh, Mercado de Arte, Marchand, Arte Moderna, Temperamento

## **ABSTRACT**

This thesis addresses the relationship of the brothers Vincent and Theo van Gogh with the nineteenth-century art market. This market "dealt in temperaments" and was very close to the financial system. Vincent and Theo are examples of how an artist and an art dealer acted in this framework. Besides, we will show that the art market was fundamental in the process of the formation of the legend van Gogh and how it is impossible to understand the artistic personality of modernity without taking commercial practices into account.

**Keywords:** Van Gogh, Art Market, Art dealer, Modern art, Temperament

## SUMÁRIO

|                                                                           |            |
|---------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>Introdução.....</b>                                                    | <b>11</b>  |
| <b>Capítulo 1 – Profissão Artista, Profissão Marchand.....</b>            | <b>24</b>  |
| 1.1 – Repetições, réplicas e contratos.....                               | 31         |
| 1.2 – O Salão e o mercado.....                                            | 35         |
| 1.3 – O Capitalismo francês no século XIX.....                            | 39         |
| 1.4 – Carreiras, telas e sistemas.....                                    | 44         |
| 1.5 – Oferta e demanda.....                                               | 48         |
| 1.6 – Liberdade artística, mercado e divisão social do trabalho.....      | 55         |
| 1.7 – O comercialismo.....                                                | 61         |
| 1.8 – Vendendo biografias.....                                            | 63         |
| 1.9 – O <i>marchand</i> ideológico.....                                   | 71         |
| <br>                                                                      |            |
| <b>Capítulo 2 – Theo.....</b>                                             | <b>81</b>  |
| 2.1 – O número 9 do Boulevard Montmartre.....                             | 87         |
| 2.2 – Primeiros passos com os impressionistas.....                        | 94         |
| 2.3 – Reid e Monticelli.....                                              | 102        |
| 2.4 – Impressionistas High Society.....                                   | 108        |
| 2.5 – Contratos e exposições.....                                         | 112        |
| 2.6 – Gauguin vai a Arles.....                                            | 119        |
| 2.7 – As heterogeneidades do <i>Grande Boulevard</i> .....                | 125        |
| 2.8 – Um <i>marchand</i> de Corots.....                                   | 132        |
| 2.9 – Os dois lados da barricada.....                                     | 137        |
| 2.10 – O Boulevard Montmartre sem Theo (ou os últimos dias de Theo) ..... | 142        |
| 2.11 – Compras, vendas e lucros.....                                      | 146        |
| <br>                                                                      |            |
| <b>Capítulo 3 – Vincent.....</b>                                          | <b>159</b> |
| 3.1 – Borinage e os trabalhadores.....                                    | 163        |
| 3.2 – O peregrino.....                                                    | 173        |
| 3.3 – Millet.....                                                         | 179        |
| 3.4 – Trabalho coletivo, trabalho individual.....                         | 186        |

|                                                       |            |
|-------------------------------------------------------|------------|
| 3.5 – Van Gogh e os independentes.....                | 198        |
| 3.6 – O sucesso em vida.....                          | 208        |
| <br><b>Capítulo 4 – O temperamento e mercado.....</b> | <b>214</b> |
| 4.1 – Depois do suicídio.....                         | 217        |
| 4.2 – Johanna na Holanda.....                         | 221        |
| 4.3 – O contexto francês.....                         | 228        |
| 4.4 – O contexto holandês.....                        | 239        |
| 4.5 – O contexto alemão.....                          | 243        |
| 4.6 – Depois da guerra.....                           | 257        |
| 4.7 – Um breve panorama de preços.....                | 263        |
| <br><b>Conclusão.....</b>                             | <b>272</b> |
| <br><b>Bibliografia.....</b>                          | <b>283</b> |
| <br><b>Anexos.....</b>                                | <b>297</b> |
| Cronologia.....                                       | 297        |
| Tabelas.....                                          | 299        |



## INTRODUÇÃO

Em 1990, a casa de leilão Christie's vendeu o *Retrato do Doutor Gachet* (figura 1), pintado pelo artista holandês Vincent van Gogh, por 82,5 milhões de dólares<sup>1</sup>. A venda marcou o início de uma era de valores milionários pagos por artistas consagrados<sup>2</sup>. Já havia um precedente do mesmo pintor. Três anos antes, na mesma Christie's, a obra *Iris* tinha sido vendida por 53,9 milhões de dólares. O retrato foi comprado pelo colecionador japonês Ryoei Saito, que também comprou a pintura *Baile no Moulin de la Gallette*, de Pierre-Auguste Renoir, dois dias depois, por 78 milhões. Pouco antes de morrer, em 1997, Saito revelou o desejo de ser cremado com a pintura de van Gogh. Felizmente não conseguiu.

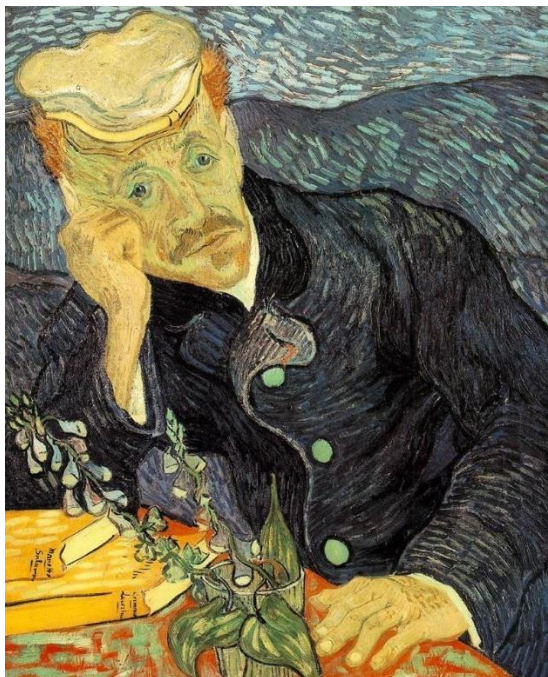


Figura 1 – Vincent van Gogh, *Retrato de Doutor Gachet*, 1890.  
Óleo sobre tela, 67 x 56 cm, coleção privada

---

<sup>1</sup> A pintura foi vendida em maio de 1990, quase exatamente cem depois da morte do artista, em julho de 1890. Em valores atuais, seriam aproximadamente 158,2 milhões de dólares, o que daria à pintura o quarto lugar no ranking das dez pinturas mais caras da história, vendidas em leilão. Na sua frente estão *Nu deitado*, de Amedeo Modigliani, vendido em 2015 (170 milhões), *As mulheres de Argel*, de Picasso, vendido em 2015 (179 milhões), e o polêmico *Salvator Mundi*, de Leonardo da Vinci, vendido em 2017 por estrondosos 450 milhões de dólares. O ranking foi elaborado pelo site The Collector, em agosto de 2019, e pode ser consultado neste link: <https://thecollector.com/10-most-expensive-artworks-sold-at-auction/>.

<sup>2</sup> Por exemplo, seu colecionador anterior, Johan Whitney Payson, havia gasto 84000 dólares na obra em 1947.

Não resta dúvida: se amanhã uma obra da importância do *Retrato do Doutor Gachet* surgisse em uma casa de leilão, seria um forte candidato a quebrar novos recordes. Ainda hoje a pintura ocupa o quarto lugar no ranking da dez pinturas mais caras já vendidas na história, em valores reais<sup>3</sup>. Com van Gogh, os preços elevados evocam um contraste bastante conhecido: o artista que, quando vivo, vendeu somente uma pintura e alguns estudos<sup>4</sup>, famoso por uma vida miserável, dedicada inteiramente à sua arte, cem anos após sua morte alcançaria milhões de dólares em leilões disputados lance a lance por super-ricos. Que justiça haveria nisso?

Esta não é uma pergunta inaugurada com van Gogh. Antes dele, outros artistas inspiraram questionamentos semelhantes. Por exemplo, Jean-François Millet (1814-1875), considerado pelo próprio van Gogh como um modelo de artista a ser seguido, teve uma vida relativamente modesta. Mas após sua morte os preços de suas pinturas alcançaram valores estratosféricos, caso do *Angelus* (figura 2), arrematado em 1889 por 750 mil francos – a pintura mais cara vendida até então<sup>5</sup>. Para efeito de comparação: o salário médio diário de um trabalhador de Paris girava em torno de 2,76 francos na década de 1860 e, nos anos iniciais da década de 1890, em torno de 4 francos. Van Gogh ganhou cerca de 150 francos mensais de seu irmão ao longo da década de 1880; o carteiro Joseph

---

<sup>3</sup> É claro que outras obras de van Gogh apareceram em leilões desde 1990. Entretanto, nenhuma delas tem a importância do *Retrato do Doutor Gachet*. Por exemplo, em novembro de 2019, o Museu Van Gogh e o Drents Museum, ambos na Holanda, compraram um estudo feito pelo pintor em 1883, quando dava seus primeiros passos na utilização da cor. A pintura *Camponês queimando ervas*, de 30,5 x 39,5 cm, foi arrematada pelo valor de 3.140.000 dólares. Mais informações: <https://www.vangoghmuseum.nl/en/news-and-press/press-releases/van-gogh-museum-and-drents-museum-jointly-acquire-painting-by-van-gogh>.

<sup>4</sup> Só se pode ter certeza de que van Gogh vendeu uma pintura em vida, a *Vinha Vermelha* (F495), embora muito provavelmente ele tenha vendido outros quadros a respeito dos quais há poucas informações. Além da pintura vendida, van Gogh também recebeu uma comissão de alguns desenhos, feita por seu tio Cor, como mostram as cartas 410 e 414. Também é possível que o pintor tenha vendido uma pintura através do *marchand* Père Tanguy, conforme indica na carta 638 ao mencionar um retrato da esposa do marchand e de um amigo do casal que provavelmente foi vendido por 20 francos. Finalmente, na carta 699, Vincent sugere que a galeria Bague et Cie. interessou-se por um de seus estudos. Embora provavelmente outras vendas além da *Vinha Vermelha* tenham sido de fato feitas, só se pode ter certeza de que o artista tenha vendido esta obra. O número “F”, que aparece entre parênteses ao lado do nome das pinturas, diz respeito ao catálogo *raisonné* organizado por Jacob Baart de la Faille (Faille, J.B. de la, *The works of Vincent van Gogh*, Amsterdam: Meulenhoff, 1970). O catálogo conta com três edições, em 1928, 1939 e 1970, indicadas na bibliografia desta tese. Além da pintura vendida, van Gogh também recebeu uma comissão de alguns desenhos, feita por seu tio Cor, como mostram as cartas 410 e 414. Todas as cartas consultadas ao longo deste trabalho podem ser encontradas no site [www.vangoghletters.org](http://www.vangoghletters.org), organizado pelos pesquisadores do Museu Van Gogh.

<sup>5</sup> Para mais detalhes, ver Jensen, Robert. *Marketing Modernism in Fin-de-Siècle Europe*. Princeton: Princeton University Press, 2013, ou Carol Zemel. *The formation of a Legend: Van Gogh Criticism, 1890-1920*. Ann Arbor [MI]: UMI, 1980.

Roulin, de quem o artista pintou diversos retratos quando estava em Arles, recebia um salário de 135 francos por mês em 1889, com o qual sustentava sua família de cinco membros. No mesmo ano, a renda de Theo van Gogh, irmão do pintor, foi de aproximadamente 1000 francos mensais (12.000 francos anuais), somando salários e comissões<sup>6</sup>.

Sem Theo, provavelmente a vida de Vincent como artista não teria sido possível – pelo menos materialmente. Não que o pintor fosse exatamente miserável: apesar de depender do dinheiro do irmão, havia sido criado em uma família de classe média e recebido boa educação desde cedo, mas seu sucesso profissional não se comparava ao do irmão, quatro anos mais jovem. Theo era gerente de uma das filiais da galeria mais importante da Europa, a Goupil&Cie, posteriormente Boussod, Valladon&Cie, e enviava parte de sua renda mensal ao irmão mais velho. Em troca, recebia pinturas, em uma espécie de acordo comercial que acompanhava a relação fraterna<sup>7</sup>. Também foi para ele que Vincent endereçou a maior parte das quase novecentas cartas que escreveu em vida.

Passada a possível indignação com a diferença de preços em vida e depois de morte, a pergunta passa a ser, então: como alguém que em vida quase não vendeu nada foi capaz de alcançar preços tão elevados depois da morte? A questão logo conduz a outra: seria possível que van Gogh tivesse atingido os valores que atingiu se não tivesse morrido pobre, cortado uma parte da orelha direita e cometido suicídio? Ou melhor, se não tivesse tido a vida que teve? Provavelmente não.

Vejamos um exemplo recente. Como parte de uma entrevista dada em 2019 em razão da exposição *Joy of Nature*<sup>8</sup>, no Museu Van Gogh, o artista britânico David Hockney declarou que, se van Gogh tivesse vivido mais dez anos, ele teria morrido como

---

<sup>6</sup> Como será mostrado no primeiro capítulo, Theo van Gogh era gerente de uma das filiais da principal galeria de arte do século XIX, a Boussod, Valladon & Cie. Os dados do salário médio foram retirados das seguintes fontes: *Annuaire Statistique de la France* (1880), disponível em <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55029836>; Mitchell, B. R. *International Historical Statistics, Europe 1750-2005*, New York, Palgrave Macmillan, 2007, e Bowley, A. L. *Comparison of the Wages in France, The United States, and the United Kingdom from 1840 to 1891. The Economic Journal*, v. 8, nº 32, p. 474-489, dez. 1898. Os dados relativos à renda de Theo, Vincent e do carteiro Roulin foram retirados das cartas trocadas entre o pintor e seu irmão. Especificamente as cartas 637, 649 e 650.

<sup>7</sup> Cerca de 14,5% da renda de Theo era direcionada a seu irmão. Detalhes em: [http://vangoghletters.org/vg/context\\_3.html#intro.III.3.2](http://vangoghletters.org/vg/context_3.html#intro.III.3.2)

<sup>8</sup> A exposição Hockney Van Gogh: *The Joy of Nature* foi organizada no Museu Van Gogh, em Amsterdã, entre 1 de março e 26 de maio de 2019. Entre o material expositivo, constava um vídeo em que o artista David Hockney lia e comentava trechos de cartas de van Gogh. O vídeo pode ser acessado neste link: [https://www.youtube.com/watch?v=vA\\_I0qwnh\\_w](https://www.youtube.com/watch?v=vA_I0qwnh_w).

um homem muito rico. Não exatamente. Em 1910, vinte anos após o suicídio, van Gogh teria 57 anos, e embora os preços de suas obras estivessem muito maiores do que estavam na data de sua morte, não seriam altos o suficiente para deixá-lo rico. Teria, sem dúvida, reconhecimento e uma vida bastante confortável, mas nada próximo da riqueza de que o próprio Hockney goza hoje<sup>9</sup>.

Vender um artista morto significa contar com uma biografia consumada e, caso o artista não tenha sido reconhecido em vida, partir de preços baixos com horizonte de valorização promissor. No caso de van Gogh, é quase impossível apreciar (e comprar) uma de suas pinturas sem se lembrar do peso de seu temperamento, de seus sofrimentos, de sua orelha cortada, de seu suicídio e de suas cartas. Por isso mesmo, no que diz respeito à biografia, van Gogh é o arquétipo do artista da modernidade, que se dedicou à sua arte até o final a despeito de nada ganhar com ela. Alguém que se manteve fiel à sua missão, apesar de todas as adversidades. Como declarou Picasso, a “aventura individual da arte moderna sempre volta para aquele que é o arquétipo: ou seja, van Gogh – uma aventura essencialmente solitária e trágica<sup>10</sup>”.

---

<sup>9</sup> Hockney tornou-se o artista vivo mais caro quando sua pintura *Retrato de Artista (piscina com duas figuras)* foi vendida por 90,3 milhões de dólares em um leilão em novembro de 2018. Perdeu o posto em maio de 2019, quando a escultura *Rabbit*, de Jeff Koons, foi vendida por 91,1 milhões em maio de 2019, algumas semanas depois de o artista anunciar sua aposentadoria. Tanto a venda de Hockney quanto a de Koons foram realizadas pela Christie's de Nova York.

<sup>10</sup> Gillot, Françoise; Lake, Carlton. *Life with Picasso*. Nova York: McGraw-Hill Book Company, 1964. p. 75.



Figura 2 – Jean-François Millet, *Angelus*.  
Óleo sobre tela, 55 x 66 cm, Museu d’Orsay

Outros nomes da arte do século XIX e XX ajudam a compor o panteão dos artistas malditos. Gauguin e Cézanne, embora não tenham chegado ao extremo do suicídio e tenham sido mais reconhecidos que o holandês em vida, também se aproximam do ideal de artista isolado e rejeitado para o qual a arte era uma missão. E a lista de personalidades atormentadas continua. Basta olhar para os expressionistas abstratos americanos, como Pollock e sua morte trágica e Rothko e seu suicídio<sup>11</sup>. Nenhum deles, no entanto, teve uma trajetória tão definidora para a personalidade artística da modernidade quanto van Gogh.

Para citar outro exemplo recente: em 2012, o polêmico artista britânico Damien Hirst respondia a perguntas para a BBC a respeito de suas *Spin Paintings*. Hirst baseou a criação dessas pinturas em um brinquedo chamado *spin machine*, famoso em razão de um popular programa infantil do Reino Unido. Ao exaltar a leveza da experiência de pintar uma de suas *Spin Paintings*, Hirst declarou: “quando cresci, comecei a pensar sobre van Gogh e todos aqueles pintores e em cortar sua orelha enquanto você está pintando, e nesse ponto eu pensei ‘por que precisa ser assim?’, e pensei ‘não, na verdade, a melhor arte é a

<sup>11</sup> Jackson Pollock morreu em 1956, em um acidente de carro, enquanto dirigia alcoolizado. Mark Rothko cometeu suicídio em 1970.



arte feita com a *spin machine*””. A irreverência de Hirst foi estratégica, negar van Gogh é negar o mito do artista moderno<sup>12</sup>.

A formação desse mito também passa pelo mercado. Mas, ao contrário de Hirst, cuja criação incorpora elementos do próprio mercado, a imagem de van Gogh aparece sempre distante dos vis interesses do dinheiro. Não por parte dele que, como mostram suas cartas, bem gostaria de ter vendido algumas obras durante sua vida<sup>13</sup>, mas por parte daqueles que receberam sua obra e que viram a pureza em sua distância do mercado como um dos fatores mais enobrecedores de sua biografia. Seu fracasso comercial seria mesmo uma prova de sua relação verdadeira com a arte; sua rejeição, um elemento legitimador. Na verdade, ele não foi tão rejeitado como normalmente se faz crer, críticos e colegas artistas já percebiam sua obra como promissora nos círculos de vanguarda parisienses<sup>14</sup>.

Disse acima que a venda do *Retrato do Doutor Gachet*, no começo nos anos 90, marcou o início de uma temporada de preços milionários em casas de leilão, que se estende aos valores cada vez mais altos pagos por artistas como de Kooning, Gauguin, Picasso e Cézanne<sup>15</sup>. Esses valores também são sintoma do padrão de acumulação de nossa época, em que a riqueza aparece em sua forma financeira e a concentração de renda avança a passos largos<sup>16</sup>. Mas a relação entre mercado de arte e mundo financeiro está longe de ser nova: o mercado de arte moderna nasceu de mãos dadas com o mercado financeiro.

Desde a segunda metade do século XIX, havia um conjunto de práticas comerciais inovadoras aliadas ao mercado financeiro no lançamento de artistas e de movimentos artísticos. Essas práticas eram levadas a cabo por comerciantes de arte – verdadeiros

---

<sup>12</sup> Tratava-se do programa Blue Peter que, em uma de suas apresentações utilizava um brinquedo giratório que espalhava tinta de modo circular sobre uma tela, sem necessidade de contato entre o artista e a superfície. <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-19399198>

<sup>13</sup> Isso, é claro, não o torna um gênio do mercado financeiro mais esperto do que Warren Buffet, como alega Wouter van der Veen em *O capital de Van Gogh*: ou como os irmãos Van Gogh foram mais espertos do que Warren Buffet. L&PM Editores, 2019.

<sup>14</sup> É o que mostra, por exemplo, o estudo de van Dijk, Maite. *Foreign Artists versus French Critics: Exhibitions Strategies and Critical Reception at the Salon des Indépendants in Paris (1884-1914)*. Universiteit van Amsterdam, 2017. Este ponto será visto em detalhes no terceiro capítulo.

<sup>15</sup> Por exemplo, a pintura *Interchange*, de de Kooning, foi vendida por 68,9 milhões em 2018; a pintura *Nafea Faa Ipoipo* (Quando você vai se Casar Comigo?), de Gauguin, foi vendida por 300 milhões em 2015, e *Jogadores de Cartas*, de Cézanne, por 250 milhões. As três obras foram arrematadas em vendas privadas. Sobre Picasso, ver nota 1.

<sup>16</sup> Para aprofundar este tópico, recomendo os trabalhos dos economistas Piketty, Thomas. *Capital in the 21st Century*. Cambridge, MA: Belkap Press; e Saez, Emmanuel; Zucman, Gabriel. *The triumph of Injustice – How the rich dodge taxes and how to make them pay*. W. W. Norton Company, 2019.

inovadores do processo artístico, como o *marchand* francês Paul Durand-Ruel. Esses *marchands* eram diferentes dos patronos ou dos comerciantes de arte do passado. Em primeiro lugar, porque operavam em um mercado capitalista, em segundo, porque inovaram na criação de práticas de mercado a partir dos instrumentos disponíveis, buscando a criação de novos padrões de promoção de seus produtos, novas formas de contratos e um discurso que afastava a arte do comércio. Como veremos, qualquer confusão entre o *marchand* moderno, o patrono do passado e mesmo o *marchand* do passado é equivocada e desconsidera os contextos econômicos e sociais que geraram a vida material de cada época.

Desde o século XIX, a dinâmica financeira foi fundamental no controle de estoques, na sustentação de preços artificiais em leilões e na manutenção de monopólios das obras de determinado artista. As crises financeiras também tiveram impacto direto no mercado de arte. Por exemplo, a quebra do banco Union Générale, em 1882, obrigou Durand-Ruel a transferir seus negócios para os Estados Unidos, quando ele começava a dar seus primeiros passos com os impressionistas. Essa ausência abriu caminho para que Theo van Gogh começasse a trabalhar com o grupo de Monet e companhia. Outro exemplo: depois da crise, Paul Gauguin abandonou sua carreira de corretor da bolsa de valores de Paris para se dedicar à pintura, à qual já se dedicava como amador<sup>17</sup>.

Essas práticas serviam não somente para vender as obras, mas também como um dos elementos que contribuíram para uma nova compreensão do papel da arte e dos artistas na sociedade. Foram, inclusive, determinantes para forjar a consciência dos próprios artistas, caso mesmo de van Gogh, que tomou como modelo de conduta a vida de Jean-François Millet, a partir de uma biografia escrita por Alfred Sensier no contexto dos negócios de Durand-Ruel<sup>18</sup>. Promover as personalidades dos artistas vendidos era tão importante quanto promover suas obras. Na prática, os verdadeiros produtos eram mais os temperamentos dos artistas e menos as obras de arte, como demonstrou Nicholas Green<sup>19</sup>.

---

<sup>17</sup> A esse respeito da vida de Gauguin, ver Thomson, Belinda. *Gauguin*. London: Thames and Hudson, 1987.

<sup>18</sup> Sensier, Alfred. *La vie et l'oeuvre de J.F. Millet*. Paul Mantz, 1882. p. 101. Disponível em: <https://archive.org/details/lavieetloeuvrede00sensuoft/page/6>.

<sup>19</sup> Green, Nicholas. Dealing in Temperaments: Economic Transformation of the Artistic Field in France during the Second Half of the Nineteenth Century. *Art History*, 10, março 1987.

Assim, vender biografias também significava estar associado a críticos e escritores que se encarregavam de promover a subjetividade dos artistas negociados pelos *marchands*. Durand-Ruel contou com nomes como o já mencionado Sensier; Paul Cassirer, na Alemanha, trabalhou ao lado de Julius Meier-Graefe e, mesmo Theo van Gogh, em sua curta carreira<sup>20</sup>, trabalhou com importantes escritores de vanguarda da época, como Gustave Geffroy, que escreveu textos para as exposições que o comerciante de arte holandês organizava no mezanino de sua galeria, como será mostrado. Além disso, os discursos dos *marchands*, muitas vezes, negavam sua própria profissão: era necessário limpar a arte de seu caráter mercantil. Em primeiro lugar, deveria vir o amor à arte, como mostram as memórias de Durand-Ruel<sup>21</sup>. Pensando nessa distância aparente entre arte e mercado, Robert Jensen cunhou o termo “marchand ideológico” para descrever os *marchands* que colocavam a arte na frente dos lucros – pelo menos no discurso<sup>22</sup>.

Theo van Gogh também foi um *marchand* inserido nesse movimento. Em 1891, quando morreu, menos de um ano após o suicídio do pintor, era muito mais conhecido do que seu irmão. Quando Vincent expôs suas obras no Salão dos Independentes de 1889, fez questão de ser apresentado por seu primeiro nome para não ser confundido com Theo<sup>23</sup>. A posteridade, no entanto, inverteu as coisas. Em 1913, por exemplo, o túmulo de Theo foi transferido de Utrecht para Auvers-sur-Oise, cemitério da cidade onde o corpo de Vincent estava enterrado (figura 3)<sup>24</sup>. Desse modo, a biografia de Theo passou a estar costurada à do irmão e suas atividades como *marchand* ganharam contornos de abnegação e dedicação semelhantes aqueles atribuídos a seu irmão em sua pintura.

Assim, por meio da biografia de Vincent, Theo alcançou uma categoria de *marchand* quase próxima à do artista. Era um *marchand* quase tão pintor quanto Vincent que, ao final da vida, escreveu que o irmão tinha tido “participação direta” em suas próprias pinturas, um “marchand-apóstolo”, como sugeriu em outra carta<sup>25</sup>. Mas Theo só

<sup>20</sup> Theo morreu em 1891 com apenas 33 anos.

<sup>21</sup> Durand-Ruel, Paul; Durand-Ruel, Flavie. *Paul Durand-Ruel: memoirs of the first impressionist art dealer*. Paris: Flammarion, 2014.

<sup>22</sup> Jensen (2013, p. 39).

<sup>23</sup> Dijk, Maïte van (2017, p. 142).

<sup>24</sup> Ver, por exemplo, Stolwijk Chris. Van Gogh, A life. In: Stolwijk, Chris; Thomson, Richard; Sjaar, Heugten van. *Theo van Gogh: 1857-1891*. Amsterdam: Van Gogh Museum; Zwolle: Waander Publishers, 1999. p. 16.

<sup>25</sup> Cartas 644 e 650, enviadas a Theo em julho de 1888. A numeração corresponde ao site [www.vangoghletters.org](http://www.vangoghletters.org), onde podem ser encontradas todas as cartas enviadas pelo artista a diversos correspondentes. Doravante, todas as cartas serão citadas obedecendo a essa numeração. Trata-se da



poderia ser um apóstolo na medida em que seu irmão fosse uma espécie de messias. De fato, não foram poucas as associações de Vincent com a figura de Cristo. A mais célebre delas pode ser encontrada no artigo escrito por Albert Aurier, na *Mercure de France*, em 1890<sup>26</sup>, no qual o autor associa o pintor a “um messias, um semeador da verdade, que regeneraria a decrepitude de nossa arte e talvez de nossa sociedade imbecil e industrialista”.

Os vínculos entre as trajetórias de Vincent e Theo foram fortalecidos pela publicação das cartas enviadas pelo irmão pintor ao irmão *marchand*<sup>27</sup>. Elas ajudaram a potencializar o discurso de temperamento em torno de Vincent e relegaram Theo à sua sombra. Suas primeiras publicações surgem nos anos imediatamente posteriores ao falecimento dos irmãos<sup>28</sup>. Através das cartas, a biografia de Vincent alçou voos longos e foi a base da criação de seu mito. Entre filmes, canções e romances, também serviu para justificar teses próprias de grandes autores<sup>29</sup>. Mas a partir dos anos de 1970, surgiu uma contranarrativa de pesquisadores e especialistas que, por meio de estudos documentais e pesquisas aprofundadas, buscaram uma versão menos idealizada da biografia do artista<sup>30</sup>.

---

publicação on-line de Jansen, Leo; Luijten, Hans; Bakker, Nienke (eds.). *Vincent van Gogh – The Letters*. Version: December 2010. Amsterdam & The Hague: Van Gogh Museum & Huygens ING.

<sup>26</sup> Aurier, G.-Albert. Les Isolés, Vincent van Gogh. *Mercure de France*, t. I, n° 1, p. 24-29, janvier 1890. A respeito da visão religiosa da vida do artista, ver também Heinich, Nathalie. *Glory of Van Gogh: An Anthropology of Admiration*, Princeton Univ. Press, 1996.

<sup>27</sup> A grande maioria das cartas enviadas por Theo a Vincent não sobreviveu. Já as cartas enviadas por Vincent a Theo foram quase todas guardadas pelo irmão *marchand*. Essa discussão será feita em maiores detalhes no capítulo 4.

<sup>28</sup> Os primeiros trechos de cartas publicadas surgiram no jornal *Van Nu en Straks*, publicado por Auguste Vermeylen, com autorização de Johanna Bonger van Gogh. A este respeito, ver Leo Jansen, Hans Luijten, Nienke Bakker, 2010. <http://vangoghletters.org/vg/publication>.

<sup>29</sup> Por exemplo, o caso de Artaud, Antonin. *O suicida da sociedade*. Trad. Ferreira Gullar. Rio de Janeiro, José Olympio, 2007.

<sup>30</sup> Os marcos da criação desse contradiscurso foi a publicação da terceira edição do catálogo *raisonné* de obras do artista e a criação do Museu Van Gogh, em 1973. Faille, J.B. de la. *The works of Vincent van Gogh*. Amsterdam: Meulenhoff, 1970.

Em alguns casos, esse esforço resultou na criação de uma espécie de mito ao contrário<sup>31</sup> ou mesmo em narrativas caricaturais<sup>32</sup>.



Figura 3 - Túmulos de Vincent e Theo van Gogh no cemitério de Auvers-sur-Oise. Fotografia tirada pelo autor em 2015

Desse modo, no caso de van Gogh, biografia e obra se misturam mais do que em qualquer outro artista. É impossível separar as circunstâncias de sua vida da apreciação de seus quadros. Esta é uma associação presente desde o início da promoção de sua obra pela viúva de Theo, Johanna Bonger, que se encarregou de vender as primeiras obras do artista. Como será mostrado, a exaltação da personalidade foi acompanhada por um aumento de preços significativo nos primeiros anos do século XX, mostrando que a construção do mito passa pelo mercado.

<sup>31</sup> Por exemplo, no site do Museu Van Gogh, há uma série de perguntas e respostas sobre a vida do artista. Em uma delas, um leitor pergunta quantas obras van Gogh vendeu em vida. O site informa que o pintor vendeu diversas obras, embora não se possa precisar quantas. Há somente uma obra de se pode ter certeza de que o artista tenha vendido e outras poucas prováveis vendas, conforme mostrado na nota número 4. O site do museu, no entanto, inclui na conta das pinturas vendidas as obras que o artista trocou com colegas e mesmo as obras enviadas a Theo. Nenhuma delas pode ser considerada como uma obra de fato comercializada no mercado, pois são trocas e concessões familiares. No esforço de normalizar a narrativa do mito, a explicação do museu leva a crer que a trajetória de van Gogh foi bem-sucedida no mercado. Uma rápida leitura de algumas de suas cartas, no entanto, revela que não foi bem assim, e que muitas vezes o pintor se sentia frustrado com sua incapacidade de escoar sua produção. <https://www.vangoghmuseum.nl/en/125-questions/questions-and-answers/question-54-of-125>.

<sup>32</sup> Caso da recente publicação de Wouter van der Veen que já no título apresenta uma visão caricatural dos irmãos van Gogh. Ver: Van der Veen, Wouter, op. cit.

Isso colocado, esta tese foi estruturada em quatro capítulos. O ponto de partida é a ideia de que o mercado de arte moderna é um mercado de temperamentos, como aponta Nicholas Green em *Dealing in Temperaments*<sup>33</sup>. Além disso, o primeiro capítulo faz uma discussão geral do mercado de arte do século XIX, apresentando seus principais autores e a relação umbilical entre arte moderna e mercado financeiro. Entre as referências discutidas neste capítulo estão *Marketing Modernism*, de Robert Jensen<sup>34</sup>, *Canvases and Careers*, de Cynthia e Harrison White<sup>35</sup>, e o catálogo da exposição *Inventing Impressionism: Paul Durand-Ruel and the Modern Art Market*<sup>36</sup>, realizada na National Gallery de Londres, em 2015.

O capítulo seguinte discute a atuação de Theo van Gogh como *marchand* e como sua relação com o comércio de arte pode ser entendida a partir das noções de “marchand ideológico” e de “marchand apóstolo”. As bases para este capítulo são o texto de John Rewald<sup>37</sup> sobre o tema e o catálogo para uma exposição sobre Theo organizada por Chris Stolwijk e Richard Thomson<sup>38</sup>. Como fonte primária, foram pesquisados os arquivos de Theo, presentes no Museu Van Gogh, e os livros de contabilidade da galeria Boussod, Valladon & Cie, onde Theo trabalhava, que mostram que sua atividade como comerciante era variada e que sua escolha em vender impressionistas estava mais ligada a uma opção de carreira – em consonância com as práticas mais bem sucedidas de sua época – do que exatamente a um amor profundo pela arte moderna<sup>39</sup>.

O terceiro capítulo discutirá como, no caso de Vincent, biografia e obra não podem ser dissociadas. Em nenhum outro artista as circunstâncias biográficas e o temperamento foram tão centrais para a compreensão das pinturas. Pincelada, cor, forma, temas, materialidade: nada disso pode ser entendido sem se levar em conta a vida atormentada do suicida que até o último minuto se dedicou à sua pintura. Esta chave de compreensão

---

<sup>33</sup> Green, Nicholas, op cit.

<sup>34</sup> Jensen, Robert, op cit.

<sup>35</sup> White, Cynthia A.; White, Harrison C. *Canvases and Careers*, Institutional Change in The French Painting World. Chicago: University Chicago Press, 1993.

<sup>36</sup> *Paul Durand-Ruel and the Modern Art Market: Inventing Impressionism*. London: National Gallery Company; New Haven: Yale University Press, 2015

<sup>37</sup> Rewald, John. Theo van Gogh as Art Dealer. In: Rewald, John. *Studies on Post-Impressionism*. Londres: Thames and Hudson, 1986.

<sup>38</sup> Stolwijk, Chris; Thomson, Richard; Sjaar, Heugten van. *Theo van Gogh: 1857-1891*. Amsterdam: Van Gogh Museum; Zwolle: Waander Publishers, 1999.

<sup>39</sup> Consultei os arquivos da Goupil durante meu estágio de pesquisa no RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis (Instituto Holandês para a História da Arte) e parcialmente no site da fundação Getty: <http://piprod.getty.edu/starweb/stockbooks/servlet.starweb?path=stockbooks/stockbooks.web>.

da obra de van Gogh foi inaugurada pela crítica quando o pintor ainda vivia e funciona como desdobramento das teorias estéticas de sua época<sup>40</sup>. As principais referências para este capítulo são o catálogo das exposições Van Gogh no Borinage e Millet e Van Gogh, realizadas, respectivamente, em 2015 e em 2019 no Museu van Gogh<sup>41</sup>. Além delas, também contribuíram para o capítulo o livro de Nathalie Heinich<sup>42</sup> sobre a formação do mito e a tese de Maite van Dijk, que trata parcialmente da recepção das obras de van Gogh pelo ambiente crítico francês<sup>43</sup>.

O quarto e último capítulo trata da recepção das obras de van Gogh após sua morte. Apesar de ter vivido seus anos finais na França, foi na Holanda e principalmente na Alemanha que sua obra passou a ser apreciada de modo significativo. Em solo alemão, as pinturas de van Gogh foram recebidas em um ambiente crítico permeado pelas ideias de Nietzsche e influenciaram a trajetória dos jovens expressionistas. As principais referências para este capítulo são o estudo realizado por Carol Zemel<sup>44</sup> sobre a crítica holandesa, o catálogo das obras do período francês de van Gogh, de autoria de Walter Feilchenfeldt<sup>45</sup>, o catálogo da exposição Van Gogh et le Expressionisme<sup>46</sup>, a recente biografia de Johanna publicada por Hans Luijten<sup>47</sup> e, em especial, o livro de contabilidade com as receitas e as despesas da viúva de Theo<sup>48</sup>.

Permeando todos os capítulos estão as cartas trocadas entre os irmãos – espécie de biografia de ambos. Obviamente, elas não foram escritas por um biógrafo, mas pelo próprio artista e, por isso mesmo, são peça fundamental na dinâmica da criação do mito e no aumento de preços<sup>49</sup>. Também indicam como o artista queria se mostrar a seus

<sup>40</sup> Por exemplo, a frase de Emile Zola: “Un oeuvre d’art est un coin de la nature vu à travers un tempérament”. Zola, Emile. *Mes haines*, Causeries littéraires et artistiques. Mon Salon (1866) foi muito citada por van Gogh em suas cartas (ver, por exemplo, cartas 361, 492 e 643).

<sup>41</sup> A primeira: Heugten, Sjaar van; Jansen, Leo et al. *Van Gogh in de Borinage: de geboorte van een kunstenaar*. Brussel: Mercatorfonds, 2015; a segunda: Kelly, Simon; Van Dijk, Maite. *Jean-François Millet. Sowing the seeds of modern art*. Amsterdam: THOTH publications, Van Gogh Museum, 2019.

<sup>42</sup> Heinich, Nathalie, op cit.

<sup>43</sup> Van Dijk, Maite, 2017.

<sup>44</sup> Zemel, Carol. *The formation of a Legend: Van Gogh Criticism, 1890-1920*. Ann Arbor [MI]: UMI, 1980.

<sup>45</sup> Feilchenfeldt, Walter. *Vincent van Gogh: The Years in France: Complete Paintings 1886-1890*. London: Philip Wilson, 2013.

<sup>46</sup> Lloyd, Jill. *Van Gogh et le Expressionisme exposition*, Amsterdam, Van Gogh. Paris: Gallimard, 2006.

<sup>47</sup> Luijten, Hans. *Alles voor Vincent – Het leven van Jo van Gogh-Bonger*. Amsterdam: Prometheus, 2019.

<sup>48</sup> Stolwijk, Chris; Veneboos Han. *The account book of Theo van Gogh and Jo van Gogh-Bonger*. Amsterdam: Van Gogh Museum, 2002

<sup>49</sup> A maior parte das cartas disponíveis foi enviada por Vincent a Theo. As cartas enviadas pelo irmão marchand ao irmão pintor não foram guardadas e organizadas pelo artista.

correspondentes. Por exemplo, as cartas que enviou a Theo tratam de assuntos ligados ao fazer artístico e, em alguns casos, assumem um tom de prestação de contas pelo dinheiro enviado mensalmente. Em outros casos, omitem detalhes desagradáveis, como a doença venérea que Vincent contraiu em Haia ao se envolver com Sien Hoornik, ou mesmo maiores detalhes de quando o artista cortou uma parte de sua orelha<sup>50</sup>. Assim, a narrativa biográfica também é construída nas lacunas das cartas. Além das cartas do artista, há outras narrativas que ajudam a formar essa memória, como depoimentos de pessoas que conviveram com ele, a exemplo das memórias que sua irmã, Lies van Gogh, escreveu em 1910, e da pequena biografia escrita por sua cunhada Johanna Bonger na primeira publicação das cartas trocadas entre os irmãos, lançada simultaneamente em alemão e holandês em 1914<sup>51</sup>.

Por fim, uma pergunta que me fiz ao longo de todo o processo de pesquisa e redação desta tese e que imagino que qualquer pesquisador que percorra um caminho semelhante também deve se fazer: o que há mais para dizer sobre van Gogh? Esta pergunta conduz a outra, a meu ver mais importante: o que significa ter pouco a dizer sobre van Gogh? Ou melhor, por que tanto já foi e continua a ser dito sobre van Gogh? Sua resposta, como será mostrado, passa inevitavelmente pelas práticas de mercado do final do século XIX e começo do XX.

---

<sup>50</sup> Ver, por exemplo, cartas 241, 685, 724.

<sup>51</sup> Gogh, E.H. du Quesne-van, *Persoonlijke herinneringen aan Vincent van Gogh* (Baarn, 1910); e Bonger, Johanna van Gogh, *Brieven aan zijn broeder*, 4 vols. (Amsterdam: Wereldbibliotheek, 1914).

## CAPÍTULO 1 – PROFISSÃO MARCHAND, PROFISSÃO ARTISTA

A profissão de *marchand* era tradicional na família van Gogh. Três irmãos do reverendo Theodorus van Gogh, pai de Vincent e Theo, trabalhavam no ramo. Eram eles: Vincent van Gogh (que inspirou o nome do sobrinho pintor), Hendrik van Gogh e Cornelius Marinus van Gogh, respectivamente, Tio Cent, Tio Hein e Tio Cor, como chamados pelos sobrinhos em suas cartas<sup>52</sup>. O mais bem-sucedido era Tio Cent, que em 1858 se associou a Adolphe Goupil e Léon Boussod na propriedade da galeria francesa Goupil & Cie, a maior da Europa no ramo de edição de gravuras e venda de pinturas<sup>53</sup>.

O reverendo Theodorus não hesitou em contatar seus irmãos para iniciar os filhos na carreira de *marchand*. Com o apoio de Tio Cent, Vincent começou a trabalhar na filial da Goupil de Haia em 1869, sob a chefia de Hermanus. G. Tersteeg<sup>54</sup>. Após quatro anos, foi transferido para Londres, onde colocou tudo a perder: dava conselhos sinceros demais aos clientes. Defendia alguns artistas em detrimento de outros e desencorajava vendas potenciais por não acreditar na obra de determinado pintor<sup>55</sup>. Finalmente, depois de um breve período em Paris para tentar se recuperar, foi demitido por Léon Boussod, sócio da galeria e seu chefe direto. O fracasso desapontou Tio Cent, que se manteve distante do sobrinho até o fim de sua vida.

Theo, ao contrário do irmão mais velho<sup>56</sup>, construiu sua carreira da melhor forma possível. Foi trabalhar em 1873 na filial da Goupil em Bruxelas, diretamente com Tio

---

<sup>52</sup> A respeito do círculo familiar imediato de Vincent e Theo, ver o ensaio presente no site [http://vangoghletters.org/vg/context\\_4.html](http://vangoghletters.org/vg/context_4.html), site da Van Gogh Foundation responsável por disponibilizar as cartas do artista na íntegra. A numeração aqui utilizada para se referir às cartas trocadas entre os irmãos corresponde à numeração do site.

<sup>53</sup> Na data da sociedade, em 1858, Tio Cent detinha 30% do capital da empresa. Léon Boussod, outro sócio, também 30% e Adolphe Goupil, fundador, 40%. Ver Stolwijk, Chris. Theo van Gogh, a Life. In: Stolwijk, Chris; Thomson, Richard; Sjaar, Heugten van. *Theo van Gogh: 1857-1891*. Van Gogh Museum. Amsterdam: Waander Publishers, Zwolle 1999. p. 37.

<sup>54</sup> Tersteeg e tio Cor serão as pessoas contra quem Vincent vai se voltar quando abandonar a profissão de *marchand*, como exemplos de uma profissão “corrompida”. Ver, por exemplo, a carta 277. Disponível em: <http://vangoghletters.org/vg/letters/let277/letter.html>.

<sup>55</sup> A esse respeito, ver Bailey, Martin. *Van Gogh in England: portrait of the artist as a young man in England*. Londres: Barbican Art Gallery, 1992, e também as 25 cartas enviadas por Vincent van Gogh entre junho de 1873 e maio de 1878.

<sup>56</sup> Vincent nasceu em 30 de março de 1853, Theo em 25 de janeiro de 1857. O irmão pintor era, portanto, quase quatro anos mais velho que o irmão *marchand*.

Hein, e depois na filial de Haia, como seu irmão havia feito antes<sup>57</sup>. Cinco anos depois, representou a galeria na Exposição Universal de 1878, em Paris, ocasião em que vendeu uma pintura e trocou algumas palavras com o presidente Mac-Mahon, para orgulho de sua mãe<sup>58</sup>. A recompensa por sua dedicação veio em 1881, quando com apenas 23 anos passou a ser gerente de uma das três filiais da Goupil em Paris<sup>59</sup>, localizada no número 9 do Boulevard Montmartre – função em que permaneceu até o fim de sua curta vida.

O mercado de arte em que os jovens Theo e Vincent iniciaram suas carreiras era bastante diferente daquele no qual seu tio e Adolphe Goupil, fundador da Goupil, tinham começado. Tio Cent havia aberto sua galeria em 1839 em Haia; uma loja que inicialmente comercializava livros e materiais de pintura e que com o tempo passou a vender obras de arte conforme o mercado se expandia. O ponto alto foi a associação com a galeria francesa, que durou até 1878, quando vendeu sua parte na empresa a René Valadon, genro de Boussod. Tio Cent morreu dez anos depois de se aposentar, deixando uma herança generosa somente a Theo, com a qual ele pagaria parte das despesas da transferência de Gauguin da Bretanha para Arles<sup>60</sup>.

A trajetória de Adolphe Goupil é um sólido exemplo de empreendedorismo no capitalismo do século XIX. Começou em 1829, quando Adolphe se associou ao editor alemão Henri Ritner no negócio de edição e impressão de gravuras no número 12 do Boulevard Montmartre<sup>61</sup>, provavelmente o mesmo local onde Theo trabalharia anos depois<sup>62</sup>. Foram muitos sócios ao longo dos anos: inicialmente a galeria se chamava Ritner & Goupil; depois, com a morte do alemão e a entrada de Hector Vibert em 1841, passou a ser chamada de Goupil & Vibert, para nove anos mais tarde, com a chegada de Alfred Mainguet, ser tão somente Goupil & Cie. Foi também na década de 1840 que a

---

<sup>57</sup> Tio Hein administrava uma galeria em Roterdã. Em 1859, mudou-se para Haia para administrar a galeria do irmão mais novo, Tio Cent, que havia se tornado um braço da galeria francesa Goupil&Cie. Tio Cor trabalhou por um tempo nas lojas dos irmãos, mas em 1849 fundou uma loja de livros que também atuava como galeria de arte em Amsterdã. Ver nota 53.

<sup>58</sup> Como narrado em Rewald, John. *Theo van Gogh as Art Dealer*. In: Rewald, John. *Studies on Post-Impressionism*, Londres: Thames and Hudson, 1986. p. 9.

<sup>59</sup> Quando Theo se mudou para Paris, havia três filiais da galeria na cidade. Além da filial em que Theo atuava, havia a galeria mais prestigiosa, localizada na Rue Chaptal, e o ateliê de impressões localizado na Place d'Opera.

<sup>60</sup> Ver carta 652 e Rewald, John, op. cit. p. 36-37.

<sup>61</sup> Ritner havia começado o negócio dois anos antes. Ver Lafont-Couturier, Hélène. *La maison Goupil ou la notion d'oeuvre originale remise en question*. *Revue de l'Art*, nº 112, p. 59-69, 1996.

<sup>62</sup> Theo começou a trabalhar depois das reformas feitas pelo Barão de Haussmann; Goupil e Ritner fundaram sua galeria antes.

galeria abriu sua primeira filial fora da França, em Londres. Essa internacionalização se consolidou em 1846 com a sucursal de Nova York, sob a administração de Michael Knoelder (que posteriormente iria comprar a galeria). No último quartil do século, já havia filiais da casa Goupil em Berlim, Bruxelas, Haia (graças à sociedade com Tio Cent), e Viena. Em 1856, Léon Boussod, que vinha do negócio de estradas de ferro, passou a controlar 30% da firma. Adolphe Goupil finalmente se aposentou em 1884<sup>63</sup>, 55 anos após ter começado, quando a galeria passou a se chamar Boussod, Valadon & Cie.

Mudança e adaptação foram as palavras de ordem na história da companhia. Contando com os gravadores mais hábeis do período, a casa popularizou imagens por meio de litogravuras e águas-fortes *meleé au burin*. Estas chegaram a ser chamadas procedimento Goupil, ou *goupillage*, tal era a associação entre a técnica e a galeria<sup>64</sup>. Especializada na reprodução de gravuras originais e de interpretações de mestres como Rafael, Ticiano, Veronese, e dos grandes artistas contemporâneos que expunham no salão, como Paul Delaroche, Horace Vernet, e Ary Scheffer (figura 4), a empresa consolidou um próspero negócio em um mundo onde a principal forma de ter acesso a imagens se dava por meio da impressão de gravuras<sup>65</sup>. Na década de 1860, adquiriu a patente para explorar na França o procedimento Woodbury, tecnologia fotográfica que iria revolucionar o mercado de edição de estampas. Em 1873, passou finalmente a comercializar fotogravuras a um custo compatível com todos os bolsos. O longo período no desenvolvimento da tecnologia e o valor investido por Goupil para torná-la viável revelam a seriedade do investimento e a busca deliberada da empresa por permanecer à frente via inovação<sup>66</sup>.

Curiosamente, uma das primeiras cartas trocadas entre Theo e Vincent, em julho de 1873<sup>67</sup>, apresenta um jovem e promissor *marchand* explicando ao irmão mais novo o pouco que sabia sobre o novo processo fotográfico. Em grande medida, o gosto e o museu imaginário dos irmãos van Gogh foram moldados pelas gravuras presentes em seu cotidiano de trabalho na casa Goupil. Mesmo a decisão de Vincent de se tornar pintor

<sup>63</sup> Goupil se desligou dos negócios somente em 1887, mas em 1884 abriu mão da direção do negócio.

<sup>64</sup> Ver Lafont-Couturier, Hélène, op. cit., p. 60.

<sup>65</sup> A esse respeito, a leitura de Mainardi, Patricia. *Another World: Nineteenth-Century Illustrated Print Culture*. Yale University Press, March 14, 2017.

<sup>66</sup> A galeria já editava fotogravuras desde 1850, mas o processo de reprodução era custoso e a fabricação de estampas se estendia por longos períodos.

<sup>67</sup> Carta número 11, enviada por Vincent a Theo em julho de 1873.



provavelmente está vinculada a seus anos de trabalho como *marchand*, quando construiu um amplo referencial de imagens ao qual sempre voltava em busca de inspiração<sup>68</sup>.



Figura 4 – *Cristo Consolador* (1837), editado pela Goupil em 1857.  
Louis Pierre Henriquel-Dupont, a partir de Ary Scheffer

Além da nova tecnologia, a década de 1850 foi palco de uma expansão nos negócios. A sede principal da galeria se mudou do Boulevard Montmartre para a Rue Chaptal, na esteira das modificações introduzidas pelas reformas do Barão de Hausmann no Segundo Império. Foi também quando, após cerca de 20 anos no ramo da impressão e edição, a Goupil passou a vender quadros e desenhos de artistas contemporâneos. Os registros mostram que em 1851 a galeria vendeu pela primeira vez um desenho preparatório feito por Jules François para uma gravura baseada na pintura *Mère heureuse* de Paul Delaroche, pelo valor de 1500 francos – valor alto para um desenho<sup>69</sup>. A título de comparação, os impressionistas só iriam alcançar valores como este na segunda metade

<sup>68</sup> A respeito das referências visuais descobertas por van Gogh ao longo de seu período como *marchand*, vale consultar as cartas de 01 a 90. Considerações sobre como essas referências podem ter contribuído para seu início como artista podem ser verificadas em: Tilborgh, Louis van; Hendricks, Ella. Vincent van Gogh: paintings. Vol 1. *The Dutch Period, 1881-1885*. Amsterdam: Van Gogh Museum, 1999; Cabanne, Pierre. *Van Gogh*. Lisboa: Verbo, 1985; Naifeh, Steven; White Smith, Gregory. *Van Gogh: a vida*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

<sup>69</sup> Ver Lafont-Couturier, Hélène, op. cit., 1996, p. 61.

da década de 1880 – isto sem descontar a inflação de mais de 30 anos. A gravura para a qual serviu o desenho foi editada sob o título de *Les Joies d'une mère* e vendida por 100 francos a prova do artista, com impressões que variavam de 20 a 50 francos. Nesse sentido, a venda de originais surge do negócio de impressão<sup>70</sup>.

Vender desenhos e pinturas, entretanto, não significou o abandono da atividade inicial. Mesmo após a saída da Adolphe, fotogravuras baseadas em pinturas expostas no salão continuaram a ser publicadas com frequência. A atividade de edição de revistas e livros chegou mesmo a se expandir quando a companhia mudou de nome, movimento beneficiado pela proximidade com o editor Michel Manzi<sup>71</sup>. Mais que isso: a companhia também atuou realizando as impressões de importantes revistas de fotografia da época. Em 1885, as gravuras da revista semanal *L'illustration* foram feitas pela Boussod & Valladon Gravures Photographiques', três anos depois, passaram a imprimir as edições da prestigiosa revista *Paris Illustré*<sup>72</sup>.

Um bom exemplo das impressões de livros que a galeria editava é o *Cours de dessin. Avec le concours de J-L. Gérôme*, de Charles Bargue<sup>73</sup>, publicado pela primeira vez em 1866, com edições até 1871. A publicação apresentava os métodos de ensino de desenho da École de Beaux-Arts a partir de pranchas desenvolvidas por Bargue com colaboração de Jean-Léon Gérôme. O manual de Bargue e Gérôme foi uma das principais fontes de treinamento de van Gogh, que utilizou o livro desde seus primeiros anos como artista até seus dias finais<sup>74</sup>. Van Gogh começou a utilizar o *Cours de dessin* em 1880 (ver figuras 5 e 6), quando narrou estar estudando uma das pranchas ao irmão em carta<sup>75</sup>. Além do *Cours de dessin*, o pintor também utilizou o *Exercices au fusain pour préparer à*

---

<sup>70</sup> Ibid.

<sup>71</sup> Michel Manzi (1849-1915) foi um editor italo-francês responsável por inventar a técnica de tipogravura moderna, feita a partir da fotogravura. Desde o começo da década de 1880, trabalhou com a galeria Goupil e em 1888 tornou-se um dos sócios do negócio. Foi bastante próximo de Edgar Degas e Toulouse-Lautrec.

<sup>72</sup> Thomson, Richard. Theo van Gogh, an Honest Broker. In: Stowijk, Chris et al. *Theo van Gogh: 1857-1891*. Amsterdam: Van Gogh Museum; Zwolle: Waander Publishers, 1999. p. 70.

<sup>73</sup> Charles Bargue, 1826-1883, foi um discípulo de Gérôme, que ficou conhecido pela publicação de seu *Cours de Dessin* bastante influente na época e até os dias de hoje. Algumas obras como *Sorrow*, de Van Gogh, foram diretamente inspiradas em pranchas para copiar do manual de Bargue. Mesmo Picasso utilizou o manual em sua adolescência. A sua edição brasileira, disponível em bancas e livrarias, vende o livro como responsável por ensinar Van Gogh e Picasso.

<sup>74</sup> Para mais informações sobre a utilização do catálogo de Bargue por van Gogh, tanto em Auvers-sur-Oise quanto em outros momentos, ver Vellekoop, Marije; Zwikker, Roselie. *Vincent van Gogh drawings 4*. Arles, Saint-Rémy and Auvers, 1888-1890. Amsterdam: Van Gogh Museum, 2007. p. 479-487.

<sup>75</sup> Ver carta 156, enviada a Theo em agosto de 1880.

*l'étude de l'academie d'après nature*, que havia sido lançado pela Goupil em 1871. E em junho de 1890, poucos dias antes do suicídio, van Gogh pediu ao irmão em carta que enviasse o método de Bargue para que ele pudesse copiar algumas de suas pranchas<sup>76</sup>.

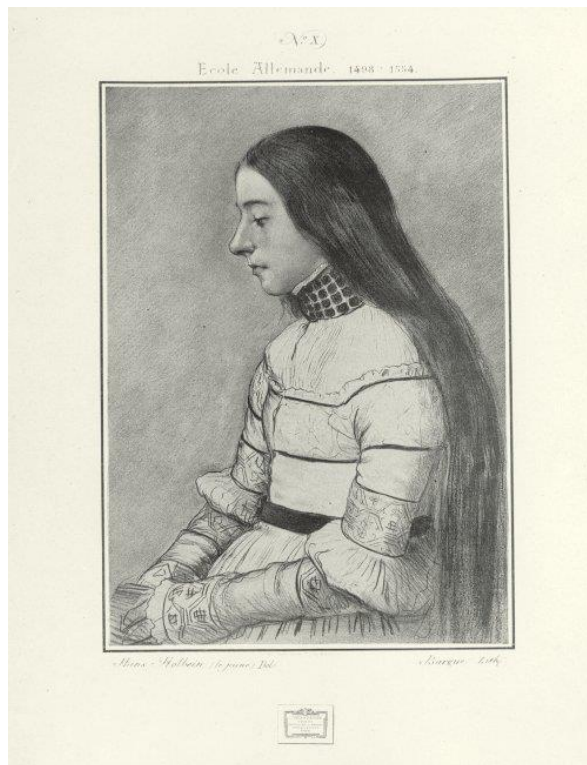


Figura 5 – Charles Bargue após Hans Holbein, o jovem.  
*Filha de Jacob Meyer*, presente em *Cours de dessin*. Paris 1868-1870. II, nº 10

<sup>76</sup> Ver carta 877, enviada por Vincent a Theo em junho de 1890.



Figura 6 – Vincent van Gogh, 1881, após Charles Bargue (figura 5).  
*Filha de Jacob Meyer*, caneta, lápis e tinta, 54x42 cm, Museu Kröller-Müller, Ottelo

A colaboração entre a casa Goupil e Gérôme não se deu somente com o manual de desenho; ela é um dos alicerces da consolidação da galeria no mercado de pinturas. Gérôme se casou com Marie Goupil, filha de Adolphe, em 1863, mas a relação entre eles já era boa. Em 1859 a galeria havia comprado sua primeira pintura feita pelo artista, *Rei Candaules* (figura 7); pouco tempo depois, em 1861, o pintor assinou um contrato de exclusividade de direitos de reprodução que dava à empresa prioridade na compra de seus trabalhos e estabelecia que qualquer reprodução de sua obra deveria ser autorizada nos termos do contrato. A despeito disso, no ano anterior, Gérôme havia vendido uma pintura, *Le prisonnier* (Musée des Beaux-Arts de Nantes), à municipalidade de Nantes por 10 mil francos. Preso ao contrato, o pintor tentou recomprar a obra por 15 mil francos para que ela fosse reproduzida pela galeria. Sem sucesso. A solução encontrada foi pintar uma nova versão da mesma pintura em tamanho reduzido, para que a galeria pudesse usar como base para as gravuras<sup>77</sup>. A pintura de tamanho menor foi vendida em 1863 ao

<sup>77</sup> A esse respeito, ver Lafont-Couturier, Hélène. *Gérôme & Goupil: art and enterprise*. Paris: Reunion des Musées Nationaux; Pittsburgh: Frick Art and Historical Center, 2000. E Lafont-Couturier, Hélène, op. cit., 1996, p. 64.

*marchand* inglês Ernest Gambart por 20 mil francos, em Londres. Ou seja, após dois anos, uma pintura de dimensões menores, uma redução elaborada com propósitos puramente comerciais, foi vendida pelo dobro do valor da original<sup>78</sup>.

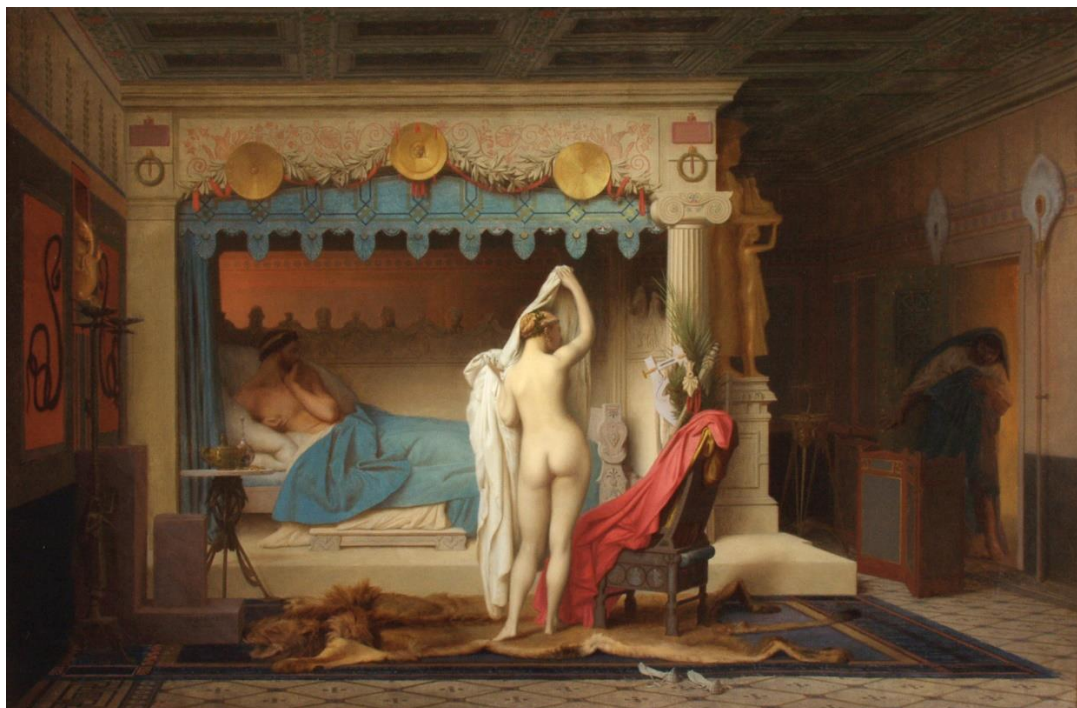


Figura 7 – Jean-Léon Gerome, *Rei Candaules*.  
Óleo sobre tela, 67x100 cm, Museo de Arte de Ponce

### 1.1 REPETIÇÕES, RÉPLICAS E CONTRATOS

As reduções de obras originais, como a feita por Gérôme, foram o primeiro passo para outro ramo do negócio: o de repetições e réplicas, que começam a aparecer na galeria na década de 1860. As primeiras eram variações de um mesmo tema, quase idênticas à original, caso da pintura *L'écrin*, de Auguste Toulmouche, repetida quatro vezes com pequenas modificações. Já as réplicas eram novas versões, feitas pelos próprios artistas, de pinturas já célebres e consagradas. Tanto as réplicas como as repetições foram extensivamente publicadas nas gravuras e edições da Goupil, o que coloca a própria noção

<sup>78</sup> Lafont-Couturier, op cit., 1996, p. 63.



de original em perspectiva. Na prática, reproduções, réplicas, reduções e repetições eram faces diferentes de um mesmo produto que não se resumia à obra original<sup>79</sup>.

Nem sempre, entretanto, eram feitas pelo mesmo artista, caso de *O Nascimento de Vênus* (figura 8), de Alexandre Cabanel, cujos direitos de reprodução foram adquiridos pela casa Goupil. Após ter sido vendida a Napoleão III, a obra foi replicada por Adolphe Jourdan por 1500 francos, para ser revendida sob autoria do próprio Cabanel. Ficou acordado entre as partes que Cabanel faria retoques e assinaria a réplica feita por Jourdan<sup>80</sup> (figura 9). Em 1870 – após a publicação de diversas gravuras a partir da obra – a pintura foi vendida nos Estados Unidos por 20.000 francos, com 9.250 de lucro para o artista. Todas as partes saíram ganhando<sup>81</sup>.



Figura 8 – Alexandre Cabanel. *O Nascimento de Vênus*, 1863.  
Óleo sobre tela, 130x225 cm, Museu d'Orsay, Paris

<sup>79</sup> A esse respeito, ver também: Mainardi, Patrícia. The 19th-century art trade: copies, variations, replicas. *Van Gogh Museum Journal*, Amsterdam, 2000, p. 63-74.

<sup>80</sup> Há uma ainda uma terceira versão da obra feita pelo próprio Cabanel, com dimensões reduzidas 102 x 182 cm, presente no Metropolitan Museum of Art, em Nova York.

<sup>81</sup> Ibid, e Lafont-Couturier, Hélène, op. cit., 1996, p. 67.



Figura 9 – Alphonse Jourdan e Alexandre Cabanel. *O nascimento de Vênus*, 1864. Óleo sobre tela, 85x135 cm, Dahesh Museum of Art

Os contratos de exclusividade ou de direito de recusa eram a regra da empresa<sup>82</sup>. Em 1886, mais de 20 anos depois do acordo com Gérôme, a galeria assinou um contrato com Léon-Augustin Lhermitte para monopolizar a venda de sua obra. O artista, que costumava vender seus pastéis por cerca 1.500 francos, obtinha uma média de 3.500 com a galeria. Os negócios com Lhermitte também indicam mudanças no perfil do mercado no final do século. Se, no início, a galeria trabalhava com os artistas mais populares dentro do Salão, que chegaram mesmo a ser chamados de “Escola Goupil”<sup>83</sup>, após 1870 passou a trabalhar com pintores paisagistas, e as obras de campeões do Salão dividiam o espaço da galeria com artistas como o próprio Lhermitte (figura 10), Camile Corot e Jean-François Millet. No entanto, esses artistas chegaram a Goupil somente quando já havia um mercado constituído. De fato, a galeria só vai se abrir ao novo mercado, notadamente composto por artistas paisagistas, quando já existir um patamar relativamente sólido de preços. Serão outros *marchands*, como Paul Durand-Ruel, que irão prospectar e criar demanda para os paisagistas franceses da segunda metade do século XIX. Da parte de Goupil, há um comportamento adaptativo, que complementa as vendas de uma arte já

<sup>82</sup> Esses contratos eram, em geral, *gentlemen's agreements*, ou seja, não eram formalizados em um documento, mas acertados verbalmente entre os participantes. Não eram, portanto, regidos pelo direito formal.

<sup>83</sup> Thomson, Richard, op. cit., 1999, p. 64.

estabelecida, por meio de galerias bem decoradas que atraem a atenção tanto da imprensa quanto dos compradores. Goupil é um exemplo bem-acabado do que Albert Boime chamou de “*marchand* empreendedor”, aquele capaz de empreender e criar um novo paradigma para os negócios artísticos<sup>84</sup>.

A trajetória da casa Goupil apresenta traços genuínos de uma empresa capitalista moderna: diversificação da atividade principal, adaptação, e novas tecnologias que barateiam o produto e aumentam a escala de mercado. Também mostra uma característica importante do capitalismo do século XIX: ele é especializado na base – notem-se os processos de especialização realizados na galeria Goupil por gravadores, desenhistas e toda sorte de minúcias produtivas – mas volátil no topo, adaptando seus negócios conforme exigem as condições de valorização da riqueza.

Quando chegar a Paris, Theo van Gogh encontrará um ambiente já bastante diversificado, resultado de uma interação complexa entre o desenvolvimento da economia capitalista da segunda metade do século XIX e as questões de mercado de trabalho para artistas. As próximas seções tratarão da formação desse ambiente, notadamente em Paris, palco em que começaram os primeiros movimentos artísticos da modernidade e onde Theo e Vincent exerceram suas profissões de *marchand* e artista.

---

<sup>84</sup> Ver Boime, Albert. Entrepreneurial Patronage in Nineteenth-Century France. In: Carter, Edward et al. (eds.). *Enterprise and Entrepreneurs in Nineteenth and Twentieth-Century France*. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1976. p. 331-50.





Figura 10 – Léon Auguste Lhermitte, *Glaneuses*, 1887  
Óleo sobre tela, 74x95 cm, Philadelphia Museum of Art

## 1.2 O SALÃO E O MERCADO

A presença de grandes nomes do salão na galeria Goupil mostra que não havia clivagem entre salão e mercado, ao contrário, um servia como trampolim para o outro. Além de poder vender as obras exibidas<sup>85</sup>, ser exposto no salão implicava ser visto e ter um prestígio que poderia gerar vendas futuras. Na prática, o sistema de carreira estruturado em torno do salão normatizava o caminho do artista dentro da economia de mercado do século XIX. Funcionava como um mecanismo de reconhecimento social e de colocação na divisão social do trabalho, que se materializava nas honrarias concedidas pela Academia e pelo acesso ao cliente mais importante do começo do século: o Estado. Era o Estado que comprava obras para locais públicos e fazia as encomendas de grandes pinturas de história que impulsionavam a reputação de um artista.

---

<sup>85</sup> Após a reforma de David em 1791, Vivant Denon convenceu Napoleão a dar como prêmio para os premiados do Salão a compra por parte do Estado. Com isso, a venda de todas as obras no Salão passou a valer. Ver Mainardi, Patrícia. *The end of the salon: art and the state in the early Third Republic*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

De 1800 até o final do Período Napoleônico, o Estado francês gastou em média 307.159.267 francos por ano em pinturas<sup>86</sup>. Os valores mais altos eram pagos a artistas como David e Vernet<sup>87</sup>. Os números continuaram positivos após a queda do imperador. Nas palavras de Rosenthal, “Les peintres n’avaient pas eu à se plaindre de la Restauration”<sup>88</sup>. No entanto, a Monarquia de Julho e a Segunda República trouxeram uma queda no valor médio das compras estatais. Em 1852, por exemplo, o valor das obras anuais compradas pelo Diretor Geral de Museus – Conde Nieuwerkerke – caiu para 100.000 francos, um terço do que era no começo do século em termos nominais<sup>89</sup>.

Por outro lado, a quantidade de artistas que desejava construir sua carreira a partir do sistema de reconhecimento proporcionado pelo Salão e pela Academia caminhava na direção oposta. Vinham das províncias e mesmo de outros países buscando a excelência e o reconhecimento do sistema francês. A média anual de expostos no Salão na década de 1830 foi de 2.524, na década de 1860 foi de 3.780. Se o número de artistas expostos aumentava, o de inscritos era, naturalmente, ainda maior. Por exemplo, o Salão de 1848 – o Salão livre – que expôs as obras de todos os inscritos, teve 5.180 trabalhos (162 dos quais retirados pelos artistas como protesto)<sup>90</sup>.

Apesar das dificuldades<sup>91</sup>, aos que tivessem sucesso, era a melhor época para ser um artista. Campões do Salão, como Delarcohe e Gérôme, gozavam de um prestígio e de

---

<sup>86</sup> White, Cynthia A.; White, Harrison C. *Canvases and Careers, Institutional Change in The French Painting World*. Chicago: University Chicago Press, 1993. p. 63-64.

<sup>87</sup> Por exemplo, o primeiro recebeu 65.000 francos pela *Coroação* e o segundo recebeu 20.000 por *Austerlitz*, como mencionado em White, Cynthia A.; White, Harrison C. op. cit., p. 64.

<sup>88</sup> “Os pintores não tinham o que reclamar da Restauração”. Rosenthal, Léon. *Du romantisme au réalisme: essai sur l’évolution de la peinture en France de 1830 à 1848*. Paris: Macula, 1987 [1914]. p. 19.

<sup>89</sup> Idem, nota 29.

<sup>90</sup> As médias foram obtidas a partir dos dados apresentados nas tabelas fornecidas por Patricia Mainardi (1993, p. 18, 19).

<sup>91</sup> A vida não era fácil nem mesmo para aqueles que tinham sucesso no meio acadêmico. Um jovem que trilhasse o caminho de ensino da Escola de Belas Artes e expusesse no Salão demoraria a sonhar com encomendas de maior vulto. A carreira de Hippolyte Flandrin é um bom exemplo disto. Saiu de Lyon com seu irmão Paul em 1829 e enfrentou grandes dificuldades até pertencer ao ateliê de Ingres. Elas envolviam desde obstáculos nas competições da École de Beaux-Arts até a penúria material nos anos de estudo. E mesmo depois de ganhar o Prêmio de Roma em 1832, após duas tentativas fracassadas, Hippolyte se apertou para pagar as despesas de seu sustento e os custos de produção das obras na Academia de Paris, em Roma, e contas como lavanderia, aquecimento e materiais de pintura. Simplesmente não havia o bastante. Ou mesmo a carreira de François Bonvin que, apesar do sucesso obtido como pintor, dependia de seu emprego como inspetor público para sobreviver. Ver White, Cynthia A.; White, Harrison C. *Canvases and Careers, Institutional Change in The French Painting World*. Chicago: University Chicago Press, 1993. p. 109 canvas. Flandrin e Bovin.

um bem-estar material sem precedentes<sup>92</sup>. Transitavam tanto pelas encomendas oficiais quanto pelo mercado. Nem todos os artistas, no entanto, poderiam sobreviver das grandes pinturas de história e do prestígio por elas conferidos e, na prática, os gêneros “menores”, como paisagens e retratos, eram o modo como a maior parte deles sobrevivia<sup>93</sup>.

O paradoxo é que justamente a Academia, instituição que definia o *status* profissional do artista no ambiente da economia de mercado, também limitava suas possibilidades. Isto ocorria porque as tentativas de flexibilização do Salão encontravam resistência nos acadêmicos, que viam os movimentos de abertura do sistema como degradação da arte. Étienne Décluze, discípulo e biógrafo de David, atribui a queda na qualidade das obras à competição pela atenção do público, e mesmo Ingres deplorou a existência de número tão grande<sup>94</sup> de obras expostas. Nesse contexto, as reformas no sistema do Salão tentavam dar conta, ao mesmo tempo, das demandas de novos artistas por mais representação e dos anseios dos membros mais antigos que lamentavam a perda de qualidade. A abertura, na maioria das vezes, vinha pelo lado do Estado e a restrição, pelo lado da Academia<sup>95</sup>. Algumas datas ajudam a entender essa relação.

A Academia Real, que havia sido suprimida no processo revolucionário – com seus 150 membros – renasceu sob a batuta de Jacques-Louis David em 1791, como *Séction de Peinture et Sculpture of the Classe des Beaux-Arts* do Institute de France. Seus membros tinham primazia na escolha de quem seria aceito ou premiado nos salões, mas suas decisões deveriam ser aprovadas pelo ministro das Belas-Artes. Foi só na Monarquia de Julho que a instituição voltou a se chamar *Académie de Peinture et Sculpture*, dispondo de 40 cadeiras exclusivamente ocupadas por artistas<sup>96</sup>. Isto significava que os próprios artistas elegiam os membros e também controlavam a seleção. Além disso, as reformas de 1830 estabeleciam que gravadores não poderiam mais receber encomendas do Estado.

---

<sup>92</sup> Jensen, Robert. *Marketing Modernism in Fin-de-Siècle Europe*. Princeton: Princeton University Press, 1994. p. 24.

<sup>93</sup> Em Mainardi, Patricia (op. cit., 1993, p. 12), há uma anedota sobre Ingres, na qual o pintor bate com a porta na cara de alguém que perguntou a ele se aquela era a casa do senhor retratista Ingres.

<sup>94</sup> Ibid, p. 29.

<sup>95</sup> Patricia Mainardi descreve os modelos para direcionar o Salão. Uma briga por esquemas bienais e anuais, e salões declaradamente comerciais coexistindo com outros, nobres, não ligados aos interesses do baixo comércio. A autora assinala que nos períodos republicanos ficava evidente que o Salão era também uma questão de orçamento público, de quanto se deveria gastar para esse espetáculo de massas. Ver o capítulo “Pictures to See and Pictures to Sell” (Mainardi, Patricia, op cit, 1993).

<sup>96</sup> Precisamente, 14 para pintores, 8 para escultores, 8 para arquitetos, 4 para gravadores e 6 para compositores de música.

Um golpe nos artistas de artes aplicadas – espécie de reminiscência do sistema de guildas. Foi graças ao negócio de impressão de gravuras de Goupil que gravadores como Henriquel-Dupont, Calamatta, Fanoli, Jules e Alphonse François puderam se sustentar<sup>97</sup>.

O Segundo Império trouxe o Estado de volta à cena. Em 1863, a École de Beaux-Arts saiu do controle da Academia e o ensino deixou de ser monopólio da instituição. Surgiram escolas como a Academia Suíça e a Academia Julian, que atraíam alunos vindos de diversas partes do mundo. Além disso, os estrangeiros agora podiam concorrer aos prêmios do Salão. Também foi a época dos salões bienais, com o limite de três obras por artista<sup>98</sup>. A prática de prêmios e honrarias – como a Legião de Honra e a isenção de julgamento aos ganhadores do Salão – foi expandida com o *hors concours* inaugurado em 1863. Com a criação desta categoria, artistas que já tivessem sido premiados em salões anteriores tinham passe livre para expor nos novos<sup>99</sup>. Isto tirava poder do júri sobre o Salão e representava a cristalização na ocupação de um espaço que poderia ser aspirado por um artista jovem.

Finalmente, a partir de 1880, o Salão passa ao controle da Société des Artistes Français. Por meio dessa “privatização”, o Estado saiu de cena em prol de uma associação de artistas; dez anos depois, em razão das brigas internas dos grupos liderados por Bouguereau e Meissonier, surgiu a Société Nationale des Beaux-Arts com seu próprio Salão<sup>100</sup>. A essa altura, no entanto, a situação já era bastante diferente daquela do começo do século: em 1870 eram poucos os artistas que dependiam das encomendas do Estado<sup>101</sup>. Um elemento novo foi introduzido a partir da Monarquia de Julho e ganhou especial força com o Segundo Império: o desenvolvimento pleno do capitalismo em território francês. A história desse desenvolvimento é também uma história de crises.

---

<sup>97</sup> Lafont-Couturier, Hélène, op. cit., 1996, p. 66

<sup>98</sup> Ver Boime, Albert, op. cit., nota 32, e Jansen, Robert, op. cit., cap 1.

<sup>99</sup> Para mais informações, ver Jensen, op.cit., p. 31.

<sup>100</sup> Mais uma vez, isso não significa que os Acadêmicos tivessem perdido sua posição de centralidade. Eles se mantiveram centrais no cenário artístico até o final da Belle Époque. Gérôme, por exemplo, morreu em 1904 gozando de alto prestígio, em um momento em que o Impressionismo já era um estilo do “passado”.

<sup>101</sup> Mainardi, Patricia, op. cit., p. 37.

### 1.3 O CAPITALISMO FRANCÊS NO SÉCULO XIX

A troca é tão velha quanto a história dos homens, escreveu Fernand Braudel<sup>102</sup>. De fato, seria um esforço vão tentar catalogar todas as relações mercantis de que se tem notícia. Seria necessário voltar aos comerciantes do mundo antigo, às ligações comerciais entre Oriente e Ocidente, ao nascimento de cidades italianas, ao mercantilismo dos Estados Absolutistas ou à Holanda do século XVII. Com isso não seria possível sequer arranhar a superfície das trocas mercantis que escapam às grandes narrativas históricas<sup>103</sup>. Mas ainda que o mercado tenha sempre estado presente, as trocas como racionalidade organizadora da sociedade fazem parte de um modo histórico de produzir bem mais recente. Disso não se deve concluir que economias de mercado e práticas capitalistas fossem uma novidade; é possível falar nelas bem antes da consolidação de um sistema capitalista, como demonstra o mesmo Braudel<sup>104</sup>.

A racionalidade capitalista nasce na esfera da circulação das mercadorias e não na produção. No início, o capitalismo está “em casa” nas transações comerciais. Isto significa que os primeiros capitalistas não se confundiam com os detentores dos bens de capital – ou de produção – mas eram aqueles que obtinham uma “mais-valia mercantil” na diferença de preço entre os momentos de compra e venda<sup>105</sup>. O moderno sistema capitalista começa justamente quando essa racionalidade deixa a esfera da circulação e adentra a esfera da produção, com a Revolução Industrial<sup>106</sup>. Com os lucros obtidos no processo produtivo foi possível formar um estoque de capital fixo e, com ele, um padrão de acumulação de riqueza até então inédito. Foi no século XIX que ocorreu a “grande

---

<sup>102</sup> Braudel, Fernand. *Civilização material, economia e capitalismo: séculos XV-XVII – O Jogo das trocas*. Vol. 2. São Paulo: Martins Fontes, 1995-1996.

<sup>103</sup> Fernand Braudel distingue a esfera superior e inferior das trocas (op. cit., p. 200).

<sup>104</sup> Braudel também assinala que, mesmo antes do termo capitalismo ser utilizado para designar um modo de produzir, já era possível falar em práticas capitalistas. Para isso, desdobra o termo capitalismo em suas variadas acepções, começando por capital, depois por capitalista e, por fim, por capitalismo, na ordem em que os usos destas palavras aparecem. Conclui que muito antes dos séculos XVIII e XIX já existia uma espécie de lógica empresarial, a saber, uma maneira calculada e otimizadora de organizar o comércio que tem o lucro como fim último. O autor ainda nota que a palavra capitalismo como meio de produção foi efetivamente incorporada como Modo de Produção somente por Wener Zombart em *Der Moderne Kapitalismus*. O termo jamais foi utilizado por Marx, ainda que sirva para descrever o modo de produção por ele sistematizado. A primeira definição satisfatória só vai aparecer no *Dictionnaire de l'Académie française* em 1958, como “Regime econômico no qual os bens de produção pertencem a particulares ou a sociedades privadas”. Ver Braudel, Fernand, op. cit., p. 200.

<sup>105</sup> Ibid, p. 229.

<sup>106</sup> Ibid.

transformação” na qual os mercados deixaram de ser subordinados a outros esquemas econômicos<sup>107</sup>. Em suas formulações ideais, essa nova economia é regulada e dirigida por mercados; a ordem na produção e na distribuição dos bens é confiada a um mecanismo autorregulável, uma abstração maior na qual o valor das mercadorias é expresso por meio de seus preços.

A França estava atrasada em pelo menos um século no desenvolvimento das forças capitalistas<sup>108</sup>. Esse atraso, entretanto, foi revertido com grande vigor nos anos do Segundo Império, quando caíram as últimas resistências dos franceses com o mundo financeiro, que passou a nutrir o crescimento do comércio e da indústria nascente<sup>109</sup>. A disponibilidade de crédito permite uma separação prolongada entre os atos de compra e venda, servindo como base para a especulação<sup>110</sup> e pressupõe capital excedente que busque oportunidades de valorização em ramos de atividade variados. Não importa o bem a ser comercializado, se são sapatos, cervejas ou obras de arte: do ponto de vista financeiro, são mercadorias equivalentes.

Entre as instituições financeiras mais importantes do período estava o *Credit Mobilier* dos irmãos Jacob e Isaac Péreire<sup>111</sup>, que financiaram boa parte da reforma urbana implementada pelo Barão de Hausmann. Grandes financiadores do processo industrial francês e conhecidos por comportamentos extremamente arriscados no mercado, que deixavam o próprio Nelson Rockefeller com um pé atrás, os irmãos Péreire são um exemplo do quanto o capitalismo do século XIX<sup>112</sup> podia ser desregulado. O *Crédit Mobilier* captava a poupança disponível (em grande parte dos trabalhadores) e reinvestia em empreendimentos industriais e comerciais, operando com capital de alto risco em

---

<sup>107</sup> A expressão dá título a um livro de Karl Polanyi, em que o autor argumenta que é necessário chegar ao século XIX para que os mercados deixem de ser incidentais ou subordinados a outros esquemas econômicos (como o mercantilismo fortemente centrado nas mãos do Estado) para explodir em uma “grande transformação”. Nessa transformação, o Estado tem papel fundamental, desde o início, ainda que tal caráter seja frequentemente rechaçado pelos apologistas da economia de mercado. Antes de “nossa época” nenhum sistema econômico foi inteiramente regulado pelo mercado. Ver Polanyi, Karl. *A grande transformação: as origens de nossa época*. Rio de Janeiro, RJ: Elsevier, 2012. p. 62-63.

<sup>108</sup> Ver Braudel, Fernand. *A Dinâmica do Capitalismo*. Lisboa: Teorema, 1985. p. 30.

<sup>109</sup> Harvey, David. *Paris, a capital da modernidade*. São Paulo: Boitempo, 2015. p. 161-171.

<sup>110</sup> Marx, Karl. *O capital*, livro três. São Paulo, Boitempo. 2012. p. 494.

<sup>111</sup> Péreires [Jacob Rodrigue-Émile (1800-1875) e Isaac Rodrigue (1806-1880)] eram judeus sefarditas e foram a provável inspiração para o personagem Saccard do romance *L'Argent*, de Émile Zola.

<sup>112</sup> Uma descrição detalhada das instituições financeiras da França da época e de sua crise pode ser obtida em, Kindleberger, Charles. *A Financial History of Western Europe*. Londres: George Allen & Unwin, 1984. Capítulo 6 – French Banking, p. 95-115.

curtíssimo prazo por meio de arrojados esquemas especulativos que futuramente serviriam de inspiração a Durand-Ruel em suas operações no mercado de arte<sup>113</sup>. Esses comerciantes do dinheiro, que “escreviam suas ideias na paisagem”<sup>114</sup>, tornaram possíveis a iluminação pública, a reforma urbana e a expansão das fronteiras de diversos negócios e mercados, entre eles o de arte. Assim, a própria modernidade estava vinculada ao capital financeiro.

Como assinala Jean Bouvier, a partir de 1870 as crises econômicas na França já não são mais crises de subsistência<sup>115</sup>. A importância dos elementos agrícolas como fator das crises foi progressivamente substituída pelos fenômenos ligados às modalidades de particulares do crescimento bancário-industrial<sup>116</sup>, sintoma da consolidação do capitalismo e de um sistema financeiro que se aproximava das grandes economias da época. É nesse contexto, por exemplo, que deve ser compreendida a crise de 1882<sup>117</sup>, que teve impacto considerável nos negócios artísticos. Por causa dela, Durand-Ruel mudou seus negócios temporariamente para os Estados Unidos, abrindo caminho para Theo van Gogh trabalhar com os impressionistas e um jovem corretor da bolsa, chamado Paul Gauguin, abandonou sua profissão para seguir o caminho da pintura, que já praticava como amador<sup>118</sup>. A recessão gerada pela quebra se fez sentir por toda a década seguinte, mas teve seus efeitos, em grande medida, restritos ao território francês<sup>119</sup>.

Entender o desenvolvimento do mercado financeiro na França do período também passa pela rápida trajetória de sucesso e queda do banco Unión-Générale que, além de ser central na dinâmica financeira francesa, financiou boa parte dos negócios de Durand-

---

<sup>113</sup> Ver Zarobell. Durand-Ruel and the Market for Modern Art, from 1870 to 1873. In: *Paul Durand-Ruel and the Modern Art Market: Inventing Impressionism*. London: National Gallery Company; New Haven: Yale University Press, 2015. p. 81.

<sup>114</sup> Harvey, David, op. cit., p.163.

<sup>115</sup> Bouvier, Jean. A economia: As crises econômicas – A problemática das crises econômicas do século XIX e análises históricas: o caso da França. In: Le Goff, Jacques; Nora, Pierre. *História: Novas abordagens*. Trad. Henrique de Mesquita. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995. p. 21-37.

<sup>116</sup> Uma evolução das crises da economia francesa e sua relação com a historiografia é construída por Jean Bouvier em A economia: As crises econômicas – A problemática das crises econômicas do século XIX e análises históricas: o caso da França. In: Le Goff, Jacques; Nora, Pierre, op cit., p. 21-37.

<sup>117</sup> Sobre a quebra da Bolsa de Paris, em 1882, ver Bouvier, Jean. *Le Krach doe l'Union Générale (1878-1885)*. Paris: Presses Universitaires de France, 1960, e White, Eugene N. The Crash of 1882, Counterparty Risk, and the bailout of the Paris Bourse. *NBER Working Paper*, nº 12933, fev. 2007.

<sup>118</sup> Sobre os primeiros anos de Gauguin como pintor, recomendando Thomson, Belinda. *Gauguin*. London: Thames and Hudson, 1987.

<sup>119</sup> Kindleberger, Charles, op cit.

Ruel<sup>120</sup>. Sediado em Lyon, o banco foi fundado em 1878 por Paul-Eugène Bontoux, um engenheiro que já havia trabalhado para a companhia Rothschild de estradas de ferro. Bontoux aproveitou o crescimento econômico dos anos de 1870, quando diversas empresas colocaram suas ações à venda na Bolsa de Paris, e criou um sistema de escoamento de capital da França para a Europa Central, especialmente para a Áustria, com o objetivo de fazer frente ao grupo Rothschild-Creditanstalt<sup>121</sup>. Desse modo, seus negócios apelavam ao sentimento de nacionalidade dos católicos franceses que rejeitavam o avanço da casa Rothschild. Durand-Ruel, católico fervoroso, por certo estava entre aqueles simpáticos ao banco justamente por esta razão<sup>122</sup>. Em 1881, o banco já tinha capital de 100 milhões de francos (tinha aberto, dois anos antes, com 25 milhões); no mesmo ano, Bontoux fundou o Austrian Österreichische Länderbank para financiar a construção de estradas de ferro na região dos Bálcãs. Contava com o apoio do governo austríaco que se contrapunha aos russos na região desde o início do esfacelamento do Império Otomano<sup>123</sup>.

O sucesso do Union-Générale inspirou outras iniciativas como o Banque de Lyon et de la Loire, de Charles Savary, que também passou a financiar a construção de estradas de ferro nos Bálcãs. Outros bancos já estabelecidos, como o Credit Lyonnais, também aproveitaram o boom e aumentaram seus capitais em taxas vertiginosas em pouco tempo<sup>124</sup>. O índice da Bolsa de Paris passou de 156, em 1878, para 222, em 1881<sup>125</sup>. Entre as empresas cujas ações mais se valorizaram em pouco tempo estava o próprio Union Générale, cuja ação atingiu 3000 francos em seu apogeu<sup>126</sup>. Nesse aumento, bancos e novos intermediários emprestavam dinheiro de curto prazo para que os agentes renovassem suas posições em contratos a termo, confiando no movimento ascendente dos preços. Estava montada a arquitetura da bolha.

As primeiras desconfianças com a expansão do mercado foram sentidas quando o preço dos contratos a termo parecia ter atingido seu teto. Mas o colapso só se instaurou

---

<sup>120</sup> Bouvier, Jean (op cit.) mostra o quanto o mito de que a queda do banco teria sido causada por interesses de banqueiros judeus-alemães contribuiu tanto para o nacionalismo quanto para o antissemitismo no período posterior à crise.

<sup>121</sup> Bouvier, Jean, op. cit., p. 44.

<sup>122</sup> Green, Nicholas, op cit., p. 73-74.

<sup>123</sup> White, Eugene, op. cit., p. 12-18.

<sup>124</sup> Kindleberger (op cit. cap 4) detalha a mudança de importância de Lyon para Paris.

<sup>125</sup> White, Eugene, op cit., p. 12-18.

<sup>126</sup> Ibid.



quando o governo austríaco recusou uma concessão ao Banco de Lyon e de la Loire para a criação do Banco Marítimo de Trieste. As ações do banco de Lyon caíram com rapidez, os investidores alavancados em contratos a termo enfrentaram perda considerável. Em pouco tempo, todos os títulos com o negócio nos Bálcãs foram contaminados. Além disso, descobriu-se que o Union Générale tinha menos capital do que anunciado e que seus balanços vinham sendo falseados há um bom tempo<sup>127</sup>. Logo, os preços das ações do banco começaram a despencar e a quebra foi inevitável. Bontoux terminou preso e culpou seus concorrentes judeus pela crise. Na sequência, em 15 de janeiro de 1882, a Bolsa de Lyon teve suas atividades encerradas. A bolsa de Paris só sobreviveu devido a um empréstimo do Banco da França, que atuou como prestador de última instância para garantir a liquidez<sup>128</sup>.

A quebra do banco Union-Générale deixou Durand-Ruel descapitalizado. Foi do banco de Bontoux que o *marchand* obteve crédito para financiar suas primeiras operações com os impressionistas<sup>129</sup>. Em outras palavras, as atividades do principal ator do mercado de arte moderna passavam por uma associação direta com o mercado financeiro em sua versão mais especulativa. A crise colocava o primeiro freio na expansão do mercado de arte que vinha desde a década de 1870, quando novos agentes entraram no ramo na esteira do aumento de preços dos pintores ligados à Escola de Barbizon, como será analisado nas próximas seções.

O mercado de arte, naturalmente, não era uma novidade da França do período, mas sua associação com o sistema financeiro e a escala em que se sobrepôs ao mecenato, sim. A transformação da pintura em uma mercadoria moderna implicou uma estrutura de venda e compra de obras de arte produzidas por pintores vivos, e a possibilidade de realizar transações financeiras tendo como base as obras de arte. Foi nessas condições

---

<sup>127</sup> White, Eugene, op cit., p. 12-18.

<sup>128</sup> A expansão do mercado financeiro francês a partir da década de 1870 estava, em grande medida, baseada em contratos a termo, o que expunha seus operadores a um grande risco de contrapartida. A Bolsa de Paris havia criado um fundo para absorver crises eventuais; ainda assim ele não dava conta de absorver um choque sistêmico. Os contratos a termo permaneciam ilegais desde o decreto de Napoleão Bonaparte firmado em 1802. Esses contratos só passariam à legalidade 80 anos depois. Isto, é claro, não evitou que eles se multiplicassem, mas deixou essas operações em um limbo legal, sendo tratados como “dívidas de jogo”. Nele, compradores e vendedores concordavam em realizar uma transação com preço fixo no dia 15 de cada mês. Os mais arriscados compravam esperando uma alta nos preços, os mais conservadores, uma baixa.

<sup>129</sup> Para mais detalhes sobre a relação de Durand-Ruel com o banco Union-Générale, Ver Zarobel (2015) e também as memórias do *marchand* Durand-Ruel, Paul; Durand-Ruel, Flavie (2014).

que se consolidou a profissão de *marchand* moderno. A passagem de um sistema que tinha como característica central as encomendas vindas do Estado para um sistema ancorado no mercado foi discutida pela bibliografia das últimas décadas.

#### 1.4 CARREIRAS, TELAS E SISTEMAS

Da incompatibilidade entre o número de artistas que desejavam construir uma carreira e a incapacidade das instituições acadêmicas em absorvê-los surgiu o que Cynthia e Harrison White chamaram de *Dealer Critic System* no clássico *Canvases and Careers*<sup>130</sup>. Segundo os autores, a hegemonia do sistema acadêmico e seus expedientes seriam substituídos, na década de 1870, por outro sistema que efetivamente aproveitou esse novo mercado. Os critérios para a legitimação estética das obras ficariam a cargo dos críticos e a viabilidade econômica dos artistas, a cargo dos *marchands* e suas galerias. A virada definitiva seria o estabelecimento do impressionismo no mercado francês, responsável por definir os expedientes econômicos e ideológicos legitimadores de toda a arte moderna. Em outras palavras, de acordo com os autores, ao final do século XIX, houve uma desorganização do sistema tradicional de sobrevivência dos artistas e de colocação na divisão social do trabalho, estruturado em torno do Salão e suas instituições, para dar lugar a um novo, centrado na associação entre críticos e *marchands*.

Entretanto, o arcabouço teórico do *Dealer Critic System* como um fenômeno que aproveita o vácuo do sistema acadêmico deixa muitas perguntas sem repostas<sup>131</sup>. Por exemplo, como explicar a notória importância que compradores fora da França – como Havemeyers<sup>132</sup> – tiveram para o desenvolvimento do impressionismo? Como explicar a longa duração da influência da Academia que até pelo menos 1914 ainda gozava de considerável importância<sup>133</sup> nos debates artísticos? Como se explica a demora para que

---

<sup>130</sup> White, Cynthia A.; White, Harrison C., op cit. cap. 3.

<sup>131</sup> Uma discussão de método a partir do exposto pode ser obtida em Robert Jensen e David W. Galenson em *Careers and Canvases: The Rise of the Market for Modern Art in the Nineteenth Century*. NBER Working Paper nº. 9123, August 2002.

<sup>132</sup> A família Havemeyer tinha grande proximidade com Mary Cassatt, que funcionava como uma espécie de “art advisor” em relação aos negócios da família e intermediou compras diversas da família com Durand-Ruel.

<sup>133</sup> Tome-se o exemplo do jornal editado por Michel Manzi e Maurice Joyant em 1904, cujo principal assunto eram os artistas e as pinturas acadêmicas. Joyant, como se sabe, era um grande amigo e incentivador de Toulouse-Lautrec e foi o responsável por assumir o posto de Theo van Gogh após a sua morte, como veremos. A informação é fornecida em Jensen, Robert, op. cit., p. 25.

os impressionistas passassem a vender por preços satisfatórios<sup>134</sup>? Seria conveniente demais que um novo sistema, ancorado no livre mercado, surgisse de modo tão coincidente com o impressionismo.

Além disso, antes de ser um movimento em que um “sistema acadêmico” cai podre para dar lugar a um “sistema de críticos e *marchands*”, desde cedo houve uma interseção da galeria com o Salão: a galeria era tão importante para Bouguereau quanto foi para Monet. Mais do que descontinuidades sistêmicas, o que se verifica é a coexistência de pontos de continuidade e ruptura. Os expedientes de criação de discurso e consequente ampliação do mercado por meio de críticos e *marchands* já estavam à mesa muito antes dos primeiros impressionistas empunharem seus pincéis.

Nicholas Green, em *Dealing in Temperaments*<sup>135</sup>, demonstra que bem antes da consolidação do impressionismo já havia um mercado que funcionava por meio de práticas especulativas e expedientes de colaboração entre críticos e *marchands*. Essas práticas surgiram dentro do grande local para venda e transações com obras de arte do período: o Hôtel Drouot, fundado em 1852<sup>136</sup>, que concentrava em suas instalações todos os leilões realizados na capital. Localizado no quarteirão da Bolsa, o Hôtel Drouot estava em todos os sentidos próximo do dinheiro gerado pelo capitalismo financeiro francês do período. Lá se vendiam objetos variados, desde porcelanas de Sèvres até pinturas de mestres do passado, com práticas especulativas envolvendo obras de arte funcionando a pleno vapor. Colecionadores, intermediários e especuladores compravam na baixa para vender na alta, em consonância com o espírito da expansão financeira do Segundo Império. Ao se referir ao Drouot, Phillipe Burty disse que “seu sucesso correspondeu à vaga financeira que por dez anos fez da Bolsa um paraíso da especulação”<sup>137</sup>.

<sup>134</sup> Monet e Renoir vão atingir preços satisfatórios por suas obras somente no final da década de 1880.

<sup>135</sup> Green, Nicholas. *Dealing in Temperaments: Economic Transformation of the Artistic Field in France during the Second Half of the Nineteenth Century*. *Art History*, 10, março 1987.

<sup>136</sup> O Hôtel Drouot centralizou as vendas de coleções e objetos de valor em território francês. Antes de sua fundação, as vendas ocorriam na própria casa dos *commissaires-priseurs* (leiloeiros), ou para as vendas mais importantes, em locais selecionados. Em 1801, foi criada a câmara dos *commissaires-priseurs* em Paris, e ficou decidido que todos os leilões da cidade ocorreriam na sede da instituição, inicialmente localizada na rue de Grenelle Saint Honoré (atual rua Jean-Jacques Rousseau). Quando o espaço já não comportava mais a quantidade de leilões realizados na cidade, a companhia de *commissaires-priseurs* comprou o espaço do antigo solar de Pinon de Quincy (atual Rua Drouot) e fundou a sede discutida no texto. Para mais informações, sugiro a leitura de Guillaumin, Paul. *Drouot hier e aujourd'hui*. Editions l'amateur, 1986. Ver também, Burty, Philippe. *L'Hôtel des Ventes et le commerce des tableaux*. Paris Guide, vol. 2, 1867, p. 853.

<sup>137</sup> Ver Green, op. cit., p. 62.

Foi no Hôtel Drouot que nomes como Durand-Ruel e Georges Petit (que serão os principais concorrentes de Theo van Gogh) aprenderam seu ofício e adquiriram experiência para o que viria a ser o conjunto de práticas e transações que caracterizaram o nascimento do mercado de arte moderna. Começaram trabalhando como “experts” nas galerias de seus pais<sup>138</sup>, Jean Durand-Ruel e Francis Petit, e como tais eram responsáveis, entre outras coisas, por fixar um preço mínimo para as obras leiloadas. Foram suas galerias que passaram a inserir arte contemporânea nos leilões do Hôtel Drouot. Até então, as obras de artistas vivos ocupavam o espaço de galerias não especializadas que, além de desenhos, pinturas e esculturas, também vendiam livros, materiais de pintar e objetos correlatos. Caso da própria galeria Goupil dedicada, a essa altura, mais ao comércio de impressão de gravuras, e da loja de materiais de pintura e livros que Tio Cent mantinha em Haia<sup>139</sup>.

Assim, as pinturas de artistas contemporâneos não consagrados pelo sistema acadêmico que chegavam ao Drouot eram o suporte ideal à especulação, uma vez que eram vendidas a preços baixos e com um largo horizonte de valorização. Não que a especulação fosse uma novidade, mas a escala em que passou a ser operada, dadas as possibilidades financeiras da época, certamente era nova. Essa escala só foi possível devido à existência de crédito abundante financiando a atividade dos *marchands*, que atuavam quase como operadores financeiros ao influenciar os preços por meio de lances artificiais, ou pela formação e retenção de estoques. Foi nesse contexto que a profissão *marchand* moderno se desenvolveu.

Trinta e sete *marchands* eram listados no almanaque comercial de Paris em 1821, o número totalizava sessenta e sete em 1850 e somava mais de cem ao final da década<sup>140</sup>. Variavam desde pequenos vendedores, como Père Martin, até grandes especuladores, como Petit e Durand-Ruel<sup>141</sup>. Zola dá bons exemplos dos dois tipos de *marchand* em *l'Oeuvre*, com as figuras de Père Malgràs e Naudet. O primeiro, um *marchand*

<sup>138</sup> O fato de dois dos principais agentes desse mercado terem saído dessa casa de leilão é mais um indício que reforça a importância desse “espaço de livre mercado” que foi o Hôtel Drouot.

<sup>139</sup> Por exemplo, Eugène Boudin foi dono de uma loja de materiais de pintura e molduras em “Le Havre” que posteriormente abandonou seu sócio. Ver Rewald John. *The History of Impressionism*. London: Secker & Warburg, 1973. E mesmo na literatura, encontramos em Flaubert a galeria “Art Industriel” dirigida por Jacques Arnoux e onde o jovem Frederic Moreau buscou encontros com sua amada em *A Educação Sentimental*.

<sup>140</sup> Thomson, Richard, op. cit., p. 62.

<sup>141</sup> Como está em Boime, Albert, op. cit., p. 70.

sinceramente apaixonado por arte, com lucros modestos e que não era capaz de dar aos artistas mais do que uma pequena ajuda para sua subsistência, contrasta com o segundo, especulador sem escrúpulos e capaz de criar uma demanda para artistas novos e pouco conhecidos.

Naudet era um *machand* que “desde alguns anos havia revolucionado o comércio de quadros, que não se ocupava mais do velho jogo”, “tinha ares de cavalheiro... um especulador, um bolseiro, que se ria radicalmente da boa pintura”. Além disso, era capaz de vender a pintura de artistas desconhecidos por meio de arranjos peculiares: por exemplo, Zola narra que Naudet propôs a um cliente burguês a compra de uma pintura de um jovem artista por 5 mil francos. Diante da surpresa do cliente, se propôs a recomprar a pintura por 8 mil após o prazo de um ano. Nas palavras do escritor<sup>142</sup>:

Então Naudet não perde tempo, e vende do mesmo modo nove ou dez (pinturas) por ano. A vaidade se mistura com a esperança de ganho, os preços sobem, uma cotação é estabelecida, de modo que, quando ele volta a seu colecionador, este, em vez de devolver a pintura, paga oito mil por outro. E a alta continua seu caminho, e a pintura não é mais do que um terreno duvidoso, das minas de ouro nas colinas de Montmatre, lançados pelos banqueiros e em torno dos quais se bate a golpes de notas de banco!

O contraste lançado por Zola com os dois personagens é claro; de um lado está o *marchand* apaixonado por arte, que se perde nas minúcias de conhecedor e se veste de modo rústico, incapaz de gerar lucros e empreender com o negócio artístico. Do outro lado está o *marchand* arrojado, trajado como um cavalheiro, capaz de criar esquemas de pirâmides e que está mais ligado ao mundo financeiro do que ao mundo propriamente artístico. Tanto Père Malgras quanto Naudet são caricaturas, ainda que o primeiro se assemelhasse muito ao amigo de Van Gogh e Cézanne, Père Tanguy (figura 11), e o segundo a Hector Brame, frequente parceiro de Durand-Ruel e famoso por seus modos aristocráticos e trajes sofisticados<sup>143</sup>.

Assim, o mercado de arte moderna não nasce de uma negatividade gerada pela ausência do sistema acadêmico, mas a partir do trabalho ativo de determinados atores.

<sup>142</sup> Zola, Émile. *L'Oeuvre*, 1886. French Edition, a Public Domain Book, Kindle. p. 172. O original aqui traduzido: “Alors, Naudet ne perd pas de temps, il en case de la sorte neuf ou dix dans l'année. La vanité se mêle à l'espoir du gain, les prix montent, une cote s'établit, si bien que, lorsqu'il retourne chez son amateur, celui-ci, au lieu de rendre le tableau, en paie un autre huit mille. Et la hausse va toujours son train, et la peinture n'est plus qu'un terrain louche, des mines d'or aux buttes Montmartre, lancées par des banquiers, et autour desquelles on se bat à coups de billets de banque!”.

<sup>143</sup> Ver Yeide, Nancy. *An art dealer in 19th-century*. Paris: Apollo, March 1998. p. 40-47, e Nonne, Monique, *Van Gogh Museum Journal*, p. 45, 2000.

Foram esses personagens que abriram caminho sob novas condições econômicas e históricas, especulando e transacionando com obras de artistas como Millet, Rousseau e Corot. Quando o impressionismo surgiu, o terreno já estava preparado. É importante frisar que a formação desse mercado não pode ser entendida separadamente do sistema de consolidação das economias capitalistas nos principais países da época, como os EUA, a Inglaterra e a Alemanha. Não é por outra razão que foi nesses países que a casa Goupil e a Galeria de Durand-Ruel espalharam seus tentáculos e disseminaram a arte produzida em território francês. Essa “economia mundo” também inclui crescente oferta de crédito transnacional, com capital excedente que busca valorização e um sistema financeiro organizado internacionalmente, vide os negócios dos bancos franceses nos Bálcãs, mencionados acima<sup>144</sup>.

### 1.5 OFERTA E DEMANDA

Uma combinação de mercado de arte, sistema financeiro desenvolvido e pouco regulado e disponibilidade abundante de crédito também esteve presente na República das Províncias Unidas dos Países Baixos do séculoXIX<sup>145</sup>. Em *O Ateliê de Rembrandt*, Svetlana Alpers narra a existência de um amplo mercado para pinturas em Amsterdã, em que mesmo peixeiros, padeiros e toda a sorte de consumidores estavam interessados em obras de arte. Uma espécie de “mercado de massa” no qual obras de arte representavam mesmo um bom investimento<sup>146</sup>. Eram paisagens, cenas campestres, naturezas-mortas, retratos fantasiados (ou *tronies*) e outras pinturas que ficariam muito bem na parede da casa de um merceeiro.

---

<sup>144</sup> Ver Kindleberger, op. cit., 1984, p. 95.

<sup>145</sup> Entre as características que contribuíram para o bom funcionamento da economia de mercado em Amsterdã estavam a ausência de uma autoridade central e uma estrutura tributária regressiva. Sobre o período, ver Schama, Simon. *O desconforto da riqueza: a cultura holandesa na época de ouro: uma interpretação*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

<sup>146</sup> Alpers, Svetlana. *O projeto de Rembrandt: o ateliê e o mercado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, nota 13, cap. 4 – “devido à escassez de terra, as obras de arte se mostraram um bom investimento nos tempos de Rembrandt”.

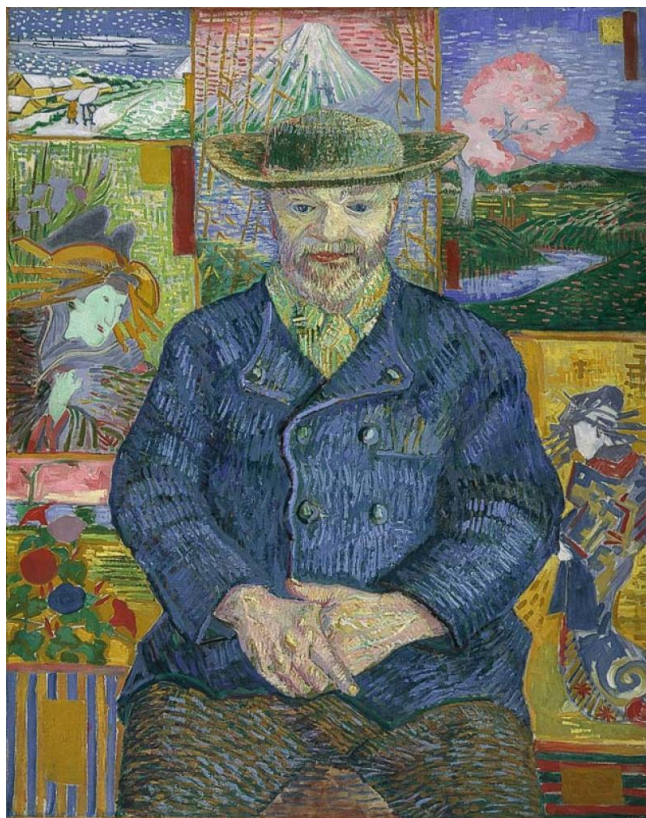


Figura 11 – Vincent van Gogh, *Retrato de Père Tanguy*, 1887.  
Óleo sobre tela, 92x75 cm, Museu Rodin

A Holanda de Rembrandt era uma economia famosa por suas grandes empresas, como a Companhia das Índias Orientais e Ocidentais e a sofisticada Bolsa de Valores de Amsterdã, capaz de criar disfunções como a célebre bolha de tulipas, na qual bulbos eram vendidos no mercado futuro por preços maiores do que uma casa. Kindleberger e Aliber situam a bolha de tulipas como a mais antiga das dez maiores bolhas financeiras da história<sup>147</sup>. O preço das tulipas holandesas aumentou consideravelmente a partir de setembro de 1636, quando um número crescente de compradores passou a pagar preços cada vez maiores por bulbos que ainda não tinham nascido: o crescimento incluía desde os bulbos mais exóticos e caros até as variedades populares, como a Gouda ou Switzer, vendidas em mercados frequentados por camponeses ou trabalhadores da cidade<sup>148</sup>.

<sup>147</sup> Kindleberger, Charlie P.; Aliber, Robert Z. *Manias, Pênicos e Crises*. Um histórico das crises financeiras. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 2000. Sobre a bolha de tulipas, ver também Peter M. Garber. Tulipmania. In: Flood, Robert P.; Garber, Peter M. *Speculative Bubbles, Speculative Attacks, and Policy Switching*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1994. p. 72.

<sup>148</sup> Kindleberger, Aliber, op. cit., p. 142.

Simon Schama narra o quanto compradores eram capazes de investir em um bulbo de uma cepa rara, pagando preços mais caros do que animais de criação ou mesmo casas<sup>149</sup>. A compra de novos bulbos de tulipa era financiada por crédito dado pelos próprios vendedores de tulipas. Como o tempo de maturação das tulipas ocorre em um prazo de até 12 meses, os contratos de compra e venda eram estabelecidos tendo como base valores futuros. Conforme a demanda por tulipas crescia, esses contratos eram renegociados no mercado secundário a preços cada vez maiores. Nos primeiros meses de 1637, os preços pareciam ter atingido seu teto e comerciantes e especuladores começaram a vender suas posições. A partir de então, surgiram as primeiras suspeitas de que a demanda por tulipas não conseguiria se sustentar e os preços começaram a cair rapidamente.

Kindleberger e Aliber assinalam que a mania de tulipas fazia parte de um processo maior de desenvolvimento da economia holandesa e que seu fim foi o pontapé inicial da desaceleração da economia como um todo. Embora a bolha de tulipas seja o evento mais emblemático do processo de aquecimento da economia, as manias na Holanda do século XVII não se resumiam às pinturas: passaram por relógios, construção civil e pinturas<sup>150</sup>.



<sup>149</sup> Schama, Simon, op cit., p. 348-349.

<sup>150</sup> O mercado de pinturas na Holanda da época de ouro sofreu um duro golpe após a invasão francesa, em 1672. Ver: Israel, Jonathan I. *The Dutch Republic: its Rise, Greatness and Fall, 1477-1806*. Oxford: Clarendon Press, 1995. p. 533.



Figura 12 – Judith Leyster, *Tulipa amarela-vermelha de Leiden*.  
Tulpenboek, Frans Hals Museum, Haarlem

Nesse contexto, um artista como Rembrandt poderia vender sua produção tanto por meio das encomendas recebidas de mecenas importantes – como as associações que comissionavam obras como *A Guilda dos Tecelões* ou *A Ronda Noturna* – quanto diretamente ao mercado, como fez com boa parte dos retratos que vendeu entre 1630 e 1635. Dadas estas duas possibilidades, segundo Alpers, o mestre holandês preferia atuar diretamente no mercado, devido à sua personalidade pouco sociável e à sua aversão ao comportamento cortesão, exigido para subir na carreira via mecenato; um *pictor economicus*<sup>151</sup>, para quem o mercado era uma maneira de exercer sua liberdade artística, não subordinado ao gosto rígido vindo do desejo dos mecenas. Tem-se aqui uma associação entre liberdade de mercado e liberdade de criação à qual voltarei adiante.

Outros artistas como Jan Lievens e Gerrit Dou, entretanto, preferiram a segurança do controle que as guildas exerciam sobre o mercado. Dou, por exemplo, produzia por hora trabalhada e regulada pela Guilda de Leiden. Govaert Flinck, outro célebre seguidor de Rembrandt, a quem boa parte das obras do mestre com autoria duvidosa são atribuídas, tentava se aproximar de clientes importantes e de se promover socialmente tendo em vista a possibilidade de obter encomendas. Há, portanto, “um duplo sistema: para o mercado, de um lado, e para um grupo de clientes individuais e de encomendas, de outro”<sup>152</sup>, válido não só para a Holanda do século 17, mas também para os mercados de arte do século 19, notadamente na França. Acrescento que os dois são diferentes entre si no que diz respeito à oferta e à demanda e, naturalmente, ao mecanismo de estabelecimento dos preços:

1. Produzir sob encomenda significa que o processo produtivo terá início quando a demanda pelo produto for garantida. Em outras palavras, o artista só empunhará seus pincéis e utilizará seus materiais quando souber que a produção será comprada por alguém. As condições em que essa encomenda for feita, como tempo, adiantamento e qualquer outra, não mudam a natureza do processo: só há oferta com demanda prévia.

<sup>151</sup> Rembrandt estava sempre rodeado por dívidas e encrencas financeiras. Ainda que preferisse o mercado, também estava às voltas com encomendas, entre as quais a mais célebre é a *Ronda Noturna*. Mas ainda mais, muitas vezes utilizava pinturas como garantia de dívidas e as vendia como produtos futuros. Suas dívidas eram transferidas de um cliente para outro. Ver Alpers, Svetlana, op. cit., p. 279.

<sup>152</sup> Alpers, Svetlana, op. cit., p. 276-277.

2. A outra maneira de produzir implica uma produção direta para o mercado. Desse modo, um artista deverá dar início ao processo produtivo sem saber se sua produção será comprada: produz primeiro para vender depois. Do ponto de vista do produtor, esta é uma situação muito menos segura, porque insere o elemento de incerteza, posto que há oferta sem garantia de demanda.

A pergunta que todo produtor no segundo caso deve se fazer antes de produzir uma mercadoria é: será minha oferta compatível com a demanda? Os artistas que trabalhavam sob as regulações da Guilda de São Lucas ou das Associações de artistas – como a Confraria de Haia, fundada por Jan Lievens – não enfrentavam essa incerteza. Um indivíduo protegido por sua comunidade, ou pelo Estado, não corre o risco de ser abandonado à sua própria sorte na instabilidade da economia. Já aqueles que dependiam do mercado não tinham outra opção. Ainda que se possa ter uma noção do que o mercado reservava para suas mercadorias, ou mesmo tentar criar essa demanda, esse produtor individual não tinha como garantir que sua oferta seria efetivamente absorvida.

Na França do começo do século XIX, não havia instituição que protegesse o artista das incertezas da economia do mercado fora da Academia e do Estado<sup>153</sup>. Nada com a força da Guilda de São Lucas que guiava o trabalho de Dou na Holanda. É verdade que existiram associações de artistas que visavam superar essas incertezas coletivamente, mas não eram alternativas sólidas para o sistema acadêmico. Por exemplo, na França, foi fundada a Association des Peintres d'histoire et de genre, Sculpteurs, Graveurs, Architectes et Dessinateurs, em 1844, motivada pelo Baron Isadore Taylor. Essas associações procuravam garantir um público seguro para seus associados, assim como uma aposentadoria e fundos que pudessem dar assistência aos artistas. No entanto, parecem ter perdido a força após 1848<sup>154</sup>. As Art-Unions nos Estados Unidos e na Inglaterra e as Kunstvereine na Alemanha são experiências conhecidas de associações entre artistas para mitigar as instabilidades do mercado. Também tiveram pouca eficácia do ponto de vista de um sistema de organização do trabalho artístico.

A distância entre as belas artes e a indústria agrava esse cenário de sobrevivência dos artistas. Dentro da Academia, os artistas tinham um *status* profissional privilegiado,

---

<sup>153</sup> Uma boa descrição do sistema de Guildas e sua relação com a institucionalidade acadêmica pode ser encontrada em White, Cynthia A.; White, Harrison C, op. cit., p. 5-12.

<sup>154</sup> Sobre esse assunto, ver Jensen, Robert. op. cit., p. 39.

intelectual, que os diferenciava do artesão comum. Fora dela, não havia um lugar claro para a definição da posição do artista na divisão social do trabalho da era industrial. O problema passa pelas reflexões de nomes como John Ruskin e William Morris, que propuseram uma espécie de volta ao sistema de guildas medievais. A arte moderna, entretanto, seguiu rumos bastante diversos<sup>155</sup>.

Assim, o artista do século 19 que não encontrava acolhimento nas formas tradicionais de construção de carreira figura como um produtor individual de uma mercadoria específica: a obra de arte moderna. Se os primeiros passos de um pintor que trilhasse o caminho da Academia eram desenvolver uma carreira para depois chegar às encomendas e ao mercado, o artista fora do sistema oficial deveria ser valorizado pelo próprio mercado e para o próprio mercado. É aí que o *marchand* moderno descrito por Nicholas Green passa a atuar: como aquele que absorve a incerteza no lugar do produtor e faz a prospecção de demanda. Um intermediário sem o qual o volume e o valor dos negócios teriam sido indiscutivelmente menores.

Isto dito, é surpreendente que textos importantes sobre o tema defendam uma continuidade entre a atividade de mecenas do passado e a de *marchand* moderno. É o que acontece nos livros de Harrison e Cynthia White e de Svetlana Alpers. Os primeiros, ao explicarem seu *Dealer-Critic System*, afirmam que o *marchand*, ao dar suporte material a artistas com quantias mensais em troca das obras, imitava o antigo sistema de mecenato e os prêmios oferecidos pela Academia<sup>156</sup>. Alpers, por sua vez, assinala que os pintores franceses do século 19 fugiam do Estado e da Academia em busca do mercado e de mais liberdade, assim como Rembrandt, e encontravam um novo mecenas na figura do *marchand*<sup>157</sup>. Nos dois casos, os autores desconsideram os contextos históricos.

No século 19, a relação entre o colecionador, que poderia ser aproximado do mecenas, e seus protegidos era muito diferente daquela de épocas anteriores. O artista não aparece como um cortesão que depende do patrocinador para viver, ao contrário, vende suas obras na condição de mercadorias que passam pelas mãos do *marchand* e valorizam a riqueza do colecionador. Como assinala Boime<sup>158</sup>, *marchand*, artista e colecionador –

---

<sup>155</sup> Estes autores serão abordados novamente no terceiro capítulo desta tese.

<sup>156</sup> White, Cynthia A.; White, Harrison C, op. cit., p. 76.

<sup>157</sup> Alpers, Svetlana, op. cit., p.178.

<sup>158</sup> Boime, Albert, op. cit., p.58.

muitas vezes oriundos da mesma classe social, de forma diversa do que acontecia no passado – têm no valor da obra de arte um denominador comum de interesse que jamais esteve presente em outro momento da história.

Além disso, diferentemente do que diz Alpers, os artistas da segunda metade do século não fugiam do sistema rumo ao mercado, ao contrário, a maior parte deles só podia contar com o mercado<sup>159</sup>. Depois, o *marchand* estava interessado no seu próprio lucro, de modo distinto do mecenas, interessado na arte. Isto não quer dizer, naturalmente, que o *marchand* não se interessasse por arte, mas diferente dos Médici ou dos patronos de Dou na Holanda, se o *marchand* ajudava o artista com contratos ou quantias mensais para permitir seu trabalho, era porque esperava obter um preço maior na venda das obras. O *marchand* é antes de tudo um homem de negócios, independentemente de gostar mais ou menos de arte. Não restam dúvidas de que Durand-Ruel e Theo van Gogh amavam a arte que vendiam, mas esse amor não deve fechar nossos olhos para sua ação como profissionais de um ramo do comércio.

A interpretação dos autores provavelmente vem da relação que alguns *marchands* estabeleceram com determinados artistas. Por exemplo, Durand-Ruel foi capaz de proporcionar uma renda estável a certos pintores, como Monet no início da década de 1870, em troca de sua produção em determinado período<sup>160</sup>. Essa ação, entretanto, era limitada e terminou assim que o *marchand* passou a enfrentar problemas de capitalização no começo da década de 1880. Ainda assim, a quantia mensal paga por Durand-Ruel a seus artistas estava condicionada à sua produção, era uma relação também comercial, não de natureza cortesã.

Uma aproximação possível seria com o sistema pré-industrial conhecido como *putting out system*, em que o mercador sustentava o produtor e depois comercializava seu produto<sup>161</sup>. Ainda assim, deve-se ter muita cautela, posto que na maioria das vezes os produtores desse sistema viviam em condições muito precárias. Dependendo da situação, os artistas do século 19 tinham plena capacidade de negociar com seus mercadores, caso

---

<sup>159</sup> Alpers, Svetlana, op. cit., p. 183.

<sup>160</sup> Ainda que documentos sobre essas relações não estejam disponíveis, as cartas trocadas entre *marchand* e artistas nos primeiros anos da década apontam para essa direção. Ver Zarobel, John, op. cit., p. 91-96.

<sup>161</sup> Ver Braudel, Fernand, op. cit., p. 276.

do próprio Monet que soube muito bem jogar com *marchands* como Theo van Gogh ou Durand-Ruel em seu próprio interesse, e outros tantos.

## 1.6 LIBERDADE ARTÍSTICA, MERCADO E DIVISÃO SOCIAL DO TRABALHO

A interpretação de Alpers sobre Rembrandt traz ainda uma hipótese interessante: a associação entre liberdade de criação e liberdade de mercado. Segundo a autora, Rembrandt entregou-se ao mercado não só para se livrar do mecenato, mas também para afirmar sua própria liberdade: “a liberdade lhe era tão essencial quanto para o sistema econômico de que fazia parte”<sup>162</sup>. Desse modo, ao vender ao mercado, o mestre poderia fugir das exigências de seus mecenas e praticar seu estilo solto, rugoso, com pinceladas à mostra, longe do jeito polido, sem pinceladas aparentes, desejado pelos mecenas e conhecido como *fijnschilderij* (algo como “pintura refinada”, em português). O raciocínio, como mostrado acima, também foi estendido pela autora aos artistas do séculoXIX.

Alpers ainda menciona que foi Rembrandt quem inventou a obra de arte como uma mercadoria “distinta das demais por não ser uma produção de fábrica, em massa, mas feita em quantidades limitadas, um objeto que cria seu próprio mercado e cuja pretensão especial a uma aura de individualidade e a um alto valor de venda está ligada aos aspectos básicos de uma atividade empresarial capitalista”. Ou seja, a criação de uma marca, de um estilo Rembrandt responsável por tornar a si próprio mercadoria.

No entanto, a existência de uma “marca”, ou fórmula ligada ao artista também pode funcionar como um fator limitador, que nem sempre conduz a uma liberdade de criação supostamente proporcionada pelo mercado. Quem diz isso é ninguém menos do que um dos campeões de vendas do séculoXIX: Adolphe Bouguereau, que transitava perfeitamente entre o sistema de patronato e o mercado, mas que, em termos de liberdade, preferia o primeiro<sup>163</sup>.

Eis meu Anjo da Morte. Em oposição à minha segunda pintura, O Inferno de Dante. Como você pode ver, elas são diferentes das pinturas que eu faço hoje em dia... Se eu tivesse continuado a pintar obras similares, seria provável que,

<sup>162</sup> “Als ik myn geest uitspanninge wil geven, dan is het niet eer die ik zoek, maar vryheid”, teria dito Rembrandt de acordo com Roger de Piles ao explicar por que o artista frequentava a casa de pessoas simples e fugia dos mecenas (Alpers, Svetlana, op. cit., p. 301).

<sup>163</sup> Trecho retirado de Jensen, Robert, op. cit., p. 20.

como essas, eu ainda as possuiria. O que você espera, você tem que seguir o gosto do público, e o público somente compra aquilo que gosta. Por essa razão, com o tempo, eu mudei meu jeito de pintar.

A declaração dada por Bouguereau em 1891 mostra que, ao contrário de Rembrandt, era no mercado que sua liberdade era tolhida. Se para o mestre holandês ter uma marca era uma afirmação de liberdade, para o francês, era uma bola de ferro capaz de limitar sua criatividade. Rembrandt fugiu do sistema de mecenato justamente porque havia um estilo esperado por seus patronos ao qual ele não queria corresponder; já Bouguereau era limitado pelo gosto do mercado que só comprava um tipo esperado de arte. Em outras palavras, se a associação entre liberdade de mercado e liberdade de criação for válida, ela ocorre em circunstâncias históricas muito peculiares e não pode ser tomada como regra.



Figura 13 – William Bouguereau, *Égalité devant la mort*, 1848.  
Óleo sobre tela, 141x269 cm, Musée d'Orsay, Paris

Na Holanda do séculoXVII, apesar do sistema financeiro desenvolvido e do mercado amplo, ainda não existia sistema capitalista. Alpers aponta que o que motivava os negócios de Rembrandt era a “honra”, um valor comum em sua época – e que talvez ajude a explicar seus constantes problemas financeiros e dívidas intermináveis<sup>164</sup>. Essa

<sup>164</sup> Rembrandt usou a frase “eer voor goet”, algo como “honra antes do bem-estar”, no álbum *amicorum* de Burchard Grossman em 1634, véspera de seu casamento com Saskia van Ulyenburgh. Alpers, Svetlana, op. cit., p. 232.

“honra” seria obtida por meio do sucesso no mercado, de tal modo que o lucro seria um meio para chegar a ela. Dito de outro modo, o interesse material aparece subordinado a uma virtude moral<sup>165</sup>.

No capitalismo do século XIX, os próprios mecanismos de concorrência e de valorização da riqueza estabelecem uma lógica externa à qual os agentes econômicos precisam se adaptar para sobreviver no ambiente de mercado. Se um marchand inventou uma prática nova que dá bons lucros, seus concorrentes precisarão fazer a mesma coisa, independentemente de amarem mais ou menos a arte. Por isso Durand-Ruel vai ser tão importante no mercado ao tomar grandes quantidades de capital para monopolizar estoques e controlar preços. Ele estabeleceu uma nova prática de eficiência que seus concorrentes precisarão seguir se quiserem sobreviver. A capacidade de negócios precede a crença na arte: é isso que diferencia grandes galeristas como Petit, Durand-Ruel, Goupil e Tio Cent, de pequenos operadores como père Martin ou père Tanguy. É isso que dá concretude à ideia de “*marchand* empreendedor” de Albert Boime.

Mais que isso, essa nova classe de *marchands*, da qual Durand-Ruel é o principal expoente, inovava nas práticas comerciais a partir do crédito disponível. Não se tratava de inventar um processo completamente novo, mas de forjar uma nova combinação de elementos que já estavam disponíveis nas casas de leilão e nos bancos de sua época. Em outras palavras, esses agentes eram capazes de inovar a partir de uma recombinação dos recursos comerciais e financeiros já existentes, o que os aproxima do empresário descrito por Joseph Schumpeter<sup>166</sup>. Os negócios desses *marchands* foram gerados em um contexto de crédito abundante, no qual podiam contar, portanto, com capitalistas capazes de financiar suas atividades. Schumpeter explica que “fornecer crédito [era] exatamente a

---

<sup>165</sup> A associação entre lucro e honra foi feita pela primeira vez por Thomas Hobbes em o *Leviatã* e faz parte da longa história dos argumentos morais que legitimaram o capitalismo. Essa história foi estudada por Albert Hirschman no livro *As Paixões e Interesses*, em que o autor contrapõe o interesse frio e calculado do comércio aos impulsos destrutivos das paixões de soberanos, a partir das ideias de Maquiavel, Montesquieu e Mandeville. Para estes autores, o comércio levaria à concórdia e ao estabelecimento de um lugar comum entre as partes envolvidas na relação de troca, uma ponderação de temperamento capaz de balancear os impulsos destrutivos das paixões no plano político. Em outras palavras, o caráter ordeiro trazido pelo mercado seria uma espécie de antídoto aos males do comportamento passional na política. Segundo Hirschman, a questão finalmente atingiu sua dimensão majoritariamente econômica quando Adam Smith – partindo de preocupações morais – postulou que a busca pelo interesse individual levaria ao bem-estar geral, em sua famosa justificativa para o liberalismo. Ver Hirschman, Albert. *As paixões e os interesses*: argumentos políticos para o capitalismo antes de seu triunfo. São Paulo, SP: Paz e Terra, 2000.

<sup>166</sup> Nesse sentido, algo próximo do empresário descrito por Joseph Schumpeter em *Teoria do Desenvolvimento Econômico*. São Paulo, SP: Nova Cultura, 1985. p. 41.

função daquela categoria de indivíduo a que se chama de capitalista, [...], é óbvio que esse é o método característico do tipo capitalista de sociedade, sua *differentia specifica*". Assim, o crédito era necessário às novas combinações a serem utilizadas por esse novo agente – o *marchand* – capaz de mudar o padrão segundo o qual os negócios vinham sendo realizados. Dito de outro modo: marchands como Durand-Ruel, Petit e, em certa medida, Theo van Gogh, se aproximaram do *empresário schumpeteriano* ao inovar nas práticas do comércio de arte e, ao fazer isso, também contribuíram para a mudança não só no padrão dos negócios artísticos, mas também na própria apreciação da arte.

Mas se o mercado já sabe o que esperar de Bouguereau, ou seja, suas belas pinturas rotuladas como “fáceis” e “apelativas” por seus críticos, tal como se esperam sapatos do sapateiro e cervejas do cervejeiro, do artista moderno, no entanto, nada se espera, sua arte é um devir para a qual não há demanda estabelecida. Para ele não há um lugar claro na divisão social do trabalho, ou melhor, há um “não lugar”. A profissionalização de uma atividade implica a institucionalização de vínculos entre seus praticantes, a reivindicação de um domínio comum de certas habilidades e a afirmação de critérios de competência. O artista moderno é um indivíduo isolado em sua produção que, mesmo que faça parte de grupos ou movimentos artísticos, não limita sua criação a normas estabelecidas por uma tradição ou coletividade. Essa individualização parece mesmo ser um dos entraves para o estabelecimento de uniões e cooperativas, conforme as mencionadas acima. Tem-se, então, uma oposição entre o artista isolado em sua produção e suas possibilidades de cooperação profissional.

Ainda que grupos, como os impressionistas em 1874, tenham sido frequentes para organizar exposições e conferir certas características de estilo a uma coletividade de artistas, foram raras as tentativas de união entre os artistas com propósitos de sobrevivência material. Van Gogh, como será visto no terceiro capítulo desta tese, terá na tentativa de construção de uma coletividade de artistas – e seu fracasso – um elemento central de sua biografia. Por mais contraditório que possa parecer, o artista que serviu como um dos principais modelos de gênio solitário para a posteridade foi, ele próprio, um defensor da produção coletiva e da organização do trabalho por parte dos artistas.

Há, portanto, uma condição de marginalidade a que o novo artista parece condenado, já que não pertence nem à divisão social do trabalho moderna, nem comunga



da racionalidade que a legitima. Jorge Coli assinala que Gustave Courbet foi responsável por criar as bases de uma nova ética artística ancorada na condição marginal do artista<sup>167</sup> e que encontra sua representação mais bem-acabada na obra *Bonjour Monsieur Courbet* (figura 14). Nela, o artista se retrata como uma espécie de eremita, reverenciado por seu colecionador. O papel de comprador não confere ao patrono uma posição de superioridade, ao contrário, é ele quem reverencia o artista, que se reconhece inferior ao gênio que não pode compreender.

Assim, o “não lugar” ocupado pelo artista é uma condição que dá a ele um *status* superior em relação ao mero colecionador burguês. É ele quem diz a seu público, olhando de cima para baixo, como sua arte deve ser apreciada, não qualquer critério ancorado na tradição ou nos modelos de imitação do passado. Essa “nova ética” instaurada por Courbet se propaga aos artistas da segunda metade do século, ainda que se manifeste de modo distinto, como fica claro na releitura (figura 15) que Paul Gauguin faz da mencionada pintura de Courbet, na qual o pintor surge também como alguém isolado, sem contato com o mundo: gênio incompreendido que tudo sacrifica em prol de sua arte. Mas diferentemente de Courbet, Gauguin aparece de modo contido, humilde, como se estivesse afastado da civilização para poder se dedicar plenamente à sua arte, para subir aos montes privilegiados da sensibilidade artística, alcançados somente por alguns indivíduos que pagam um preço por isso<sup>168</sup> (ver, por exemplo, a carta de Vincent a Theo ao final deste capítulo).

---

<sup>167</sup> Coli, Jorge. *O Corpo da Liberdade: reflexões sobre a pintura do século XIX*. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2010. p. 152.

<sup>168</sup> Ibid., p. 152.



Figura 14 – Gustave Courbet, *Bonjour Monsieur Courbet*, 1854.  
Óleo sobre tela, 132x150 cm, Museu Fabré

O isolamento e o sacrifício são fundamentais na construção da narrativa artística da modernidade. Não por outra razão, o principal artigo elogioso dedicado a Vincent em vida, escrito por Albert Aurier, foi chamado *Les Isolés, Vincent van Gogh*<sup>169</sup>. Em outras palavras, nada seria mais contrário a esse espírito do “novo artista” do que uma colocação precisa na divisão social do trabalho. Assim, ainda que o mercado seja necessário, isto não significa se render ao gosto corrente; significa surpreendê-lo, de algum modo se impor a ele, mesmo que essa imposição só gere frutos tardios ou póstumos. Nessas circunstâncias, o adjetivo “comercial” parece incompatível com a ética do novo artista.

---

<sup>169</sup> Aurier, Albert, op cit.



Figura 15 – Paul Gauguin, *Bonjour Monsieur Gauguin*, 1889.  
Óleo sobre tela, 93x74cm, Galeria Nacional de Praga

### 1.7 O COMERCIALISMO

O comercialismo é uma espécie de estigma do qual toda arte que se pretende verdadeira deve fugir. Em razão de uma exposição de Vincent van Gogh realizada em Amsterdã em 1893, o pintor simbolista R. N. Roland Host escreveu que “a obra de arte tornou-se uma mercadoria tão boa quanto qualquer outra para especulação”, e acrescentou que “aquela exposição era destinada às poucas pessoas que ainda acreditam que o que é imediatamente entendido nem sempre é o melhor”<sup>170</sup>. A declaração de Host traz dois

<sup>170</sup> L'Exposition Van Gogh in Amsterdam, *L'Art Moderne*, 13, 1 de janeiro de 1893.

elementos importantes: separa a alta arte do comércio vulgar e distingue aqueles que apreciam a arte verdadeiramente daqueles que se deixam levar pelo conteúdo fácil.

Teor semelhante pode ser encontrado em um célebre relato feito por Ingres, anos antes, condenando o comercialismo do Salão<sup>171</sup>: “o Salão asfixia e corrompe o sentimento do grandioso e do belo; os artistas são levados a expor ali pelas atrações e pela suposta boa sorte de um tema excêntrico que seja capaz de produzir algum efeito e levar a uma venda substancial. Assim, o Salão é, literalmente, apenas uma loja de quadros, um bazar no qual a enorme quantidade de objetos é avassaladora e onde reinam os negócios, não a arte”. Aqui, a crítica ao Salão vem de um acadêmico maior, muito distante da modernidade de van Gogh, mas assim como na frase anterior, a arte dita elevada é contraposta ao baixo comércio, que envolve obras fáceis, capazes de produzir “algum efeito”. Por caminhos diferentes, Host e Ingres parecem concordar que os adjetivos fácil e comercial andam lado a lado.

Em Ingres, o apreciador ideal é aquele versado nos temas da tradição e capaz de apreciar os critérios do belo clássico. Em Host, é aquele que entende que o valor de uma obra de arte demanda esforço, compreensão e nem sempre está evidente<sup>172</sup>. Nos dois casos, exige-se uma educação que diferencia o iniciado do apreciador vulgar. Ora, esse apreciador vulgar, que não é capaz de olhar nem a obra de Ingres, nem a obra de van Gogh, é ninguém menos do que o comprador médio que frequentava galerias e o Salão em busca das imagens comerciais e “apelativas” de Bouguereau ou Cabanel. Indesejável nas duas visões, ainda que tenha sido por causa dele que o mercado pôde se desenvolver. Um cliente anônimo, quase abstrato, do qual todos dependem e que está por toda parte, mas que ninguém é capaz de nomear. Fica, porém, uma pergunta: se a educação do público para uma pintura de Ingres passa pelos temas da tradição e por uma cultura de conhecedor, quem educa os apreciadores e potenciais compradores da arte moderna?

---

<sup>171</sup> Rewald, John, op. cit., 1973, p. 16.

<sup>172</sup> No mesmo sentido, em 1910, Roger Fry, na famosa exposição nas Grafton Galleries que tratou de Manet até o que na ocasião foi chamado de pós-impressionismo, declarou que seria necessária uma educação estética para apreciar as obras expostas. Ver introdução de Danto, Arthur. *O abuso da beleza*. São Paulo, SP: WMF Martins Fontes, 2015.

## 1.8 VENDENDO BIOGRAFIAS

O processo de educação do público para a arte moderna se dá pela construção de um aparato crítico e teórico de escritores como Zola, Phillipe Burty, Jules Castagnary e Esnest Chesneau<sup>173</sup>. O entendimento se desloca de como interpretar um tema da tradição para a leitura de aspectos formais, como a pincelada e a sinceridade do contato entre o artista e a natureza. Saem de foco os temas da tradição; entra em cena a natureza filtrada pelo temperamento, para citar a célebre frase de Zola tão mencionada por van Gogh em suas cartas<sup>174</sup>.

A exaltação da subjetividade dos artistas ocorre em estreita associação com o mercado; na segunda metade do século 19, tem início um processo de promoção e venda de personalidades – ou temperamentos – no lugar de obras individuais. Se foi pintada por Millet ou Rousseau, era mais importante do que a obra em si, com seu tema e história. Mais do que as obras, a vida e a carreira do artista serão o produto: vender temperamentos também significa vender biografias. Não foi por outra razão que a partir da década de 1870 uma série de biografias escritas sobre paisagistas do meio do século começou a proliferar. Em 1870, Phillipe Burty tratou da vida de Paul Huet. Em 1872, Alfred Sensier publicou suas memórias sobre Théodore Rousseau, no ano seguinte, Frederic Henriet discorreu sobre Chintereuil. Em 1875 foi a vez de Henri Dumensil ter Corot como tema, e em 1881, Louis Gonse escreveu sobre Fromentin. Por fim, em 1885 Louis Fourcaud abordou a vida de Bastien-Lepage<sup>175</sup>.

Em alguns casos, essas biografias estavam diretamente ligadas aos interesses comerciais de seus próprios autores. Veja-se o caso de Sensier<sup>176</sup> que, além de escrever sobre Rousseau, também tratou de Georges Michel e de Millet. Sobre este, elaborou uma

---

<sup>173</sup> Green, Nicholas, op. cit., p. 63.

<sup>174</sup> Esse processo ocorre de modo orgânico e antecede a criação de um suposto “Daler Critic System”. Note-se que a promoção das biografias dos artistas em associação com o mercado não foi suficiente para configurar um “Dealer-Critic System” a ser inaugurado com o impressionismo. Sobre a frase de Zola, ver nota 41.

<sup>175</sup> Esses escritores não se limitavam a escrever biografias e atuavam em jornais, revistas e catálogos de exposição. Nem as biografias se resumem às aqui mencionadas. Naturalmente, pelo menos até os escritos de nomes como Fustel de Coulanges ou Gabriel Monod, a história da arte era feita por jornalistas, críticos ou escritores não necessariamente comprometidos com métodos rigorosos. Por exemplo, críticos como Phillipe Burty variavam sua atividade jornalística e acadêmica. As biografias catapultavam a vida dos artistas, em uma tradição vasariana que exaltava a subjetividade privilegiada dos criadores com a combinação de informações factuais e anedotas. Ver Green, Nicholas, op. cit., p. 69.

<sup>176</sup> Sobre Sensier, ver também Mantz, Paul, *Vente Sensier*, 1877.

biografia chamada *La Vie et l'Oeuvre de Jean-François Millet*, fundamental na construção do ideal de artista para van Gogh, conforme será analisado no terceiro capítulo. Além disso, Sensier tinha uma preciosa coleção de obras de artistas de Barbizon, parte da qual foi vendida a Durand-Ruel: ao longo da década de 1870, o *marchand* adquiriu 167 obras da coleção do escritor, entre desenhos e pinturas, o que incluía 34 pinturas de Millet e nove de Rousseau<sup>177</sup>. Naturalmente, para Sensier, promover a vida de Millet, Rousseau e companhia era também promover seus próprios interesses materiais<sup>178</sup>.

As paisagens dos artistas da Escola de Barbizon tinham, ao mesmo tempo, um caráter particular e coletivo. Em termos de vendas, esta era uma característica valiosa, já que podiam ser vendidas em sua individualidade e ao mesmo tempo identificadas com uma “marca” comum ao grupo. Além disso, já havia um terreno preparado para quando essas paisagens chegassem; banqueiros e industriais franceses possuíam grandes coleções de arte holandesa, notadamente paisagens, e artigos sobre suas coleções eram escritos com frequência por críticos como Taine, Thoré-Bürger e Fromentin. Este escreveu, em 1876, um capítulo em seu *Les Maîtres d'Autrefois* sobre a influência da paisagem holandesa do século 17 na paisagem francesa, com especial ênfase na vida de Jacob van Ruysdael, cuja presença nas coleções de empresários e financistas do período, com os irmãos Pèreires, era frequente<sup>179</sup>.

Nicholas Green argumenta que a importância da subjetividade criadora foi potencializada com a formulação de um novo esquema vindo de elementos surgidos na Terceira República. Entre eles está o contato do indivíduo com a natureza, que teve sua compreensão modificada a partir de termos criados na psicologia experimental, como “expressão”, “percepção”, ou “sensação” – comuns nas biografias dos artistas do período – e pela própria ampliação do conceito de natureza, que deixou de levar em conta apenas a relação entre o artista e a paisagem para considerar a relação do indivíduo com o mundo. Ainda segundo o autor, colaboram com essa mudança alguns elementos de cidadania ligados ao positivismo e à crescente celebração de artistas paisagistas nas exposições

---

<sup>177</sup> Jensen, Robert, op cit., p. 53.

<sup>178</sup> Para efeito de comparação, em 1875, após a morte do artista, o arquiteto Gavet vendeu sua coleção de 95 pastéis de Millet por 637,450 francos, média de 6710 francos por obra. Claramente o *marchand* fez um bom negócio anteriormente ao comprar a coleção de Sensier.

<sup>179</sup> Ver Boime, Albert, op cit., p. 61.



universais entre 1889 e 1890. Essas condições fertilizaram o solo em que os biógrafos plantavam suas ideias acerca da importância do individualismo criador<sup>180</sup>.

Mas não eram somente artistas que tinham sua subjetividade exaltada. O mesmo acontecia com colecionadores e *marchands*. Vejamos o caso do financista e colecionador Charles Edwards, caracterizado por um certo Jean Ravenal em um artigo da *Revue Internationale de l'Art e de la Curiosité*, de 1870, como alguém que “realmente sabia apreciar a arte que comprava”<sup>181</sup>. A coleção de Edwards era repleta de obras de pintores como Millet e Rousseau, cujas pinturas foram preciosamente analisadas no artigo de Ravenal. Acontece que Jean Ravenal era ninguém menos do que Alfred Sensier, que sob este pseudônimo escrevia textos elogiosos aos artistas vendidos por Durand-Ruel. A *Révue Internationale de l'art e de la Curiosité*, por sua vez, era uma publicação<sup>182</sup> fundada pelo próprio *marchand* em 1869 com o propósito de promover seus artistas no mercado<sup>183</sup>. E, mais do que isso, Charles Edwards era o financista que forneceu o capital para Durand-Ruel realizar a maior parte de suas transações na década de 1870, tendo como colateral as pinturas de sua galeria. Em outras palavras, Sensier, Edwards e Durand-Ruel eram parte de um mesmo grupo que tinha como fim valorizar artistas que trariam lucro aos três.

Desde 1860, Durand-Ruel empreendeu um esforço para monopolizar as obras dos artistas de Barbizon com o capital de Edwards (seu financiador anterior ao Union-Générale). Por exemplo, em companhia de Hector Brame, havia comprado boa parte da obra de Theodore Rousseau, morto em dezembro de 1867. Em seu leilão póstumo, a dupla arrematou 79 obras pela bagatela de 70 mil francos, e as adicionaram ao estoque já existente de 140, entre pinturas e desenhos<sup>184</sup>. A partir de então, o *marchand* passou a quase monopolizar as obras disponíveis no mercado, o que naturalmente deu a ele

---

<sup>180</sup> Esses elementos vêm com “A articulação da personalidade criadora dentro do discurso artístico como resultado de uma mudança historicamente específica na organização do conhecimento, sustentada, de um lado, por condições internas – a transparência tradicionalmente atribuída à pintura de natureza, o “pull” institucional entre a literatura de entretenimento e a ciência profissional – e, de outro lado, pelas forças ideológicas dominantes moldando a cidadania na terceira república”. O jornalismo e a expertise histórica garantem o valor cultural e de investimento da obra de arte. Ver Green, Nicholas, op. cit., p. 72.

<sup>181</sup> Ver Zarobel, John, op cit., p. 65.

<sup>182</sup> A *Révue Internationale* duraria pouco, até 1871. Cerca de 20 anos depois, Durand-Ruel repetiria o procedimento com a *Revue l'Art dans les deux mondes*.

<sup>183</sup> Em 1881, uma nova venda de obras da coleção do Edwards apresentou a coleção como “construída ao longo dos anos com grande finesse”. Nela, as obras de Rousseau que tinham sido vendidas em 1870 custavam três vezes mais. Ver Green, op. cit., p. 65.

<sup>184</sup> Jensen, Robert, op cit., p. 23.

considerável poder sobre os preços do artista. Edwards ganhava duplamente: com as taxas de juros que cobrava do *marchand* e com a valorização das obras de sua coleção.

Durand-Ruel também se esforçou para construir um estoque de obras de Millet. A tarefa não foi fácil. Em 1860, o *marchand* belga Arthur Stevens havia firmado um contrato de exclusividade com Millet por um prazo de três anos, o que incluía todos os desenhos e pinturas produzidos no período. Antes que o contrato terminasse, entretanto, os preços de Millet haviam subido com tanta velocidade que o artista fez o que pôde para terminar o acordo e voltar a ter poder sobre sua produção. Sem sucesso. Quando finalmente o contrato expirou, em 1866, Durand-Ruel e Brame foram rápidos ao se aproximar do artista, propondo a extravagante soma de 30 mil francos por ano em troca de toda a sua produção. O pintor, prevenido pelos acontecimentos com Stevens, declinou. Mesmo assim, a dupla buscou comprar pinturas de Millet distribuídas pelas coleções, de tal modo que no começo da década de 1870 quase monopolizavam a obra do artista<sup>185</sup>.

Em 1872 estavam sob a posse de Durand-Ruel obras como *Édipo derrubado de uma árvore* (National Gallery Ottawa), *A morte e o lenhador* (Ny Carlsberg Glyptothek, Copenhage), *Pastor Sentado* (Boston Fine Arts Museum). No mesmo ano, o *marchand* vendeu *Redil de ovelhas sob a luz da lua* (Walter Arts Museum) por 40.000 francos, o dobro do valor que havia gasto meses antes; na mesma ocasião, também vendeu o *Angelus* (Figura 2) de Millet por 38.000 francos. Exibiu o *Semeador* da coleção de Sensier de quem o comprou, vendendo-o no começo da década de 1880 por 12.000 francos ao colecionador inglês William H. Vanderbilt. Fica claro que as obras de Millet eram um ótimo negócio e que seu movimento de mercado contribuiu ainda mais para a sua valorização<sup>186</sup>. O ápice dessa valorização ocorreu no final do século quando, em 1889, o *marchand* americano James Sutton comprou a obra *Angelus* na venda da coleção do industrial Eugène Sécretan por 553.000 francos<sup>187</sup>, recorde de preços em um leilão, deixando para trás Antonin Proust, que representava o Louvre. No mesmo ano, o colecionador francês Hippolyte François Alfred Chauchard recomprou a pintura por 775.000 francos, presente em sua coleção até 1909 (data de sua morte), quando então foi

---

<sup>185</sup> Lafont-Couturier, op. cit., p. 29.

<sup>186</sup> Jensen, Robert, op. cit., p. 34.

<sup>187</sup> Na década de 1880, um dólar americano valia aproximadamente 5,18 francos. Kindleberger, 1984, op. cit. p. 475



doado ao Louvre. É o valor mais alto pago por uma obra de arte. A mesma venda em que Sutton arrematou a obra disponibilizava desenhos de Millet por 25.000 francos, valores ainda muito acima dos sonhos da maioria dos impressionistas<sup>188</sup>.

O fato de Chauchard ter comprado a pintura de um americano também indica um movimento de repatriação de certas obras por colecionadores franceses<sup>189</sup>. Em parte, os preços das obras dos artistas da Escola de Barbizon dispararam na segunda metade da década de 1870 porque uma parcela considerável delas era comprada por colecionadores americanos, saindo do mercado francês. As pinturas que cruzavam o Atlântico terminavam em algum museu dos Estados Unidos, ou mesmo incorporadas a uma grande coleção sem pretensões de revenda.



Figura 16 – Capa do catálogo de venda da coleção de Secrétan, organizado pela Galeria Boussod et Valladon (antiga Goupil) e pelo marchand austríaco Charles Sedelmeyer

A demanda de colecionadores americanos foi fundamental para que o mercado de arte moderna se desenvolvesse. No final do século, jornais americanos se gabavam de possuir mais obras francesas do que os próprios franceses<sup>190</sup>. Colecionadores faziam

<sup>188</sup> Ibid., p.53.

<sup>189</sup> Ibid., p.76.

<sup>190</sup> Para mais informações sobre a relação entre os americanos e o mercado francês, recomendo a leitura de Fidell-Beaufort, Madaleine. The American art trade and French painting at the end of the 19th century. *Van Gogh Museum Journal*, p. 101-108, 2000.

compras substanciais dos artistas da Escola de Barbizon. Frequentaram a Rua Laffitte – onde ficavam as grandes galerias, inclusive a de Durand-Ruel – nomes como Adolph E. Borie, que chegou a possuir mais de 35 pinturas vendidas pelo *marchand* nos anos 1860 e que tinha em sua coleção mais de 115 obras, entre Delacroix Rousseau, Millet, Fantin-Latour e Boudin. Borie sugeriu que Durand-Ruel abrisse sua galeria nos EUA nos anos 1870, algo que seria feito somente na década seguinte<sup>191</sup>.

Levou tempo até que o mercado americano fosse de fato colonizado pela pintura francesa. Goupil foi o primeiro a enviar um representante para o outro lado do Atlântico: Michael Knoedler, que chegou nos Estados Unidos em 1846 para abrir uma filial da galeria francesa. Knoedler começou integrando as obras que vinham da matriz com pinturas de artistas locais e, em 1857, comprou a parte de Goupil na galeria e estabeleceu seu próprio negócio. O mesmo aconteceu com William Schaus, que chegou a Nova York, a mando de Goupil, um ano após Knoedler, e em alguns anos fundou sua própria galeria<sup>192</sup>.

Outro personagem que merece destaque nesse cenário é o *marchand* americano Samuel P. Avery, que começou sua carreira como comerciante de artistas locais. As coisas mudaram, porém, quando Avery recebeu um carregamento de 100 pinturas europeias do colecionador William Walters e as leiloou nos Estados Unidos. O sucesso nos resultados fez com que o *marchand* americano continuasse a utilizar o expediente repetidas vezes ao longo de sua carreira. Além de Avery, também merece destaque a atuação de George A. Lucas, um dos vínculos mais sólidos entre os mercados americano e europeu. Lucas viveu a maior parte de sua vida em Paris e trabalhava como agente de Avery no velho continente<sup>193</sup>.

Após a Guerra de Secessão americana, o interesse pela pintura europeia aumentou *pari passu* ao desenvolvimento da economia. Desse modo, havia um mercado poderoso do outro lado do oceano que complementava de modo eficaz o mercado francês. Por exemplo, após o incêndio de Chicago, em 1871, Adolphe Goupil convenceu os artistas que agenciava a doarem obras para serem leiloadas nos Estados Unidos com receitas revertidas para as vítimas da tragédia. A ação, realizada em 1872 no Clinton Hall,

---

<sup>191</sup> Zarobell, John, op. cit., p. 136.

<sup>192</sup> Fidell-Beaufort, op. cit., p. 105.

<sup>193</sup> Ibid.

arrecadou um total de 43.000 dólares. Assim, seus artistas passavam a ser cada vez mais conhecidos em terras americanas<sup>194</sup>.

O apetite por pinturas francesas expostas no Salão de Paris era tão grande que, em 1883, o Congresso Americano aumentou os impostos de importação de obras de 10 para 30%. No mesmo ano, colecionadores americanos tinham gasto mais de 1.754.000 dólares em pinturas expostas no Salão francês<sup>195</sup>. Fidell-Beaufort descreve que a expansão desse mercado estava diretamente ligada ao aumento de casas de leilão em território americano. Em pouco mais de 15 anos, quase 80 novas casas surgiram. As casas de leilão não só vendiam obras vindas diretamente da Europa, mas também faziam circular aquelas que já estavam no mercado americano e precisavam ser revendidas. Entre esses novos espaços estavam locais como Fifth Avenue Art Galleries, ou a Chiclering Hall, ambas localizadas na Quinta Avenida, em Nova York, por onde passavam desde obras de acadêmicos, como Gérôme, paisagistas como Breton, até os impressionistas.

Samuel P. Avery Jr administrou a Galeria Avery após a aposentadoria de seu pai, ao final da década de 1880. Sua galeria se mudou para o mesmo prédio onde ficava a Fifth Avenue Art Galleries, uma proximidade cômoda para seus negócios. Foi James Sutton, presidente de outra casa de leilões, a American Art Galleries, o responsável por convidar Durand-Ruel para exibir suas obras em Nova York, em 1886. Dois anos depois, e em grande medida para fugir dos altos impostos, o *marchand* francês abriu sua própria galeria em solo americano. Quando, em 1887, Durand-Greville catalogou as pinturas franceses em coleções americanas, calculou ter visto entre 2 mil e 5 mil pinturas contemporâneas de artistas franceses<sup>196</sup>.

Em relação ao gosto dos americanos pelo impressionismo, ele ocorreu como um desdobramento natural da importação de arte francesa e da atividade de agentes como Sara Hallowell, que trabalhou diretamente com Paul Durand-Ruel e fazia a ligação do mercado com colecionadores como Potter Palmer, Charles L. Freer e Charles Tyson Yerkes. Além disso, os próprios artistas americanos que iam estudar em Paris, como

---

<sup>194</sup> O grande incêndio de Chicago, ocorrido em 1871, deixou mais de 300 pessoas mortas e destruiu cerca de 9 km<sup>2</sup> da cidade. É atribuído a um longo período de seca e calor e a construções de madeiras.

<sup>195</sup> As tarifas abaixaram para 15%, nove anos depois. É bom notar que os próprios artistas americanos eram contrários às medidas protecionistas e queriam que mais arte europeia entrasse no país. Ver Fidell-Beaufort, op. cit., p. 104-107.

<sup>196</sup> Ibid.

James Carroll Beckwith, William Merritt Chase e Wyatt Eaton, voltavam para casa e difundiam o estilo que haviam aprendido na capital francesa. Muitas vezes, também atuavam como conselheiros na formação das coleções locais e, com isso, contribuíam para a formação do gosto<sup>197</sup>.

Os vínculos entre o mercado americano e os *marchands* franceses não se resumiam a Durand-Ruel, naturalmente. Vendedores americanos atuavam diretamente na França, como Samuel P. Avery, William Schaus, George Lucas, Michael Knoedler, e James Sutton. Mas mesmo esses agentes americanos, quando se tratava da escola francesa dos paisagistas de 1830, adquiriram obras da galeria de Durand-Ruel para vender do outro lado do Atlântico. E nos tempos de impressionismo, clientes americanos – como a família Havemeyer, com a ajuda de Mary Cassatt – eram um dos pilares do crescimento do mercado para o grupo de Monet e Renoir.



Figura 17 – Caricatura de Paul Avery chegando na França. Por Thomas Nast, 1870, Metropolitan Museum of Art

<sup>197</sup> Foi o caso das primeiras pinturas de Manet a entrarem no território americano. Ver Fidell-Beaufot, op. cit., p. 105.

## 1.9 O MARCHAND IDEOLÓGICO

Internacionalização, monopólios e publicações também eram práticas comuns dos banqueiros e financistas do Segundo Império e da Terceira República. Como mostra Guy Palmede, banqueiros como os irmãos Péreires e Jules Mirès mantinham seus próprios jornais, como *La Liberté* e *Le Journal des Chemins de Fer*, que não só divulgavam seus negócios para atrair o interesse de investidores, mas também exaltavam a própria vida dos envolvidos<sup>198</sup>. Na prática, com suas publicações, Durand-Ruel transportou esses expedientes para o mercado de arte<sup>199</sup>. Mais que isso: contou mesmo com a colaboração de escritores com passagem direta pelo mercado financeiro, caso de Ernest Feydeau que, além de também ter escrito um artigo elogioso à coleção de Edwards, publicara em 1873 as memórias de sua passagem pelo mercado de capitais, quando trabalhou no banco Maison Laffitte<sup>200</sup>. Note-se que Feydeau foi diretor da *Revue de l'art et de la curiosité*.

Acrescentem-se as exposições “não comerciais”, que contribuíam para a popularidade dos artistas que Durand-Ruel vendia. Por exemplo, em 1878, o *marchand* promoveu uma mostra dos artistas da Escola de Barbizon em contraposição à Exposição Universal do mesmo ano realizada em Paris. Ela não tinha fins comerciais e reuniu 380 pinturas<sup>201</sup> que tiveram impacto direto nos preços dos artistas em vendas ocorridas em 1881, das coleções de Hartmann e Wilson. E quando, em 1896, Durand-Ruel abriu sua coleção privada (que chegou a ser descrita como um “segundo Louvre<sup>202</sup>”) para que o público visitasse, mostrou obras dos mesmos artistas que vendia em sua galeria. Não é preciso dizer que a aparência não comercial dessas exposições contribuiu para a imagem desinteressada do *marchand*.

O mais célebre ator na estratégia de valorizar os artistas que vendia por meio de exposições foi Georges Petit, que decorava suas *Expositions Internationales* de maneira suntuosa, dando a elas um ar aristocrático, destinado a um público exclusivo. As exposições de Petit trabalhavam com obras de artistas paisagistas do meio do século

---

<sup>198</sup> Palmede, Guy. *French Capitalism in the Nineteenth Century*, 1972. p. 75.

<sup>199</sup> Zarobell, Johh, op. cit., p. 81.

<sup>200</sup> Em 1873 Feydeau publicou *Mémoires d'un coulisseur, inventing* (idem nota anterior).

<sup>201</sup> Green, Nicholas, op. cit., p. 67.

<sup>202</sup> Zarobell, Johh, op. cit., p. 71.

quanto de artistas impressionistas no mesmo ambiente suntuoso em que também expunha obras de Cabanel e Bouguereau. Sua maneira de expor iria influenciar a expografia das exposições da Société des Artistes Français. É bom lembrar que expedientes semelhantes já eram praticados pelos “*marchands* empreendedores” antes mesmo de Petit e Durand-Ruel: Goupil também promovia exposições desinteressadas de seus artistas com o objetivo de valorizá-los no mercado de gravuras e reproduções<sup>203</sup>.

Mas Durand-Ruel, em um primeiro momento, foi o único a alardear sua importância como defensor da nova arte. A partir de 1891, passou a compilar fotografias, registros e todo um aparato que permitisse que ele fosse identificado com seus feitos<sup>204</sup>. Para coroar, escreveu suas célebres memórias em forma de panegírico<sup>205</sup>. Assim como os escritores falavam sobre as vidas de artistas e colecionadores, Durand-Ruel resolveu falar sobre si próprio, e mesmo nisso contou com exemplos no mercado financeiro francês, vide as memórias de Feydeau<sup>206</sup>. No entanto, suas memórias serviram não somente para descrever seus feitos e atividades, mas também para de algum modo purificá-lo do comércio, negado veementemente por ele.

É surpreendente que alguém tão ligado ao mercado quanto Durand-Ruel tenha reforçado a separação entre arte e comércio. Em suas memórias, declara que um *marchand* genuíno precisava ser, ao mesmo tempo, um amador iluminado, pronto para sacrificar, se necessário, seu interesse imediato em prol de suas convicções artísticas, assim como ser capaz de lutar contra especuladores em vez de envolvê-los em seu esquema<sup>207</sup>. Aquele que transpôs os esquemas especulativos em voga no mercado financeiro para o mundo da arte fez o possível para se distanciar do comércio, como deixa claro logo na apresentação de suas memórias<sup>208</sup>: “filho de pais muito religiosos e muito desinteressados, recebi uma educação que me deu horror ao dinheiro e o respeito daqueles que combatem por sua fé. Eu detestava o comércio”. Mais do que isso, ao longo das

<sup>203</sup> Lafont-Couturier, op cit., p. 61-65.

<sup>204</sup> Jensen, Robert, op. cit., p. 59.

<sup>205</sup> Esse material foi compilado e publicado por Lionello Venturi e constitui o principal registro do período impressionista. Venturi, Lionello. *Les archives de l'impressionnisme: lettres de Renoir, Monet, Pissarro, Sisley et autres. Mémoires de Paul Durand-Ruel. Documents*. Paris: Durand-Ruel Ed., 1939.

<sup>206</sup> É se suas práticas especulativas no mercado de arte eram inspiradas no mercado financeiro, não é estranho saber que Isaac Péreire era um comprador casual de sua galeria. Ver Zarobell, John, op. cit., p. 78.

<sup>207</sup> Durand-Ruel, Paul; Durand-Ruel, Flavie, op. cit.

<sup>208</sup> O original, acima traduzido: Fils de parents très religieux et très désintéressés j'avais reçu une éducation qui m'avait donné l'horreur de l'argent et le respect de ceux qui combattent pour leur foi. Je detestais le commerce [...]”. Conforme em Durand-Ruel, P., op. cit., p. 6.

memórias, a responsabilidade por suas aventuras financeiras é atribuída a Edwards, como se alguém tivesse sido culpado por ele ter sujado as mãos na especulação.

Por esta razão, Durand-Ruel encarna o que Robert Jensen chamou de “*marchand* ideológico” surgido da classe de *marchands* empreendedores, mas que, ao contrário destes, colocava publicamente seu amor pela arte à frente dos negócios. Mas se Durand-Ruel aparece como protótipo do *marchand* ideológico, seria sensato supor que outros pudessem se enquadrar no mesmo conceito. Não é exatamente o que ocorre. Ambroise Vollard também escreveria suas memórias anos depois<sup>209</sup>, mas sem o conteúdo ideológico de Durand-Ruel, e mesmo os *marchands* alemães como Paul Cassirer e Justin Thannhauser em nenhum momento se afastarão da imagem de homens de negócios. Jensen dá poucos exemplos concretos que poderiam ser enquadrados nas categorias, e o conceito *marchand* ideológico parece se aplicar unicamente a Durand-Ruel, em grande medida por suas memórias. A noção, no entanto, é válida como categoria aproximativa, de modo que algumas práticas que serão analisadas adiante podem se aproximar da definição dada pelo autor.

Alguns dos expedientes identificados com a ideia de *marchand* ideológico, como a utilização de escritores e críticos para promover a vida de artistas e colecionadores, também passaram a ser quase uma regra de mercado. Isto quer dizer que, no final do século, o *marchand* que não adotasse também alguns expedientes ideológicos estaria fadado a perder sua força. É o caso de Theo van Gogh, como veremos, que mesmo sendo empregado da maior empresa “empreendedora” da época, lançou mão de expedientes forjados na expansão do mercado ocorrida nos anos anteriores, sobretudo quando se tratava de vender pintores impressionistas. De todo modo, o temperamento do *marchand* engajado na causa artística, aquele que, como Durand-Ruel, coloca sua preocupação com a arte acima de seus interesses materiais, ajuda a limpar a arte moderna de seu caráter comercial. As suas memórias são o primeiro exemplo de uma retórica comum ao mercado de arte até os dias de hoje.

Assim, a depuração do caráter comercial da arte moderna passa pela exaltação do artista, do colecionador e do próprio *marchand*, em uma espécie de purificação. Isto feito, a capacidade de vender se transforma em algo positivo. Vejamos outros dois comentários

---

<sup>209</sup> Vollard, Ambroise. *Souvenirs d'un marchand de tableaux*. Dover Publications, 2003.

de importantes autores do período. O primeiro escrito por Émile Zola em 1886 a respeito das obras de Manet<sup>210</sup>: “em cinquenta anos elas vão vender quinze ou vinte vezes mais do que agora e certamente outras pinturas avaliadas em 40 mil francos hoje não valerão 50 amanhã”; ou então Théodore Duret em sua célebre defesa do impressionismo de 1878<sup>211</sup>: “é verdade que essa pintura não enriquece os artistas o bastante para que eles possam construir *hôtels*, mas essa pintura vende”. Tanto Zola quanto Duret apresentam a capacidade de vender como um elemento positivo, algo que deve ser levado em conta, ainda que não como elemento principal. Em outras palavras, o comercialismo é ruim, desde que sejam obras erradas, vendidas pelos *marchands* errados e compradas pelos colecionadores errados.

Os procedimentos introduzidos por Durand-Ruel no mercado de arte foram a causa do sucesso comercial da geração de Millet e Corot. Por volta de 1870, no entanto, essa expansão tinha perdido fôlego, em parte pela redução da oferta dos artistas da escola de 1830, mas também pela emergência de novos colecionadores que passaram a entrar no mercado. Com os preços nas alturas, o comércio de arte começa a ser atrativo para investidores como Laurent-Richard, o cantor de ópera Jean-Baptiste Faure e Ernest Hoschedé, intimamente ligado aos irmãos Péreires e magnata das lojas de departamento<sup>212</sup>. Nesse contexto, o impressionismo será quase um substituto natural dos paisagistas de Barbizon. Esta substituição, no entanto, não ocorreu de modo simples.

Durante a Guerra Franco-Prussiana<sup>213</sup>, quando mudou sua galeria temporariamente para Londres, Durand-Ruel conheceu Pissarro e Monet por intermédio de Daubigny<sup>214</sup>. Quando voltou à França, sua galeria sediou a segunda e a sétima exposições do grupo e também exposições individuais de cada artista, organizadas em sua galeria nos primeiros anos da década de 1880. Não demorou para que seus estoques com os artistas do movimento comessem a aumentar. Em 1882 o *marchand* detinha 164 obras de Boudin, 157 de Monet, 95 de Pissarro, 88 de Sisley, 87 de Renoir e 38 de

---

<sup>210</sup> White, Cynthia A.; White, Harrison C., op. cit., p. 125.

<sup>211</sup> Jensen, Robert, op. cit., p. 18.

<sup>212</sup> Green, Nicholas, op. cit., p. 65.

<sup>213</sup> A Guerra Franco-Prussiana (1870-1871) opôs o Império da França ao Reino da Prússia. Seu desfecho teve consequências fundamentais na geopolítica europeia, como o fim do império de Napoleão III e a Unificação Alemã, a partir da vitória da Prússia no conflito.

<sup>214</sup> São conhecidos poucos registros dessas transações: uma de Monet e quatro de Pissarro. Nessa página há informações interessantes sobre os valores dados aos artistas nos primeiros anos da década de 1870. Ver Zarobell, John, op. cit., p. 87.



Degas. Para coroar, pensou em uma publicação com 300 gravuras exibindo pinturas de sua coleção, o que incluía as mais notáveis obras dos jovens impressionistas, com prefácio de Armand Silvestre em uma coleção de três volumes. Nas palavras de Renoir, “a nova pintura está inteiramente nas mãos dele”<sup>215</sup>.

Mas foi em 1886, com sua primeira exposição em Nova York, que o *marchand* passou a colher de fato o retorno de seu investimento. A ida de Durand-Ruel aos EUA ocorreu no contexto da quebra do Banco Union Générale em 1882, que após Edwards foi o seu principal fornecedor, o que tornou o *marchand* insolvente. Os esforços de controle de mercado por Durand-Ruel demandavam grande quantidade de capital para suas compras vultosas<sup>216</sup>. O dinheiro com que a essa altura tentava manter Monet e Pissarro como seus artistas cessa. Seu refúgio passa a ser o mercado dos EUA. Isso não impediu, no entanto, que o *marchand* continuasse a aumentar seu estoque volumoso, que constituía uma situação de monopólio. Esse monopólio será quebrado por dois fortes concorrentes: Georges Petit e Theo van Gogh, que irão aproveitar o vácuo deixado por Durand-Ruel em sua ausência.

As inovações econômicas trazidas por Durand-Ruel estão conectadas ao desenvolvimento da individualidade como uma mercadoria vendável, movimento paralelo ao crescimento da importância da pintura de paisagens. Embora sua centralidade nas práticas comerciais na modernidade seja inegável, autores como Jan Birkens<sup>217</sup> relativizam sua importância ao apontarem que ela se deve mais a uma falta de documentação de desenvolvimentos contemporâneos do que a um pioneirismo inquestionável do *marchand* francês. Entretanto, ainda que a centralidade de Durand-Ruel pudesse ser matizada por uma documentação mais abundante – e é sempre bom lembrar que não faltam estudos sobre o desenvolvimento do mercado de arte em outros lugares, como os de Chris Stolwijk sobre o mercado de arte holandês e os de Pamela Fletcher e

---

<sup>215</sup> Patry, Sylvie. Durand-Ruel and the Impressionists' solo Exhibitions of 1883. In: *Paul Durand-Ruel and the Modern Art Market: Inventing Impressionism*. London: National Gallery Company. New Haven: Yale University Press, 2015. p. 100.

<sup>216</sup> Durand-Ruel era um católico fervoroso, e Haskell especula que sua preferência pelos paisagistas que vieram a partir de 1830 se deve ao fato de se opor também à Escola de David, no caso a Academia, dada a sua aversão ao Republicanismo. O banco Union Générale, uma breve experiência financeira ocorrida no período, contava com capitais católicos. Ver Jansen, op. cit., p. 39 e Haskell, Francis. *Rediscoveries in art: some aspects of taste, fashion and collecting in England and France*. London: Phaidon, 1980.

<sup>217</sup> Baetens, J. D. Vanguard Economics, Rearguard Art: Gustave Coûteaux and the Modernist Myth of the Dealer-Critic System. *Oxford Art Journal*, vol. 33, nº 01, p. 25-41, 2010.

Anne Helmreich sobre o mercado de arte em Londres<sup>218</sup> – foi na mãos de Durand-Ruel que o impressionismo floresceu. Mais do que “transportar” certas práticas do mercado financeiro, Durand-Ruel tornou o mercado de arte compatível com o capitalismo de sua época, lançando um padrão a ser seguido mesmo por *players* da estatura da galeria Goupil.

Nesse sentido, não só estou de acordo com o que dizem Nicholas Green e Robert Jansen em relação à importância inegável do *marchand* francês e seus contornos ideológicos, mas também subscrevo o destaque dado por John Zarobell a Durand-Ruel na própria construção do valor das obras de arte: um valor de mercado, comercial, sujeito a práticas especulativas no mercado financeiro, e a criação de valor artístico, cultural<sup>219</sup>.

\*\*\*

Mostramos que os artistas de Barbizon, que nas décadas de 1850 e 60 podiam ser comprados por valores modestos, no final do século alcançavam preços estratosféricos<sup>220</sup>. Conforme os preços aumentam, lucrar no mercado desses artistas torna-se cada vez mais difícil. Isto se explica pela redução na oferta gerada pelo fluxo de obras que atravessavam o Atlântico rumo ao mercado americano sem retornar, e pela morte dos principais artistas do grupo conforme o século avançava. Baixa oferta e alta procura fizeram os preços disparar. Em dezembro de 1883, em carta a seu irmão, Vincent van Gogh percebe o potencial especulativo desse mercado e o compara à bolha das tulipas de Amsterdã do século XVII<sup>221</sup>.

---

<sup>218</sup> Stolwijk, Chris. *Uit de schilderswereld: Nederlandse kunstschilders in de tweede helft van de negentiende eeuw*. Leiden: Primavera Pers, 1998; e Fletcher, Pamela; Helmreich, Anne. *The Rise of the Modern Art Market in London 1850-1939*. Manchester: Manchester University Press, 2011.

<sup>219</sup> Zarobell, John, op. cit., p. 81.

<sup>220</sup> Sobre o aumento de preços (e queda no século XX) dos artistas de Barbizon, ver Reverdy, Anne. *L'Ecole de Barbizon – évolution des prix des tableaux de 1850-1960*, 1972.

<sup>221</sup> Carta 409. Original, traduzido por mim: “In betrekkelijk korte jaren ontwikkelde zich al wat kunsthandel is in rapport met de kunst zelf.– Maar het werd maar al te zeer een soort bankiersspeculatie en is het nu ook – ik zeg niet geheel en al – ik zeg eenvoudig veel te veel. waarom, voor zoover ’t windhandel is, zal ’t er niet mee gaan als b.v. met den tulpenhandel? [...] Maar ik beweer dat veel rijke lui die om een of andere reden de dure schilderijen koopen het niet om de kunstwaarde doen die ze er in zien – voor hun is ’t onderscheid dat gij en ik zien tusschen tulp en schilderij niet zichtbaar – zij, de speculateurs en pochards blasés en een boel anderen, zouden ook nu tulpen koopen, net als vroeger, als er maar een zekere chic in was.–Dingen nu hoog opgevoerd in prijs, kunnen zakken.– Vraagt ge mij, kan Millet en Corot zakken.

Em relativamente poucos anos, o comércio de arte se desenvolveu a despeito da própria arte. Mas se tornou uma especulação de banqueiros e assim ainda é agora. Eu não diria inteiramente, mas diria muito. Porque na medida em que é uma bolha de empresa, não deveria ter o mesmo fim, do que digamos, a bolha de tulipas? [...]

Mas eu responderia que muitos ricos que comprem pinturas caras por essa ou aquela razão não o fazem pelo valor artístico que veem nelas – a diferença entre tulipas e pinturas que você e eu vemos não é visível para eles – eles, especuladores e pochards blasés e um monte de outros, também comprariam tulipas agora, assim como no passado, se tivesse certa “chiqueza” nisso [...] Coisas que agora são muito altas em preço podem cair -. Você me pergunta: podem Millet e Corot cair, eu digo, sim EM –PREÇO.

De qualquer modo, de um ponto de vista artístico, Millet é Millet, Corot Corot, fixos, como o próprio sol, aos meus olhos.

Segundo van Gogh, os preços, sujeitos a variações e aos caprichos do mercado, não estariam conectados ao “real” valor da obra de arte, dado em termos puramente artísticos. E mais, o pintor ainda faz uma comparação do mercado de arte e seu caráter volátil com as tulipas da Era de Ouro. Essa comparação também surge em outras quatro cartas, escritas em momentos diferentes da vida do artista<sup>222</sup>. Em todas a mensagem é clara: a especulação passa e a arte fica, o que reafirma a separação entre o valor artístico e valor comercial, especulativo. A pergunta a ser feita é: um existiria sem o outro? É possível separar totalmente o valor artístico do valor de mercado, quando as próprias práticas especulativas de *marchands* como Durand-Ruel são responsáveis por consolidar as carreiras dos artistas e mesmo por legitimar critérios estéticos? O que se viu ao longo deste capítulo é que não: uma coisa não pode ser separada da outra.

No mesmo sentido, dificilmente o valor de uma obra de arte poderia ser explicado pelo tempo de trabalho para produzi-la. Como visto, a atividade artística da modernidade é isolada, sem par na divisão social do trabalho, e o valor de mercado da obra de arte está menos vinculado ao objeto a ser vendido do que à biografia do artista que a produziu. A questão foi trazida à tona no julgamento que opôs o pintor James McNeill Whistler a John Ruskin em 1878. Em razão de uma crítica feita por Ruskin a um de seus *Nocturnes*, Whistler decidiu processá-lo. No julgamento, o advogado de Ruskin, Sir John Holker, perguntou a Whistler quanto tempo ele havia levado para produzir uma de suas pinturas. O pintor respondeu que havia levado exatos dois dias. O advogado contra-atacou,

---

zeg ik, ja IN PRIJS. Overigens van uit een artistiek oogpunt is Millet Millet, Corot Corot, vast – als de zon zelf, in mijn oog”.

<sup>222</sup> Cartas 527, 537, 626 e 811.

perguntando se “dois dias de trabalho eram o bastante para vendê-las por 200 guineas”. Whistler foi rápido ao responder que “não”, o valor que pedia por sua pintura não era equivalente a dois dias de trabalho, mas aos anos “necessários para adquirir o conhecimento de uma vida”<sup>223</sup>.

Pergunta e resposta colocam obra e artista como polos opostos. A objeção feita pelo advogado de Ruskin traz as noções da teoria do valor trabalho e poderia ser reformulada da seguinte maneira: como algo que pode ser feito em tão pouco tempo, sem tecnologia, pode ser vendido por um preço tão elevado? O próprio artista responde, ao esclarecer que o valor de sua mercadoria não deve ser medido pelo tempo de trabalho, mas sim pelo peso de sua própria biografia. O preço de 200 guineas não é pago somente pela pintura, mas por tudo aquilo que o artista fez em sua vida até chegar na obra. Whistler saiu vitorioso da disputa. Assim, o valor de uma obra de arte está relacionado à percepção subjetiva de critérios estéticos influenciados pelos movimentos do próprio mercado. Por exemplo, van Gogh diz que o valor de Millet é para ele tão constante quanto o sol, mas o próprio pintor holandês formou sua admiração por Millet, em grande medida, inspirado pelas ideias presentes na biografia de Sensier, que serviu para valorizar a coleção do próprio autor e de Durand-Ruel. Ou seja, parte daquilo que fez o artista holandês crer que o valor artístico de Millet é tão sólido quanto o sol vem de expedientes comerciais que tinham como finalidade o aumento de preços.

Também parece claro que, para além das questões estéticas, há razões financeiras para que um comprador, no século XIX, se interessasse por uma obra de arte. Como vimos no exemplo de Naudet e dos colecionadores como Faure e Hoschedé surgidos nos finais dos anos 1870, foi o aumento de preços que os atraiu para o mercado de arte. Nesses dois motivos, artístico e investimento – e aqui se excluem as razões pessoais que não possam ser extensíveis a mais de um indivíduo – o interesse por uma obra de arte está, em maior ou menor grau, ligado ao mercado.

Isto dito, há algo comum entre as pinturas de Millet, Rousseau, Bouguereau e Monet para além das tintas e das telas, uma equivalência que as iguala a todas as demais mercadorias de sua época, como as tulipas de van Gogh, espécie de “valor de troca” pelo

---

<sup>223</sup> A respeito do julgamento que opôs Whistler a Ruskin, ver Merrill, Linda. *A Pot of Paint: Aesthetics on Trial in Whistler v. Ruskin*. Smithsonian, 1993.

qual podem ser negociadas e transformadas em objetos de especulação. Esse “valor de troca” não necessariamente está relacionado a seu valor artístico, e também faz parte de como a obra de arte aparece no século XIX. Em outras palavras, não é possível olhar para essas obras sem se ter em conta seu percurso como mercadoria; elas têm por isso mesmo um valor imaterial, necessariamente vinculado à sua capacidade de se valorizar.

E se o mercado está organizado mais em torno das subjetividades do que das obras, o “não lugar” do artista na divisão social do trabalho contribui para que os critérios de precificação de uma obra de arte sejam tão etéreos<sup>224</sup>. Se o artista do passado encontrava um lugar claro na divisão social do trabalho, a nova racionalidade inaugurada pela sociedade capitalista deixa a situação do novo artista nublada. É aqui que entra o *marchand* moderno, não somente como um intermediário entre oferta e demanda, mas como alguém responsável pela criação de valores, tanto estéticos quanto monetários. Por esta razão, ele não pode ser somente um reles comerciante. Vejamos mais uma carta<sup>225</sup> enviada por Vincent a seu irmão em julho de 1888.

Isso para dizer que se você faz pintura indiretamente, você é mais produtivo do que eu, por exemplo. Quanto mais você se torna totalmente um marchand, mais você se torna artista. Assim como eu espero muito estar no mesmo caso... quanto mais eu me torno dissipado, doente, como um jarro quebrado, mais eu também me torno artista criador, nessa grande renascença da arte de que falamos.

Na carta, *marchand* e artista moderno surgem como metades complementares. As duas profissões envolvem autossacrifício e abnegação, cada uma à sua maneira. Theo tem uma função que está além do mero comerciante; estende-se à participação indireta na criação artística. Para que o artista possa ser um abnegado, que abre mão de uma vida comum para se sacrificar à sua arte, é necessário que o *marchand* assuma seu lugar na divisão social do trabalho: os dois têm um papel muito bem definido nessa “grande renascença da arte”.

---

<sup>224</sup> Para uma discussão aprofundada a respeito do comportamento dos preços de obras de arte no mercado, recomendo a leitura de Ashenfelter, Oerley e Graddy, Kathryn. Auctions and the Price of Art, Journal of Economic Literature, v. XLI, p.763-786, 2003; ver também: \_\_\_\_\_. Economics of the Arts, in: American Economic Review: Papers and Proceedings, v. 101, nº3, p.212-216, 2011.

<sup>225</sup> Carta 650, enviada a Theo em julho de 1888. O original traduzido: “Ceci pour dire que si tu fais de la peinture *indirectement*, tu es plus productif que par exemple moi. Plus que tu deviens totalement marchand, plus tu deviens artiste. De meme que j’espère bien etre dans le meme cas... plus que je deviens dissipé, malade, crûche cassée, plus moi aussi je deviens artiste créateur dans cette grande renaissance de l’art de laquelle nous parlons”.

No caso dos irmãos van Gogh, a relação entre comerciante e artista tem também um componente fraternal. Assim, a carreira de Theo foi duplamente enquadrada nos discursos modernos, tanto pela enorme sombra do irmão quanto por sua atividade como *marchand* da nova arte (algo que também não pode ser inteiramente dissociado da presença de seu irmão). Entretanto, um olhar atento revela que sua atividade comercial transcende os contornos “ideológicos” dessa dupla narrativa. O próximo capítulo analisa a carreira e a vida de Theo van Gogh, para mostrar que a ação do *marchand* holandês no mercado não está em contradição com seu apreço e sua defesa dos novos artistas, mas que, ao contrário, uma coisa não pode ser separada da outra.

## CAPÍTULO 2 – THEO

A experiência de Theo no mercado de arte começou bem antes de seus dias como gerente em Paris. Ao deixar a casa dos pais rumo a Bruxelas, o jovem holandês iniciou uma trajetória de rápido sucesso. Após um ano na filial belga da galeria Goupil, partiu para Haia, para trabalhar no mesmo local em que seu irmão havia atuado anos antes. A filial de Haia ficava em localização privilegiada, no número 20 da *Plaats*, em frente ao monumento a Johan de Witt e próxima ao Binnenhof, centro político do país. Ainda hoje, o local exibe uma pequena placa como referência ao período em que Vincent trabalhou no local; nada que lembre Theo, no entanto.

Haia foi o centro dos desenvolvimentos artísticos nos anos finais do século XIX na Holanda e um dos palcos de expansão do mercado arte contemporânea no cenário europeu<sup>226</sup>. Lá morava o grande pintor e colecionador Hendrik Willem Mesdag, visitado por artistas e políticos de renome; lá também funcionavam galerias de destaque, como a própria Goupil, e sociedades de artistas, como o Pulchri Studio, formado por artistas locais como Jozef Israëls, Anton Mauve e o próprio Mesdag<sup>227</sup>. Nesse contexto, mais compradores buscavam obras de arte e mais artistas as produziam. Na medida em que o mercado se estruturava, a profissão *marchand* se fortalecia.

Em Haia, Theo esteve em contato direto com artistas, associações, galerias e, principalmente, pôde visitar as exposições trienais de artistas contemporâneos vivos, chamadas Tentoonstellingen van Levende Meesters, espécie de salão holandês, organizado na academia de desenho local, a Teekenacademie. Na exposição de 1875, estavam à disposição de Theo mais de 473 obras de arte feitas por 280 pintores contemporâneos da Holanda e de fora, como Jacob Maris e Bouguereau. Naturalmente, a casa Goupil (desde os tempos de Tio Cent) emprestava uma boa quantidade de obras para essas exposições e, com isso, valorizava os produtos que vendia<sup>228</sup>.

---

<sup>1</sup> A respeito do florescimento das artes em solo holandês ver: Stolwijk, Chris, op cit., 1998.

<sup>2</sup> Sobre a importância de Mesdag para as artes na Holanda, recomendo a leitura de Bakker, Nienke. van Dijk, Maite. et al. *Hendrik Willem Mesdag: kunstenaar, verzamelaar, entrepreneur*. Thoth: Uitgeverij, 2015.

<sup>228</sup> Ver Stolwijk, Chris. Theo van Gogh and the 19th-century art trade. *Van Gogh Museum Journal*, p. 18, 2000. Também Stolwijk Chris. Our crown and our honour and our joy: Theo van Gogh's early years. *Van Gogh Museum Journal*, p. 42-57, 1997-98.

A relação desses artistas com o comércio era próxima. Por exemplo, H. G. Teersteg – administrador da filial holandesa e chefe de Theo – foi secretário pessoal da *Hollandsche Teeken-Maatschappij* (Associação de Desenhistas Holandeses) fundada pelos mesmos pintores que atuavam no *Pulchri Studio*. Isso dá uma boa dimensão da inserção da casa Goupil nos principais circuitos de valorização do mercado de Haia, aos quais Theo teve acesso privilegiado<sup>229</sup>. O jovem *marchand* também pôde entrar em contato com os álbuns de gravuras e fotografias que aumentavam a visibilidade dos artistas da galeria, como *Galérie Photographique e Musée Goupil*. Chegou mesmo a ser o chefe do departamento<sup>230</sup> de gravuras em 1876 e, catalogando essas imagens, construiu um sólido repertório sobre a arte de seu tempo. Nos anos de Haia, formaram-se seu gosto por arte e também seu traquejo nos negócios e sua habilidade comercial: sempre aconselhado pelo diligente Tersteeg, que já havia sido chefe de Vincent.

Foi em solo holandês que Theo começou sua coleção de obras de arte, em colaboração com o irmão. Primeiramente, de gravuras, sobre as quais há grande informação nas primeiras cartas trocadas. Eram feitas após pinturas de artistas como Troyon, Rembrandt, Millet, Daubigny e similares: em suma, de mestres holandeses dos seiscentos e artistas ligados à escola de Barbizon. O interesse por gravuras se estendeu para as estampas japonesas, que Vincent começou a comprar quando passou a viver com o irmão em Paris. Ainda que a coleção fosse formada pelos dois, nem sempre seus gostos coincidiam. Por exemplo quando, em 1886, Vincent parecia empenhando em firmar um acordo com Siegfried Bing, maior fornecedor de gravuras japonesas da capital francesa, Theo se mostrou refratário e parecia mesmo não compartilhar a admiração do irmão pelo estilo oriental<sup>231</sup>.

Em relação aos desenhos e às pinturas que comprava para sua coleção, Theo atuava em uma faixa de preços reduzida, na qual boa parte dos impressionistas era vendida nos anos 1880, à exceção de Monet e Degas<sup>232</sup>. Com seu salário, de cerca de

<sup>229</sup> Em 1887, em uma carta (125/105), Theo tenta sem sucesso trazer o irmão a Haia para ver a segunda exposição do grupo.

<sup>230</sup> Stolwijk, Chris, 2000, op. cit., p. 26.

<sup>231</sup> Na carta 640 em que Vincent tenta convencer o irmão a continuar os negócios com o vendedor de gravuras Siegfried Bing. É possível que as motivações de Vincent não fossem somente artísticas. Na mesma carta, o pintor revela o desejo de vender futuramente o estoque de gravuras, o que mostra uma intenção de especular com o material.

<sup>232</sup> Vincent e Theo (ver carta 689) tinham planos para comprar um Monet, mas a ideia não andou.



1000 francos mensais, sustentava seu irmão, ajudava seus familiares na Holanda e, desde 1888, mantinha sua própria família<sup>233</sup>. Não sobrava dinheiro para pensar em comprar Monet ou Degas, muito menos Corot, Rousseau ou Millet. Por outro lado, obras de Sisley e Pissarro eram diretamente acessíveis a seu orçamento, o que não bastou para estimular seu apetite pelos artistas: em relação a Sisley mostrou pouco interesse; já as obras feitas por Gauguin e Pissarro em sua coleção foram, em sua maioria, presentes ou trocas. Mas Theo conseguiu dinheiro para comprar uma pintura de Guillaumin e duas pinturas de Renoir<sup>234</sup>. Algumas obras de Odilon Redon chegaram à sua coleção por meio de seu cunhado Andries Bonger, e outras por insistência do irmão, caso de *Pó de Arroz (jovem em uma mesa)* – figura 18 – de Toulouse-Lautrec.



Figura 18 – Henri de Toulouse-Lautrec, *Pó de Arroz (jovem em uma mesa)*, 1887.

<sup>233</sup> Sobre a renda de Theo e o quanto ele enviou a cada ano para seu irmão, ver: [http://vangoghletters.org/vg/context\\_3.html#intro.III.3.1](http://vangoghletters.org/vg/context_3.html#intro.III.3.1)

<sup>234</sup> Ver Stolwijk; Thomson, op. cit., p. 168.

Óleo sobre tela, 56x46 cm, Museu Van Gogh, Amsterdã

De alguns artistas, como Theophile de Bock, com quem Theo teve uma relação de proximidade, pôde comprar obras como *Lago com barco* (Museu Van Gogh); em colaboração com o *marchand* escocês, Alexander Reid, garantiu algumas obras de Adolphe Monticelli para sua coleção, como veremos. Além das pinturas, comprava desenhos e águas-fortes de nomes variados, como Manet, Daumier, Daubigny, Corot, Raffaëlli e Jean-Louis Forain, e até um desenho de Seurat arrematado por Bernard por meros 16 francos<sup>235</sup> em 1888, provavelmente por insistência de Vincent. Entre os presentes<sup>236</sup> que ganhou dos artistas com os quais conviveu, se destaca o pastel feito por Lautrec de seu irmão (figura 20), e as obras que Gauguin enviou a Theo como parte do acordo para a transferência do pintor para Arles, das quais tratarei adiante. Algumas obras também foram adicionadas à coleção por meio das trocas que Vincent fazia com outros artistas, caso do retrato da avó de Émile Bernard (figura 21) e o autorretrato de Guillaumin, ambos na coleção do Museu Van Gogh.

---

<sup>235</sup> Rewald, John, op. cit., p. 53.

<sup>236</sup> Os exemplos de artistas ajudados por Theo são muitos. Especialmente aqueles que se hospedaram em seu apartamento após a partida de Vincent. Caso de Heijerdahl, que presenteou o *marchand* com *Retrato de Garota com ramo de flores* e *Parque*, e de Ernst Josephson, que deu a ele um estudo de *A Ninfa da água*, também Christian Mourier-Petersen, Arnold Hendrik Koning e Meijer de Haan (aquele retrato muito simpático) e Ernest Quost. No verso da pintura *Jardim dom Hollyhock* está escrito: “A Theo van Gogh, Ce Tableau qu’aime tant mon ami Vincent, Bien amicalement, E. Quost”.

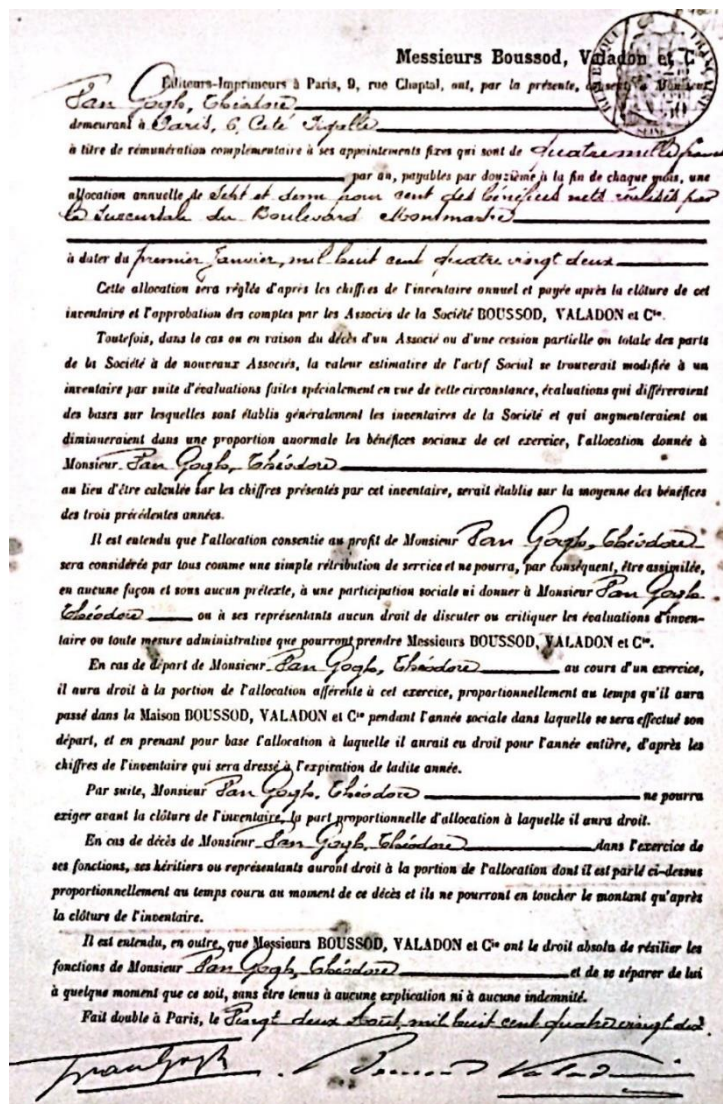


Figura 19 – Contrato de Theo van Gogh com a Boussod, Valadon & Cie, 22 de agosto de 1890. Retirado de Stolwijk, Chris (2000, p. 33)

Assim, a coleção de Theo era bastante variada e contava com artistas que nem sempre eram associados à sua trajetória no mercado, como Raffëlli, de Bock, Monticelli e Besnard. As obras impressionistas em sua coleção muitas vezes são resultado de sua proximidade e mesmo de seu afeto pelos artistas do movimento. Dinheiro para comprar Pissarros não faltava. Daí não se deve concluir que o *marchand* não apreciava as obras desses artistas – nem que não acreditasse em seu potencial comercial – mas que talvez fosse mais cauteloso em sua devoção aos modernos do que normalmente se acredita.

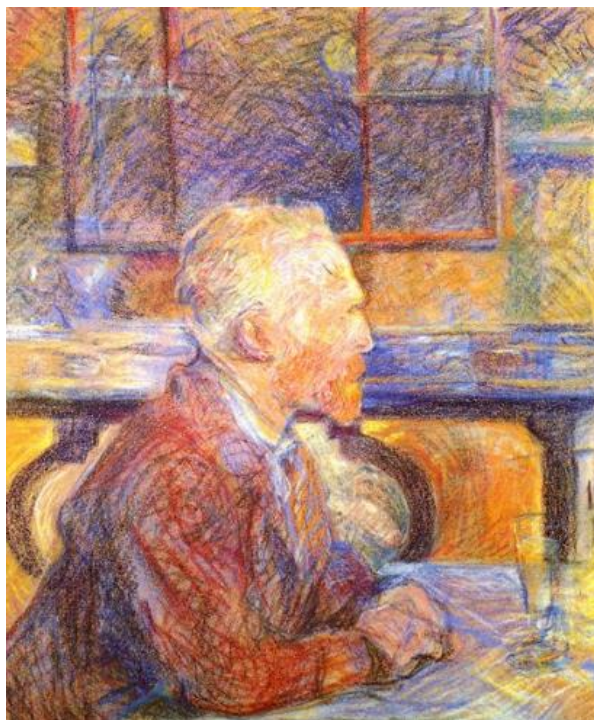


Figura 20 – Henri de Toulouse-Lautrec, *Vincent van Gogh*, 1887.  
Pastel sobre cartão, 57x46cm, Museu Van Gogh, Amsterdã



Figura 21 – Emile Bernard, *Avó de Bernard*, 1887.  
Óleo sobre tela, 54x66cm, Museu Van Gogh



## 2.1 O NÚMERO 9 DO BOULEVARD MONTMARTRE

Em março de 1889, Theo escreveu à sua então noiva, Johanna Bongers, que admirava particularmente um grupo de pintores para os quais “receber toda a impressão da natureza e transformar isso de alguma maneira poderia ser arte”<sup>237</sup>. Ele se referia aos artistas do impressionismo, com os quais a essa altura já trabalhava comercialmente. Na mesma época, em carta enviada a seu irmão, na qual comenta sobre a futura esposa, Theo diz que “havia muitas coisas da vida sobre as quais ela não sabe e nas quais sua opinião precisa ser formada”<sup>238</sup>. Dado o contexto da carta e as recentes conversas entre os irmãos, não é difícil imaginar que parte dessas coisas em que a opinião da futura esposa precisava ser formada dizia respeito à arte. Mas mesmo a opinião dos irmãos van Gogh sobre a arte moderna não foi criada da noite para o dia. Vincent sequer tinha ouvido falar em impressionismo antes de 1882 e, dois anos depois, disse ao irmão que ainda “não está claro o que se deve entender” por impressionismo<sup>239</sup>. Com Theo, esse contato veio antes, e se não é possível dizer que ele tenha sido um amante do estilo logo no começo, uma coisa é certa: desde cedo reconheceu o potencial comercial desses artistas.

No período em que os dois trabalharam nas filiais da Goupil pelo norte da Europa, puderam ampliar seu repertório em arte contemporânea e desenvolver uma afeição especial pelos paisagistas de Barbizon. Também puderam aprender a rejeitar Gérôme<sup>240</sup> e a abraçar o realismo dos artistas holandeses ligados à Escola de Haia. De algum modo, o terreno já estava preparado para quando os impressionistas chegassem. Isto, entretanto, não ocorreu de modo fácil. Levou certo tempo para que Vincent fosse educado para apreciar a nova arte<sup>241</sup>. Foi necessário conviver no efervescente ambiente artístico de Paris de meados dos anos 1880 para só então aplicar as novas tendências à sua pintura.

<sup>237</sup> Carta b2047/VF 1982 apud Stolwijk, Chris, op. cit., p. 163.

<sup>238</sup> Carta 762, enviada de Theo para Vincent em 24 de abril de 1889.

<sup>239</sup> A primeira menção ao movimento é feita pelo pintor em uma carta a Theo enviada em 27 de novembro de 1882, em que comenta o romance *A Obra*, de Zola (Carta 288). Mesmo em junho de 1884, Vincent manda uma carta ao irmão dizendo que entende pouco do que Theo quer dizer com impressionismo, “quando eu ouço você falar de tantos nomes novos, nem sempre consigo entender, já que não vi absolutamente nada deles. E do que você diz sobre impressionismo, eu entendi que é algo diferente do que eu pensei que fosse, mas ainda não está claro para mim o que se deve entender por isso” (carta 450). Ver também carta 569, em que Vincent diz já admirar a figura nua na obra de Degas e a paisagem na de Monet.

<sup>240</sup> Ver, por exemplo, a carta 139 na qual Vincent compara a Frineia de Gérôme (O julgamento de Frineia, 1861, Kunsthalle, Hamburgo) a uma mulher feia de Israëls ou Millet.

<sup>241</sup> Até efetivamente chegar a Paris, Vincent utiliza o termo impressionismo de forma genérica, a partir das informações que tinha recebido de Theo. Quando entra em contato com as obras do movimento, narra certo estranhamento ao ver pinturas impressionistas pela primeira vez (carta 536).

Já no início dos anos 1880, Theo fez negócios com artistas ligados ao impressionismo. Em 1884, os registros da galeria indicam uma transação com uma obra de Pissarro, com lucro de 25 francos. No ano seguinte, vendeu obras de Monet, Sisley e Renoir, com lucros de respectivamente, 120 francos, 250 francos e 120 francos. À exceção da pintura de Sisley<sup>242</sup>, nenhuma das demais foi comprada diretamente dos pintores, indício de que Theo estava atento às obras que apareciam no mercado e não necessariamente empenhado em ajudar artistas individualmente. Mais que isso: todas elas foram compradas e vendidas em datas próximas, ou no mesmo dia, o que indica transações em consignação, algo menos vantajoso para os artistas<sup>243</sup>. Em outras palavras, a essa altura não havia qualquer preocupação em formar um estoque dessas obras, mas lucrar a partir da demanda já existente de colecionadores interessados em impressionismo.

Prova disso é que essas pinturas de Sisley, Monet e Renoir foram compradas por um mesmo colecionador, chamado Desfossés, ou seja, Theo supria a demanda já existente de alguém interessado no estilo, que procurava a prestigiosa galeria em busca do produto. Em um primeiro momento, sua missão é justamente levar as pinturas ao comprador para obter lucro. Uma demanda que não surge dos ideais artísticos dos ofertantes, mas do interesse já existente de colecionadores. Theo foi capaz de enxergar esse movimento e – assim como a casa Goupil tinha feito com os artistas da escola de 1830 – como Lhermitte, Corot e Millet, buscou oportunidades de ganhos e carreira em um mercado relativamente desenvolvido<sup>244</sup>.

Mesmo antes de negociar obras de Pissarro, Monet e Renoir, Theo já procurava negociar obras de pintores próximos ao impressionismo. Um recibo de 1883 mostra que o *marchand* holandês comprou uma pintura de Victor Vignon – que não consta nos registros da galeria – o que pode significar que tenha sido para sua própria coleção<sup>245</sup>. No entanto, também não há registros da pintura na contabilidade que Johanna Bongers fez

---

<sup>242</sup> A obra de Monet, descrita nos registros como *Paisagem em Vernon*, foi comprada por 680 francos da Galeria Berheim-Jeune e vendida no mesmo dia, 04/07/1885. As de Renoir foram intermediadas pelo *marchand* Portier, segundo os arquivos da Casa Goupil para a data.

<sup>243</sup> Transações em consignação naturalmente são menos vantajosas para os artistas porque a galeria não se compromete. Assume somente a posição de intermediário em vez de realizar a compra direta para revender depois. A porcentagem padrão em transações por consignação cobrada pela galeria de Theo era de 25% do valor da obra vendida, embora em certos casos esse critério pudesse ser flexibilizado.

<sup>244</sup> Ver arquivos de Goupil para o ano.

<sup>245</sup> Thomson, Richard, op. cit., p. 80.

após a morte do marido, o que impede a confirmação desta hipótese. Thomson menciona essa pintura para destacar um possível interesse de Theo por artistas ligados ao impressionismo de um modo amplo, já que Vignon havia exposto com o grupo em quatro oportunidades (1880, 1881, 1882 e 1886)<sup>246</sup>. Mas partindo desse critério – de artistas próximos ao grupo – as conclusões precisam ser ampliadas.

Desde 1881, quando Theo assumiu a gerência da galeria no Boulevard Montmartre, até 1886, ano da última exposição do impressionismo, a casa Goupil realizou transações com dez artistas que haviam passado por pelo menos uma exposição do grupo. Além dos já mencionados, também entram na lista Eugène Boudin, com duas obras<sup>247</sup>, Adolphe Félix Cals, que expôs em 1874, 1876, 1877 e 1879 e teve seis obras negociadas, Stanilas Lepine, com quatro obras, Alphonse Legros, com uma obra, Eugène Vidal, com uma obra vendida em 1886, e Jean-François Raffaelli, também com uma obra em 1886.

Nem todas essas transações foram realizadas pela loja de Theo, caso da obra de Legros, vendida pela filial da Place de l'Opera, e de duas de Raffaelli, intermediadas pela galeria Knoedler em Nova York. Isso mostra que havia um interesse não só de Theo por artistas de algum modo associados ao impressionismo, mas também da Boussod & Valladon e de suas galerias congêneres. Em outras palavras: um movimento de mercado que chegava à tradicional companhia fundada por Adolphe Goupil. É claro que seria exagerado dizer que Legros, Cals e Lepine fossem impressionistas, mas sua proximidade com o grupo indica o apetite da principal galeria da época por obras com potencial moderno.

Essas transações enfraquecem a visão de Theo como um *marchand* puramente interessado em “lutar pela arte em que acreditava”<sup>248</sup> e mostram que o próprio movimento do mercado conduz ao comércio de artistas novos. Além disso, também apontam para um conceito de modernidade ampliado. Se os *marchands*, além de vender, também ajudavam a formar o gosto de seu público, as apostas de Theo em uma gama variada de artistas indicam um comportamento especulativo em sentido amplo. Ou seja, ele estava disposto a testar, a ver onde seus artistas poderiam chegar e a construir um nome a partir de uma

---

<sup>246</sup> Ibid.

<sup>247</sup> Os dados estão disponíveis nos registros da galeria, disponíveis no RKD e no website: <http://piprod.getty.edu/starweb/stockbooks/servlet.starweb?path=stockbooks/stockbooks.web>

<sup>248</sup> Rewald, op. cit. p. 19.

gama variada de pintores, que inclui não só Monet, Degas e Pissarro, mas outros menos lembrados como Carrière, Raffaëlli e Besnard<sup>249</sup>.

Os preços dessas transações, entretanto, estavam longe das alturas que os pintores ligados ao Salão e os artistas de Barbizon conseguiam na época<sup>250</sup>. Os valores das obras de Cabanel e Dupré ultrapassavam de longe a marca dos milhares de francos. Por exemplo, com uma venda de um retrato de Cabanel por 30.000 francos, a galeria lucrava 10% do preço de venda. O mesmo com uma paisagem de Dupré vendida por 27.500 ao custo de 20.000. Lucro de 7.500 francos na própria galeria<sup>251</sup>. Entretanto, a maioria dessas transações envolvendo grandes valores não ocorria no Boulevard Montmartre, mas na filial da Place d'Opera<sup>252</sup>. A diferença de preços, contudo, não deve levar a crer que os olhos do mercado não estivessem abertos para os novos artistas.

A partir de 1886, as atividades de Theo como *marchand* de impressionistas se aprofundaram. Para isso coincidem dois fatores: a chegada de Vincent a Paris no começo de 1886 e a recapitalização da galeria, que então passará a se chamar Boussoud, Valladon & Cie<sup>253</sup>. A mudança na companhia dava a Theo liberdade para usar o dinheiro nas compras de obras que ele julgasse valorosas; recebeu cerca de 20.000 francos para comprar um novo estoque e posteriormente passou a utilizar as duas salas do mezanino da galeria para expor obras de sua preferência<sup>254</sup>. Da chegada de seu irmão veio a proximidade pessoal com os artistas e a intensificação de seu interesse pelo comércio de “artistas vivos”, como ele reconheceu em carta enviada a Vincent em 1888<sup>255</sup>.

A ideia de que os irmãos vivessem juntos na capital já vinha sendo gestada por eles em suas cartas. Mas Vincent se precipitou: sem o consentimento de Theo, chegou a Paris e comunicou ao irmão que o estava esperando na Sala Carré do Louvre<sup>256</sup>. A convivência entre os dois não foi fácil, e a relação entre eles passou por sobressaltos nos

---

<sup>249</sup> Como notado por Thomson em Theo van Gogh: an Honest Broker. In: Stolwijk, C.; Thomson, R., op. cit., p. 61-152.

<sup>250</sup> Uma análise comparativa está presente na última seção do capítulo e na tabela anexa.

<sup>251</sup> Como indicam os registros da galeria, no RKD e no website: <http://piprod.getty.edu/starweb/stockbooks/servlet.starweb?path=stockbooks/stockbooks.web>

<sup>252</sup> Ver capítulo anterior para detalhes sobre as filiais da galeria Boussoud et Valladon.

<sup>253</sup> Rewald, John, op. cit., p. 20.

<sup>254</sup> Fowle, Frances. Alexander Reid. p. 34.

<sup>255</sup> Conforme carta 713, em que Theo reconhece que o irmão tinha sido capaz de “créer um entourage d’artistes & d’amis, ce dont je suis absolument incapable à moi seul”.

<sup>256</sup> Conforme carta 567, enviada em 28 de fevereiro de 1886.



quase dois anos em que viveram juntos na capital francesa. Andries Bonger, amigo e cunhado de Theo, narra que apesar da saúde debilitada do *marchand* – que sofria de complicações respiratórias e já apresentava os primeiros sintomas dos problemas que iriam matá-lo anos depois – Vincent constantemente acusava o irmão de coisas que ele não tinha feito, e muitas vezes arrumava desavenças nas quais envolvia Theo<sup>257</sup>.

Foi nesse período, entretanto, que o *marchand* pôde estreitar seus laços com os artistas de vanguarda dos quais Vincent tinha se aproximado, como Toulouse-Lautrec, Bernard e Gauguin<sup>258</sup>. Além disso, o irmão mais velho tinha, desde cedo, grande importância no gosto e nas escolhas do mais jovem. Theo reconheceu em uma carta para sua esposa que Vincent tinha sido o responsável por “formar seu amor pela arte”<sup>259</sup>. Também é dessa época o vago plano de Theo se tornar um *marchand* independente de impressionistas, que tanto deu esperanças a seu irmão. Theo chegou mesmo a procurar Tio Cent para viabilizar o plano, mas a ideia não foi para frente. Essa não foi a única vez em que a intenção apareceu; na verdade, tanto a ideia quanto seu insucesso são constantes na trajetória do *marchand*, para decepção de Vincent<sup>260</sup>.

Posto que Theo já se interessava pelos impressionistas desde seus primeiros anos como gerente da galeria no Boulevard Montmartre, é inegável que a insistência de seu irmão mais velho tenha levado o *marchand* a dar passos adiante com os artistas do chamado pós-impressionismo. Já em 1887, Theo negociou uma obra de Gauguin (figura 22) e isso não pode ser dissociado da admiração que Vincent tinha pelo artista, que havia acabado de chegar dos trópicos<sup>261</sup>. O preço da venda, 450 francos, apesar de baixo, não era desprezível para alguém que trazia algo mais “avançado” que os impressionistas. A venda deixou Gauguin otimista, que exagerou a prosperidade em carta para sua esposa na Dinamarca<sup>262</sup>.

---

<sup>257</sup> Stolwijk, Chris, op. cit., p. 40.

<sup>258</sup> A este respeito ver Welsh-Ovcharov, Bogomila. *Van Gogh and the Birth of Cloisonism*. Ontario:, 1981.

<sup>259</sup> Cartas b4284 e V1984.

<sup>260</sup> A esse respeito, ver cartas 573, 574 e 576.

<sup>261</sup> Theo provavelmente conheceu Gauguin antes de Vincent, mas o interesse do irmão pelo artista naturalmente aprofundou a relação. A respeito do entourage de artistas construído por Vincent em Paris, recomendo a leitura de Welsh-Ovcharov, Bogomila. *Vincent van Gogh and the birth of Cloisonism*. Toronto: Art Gallery of Ontario, 1981, e Welsh-Ovcharov, Bogomila. *Vincent van Gogh: his Paris period 1886-1888*. Alphen aan den Rijn: Vis-Druk, 1976.

<sup>262</sup> Em carta enviada à sua esposa em Copenhagen, em 6 de dezembro de 1887, Gauguin diz a ela que a casa “Goupil está se tornando o novo centro de venda de impressionistas”. Ver *Lettres de Gauguin à sa femme et à ses amis*. Paris: 1946. p. 121.

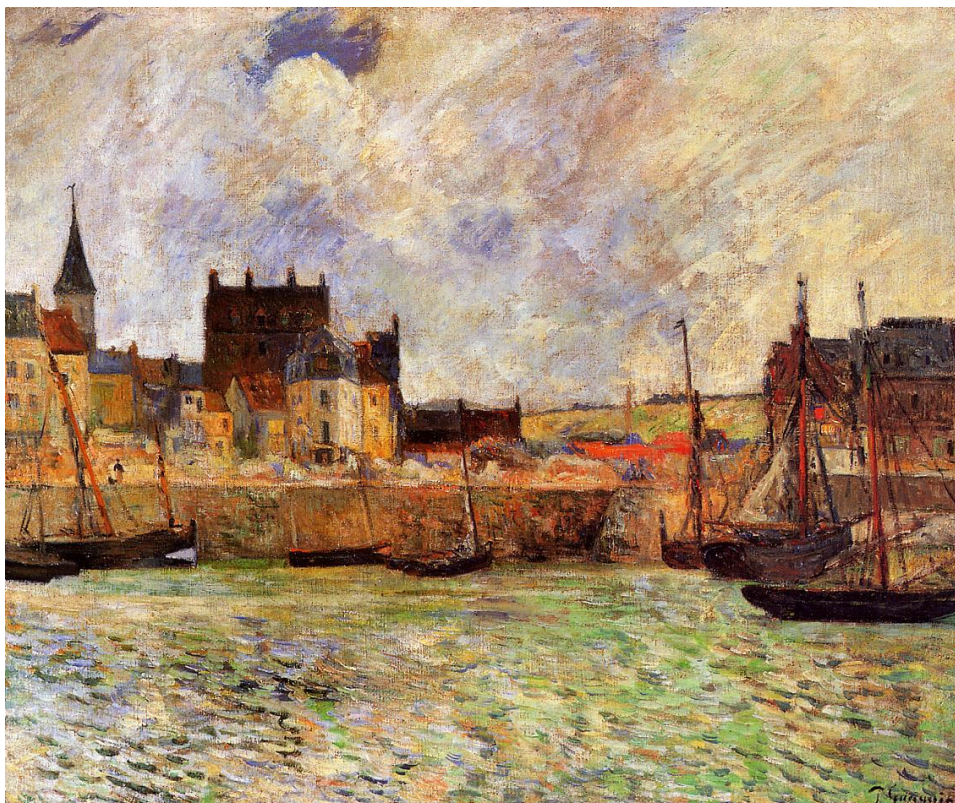


Figura 22 – Paul Gauguin, *O porto de Dieppe*, 1885.  
Óleo sobre tela, 60x72cm, Manchester City Art Galleries

Esse avanço de Theo em relação aos impressionistas ocorreu no vazio deixado por Durand-Ruel que, como visto no capítulo anterior, em 1886 viajou aos Estados Unidos a convite do *marchand* americano James Sutton. Theo não foi o único a ocupar o espaço deixado; o primeiro a aproveitar a oportunidade foi Georges Petit, que em 1887 expôs obras de Monet, Berthe Morisot, Pissarro, Renoir e Sisley em sua sexta Exposition Internationale. Petit, até então, tinha trabalhado com um grande espectro de artistas que variavam desde os campeões do Salão até os paisagistas de 1830. Era chegada a vez do

impressionismo<sup>263</sup>. Mais uma vez, se Petit e a galeria Boussod & Valladon estavam interessados nos artistas do grupo, significava que havia um mercado promissor para o estilo que caíra no gosto do público. Com o impressionismo, a burguesia começava finalmente a encontrar sua frase, como assinalou Gaëtan Picon<sup>264</sup>.

## 2.2 PRIMEIROS PASSOS COM OS IMPRESSIONISTAS

De todos os artistas do grupo, foi de Monet que Theo se aproximou com mais intensidade. Essa aproximação foi benéfica aos dois, que a essa altura davam passos maiores na consolidação de suas carreiras. Do lado do *marchand*, no sentido de diversificar os mercados com aquele que se mostrava – junto com Degas – o mais promissor dos novos pintores. Embora seus produtos principais ainda fossem os grandes paisagistas, como Corot, os esforços de Theo devem ser entendidos em um movimento de construção de sua própria carreira. Do lado de Monet, a parceria significava expor e vender na mais sólida galeria do mercado francês, sinal verde aos novos colecionadores reticentes quanto ao novo estilo.

Em 1887 foram 17 compras de obras de Monet, segundo os registros da galeria<sup>265</sup>. Os cerca de 20 mil francos obtidos por essas vendas superaram o lucro de Durand-Ruel nos Estados Unidos<sup>266</sup>. A quantia que Monet recebeu por obra girava em torno de 650 francos, com lucro médio de 207 francos por obra para a galeria<sup>267</sup>. Não são valores comparáveis aos obtidos por obras de Cabanel ou Millet, mas definitivamente era algo que os patrões de Theo não poderiam ignorar<sup>268</sup>.

Monet soube capitalizar o interesse de Theo a seu favor. No mesmo ano, avisou a Durand-Ruel que “as coisas estão indo muito bem, o que me faz lamentar sua ausência,

---

<sup>263</sup> Jensen, op. cit., p. 43.

<sup>264</sup> Picon. Gaëtan. *Naissance de la peinture moderne*. Genebra: Skira, 1974 [1863].

<sup>265</sup> Ao realizar uma busca no banco de dados para obras de Monet, no ano de 1887 são relacionados 22 transações envolvendo obras suas. Cinco delas, porém, são registros duplicados, o que ocorre com muita frequência com obras em consignação.

<sup>266</sup> Conforme informa Rewald, John, op cit., p. 27.

<sup>267</sup> Esses valores médios foram calculados tendo como base as vendas realizadas em 1887, e não incluem os preços das obras vendidas nos anos seguintes.

<sup>268</sup> A quantidade significativa de obras transacionadas no período e o fato de que a maioria delas veio direto de Monet indicam que Theo deve ter sido um frequente visitante de Giverny, o que também permitiu a Vincent – que a essa altura morava com o irmão – estudar de perto a obra do impressionista.

especialmente se você não está conseguindo o que esperava na América<sup>269</sup>” e que “era positivo para os artistas trabalharem com mais de um *marchand*”. Ainda que a situação fosse próspera, o artista exagerou seus benefícios, como meio de se valorizar em relação ao antigo parceiro. A postura de Monet confirmava que artistas também eram bons negociantes e que estavam longe de ser meras peças no jogo de *marchands*. Como alguém que parecia administrar bem seu interesse, o pintor não se manteve fiel a seu “*marchand* ideológico” inicial: não era um pobre artista que dependia de Durand-Ruel, de Petit, ou de Theo. Os preços de suas obras estavam bem à frente dos demais – à exceção de Degas – e certamente sua capacidade de negociar contribuiu para isso. Mas enquanto Monet podia negociar, Pissarro e Sisley ficaram mais vulneráveis com a distância de Durand-Ruel<sup>270</sup>.

No caso de Pissarro, tal distância não foi somente física. Também contribuiu para a ela a relutância de Durand-Ruel com o divisionismo. Fica uma pergunta: por que aquele que declarou que acreditava tanto na arte verdadeira em sua biografia voltou às costas para o que havia de mais novo? Provavelmente, porque além de ser alguém que acreditasse na arte que vendia, Durand-Ruel era um homem de negócios não disposto a riscos desnecessários; ter apoiado a primeira geração dos impressionistas – que tardava a dar retornos - já tinha sido arriscado o suficiente. De qualquer modo, os preços de Pissarro eram baixos e as coisas teriam sido muito piores para ele sem Theo, que vendeu somente duas pinturas do artista em 1887, pelo total de 1000 francos<sup>271</sup>. Disso não se deve concluir que Pissarro fosse um miserável pintor com um pé no lumpemploretariado. Mantinha uma vida de classe média, um padrão que curiosamente nenhum dos nomes da primeira geração do impressionismo deixou de ter nem nos momentos de maior dificuldade, ao contrário de Gauguin e Vincent<sup>272</sup>.

---

<sup>269</sup> Ver Venturi. *Les archives de l'impressionisme*: lettres de Renoir, Monet, Pissarro, Sisley et autres. I, p. 325-26.

<sup>270</sup> Rewald, John, op. cit., p. 56.

<sup>271</sup> Como indicam os registros da galeria, disponíveis no RKD e no website: <http://piprod.getty.edu/starweb/stockbooks/servlet.starweb?path=stockbooks/stockbooks.web>.

<sup>272</sup> Ver Jansen, Robert, op. cit., p. 37.



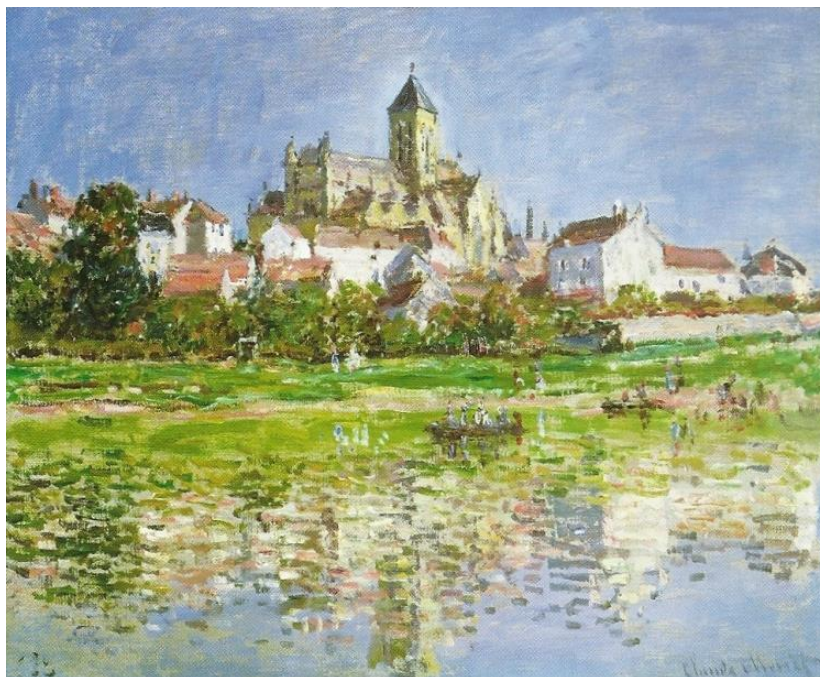


Figura 23 – Claude Monet, *A igreja em Vétheuil*, 1880.  
Óleo sobre tela, 50x61cm, Southampton City Art Gallery

As novas tendências da arte de Pissarro não eram um problema para Theo, que recebia os divisionistas sem maiores restrições e, na prática, foi o primeiro *marchand* do circuito elevado das trocas a negociar artistas ligados ao pós-impressionismo (sem contar comerciantes menores, como Père Tanguy, ver figura 12). Mas isto não deve levar a crer que Theo fosse especialmente interessado nesses artistas. Ainda que tenha comprado um desenho de Seurat, acima mencionado, e que a pedido de Vincent tenha visitado o mesmo Seurat e também Signac em 1888<sup>273</sup>, em nenhum momento foi atrás destes dois artistas por sua própria iniciativa como foi atrás de Monet e Degas. E se vendia obras de Pissarro e Gauguin, era mais porque eles precisavam dele do que o contrário.

Os preços de Sisley eram ainda menores que os de Pissarro. O artista vendeu três paisagens a Theo em 1887. Duas foram só foram revendidas em 1891 por lucro irrisório, e a terceira, comprada por 700 francos, foi vendida somente em 1895, por 1000 francos, quando Theo já estava morto<sup>274</sup>. Com exceção dessas poucas paisagens, as vendas das obras de Sisley passaram a ser feitas por consignação, algo bem menos vantajoso para o

<sup>273</sup> Rewald, John, op. cit., p. 26.

<sup>274</sup> Como indicam os registros da galeria para a data, no RKD e no website: <http://piprod.getty.edu/starweb/stockbooks/servlet.starweb?path=stockbooks/stockbooks.web>.

pintor, já que não implicavam o comprometimento da galeria. Também em 1887, os registros informam que Theo vendeu uma pintura de Renoir por 350 francos, com lucro de 150. Entretanto, nenhuma das obras de Renoir negociadas por Theo foi obtida diretamente do artista, que se manteve fiel a Durand-Ruel e somente passou a trabalhar com a casa Boussod & Valladon em 1892, quando Maurice Joyant já ocupava o posto de Theo e, finalmente, com Ambroise Vollard no final do século.



Figura 24 – Camille Pissarro, *Colheita de maçãs em Ergany*, 1888.  
Óleo sobre tela, 60x73 cm, Dallas Museum of Art

Theo também não ignorava Degas, aquele que entre os novos artistas comandava os maiores preços no mercado a essa altura. É o que se pode concluir de uma carta enviada por Vincent ao pintor Charles Angrand, recomendando que ele visitasse<sup>275</sup> a galeria de seu irmão para ver o belo “De Gas” que lá estava exposto<sup>276</sup>. Não há registros de que a pintura tenha sido comprada ou vendida pela galeria, o que indica uma provável transação

<sup>275</sup> Carta 570, enviada por Vincent a Charles Angrand em 25 de outubro de 1886.

<sup>276</sup> Não há indício dessa obra nos livros de contabilidade da galeria, provavelmente por não ter sido vendida.

em consignação que, sem encontrar destino no mercado, voltou às mãos do pintor. Algumas notas trocadas entre Degas e Theo em meados de 1887 mostram que mais transações entre os dois foram feitas no período. Nelas, o artista<sup>277</sup> menciona desenhos e obras que parecem especificamente destinadas a Theo. Por exemplo, em julho de 1887 o artista escreveu: “Meu Caro Senhor Van Gogh, venha amanhã ver o desenho que eu fiz para você, ou informe o Senhor Etienne Boussod”, ou “Meu Caro Senhor Van Gogh, por favor tenha a bondade de me trazer ou enviar *amanhã de manhã* o dinheiro do pequeno pastel do outro dia”<sup>278</sup>. Não fica claro se as obras mencionadas foram feitas para a galeria em consignação, ou diretamente a Theo, que poderia estar negociando suas obras paralelamente, já que nenhuma delas consta nos registros da empresa. Apesar dessas notas telegráficas, Degas fazia justiça à sua fama de inacessível: o pintor não chegou a trabalhar com nenhum *marchand* regularmente no período, mas era próximo de Durand-Ruel e de Theo.

Em resumo: os investimentos da firma de Theo nos artistas do impressionismo só se solidificaram a partir de 1887, quando ele passou a comprar uma quantidade de obras que sugere que, então, já tinha o apoio de seus patrões para negociar alguns artistas. É possível que eles ficassem reticentes em relação a Pissarro e Gauguin, mas não podiam ignorar a realidade de Monet e Degas, dos quais mais obras foram compradas no ano seguinte. Além disso, havia colecionadores com interesse consolidado em tais artistas, como o já mencionado Desfossés e Jean-Baptiste Dupuis, um dos compradores mais constantes dos novos artistas, como indicam os registros da galeria. Dupuis foi descrito por Rewald como “jovem industrial” verdadeiramente interessado em arte<sup>279</sup>. É possível que, para o autor, qualquer outro jovem industrial que não fosse interessado na arte “certa” seria, por exclusão, um burguês interessado na arte fácil da academia. Dupuis foi responsável por comprar a única obra de Guillaumin vendida por Theo em 1887, por 350 francos, com lucro de 150 para a galeria, e por *Garotos tomando banho* (figura 25), de Gauguin.

---

<sup>277</sup> Thomson especula que os interesses de Degas no mercado provavelmente estavam ligados à sua obsessão com colecionismo e a manter sua reputação com obras regulares no mercado. Ver Thomson, op.cit., p. 48.

<sup>278</sup> As notas enviadas por Degas foram retiradas de Rewald, John, op cit., p. 17.

<sup>279</sup> Rewald, John, op. cit., p. 61.



Junto com os novos colecionadores<sup>280</sup> também surgiu uma nova geração composta por críticos como Félix Fénéon, Albert Aurier, Gustave Geffroy, Octave Mirbeau, Gustave Kahn e Édouard Dujardin, com a missão de fabricar o discurso de apreciação da nova arte. Por exemplo, Fénéon<sup>281</sup> passou a escrever notas elogiosas sobre as obras expostas por Theo em sua *Révue Independent*, caso da exposição de obras de Gauguin, Pissarro, Guillaumin e Monet, organizada por Theo no final de 1887, na qual fez descrições precisas a respeito das obras expostas com clara preferência pelas pinturas de artistas da nova geração impressionista<sup>282</sup>.



Figura 25 – Paul Gauguin, *Garotos tomando banho*, 1886.  
Óleo sobre tela, 60x73cm, Museu de Arte de Hiroshima

<sup>280</sup> A respeito dos clientes de Theo van Gogh, ver Nonne, Monique. *Les marchands de Van Gogh*, exhib. cat. *Van Gogh à Paris*. Paris: Musée d'Orsay, 1988. p. 336-38.

<sup>281</sup> Fénéon, Félix. *Révue indépendante de littérature et d'art*, calendrier décembre, 1887.

<sup>282</sup> Rewald informa que, para as obras dessa exposição, Pissarro quase teve que pagar as molduras de suas telas. Ver Rewald, op. cit., p. 46.



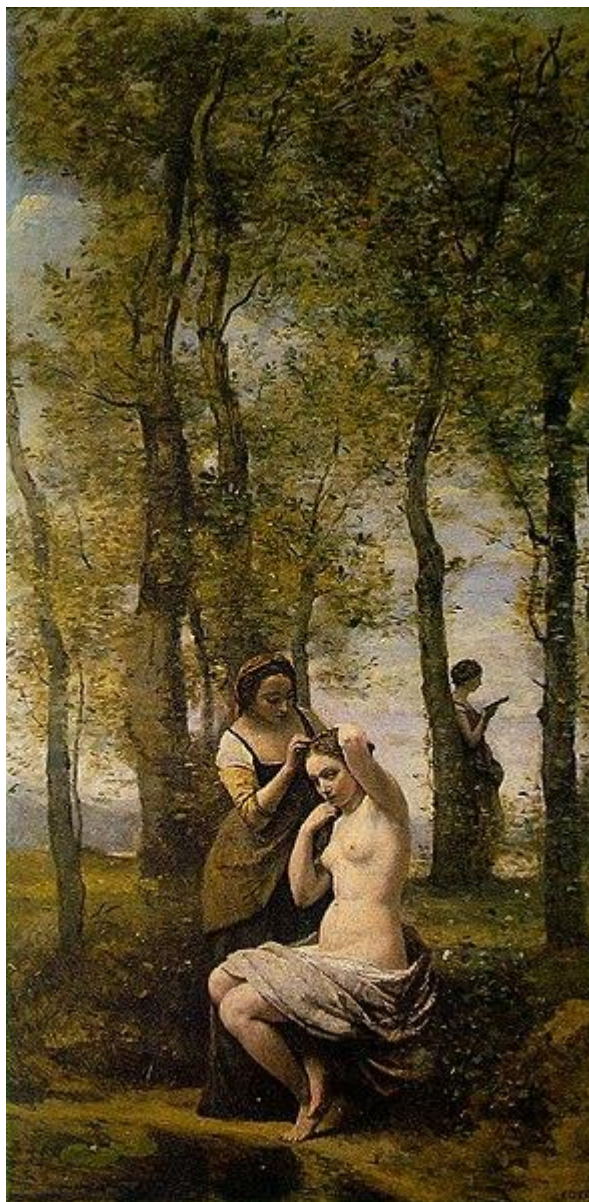


Figura 26 – Camille Corot, *La Toilette*, 1859.  
Óleo sobre tela, 150x59cm, Coleção privada

Logo no começo do ano seguinte, Theo organizou novamente o mezanino da loja no Boulevard Montmartre para expor obras de artistas que começava a negociar. Pouco tempo depois da exposição anterior, as pinturas de Gauguin voltaram a ocupar o espaço do local, dessa vez acompanhadas por pastéis de Degas. Nenhuma informação sobre a venda dessas obras consta nos arquivos da galeria Boussod, Valladon & Cie, mas em uma carta do final de 1887, Gauguin informa à sua esposa que um agente da Galeria Goupil

(provavelmente Theo) havia comprado três pinturas por 900 francos<sup>283</sup>. Supondo que Gauguin estivesse falando a verdade, e que uma dessas obras seja a pintura comprada por Dupuis na exposição organizada em 1887, é possível que as outras duas estivessem ao lado das pinturas de Degas. Rewald informa que os cadernos de contabilidade de Gauguin apontam que Theo comprou uma pintura feita por ele na Martinica por 400 francos com um conjunto de cinco desenhos por 50 francos cada. Somando o valor pago por Dupuis (450 francos, dos quais 350 ficaram com Gauguin) e o valor dessas pinturas, é possível chegar ao montante que o pintor informou à sua esposa<sup>284</sup>.

Essas duas mostras feitas por Theo não foram exposições de grande porte, como as que organizava Petit. Foram mostras casuais que faziam parte do cotidiano de vendas da galeria. Sequer contaram com catálogos, ou uma cobertura de grande porte pela imprensa, e nem representavam algum tipo de relação privilegiada entre *marchand* e artistas. Levaria certo tempo até que Theo começasse a adotar os expedientes já praticados por Petit e Durand-Ruel. Os primeiros passos seriam dados com Monet, notadamente com a exposição que o *marchand* holandês organizaria sobre o artista, em meados de 1888, quando seu irmão já estava em Arles, que será tratada nas próximas seções.

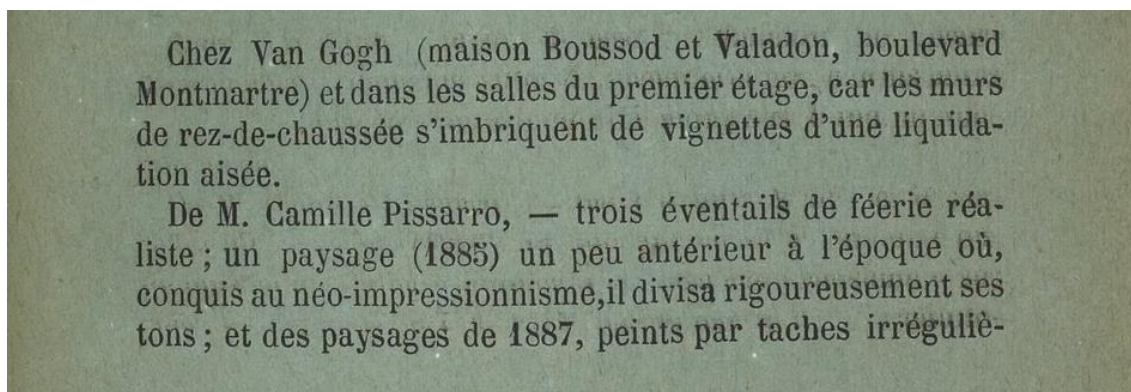


Figura 27 – Excerto de artigo de Félix Fénéon na *Revue indépendante de littérature et d'art*, calendrier décembre, 1887, p. 169. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1050570x/f175.item>

<sup>283</sup> Como indicam os registros da galeria, disponíveis no RKD e no website: <http://piprod.getty.edu/starweb/stockbooks/servlet.starweb?path=stockbooks/stockbooks.web>.

<sup>284</sup> Rewald, John, op. cit., p. 46.

### 2.3 REID E MONTICELLI

No período em que Vincent estava em Paris, os irmãos van Gogh se aproximaram de um *marchand* recém-chegado da Escócia, retratado em duas oportunidades pelo pintor: Alexander Reid (figuras 28 e 29). Além de ter trabalhado na galeria de Theo, Reid também dividiu o apartamento no número 54 da Rue Lepic com os irmãos por seis meses, entre 1886 e 1887. Havia chegado a Paris em 1886, buscando treinamento em uma das muitas *écoles libres* da capital para tentar a vida como artista, mas, como ele próprio reconheceu posteriormente<sup>285</sup>, não tinha talento o bastante. Tendo abandonado o caminho de pintor, foi contratado pela Boussod et Valladon e alocado no Boulevard Montmartre, sob a gerência de Theo.

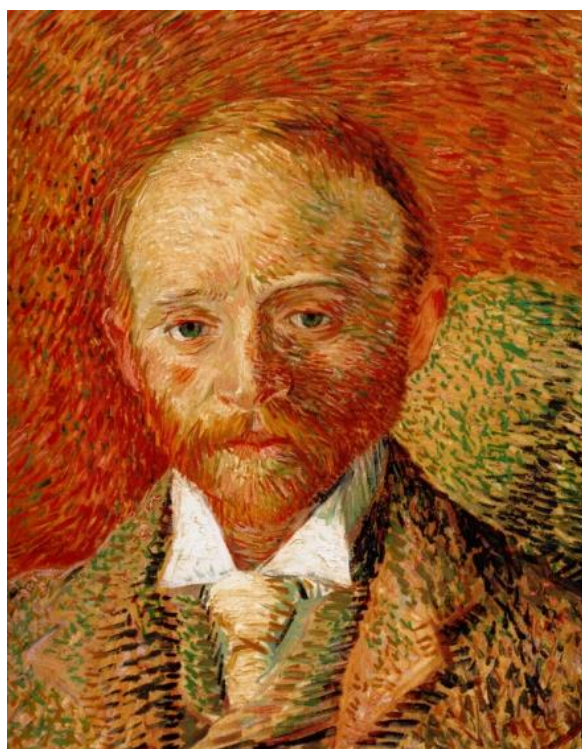


Figura 28 – Vincent van Gogh, *Retrato de Alexander Reid*, 1887.  
Óleo sobre tela, 41x33 cm, Kelvingrove Art Gallery and Museum, Glasgow

Os primeiros meses de convivência foram harmoniosos: os três construíram uma boa amizade no começo de 1887. Nos fins de semana, Vincent e Reid se dedicavam a expedições para pintar o campo, levando seus pincéis e cavaletes. O *marchand* escocês

---

<sup>285</sup> As atividades do *marchand* Alexander Reid foram documentadas e descritas por Fowle, Frances. *Van Gogh's Twin: the Scottish art dealer Alexander Reid 1854-1928*. Edinburgh: National Galleries of Scotland, 2010.

ganhou um de seus retratos e uma natureza morta feitos pelo holandês, símbolo de sua amizade – ainda que as pinturas não tenham sido exatamente bem recebidas na Escócia. A proximidade era grande o suficiente para que Vincent sugerisse que os dois se suicidassem juntos, em razão de uma decepção amorosa sofrida pelo escocês<sup>286</sup>. Com efeito, Reid trilhou um caminho inverso ao de Vincent: se este tinha começado como *marchand* e terminou como pintor, o oposto se deu com o escocês. As semelhanças entre os dois se estendiam para além das questões profissionais: também eram muito parecidos fisicamente, o que levou o pintor Archibald Standish Hartrick<sup>287</sup> a dizer – não sem certo exagero – que tinha dificuldade de saber com “qual dos dois estava conversando”.

Essa relação, no entanto, logo se desgastou, como parecia ser o destino inevitável de qualquer proximidade com Vincent. Alguns eventos contribuíram para isso, como um possível interesse de Reid por uma das irmãs de Theo e Vincent, que motivou o pintor a ameaçar o *marchand* com uma faca. A partir daí as coisas só se deterioraram. Em carta enviada ao irmão em maio de 1888<sup>288</sup>, Vincent diz que o escocês tinha deixado as preocupações comerciais afetarem sua sensibilidade artística, acusando-o de “amar artistas mortos e negligenciar os vivos”, e de deixar o “*marchand* vulgar” predominar sobre o “distinto artista”. Essa diferenciação entre duas naturezas em Reid é um exemplo de uma divisão recorrente nas ideias de Vincent: de um lado, a natureza artística, elevada, elegante; de outro, as preocupações comerciais, vulgares, como se a atividade artística e a comercial fizessem parte de mundos separados.

---

<sup>286</sup> O pai de Reid era também um *marchand* e não gostou nada das obras que seu filho recebeu de presente de Vincent. Para mais detalhes sobre as obras e sobre a sugestão de suicídio, ver Fowle, Frances, op. cit., p. 30.

<sup>287</sup> Hartrick foi um dos amigos que frequentaram o ateliê de Cormon, como Lautrec, John Russell, Anquetin e Bernard. Ver nota 40 de Fowle, Frances, op. cit., p. 32.

<sup>288</sup> Conforme carta 604.





Figura 29 – Vincent van Gogh, *Retrato de Alexander Reid*, 1886-87.  
Óleo sobre tela, 46x32cm, Fred Jones Jr. Museum of Art, The University of Oklahoma

É possível que as preocupações comerciais de Reid se devessem aos problemas financeiros que enfrentou em meados de 1887, quando foi demitido da galeria<sup>289</sup>. A demissão não impediu Theo de continuar a fazer negócios com o amigo, que passou a operar como “*marchand en chambre*” no número 6 da praça d’Anvers<sup>290</sup>. O rompimento definitivo foi trazido pelas divergências entre os irmãos e o escocês a respeito do mercado para obras do pintor marseilhês Adolphe Monticelli (1824-1886).

Monticelli era um dos principais objetivos comerciais de Reid desde sua chegada a Paris. O pintor, falecido em junho de 1886, já era conhecido pelo público escocês, que teve a oportunidade de ver suas obras em exposição<sup>291</sup> realizada em Edimburgo no mesmo ano de seu falecimento. Além disso, tinha obras presentes em coleções importantes do Reino Unido, como as de Andrew Maxwell e Arthur Sanderson. O mercado americano

<sup>289</sup> Fowle, Frances, op. cit., p. 27.

<sup>290</sup> Por exemplo, passaram pelas mãos de Reid obras como “O Bom Bock”, de 1873, e “La Brioché”, de 1870, hoje da coleção do Metropolitan Museum.

<sup>291</sup> Fowle, Frances, op. cit., p. 33.

mostrava certo apetite pelas obras do artista, caminho aberto pelo *marchand* Daniel Cottier, também responsável pela introdução do artista em solo britânico<sup>292</sup>. Havia, portanto, uma demanda aquecida por seus trabalhos em países de língua inglesa. O *marchand* escocês tinha consciência disso e buscava uma posição de liderança nesse promissor mercado.

A disponibilidade de obras de Monticelli em Paris era garantida pelo *marchand* marselhês Joseph Delarebeyrette e, mesmo antes da chegada de Reid, já havia atraído a atenção de Theo, que negociara três obras do artista em 1885, segundo apontam os registros da galeria. Fowle informa que em 1886 era possível comprar obras de Monticelli por cerca de 100 francos em Paris, mas que, em 1888, um comprador teria que desembolsar pelo menos 500<sup>293</sup>. A situação era naturalmente favorável à especulação: existia a possibilidade de comprar na baixa e vender na alta – um potencial de valorização concreto, muito bem percebido pelos dois *marchands*. Mas quando Vincent deixou Paris rumo a Marselha, Reid interpretou a viagem como uma tentativa de os irmãos lidarem diretamente com as obras de Monticelli. Ocorre que o próprio Reid planejava uma viagem ao sul da França para tratar dos negócios envolvendo obras do pintor.

---

<sup>292</sup> Idem, p. 32. Nesse contexto, Reid enviou algumas pinturas para a retrospectiva organizada pela galeria Dowdeswell & Dowdeswell – que também teve obras emprestadas por Oscar Wilde e Phillipe Burty – em Londres, seguindo seus planos iniciais. Em razão disto, Vincent acusou Reid de ter colaborado para inflar artificialmente os preços de Monticelli.

<sup>293</sup> Fowle, op. cit., p. 35, nota 48.



Figura 30 — Adolphe Monticelli, *Vaso de Flores*, 1875.  
Óleo sobre madeira, 51x39cm, Museu Van Gogh

As suspeitas do escocês não eram inteiramente infundadas: é possível que Vincent também estivesse interessado no potencial comercial das obras de Monticelli, ainda que tenha declarado que seu interesse pelo artista era “indiretamente comercial”. Entretanto, seus planos provavelmente envolviam o escocês<sup>294</sup>. Vincent planejava criar um consórcio de *marchands*, espécie de rede de comerciantes localizados em diversos pontos da Europa; Reid seria a ligação com o mercado escocês e uma possível porta de entrada para todo o Reino Unido. Os primeiros movimentos do projeto ocorreram em 1888, quando Theo enviou a Tersteeg, em Haia, uma encomenda com obras de Monticelli, Degas, Monet, Sisley, Pissarro, Guillaumin, Vincent, Gauguin, Lautrec e Monticelli<sup>295</sup>.

O plano, que lidaria principalmente com artistas vivos, pouco avançou. É provável que Theo tenha sido dissuadido pela reação adversa de Tersteeg em relação às obras enviadas. De qualquer modo, Reid demonstrou pouco interesse em uma ação colaborativa

<sup>294</sup> Ver cartas 638, 642, 644 e 673, enviadas a Theo entre julho e setembro de 1888.

<sup>295</sup> A respeito do plano, ver Thomson, op. cit., p. 81.

envolvendo mais *marchands*. Em outras ocasiões, foi concorrente direto de Theo, como nas práticas envolvendo a obra de Guillaumin, quando Reid passou a vender as obras do artista por baixos preços. Theo tentava fazer justamente o oposto, montar um estoque de obras do artista de modo a ter certo grau de controle dos preços<sup>296</sup>.

Pouco tempo depois, Reid conseguiu um fornecedor diretamente de Marselha, e a questão com os irmãos van Gogh foi definitivamente superada. Apesar do desentendimento, quando internado no hospício em Saint-Rémy, Vincent se lembraria de Reid com apreço, dizendo pensar no *marchand* nos momentos mais graves de sua doença e quando lia Shakespeare<sup>297</sup>.

Reid e Monticelli voltarão às cartas trocadas entre os irmãos em 1889, quando Theo elaborou uma edição com 22 litogravuras feitas por Auguste Lauzet a partir de obras do marselhês. As pinturas selecionadas vinham de coleções como a de Dupuis, a do cantor Charles Faure, de Delarebeyrette, e mesmo de Reid. Além disso, duas obras presentes na publicação pertenciam à própria coleção de Theo, o que indica que um possível interesse em promover suas próprias obras estava nos planos. Acrescente-se a isso o fato de que a publicação foi majoritariamente financiada pelos colecionadores do artista, indicação de que eles também a enxergavam como um investimento<sup>298</sup>.

A ideia do álbum de Monticelli começou a ser gestada no final de 1889, quando Theo escreveu<sup>299</sup> ao irmão anunciando sua intenção. Vincent já tinha pensado em algo parecido ao mencionar, no ano anterior, que “era uma pena que ninguém ainda tivesse reproduzido as obras de Monticelli em boas gravuras<sup>300</sup>”. A publicação finalmente foi lançada no início de 1890, poucos meses antes do suicídio do pintor, e contou com tiragem de 100 edições<sup>301</sup>. A prática não era novidade para Theo que já havia publicado um álbum de gravuras de Degas, feito por George William Thornley em abril de 1888; em 1899,

<sup>296</sup> A questão é abordada nas cartas 591, 592 e 597, enviadas em abril de 1888.

<sup>297</sup> Carta 784, de julho de 1889.

<sup>298</sup> Ver Sheon, Aaron. Theo van Gogh, Publisher: the Monticelli álbum. *Van Gogh Museum Journal*, p. 81-98, 2000.

<sup>299</sup> Carta 827, de dezembro de 1889.

<sup>300</sup> Carta 690, de setembro de 1888.

<sup>301</sup> Uma das edições está presente nos arquivos do Museu van Gogh. Também há uma na Carnegie Foundation e outra em posse de Aaron Sheon, autor de ensaio do qual as informações foram extraídas para este trecho. Ver Sheon, Aaron, op. cit., p. 83.



publicou um álbum com dez zincogravuras de Gauguin. Como era tradição na galeria, Theo também cuidou de promover os artistas que vendia por meio de álbuns de gravuras.

O álbum de Monticelli contou com texto de Paul Guigou, diretor de Museu de Marselha, que havia convivido com o pintor. Ele matizava a ideia corrente de que o artista tinha um temperamento explosivo, enlouquecido pelo álcool e próximo da insanidade. Essa visão havia sido popularizada por um texto de autoria de Adolphe Meyer, publicado em 1881 no jornal *La Provence Artistique & Pittoresque*, que apresentava Monticelli como um pintor louco ao final de sua vida. Já o de Guigou, embora também descreva o artista como uma personalidade turbulenta, se esforça para não explicar sua arte por essas características<sup>302</sup>.

É bom lembrar que Vincent visitou a galeria de Delarebeyrette logo após chegar a Paris em 1886; em seguida passou a pintar naturezas mortas com uma pincelada espessa e carregada, a exemplo do marselhês<sup>303</sup>. Não é difícil imaginar que a própria biografia de Monticelli tenha sido também uma inspiração: a ideia de artista exaltado, consumido por sua arte passa definitivamente a habitar o imaginário do pintor holandês. Além de ser um modelo de técnica, Monticelli foi para Vincent uma espécie de modelo biográfico. Como discutirei no próximo capítulo, Vincent será um modelo biográfico para os artistas do começo do século XX.

O investimento de Theo na carreira de Monticelli, que inclui não só as obras vendidas por sua galeria, mas também o álbum de gravuras lançado em parceria com Lauzet, mostra que o *marchand* desenhava uma estratégia de mercado em frentes variadas. Theo colocou suas fichas em um grupo amplo de artistas, prova de que suas apostas em construir um nome a partir de pintores que se distanciassem das formas tradicionais de pintura não se reduziam aos impressionistas hoje consagrados. Além de Monticelli, nomes como De Nittis, Guillaumin, Daumier, Carrière, Besnard e Rafaëlli são um bom exemplo dessa estratégia.

---

<sup>302</sup> Ver Sheon Aaron, op. cit., p. 87.

<sup>303</sup> Ibid.

## 2.4 IMPRESSIONISTAS HIGH SOCIETY

Há um grupo de artistas que fez parte dos planos de Theo durante seus anos como gerente da galeria no Boulevard Montmartre, menos célebres do que Monet e companhia, mas que poderiam significar uma oportunidade de ganhos e consolidação de carreira para o holandês. Três deles se destacam no que concerne ao empenho e à admiração do *marchand*: Jean-François Rafaëlli, Eugène Carrière e Albert Besnard. Foram caracterizados por Rewald<sup>304</sup> como impressionistas *High Society*, que representavam temas fáceis com pincelada pouco definida, emulando estilo de Monet e companhia. Com cada um, Theo fez um investimento pessoal considerável.



Figura 31 – Eugène Carrière, *O brinquedo favorito*, 1887.  
Óleo sobre tela, Norton Museum of Art, West Palm Beach

Em 1885, Theo escreveu a seu irmão<sup>305</sup> demonstrando sua admiração por Besnard. Na sequência, fez negócios com obras do artista, embora os registros da galeria indiquem somente a venda de duas pinturas, uma delas vendida a Desfossés. Apesar das poucas pinturas – na época, Besnard estava ocupado com uma comissão de dois grandes murais, iniciados em 1886 – vendeu diversos pastéis do artista. Nesse caso, de acordo com

<sup>304</sup> Rewald, John, op. cit., p. 50.

<sup>305</sup> Carta 852, enviada por Theo em fevereiro de 1890.

Thomson, sua admiração pelo artista era um dos motivadores do interesse comercial, o que seria prova de que seu gosto pessoal também era um fator relevante na decisão de quais obras vender<sup>306</sup>.

Carrière, de modo semelhante a Besnard, tratava de temas que se situavam entre uma estética naturalista e certas evocações de estado de alma, no espírito do movimento simbolista. Theo começou a negociar obras do artista em 1889; a maior parte delas compradas (11 das 16) diretamente do pintor, indício de uma relação constante e proveitosa entre os dois. Em menos de um ano, vendeu 12 obras, compradas por colecionadores como Paul Gallimard, M. Grünebaum, Alfred A. Pope e John G. Johnson. Em pouco tempo, Theo construiu uma posição de quase monopólio das obras de Carrière. Chegou mesmo a iniciar os preparativos para uma exposição do artista, que não conseguiu finalizar em vida, posteriormente montada por Maurice Joyant, seu sucessor na galeria<sup>307</sup>.



Figura 32 – Albert Besnard, *Mulher nua se aquecendo*, 1886.  
Pastel sobre papel, 90x72 cm, Museu d'Orsay

<sup>306</sup> Ver Thomson, R., op cit., p.103-104.

<sup>307</sup> Ibid, e registros de negócios da Goupil.

Algo semelhante ocorreu com as obras de Raffaëlli (que havia exposto com os impressionistas em 1880 e 1881). A primeira obra do artista negociada por Theo data de 1886, comprada de Charles Leroux e vendida no mesmo dia, como informam os registros da galeria. Raffaëlli planejava sua carreira desde algum tempo; assim, sua associação com Theo deve ser entendida dentro de um movimento de formação de carreira, pensada passo a passo. O pintor já havia organizado uma exposição de sua própria obra em 1884, em um local alugado na *avenue de l'Opera*, visitada por Theo, como se vê pelo catálogo da mostra que enviou a seu irmão na época<sup>308</sup>. Também já havia exposto em uma das Expositions Internationales de Georges Petit. Depois, em 1886, dedicou-se a pinturas celebrando personagens da Terceira República, como em *Georges Clemenceau fazendo um discurso*, uma estratégia possivelmente calculada para atrair patronos e compradores na nova configuração política. Também era famoso por retratar pessoas das classes menos favorecidas e da pequena burguesia: e por isso tão admirado por Vincent, que desde o início de sua carreira buscara pintar camponeses e trabalhadores.

As pinturas de Raffaëlli tinham demanda constante, ainda que não extraordinária: das 11 obras compradas por Theo em 1889, cinco foram vendidas dentro de um ano. Em 1889, buscando consolidar sua posição, o *marchand* holandês organizou uma exposição individual de Raffaëlli, bem recebida pela crítica e pelos compradores, com texto escrito por Geffroy – note-se que é a primeira vez que o *marchand* contratava um escritor para uma de suas exposições<sup>309</sup>. O catálogo da mostra lista 20 pinturas, gravuras de paisagens e desenhos da classe trabalhadora urbana. A exposição contou com artigos favoráveis de uma variedade de críticos, desde Albert Aurier até Alfred de Lostalot<sup>310</sup>.

A contratação de um crítico importante para escrever sobre a mostra é prova da integração de Theo nas práticas comerciais de seu tempo. Até aqui, nenhuma de suas exposições tinha contado com um texto de um crítico relevante, as obras eram somente expostas, cotidianamente, sem maiores produções. Em um cenário onde a concorrência

<sup>308</sup> Ver carta 512, enviada por Theo a Vincent em 6 de julho de 1885.

<sup>309</sup> Geffroy, Gustave. Raffaëlli: peintre-sculpteur. *Catalogue de quelques peintures, sculptures et dessins de J.-F. Raffaëlli*. Paris: Boussod, Valadon & Cie, 1890. p. 5. Na carta 876, de junho de 1890, Theo diz ao irmão que “a semaine dernière j’ai été très occupé par cette exposition de Raffaëlli, nous restions ouvert jusqu’à 10 h. du soir”. Para mais sobre Geffroy, ver Paradise, JoAnne. *Gustave Geffroy and the criticism of painting*. New York, 1985, e também Ward, Marta. *Pissarro, neo-impressionism and the spaces of the avant-garde*. Chicago & London, 1995. p. 161-68.

<sup>310</sup> Thomson, Richard, op. cit., p. 105.

para vender e agenciar pintores impressionistas se acirrava, Theo precisou se adaptar às práticas correntes – talvez com certo atraso. Pouco tempo depois, chamou Geffroy para escrever sobre a obra de Pissarro, como será mostrado adiante.

Carrière, Besnard e Raffaëlli revelam que o escopo de moderno adotado por Theo é mais amplo do que normalmente se imagina. Mais do que um campeão do impressionismo reduzido a Monet e companhia, Theo fez um esforço considerável para controlar o mercado de outros artistas que esboçavam caminhos para a arte moderna. Mais que isso: seus negócios com as obras desses artistas representam uma tentativa de forjar um nome como *marchand* de artistas vivos.

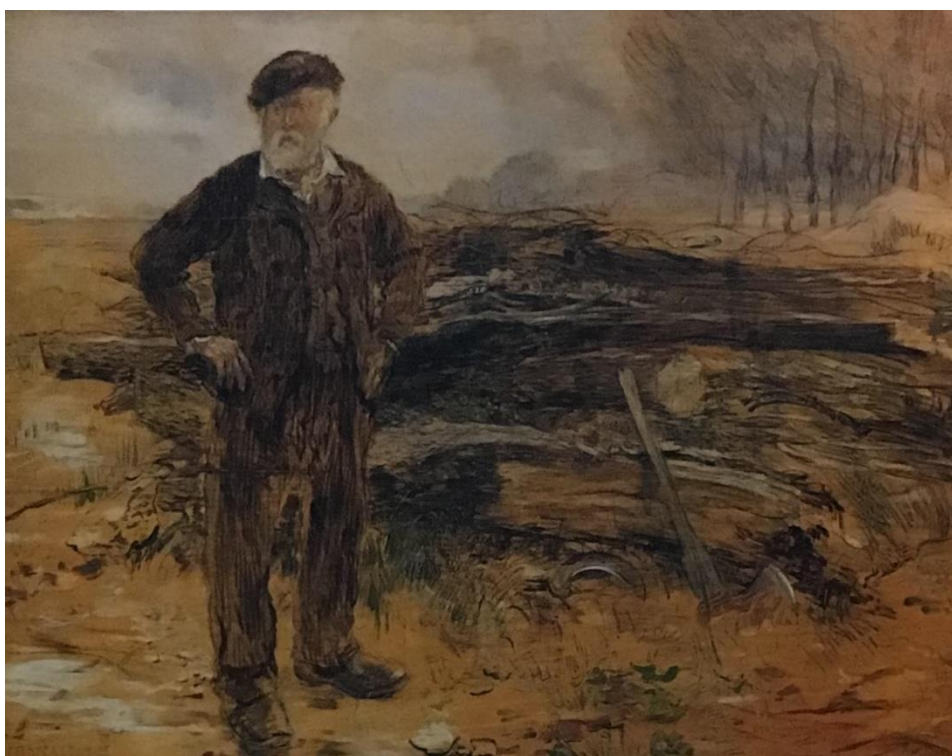


Figura 33 – Jean-François Raffaëlli, *O lenhador*, 1888.  
Óleo sobre tela, Coleção de Meadow Brook Hall, Oakland University, Rochester, MI

## 2.5 CONTRATOS E EXPOSIÇÕES

Alguém que visitasse a loja do número 9 do Boulevard Montmartre, entre o final de 1887 e começo do ano seguinte, veria sua organização peculiar: no piso térreo estavam expostas obras dos artistas mais tradicionais da Galeria, que Fénéon chamou de *vignettes* de venda fácil (figura 27). Mas ao subir para o mezanino, o visitante encontraria outro

tipo de arte, como uma espécie de loja de departamento que divide seus produtos por andares. Se passasse entre junho e julho de 1888, poderia ver uma exposição de paisagens feitas por Monet, com dez obras pintadas pelo artista enquanto ele estava nas Antibes.

As dez pinturas foram compradas por Theo pelo total de 11.900 francos. Monet teria o direito de ficar com 50% dos lucros obtidos nas vendas dessas obras, e Theo passaria a ter o direito de recusa das novas pinturas do artista. O direito foi exercido quando, em setembro de 1888, Durand-Ruel procurou Monet para retomar os negócios, e o pintor recomendou que o *marchand* conversasse com a galeria Boussod, Valladon & Cie se quisesse comprar suas obras<sup>311</sup>. Desse modo, Theo e sua galeria tiveram um quase monopólio temporário das pinturas de Monet.

A exposição teve sucesso imediato: sete das dez pinturas expostas foram vendidas no mesmo ano; as demais, no ano seguinte. Os lucros partilhados entre as partes somaram mais de 27.000 francos, média de 2.700 francos por pintura. Isto era mais do que Durand-Ruel jamais tinha lucrado com o artista, o que levou Gauguin a dizer entusiasmado à sua esposa que “se pagam 3.000 por um Monet, por que não pedir 400 por um Gauguin?”<sup>312</sup>.

Ainda mais interessante é o fato de que a galeria Boussod, Valladon & Cie finalmente realizara um contrato com um impressionista em moldes similares daquele que havia feito com Bouguereau anos antes. Mais do que uma simples estratégia de concorrência, o contrato de Monet com Theo era prova da inserção da arte moderna nas grandes galerias da época, quando o impressionismo finalmente passava a integrar o circuito de valorização de seu tempo. Em alguma medida, representava a concretização do processo iniciado por Durand-Ruel na década anterior, o que mostra não só a capacidade de Theo para os negócios, mas também que seus empregadores já enxergavam Monet como um bom investimento. As pinturas negociadas dentro do trato trazem a inscrição “avec partage de bénéfices” (figura 34).

---

<sup>311</sup> Desde 1886, Monet havia deixado de receber pagamentos constantes do *marchand* e passou a trabalhar por obra, conforme informa Rewald (op. cit., p. 27).

<sup>312</sup> Carta enviada por Gauguin a Emile Schuffenecker em junho de 1888. In: *Gauguin, Letters*, p. 131-32, nº LXV; ver também Rewald, op. cit., p. 28.





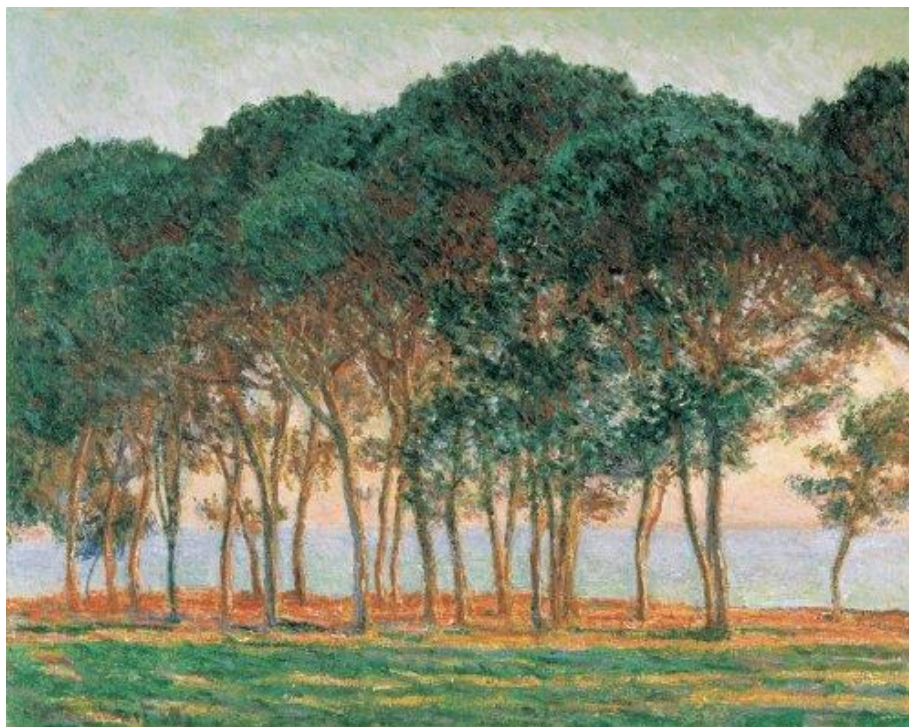


Figura 35 – Claude Monet, *Pinheiros ao entardecer*, 1888.  
Óleo sobre tela, 73x92cm, Philadelphia Museum of Art

Mas se no final de 1887 Fénéon havia recomendado a seus leitores que ignorassem o térreo e fossem direto ao mezanino da galeria, sua opinião sobre as obras de Monet foi bem menos favorável em junho de 1888, quando escreveu uma nota ácida declarando que “associado a uma bravura excessiva de execução, uma fecundidade de improvisador e uma brilhante vulgaridade, seu renome cresce, mas seu talento não parece ter crescido depois da série de *Étretat*<sup>315</sup>. Aconselha-se ao senhor van Gogh que adicione o bom novaiorquino Cellen Sabbrin a seu estabelecimento quando ele expuser Monet”<sup>316</sup>.

Fénéon era um entusiasta da teoria do contraste simultâneo de cores complementares e das visões científicas da arte<sup>317</sup>. Sugere a Theo que traga Cellen Sabbrin às exposições de Monet. Sabbrin era o pseudônimo da química americana Helen

<sup>315</sup> Fénéon se refere às falésias de Étretat, na Normandia, onde Monet pintou uma de suas séries.

<sup>316</sup> Fénéon, Félix. *Révue indépendante de littérature*: calendrier mars 1888.

<sup>317</sup> A Teoria do contraste simultâneo de cores complementares, elaborada pelo químico Michel Eugène Chevreul (1786-1889), tornou-se famosa entre os artistas por meio da publicação da *Grammaire des arts et du dessin*, de Charles Blanc, em 1876. Nela, o autor apresentava a pesquisa de Chevreul de forma esquemática para ser utilizada pelos artistas. A teoria postula que a cor secundária gerada pela mistura de duas primárias será oposta complementar da primária que não foi utilizada na mistura. Por exemplo, para gerar a cor laranja, deve-se misturar o vermelho com o amarelo. Sua oposta complementar será a cor azul, primária não utilizada na mistura.

De Silver Abbot Michael, que havia escrito que Monet era o primeiro a aplicar as leis científicas em sua arte. A ironia de Fénéon mostra seu descrédito pela associação feita por Sabbrin. Há aqui um movimento curioso: conforme Monet se tornava “ultrapassado” e seu talento “deixava de crescer” para produzir “vulgaridades”, também era absorvido pelo mercado por meio de Theo.

Sisley também foi vítima da acidez de Fénéon em razão das pinturas que expôs na galeria de Georges Petit na mesma época. Seu impressionismo foi classificado como “fácil, próximo da vulgaridade”. Mas diferentemente de Monet, Sisley não se encontrava em uma rota ascendente no mercado, ao contrário, estava desesperado para vender o que podia, situação semelhante à de Pissarro que, apesar de ter seu divisionismo sempre defendido por Fénéon<sup>318</sup>, pouco via a cor do dinheiro. Em 1888, Pissarro recebeu 300 francos de Theo por uma paisagem. A compra era uma espécie de compensação por outra obra vendida, *Paisagem com casas de fazenda* (por 400 francos), na mesma época, pela qual o artista não recebeu valor algum, uma vez que já pertencia a Theo e não estava em consignação. Em setembro do mesmo ano, o artista voltaria a expor obras com Theo no mezanino da loja do Boulevard Montmartre, das quais só uma encontrará comprador (sempre Dupuis) por 400 francos, em novembro do mesmo ano.

---

<sup>318</sup> Por exemplo, em Fénéon, Félix. *Révue indépendante de littérature*: calendrier de septembre 1887.



Figura 36 – Claude Monet, *Manne-Porte Étretat*, 1885.  
Óleo sobre tela, 65x81 cm, Philadelphia Museum of Art

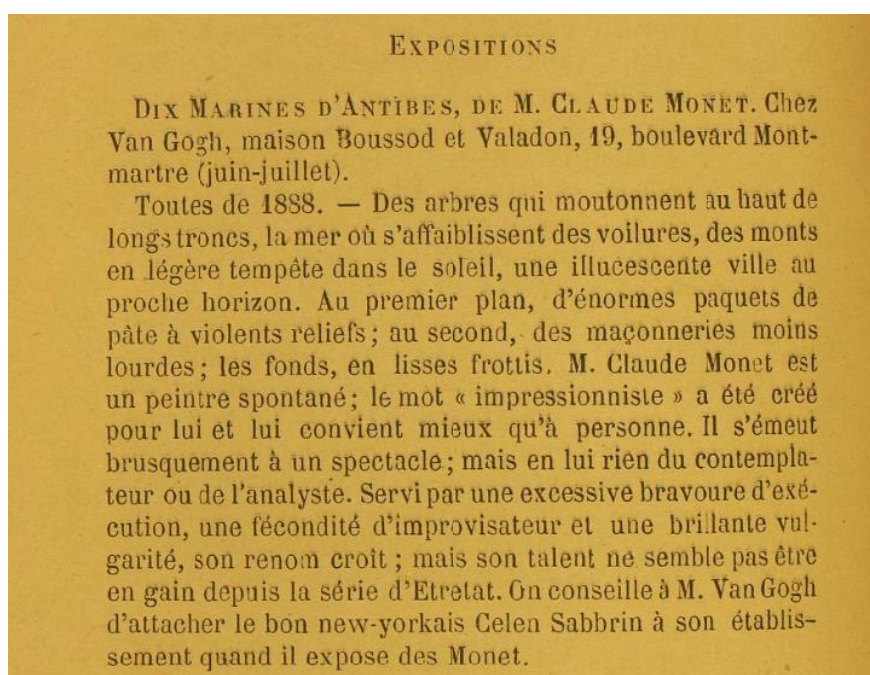


Figura 37 – Íntegra da nota de Fénéon sobre a exposição de Monet na galeria de Theo. Disponível em:  
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1050716t/f162.item.r=f%C3%A9n%C3%A9on>

Monet não foi o único a ser exposto em 1888; antes dele – e logo após a pequena exposição de Guillaumin e Pissarro no final de 1887 – Theo exibiu uma série de pastéis de Degas juntamente com dois desenhos de Gauguin. As informações sobre as obras provêm, em grande medida, da descrição feita por Fénéon em sua cobertura dos eventos artísticos de Paris<sup>319</sup>, com seu comentário a respeito do estilo “críptico, porém preciso” de Degas, e elogios à *Conversação* (figura 40) de Gauguin, que só iria ter comprador no ano seguinte, por 225 francos, de acordo com os registros da galeria.

O interesse de Theo por Degas não se limitou aos pastéis expostos na ocasião. Se não podia criar uma relação tão direta e proveitosa como a estabelecida com Monet, tratou de buscar suas obras disponíveis no mercado e realizou transações por outros meios. Em setembro de 1888, vendeu a obra *Foyer de la Dama* a Dupuis por 4.000 francos, lucro de 1.800. Com lucro maior ainda, comprou de Petit um *ballet* (figura 38) por 5.500 francos, para depois vender ao pintor Émile Blanche por 8.000 francos<sup>320</sup>. Degas não recebeu nada por essas duas transações, já que as obras foram compradas de outras fontes que não o artista; os negócios nem sempre tinham a ver com os benefícios diretos ao pintor. Ainda em 1888, os registros da galeria informam que Theo adquiriu um Renoir (vendido a Durand-Ruel em 1891) e um desenho de Toulouse-Lautrec, vindo diretamente do pintor, por 350 francos e lucro de 150. O cliente, mais uma vez, era Dupuis<sup>321</sup>.

---

<sup>319</sup> Fénéon, Felix. *Révue indépendante de littérature*: calendrier de janvier, 1888.

<sup>320</sup> Em carta (605) enviada a Theo em maio de 1888, Vincent menciona estar feliz por Theo ter vendido um Degas a um tal Meunier. Infelizmente, os registros da galeria não trazem informação sobre qualquer colecionador que atenda por esse nome.

<sup>321</sup> Conforme consta nos registros de Goupil para a data.





Figura 38 – Edgar Degas, *Duas dançarinas no palco*, 1874.  
Óleo sobre tela, The Courtauld Collection, Londres

Mas, assim como Monet não foi o único a ser exposto, também não foi o único a firmar um acordo com Theo. Em meados de 1888, o *marchand* articulou outro arranjo, dessa vez em bases pessoais e envolvendo seu próprio dinheiro, que permitiu a Gauguin morar com Vincent por alguns meses em Arles.

## 2.6 GAUGUIN VAI A ARLES

Os termos do acordo de Theo com Gauguin são conhecidos somente pelas cartas de Vincent. Assim como a parceria firmada com Monet, era de natureza informal. Note-se, entretanto, que ao passo que o acordo com Monet foi feito dentro da galeria, o trato com Gauguin era uma iniciativa pessoal de Theo. O contrato também marca a esperança de Vincent de construir uma associação de pintores baseada em Arles, que pudesse fazer

frente às dificuldades encontradas pelos artistas no mercado e que teria Gauguin como líder: de alguma maneira inspirada na colônia de artistas liderada pelo pintor francês em Pont-Aven<sup>322</sup>. Do mesmo modo que o antigo plano de uma associação de *marchands*, o projeto envolveria obras de artistas vivos, com o objetivo de proporcionar condições materiais para que os pintores continuassem pintando, e não o enriquecimento de seus idealizadores. Voltarei a este aspecto da parceria entre os artistas no próximo capítulo.

Em carta de junho de 1888, Vincent escreveu a Gauguin que seu irmão estaria disposto a pagar 250 francos mensais a serem divididos pelos dois em Arles. O valor final foi 50 francos mais alto. Na prática, os termos do trato acabaram sendo os mesmos daquele que vigorava entre Theo e Vincent: 150 francos mensais em troca de uma pintura por mês<sup>323</sup>. É bom lembrar que os acordos estabelecidos entre Durand-Ruel e os impressionistas nos primeiros anos da década de 1870 funcionavam de modo semelhante.

Antes de deixar a Bretanha, Gauguin enviou um carregamento de pinturas a Theo; outras foram trazidas a Theo da Bretanha por Émile Bernard, entre elas *Visão após o sermão* (figura 39). Parte das despesas de sua transferência para o sul foi paga pela venda dessas obras<sup>324</sup>. Ao todo, Theo recebeu 20 pinturas, como descreve a sua irmã em carta do período, a maioria paisagens, das quais o *marchand* faz descrições bastante vívidas – em perfeita consonância com o espírito da época que colocava a natureza como elemento central da apreciação artística<sup>325</sup> – como “há também paisagens primaveris com árvores de galhos finos, em que todas as folhas jovens pendem como pequenos sinos e contam a alegria da natureza rejuvenescida”. Essas 20 pinturas foram expostas no mezanino da galeria na mesma época. Entre elas estavam: *Primavera em Lézaven*, *Cães correndo no*

---

<sup>322</sup> O termo Escola de Pont-Aven se refere ao grupo de artistas que se formou, em meados da década de 1880, em torno de Gauguin na Bretanha (na comuna de Pont-Aven), como Émile Bernard, Paul Sérusier e Charles Laval. O grupo se caracterizava por uma pintura de amplas áreas de cores saturadas, contornos espessos, e temas com apelo simbolista, estilo conhecido como Sintetismo ou Cloisonismo. Seria a inspiração inicial do grupo dos Nabis, na década de 1890. Para mais informações, sugiro a leitura de Thomson, Belinda, op. cit., e Cariou, A. et al. *L'Aventure de Pont-Aven et Gauguin*. Musée des beaux-arts. Paris: Skira, 2003.

<sup>323</sup> Ver cartas 715 e 717.

<sup>324</sup> Ver carta 704, enviada por Vincent a Theo em 15 de outubro de 1888.

<sup>325</sup> Ver nota 1 da carta 704.

*campo, Entrada em frente ao porto em Pont-Aven, Garotas Bretãs Dançando e Pastores na campina*<sup>326</sup>.



Figura 39 – Paul Gauguin, *Visão após o sermão*, 1888.  
Óleo sobre tela, 73x92 cm, National Gallery, Edimburgo

Apesar dos esforços do *marchand* holandês, Gauguin relutou em aceitar o acordo. Em carta a Vincent pouco tempo antes de sua partida, mencionou um investimento de 600.000 francos para montar um negócio de pinturas impressionistas, que supostamente seria financiado por banqueiros judeus<sup>327</sup>. Se Vincent alimentava esperanças de construir uma associação de pintores que dividissem a renda da empreitada sem fins lucrativos, as ideias Gauguin tinham natureza especulativa, compatível com sua experiência pregressa no mercado financeiro. No fim, o esquema se revelou uma “fata morgana”<sup>328</sup> e mesmo Vincent – não exatamente alguém com os pés no chão – atribuiu os planos do amigo a

<sup>326</sup> As obras se referem aos números de catálogo de Gauguin, respectivamente: W279/W249; W282/W265; W276/W266; W296/W251; W280/W250. Wildenstein, Daniel. *Catalogue Raisonné of the paintings*. Wildenstein Institute, 2002.

<sup>327</sup> Referências aos planos de Gauguin podem ser encontradas nas cartas 623, 625 e 630. E nas cartas 646, 688 e 692, enviadas por Gauguin a Vincent no segundo semestre de 1888.

<sup>328</sup> Expressão utilizada por Vincent para se referir ao caráter ilusório dos planos de Gauguin em cartas do período: 623, 625 e 630.



algum tipo de doença ou ilusão da consciência. A melhor opção à mesa para Gauguin era a proposta de Theo.

Isso não impediu que o pintor desconfiasse das boas intenções do *marchand*. Em carta enviada ao pintor Schuffenecker<sup>329</sup>, Gauguin se referiu a Theo como um holandês frio e calculista, que propunha o acordo para comprar suas pinturas por um preço baixo e depois vender mais caro. A desconfiança de Gauguin é compreensível quando se leva em conta que a média de suas obras recentes vendidas por Theo era de cerca de 320 francos. Comprar uma pintura por mês pelo valor de 150 poderia significar lucro de mais de 100%. Vincent chega mesmo a sugerir ao irmão que, se fizessem o mesmo com Bernard, deveriam pagar apenas 125 francos, em vez de 150<sup>330</sup>.



Figura 40 – Paul Gauguin, *Mulheres bretãs conversando*, 1886.  
Óleo sobre tela, 71x94cm, Neue Pinakothek, Munique

---

<sup>329</sup> Ver carta de Gauguin para Emile Schuffenecker, enviada em outubro de 1999. In: *Gauguin Lettres*, p. 141, nº LXXI, e Rewald, John, op. cit., p. 34.

<sup>330</sup> Ver carta 808, enviada por Theo a Vincent em outubro de 1888.

Da carta enviada por Theo ao irmão em 27 de outubro de 1888, sabemos que Gauguin recebeu 500 francos pela venda de *Mulheres Bretãs Conversando*<sup>331</sup>. Na mesma época, Theo vendeu uma das pinturas (*Camponesas Bretãs*, Museu d'Orsay) a Dupuis por 600 francos, com lucro de 510, e uma das cerâmicas enviadas por Gauguin tempos antes por 300 francos. A renda dessas obras foi utilizada nas despesas da viagem do francês a Arles, complementada com o dinheiro vindo dos recursos da herança de Tio Cent<sup>332</sup>. Essa herança excluía Vincent, e de algum modo usar esse dinheiro em uma empreitada que atendesse ao desejo do irmão pode ter parecido a Theo uma maneira de fazer justiça.

Theo ainda vendeu mais três obras de Gauguin no contexto da exposição: duas a Dupuis, e uma a Jules Chéret, segundo os registros da galeria, totalizando cinco pinturas em cerca de dois meses; renda de 1440 francos para Gauguin, sem contar a quantia mensal recebida do *marchand*. Uma pergunta para qual não existe resposta parece irresistível: que impacto a venda de cinco pinturas em dois meses teria sobre Vincent, em termos de autoestima, estabilidade e otimismo? Ela leva à outra de resposta ainda mais difícil: se Theo conseguia vender Gauguin, por que não conseguia vender as obras do irmão? Não poderia Dupuis se interessar por uma paisagem ou retrato de seu irmão? Ou ainda: por que em nenhum momento as obras de Vincent foram expostas no mezanino da galeria, assim como Theo fazia com os demais artistas?

É possível que o histórico de Vincent com os donos da firma – notadamente Boussod, responsável direto por sua demissão na década anterior – tenha dificultado a exposição de suas obras na galeria. De qualquer forma, Theo mostrou pinturas de seu irmão a outros artistas e colecionadores na época, como Berthe Morisot e Eugène Monet ou ao escritor Gustave Kahn, e enviou-as a Tersteeg no contexto de sua tentativa de se estabelecer como um *marchand* de impressionistas, segundo o plano do irmão. Além disso, é muito provável que algumas obras de Vincent tenham sido vendidas via Tanguy e sabemos que Theo enviou uma pintura do irmão para uma galeria na Inglaterra, embora não haja informações precisas sobre seu paradeiro<sup>333</sup>.

<sup>331</sup> Carta 711, enviada por Theo a Vincent em outubro de 1888 – especificamente nota 1.

<sup>332</sup> Tio Cent, falecido em meados 1888, não tinha filhos, deixando sua herança inteiramente aos sobrinhos.

<sup>333</sup> A esse respeito, ver van Dijk, op. cit., p. 136.

O desfecho da aventura de Gauguin em Arles é bastante conhecido: o pintor francês se mudou para a Casa Amarela – apelido do local que os dois dividiam na cidade – onde ficou por cerca de três meses na companhia de Vincent. A convivência foi tumultuada e a parceria se encerrou com o incidente em que o pintor holandês cortou o lóbulo de sua orelha direita, em 23 de dezembro de 1888, mesma data em que Theo se tornou noivo de Johanna Bongers. No dia seguinte ao noivado, Theo socorreu o irmão a mais de 700 km de distância de sua futura esposa. Na volta a Paris, concluiu uma transação de sete obras de Monet por 9700 francos, mais lucros das vendas. Entre um noivado e uma tragédia, respirou fundo e esteve pronto para negociar em seu melhor interesse<sup>334</sup>.

Pelos quatro pagamentos de 150 francos, Gauguin entregou somente uma pintura: *As Arlesianas* (figura 41), conforme indicam documentos do artista. A obra, entretanto, não foi negociada pelo *marchand* e tampouco consta na coleção de Theo. Outra obra, um retrato de Vincent feito pelo francês (figura 42) foi dada como presente a Theo. Na prática, esse foi o saldo do período do pintor francês em Arles: duas pinturas pelo preço de 300 francos cada. A relação pessoal e a comercial esfriaram temporariamente após os acontecimentos de Arles: os registros da galeria mostram que somente três pinturas foram vendidas ao longo de 1889<sup>335</sup>. Se o trato com Gauguin foi por água abaixo, o acordo com Monet seguiu um caminho semelhante, mas por razões bastante distintas.

---

<sup>334</sup> Rewald, op. cit., p. 45.

<sup>335</sup> Rewald aponta para o fato de que, em carta enviada a Redon, Gauguin não fez cerimônia ao oferecer uma pintura por trás de Theo, sem comissão. Ver Rewald, op. cit., p. 45.



Figura 41 – Paul Gauguin, *As Arlesianas*, 1888.  
Óleo sobre tela, 73x92 cm, Art Institute Chicago



Figura 42 – Paul Gauguin, *Retrato de Vincent van Gogh*, 1888.  
Óleo sobre tela, 73x91cm, Museu Van Gogh, Amsterdã

## 2.7 AS HETEROGENEIDADES DO GRAND BOULEVARD

A fase não poderia ser mais próspera para Monet, que definitivamente se estabelecia no pelotão de frente dos impressionistas, o que Vincent chamou de “Grand

Boulevard”: os pintores estabelecidos e já em condições de viver de sua própria arte, como Monet, Degas e Renoir; em contraposição ao “Petit Boulevard”, grupo de pintores iniciantes e que lutavam para sobreviver, composto pelo próprio Vincent, por Seurat, Gauguin e outros ligados ao pós-impressionismo<sup>336</sup>. Seria um erro, no entanto, imaginar que existisse uma condição homogênea entre os pintores do primeiro grupo. Ao contrário, dos artistas com os quais Theo trabalhava com regularidade, somente Monet e Degas se destacavam no mercado. Pissarro e Sisley estavam próximos dos artistas do Petit Boulevard: mais lutando contra a pobreza, do que fazendo parte de uma primeira geração de artistas bem-sucedidos.

Monet se tornava cada vez mais independente de seus *marchands*, inclusive de Theo. As últimas pinturas segundo o trato estabelecido em 1888 foram compradas em março de 1889. Em junho do mesmo ano – mais de um ano após a exposição das pinturas das Antibes – Theo voltou a disputar as obras de Monet no mercado, sem privilégios. Em junho, comprou cinco paisagens pelo valor de 11.000 francos, o que mostra que o acordo anterior tinha prazo aproximado de um ano. Isto se confirma pela diminuição das pinturas de Monet vendidas por Theo em 1889. Foram 20 em 1889, 10 a menos que no ano anterior. Diferentemente de Pissarro e Sisley, para os quais vender menos com Theo era sinal de tragédia, para Monet era prova de que outros *marchands* também negociavam sua arte.

Mesmo sem os privilégios de antes, Theo organizou uma segunda exposição de Monet no mezanino da galeria em 1889, com 10 pinturas do artista, acompanhadas de esculturas de Rodin e pastéis de Degas, que descreveu ao irmão como “um grande sucesso”<sup>337</sup>. Octave Mirbeau escreveu um artigo entusiasmado sobre “as obras incomparáveis” de Monet no *Le Figaro*; Frantz Jourdain<sup>338</sup> chamou a mostra de “uma das principais manifestações artísticas do inverno, que dá definitivamente a Claude Monet o primeiro lugar entre os paisagistas modernos”. Assim, em um prazo curto, Monet estabeleceu um acordo com Theo, de duração aproximada de um ano, do qual já estava

<sup>336</sup> A respeito da divisão feita por Vincent entre Petit e Grand Boulevard, ver carta 584.

<sup>337</sup> Na carta 749, Theo escreve a seu irmão: “J’ai en ce moment chez moi une exposition de Claude Monet, qui a beaucoup de succès. D’ici quelque temps par sû le public voudra des tableaux de la nouvelle école car ils travaillent bien l’esprit public”.

<sup>338</sup> Ver nota 3, carta 749.

livre em 1889, quando colheu os frutos de sua parceria anterior com o *marchand* holandês.

Acrescente-se a isso as 20 obras de Monet que foram enviadas para a filial da galeria em Londres em abril de 1889, para uma exposição chamada “Impressions by Claude Monet”, cujo catálogo contava com o artigo de Octave Mirbeau traduzido do francês. A exposição foi recebida positivamente nas prestigiosas *Illustrated London News* e *Magazine of Art*, além de contar com compradores ilustres, como John Singer Sargent, que havia sido comparado ao impressionista no artigo da última revista<sup>339</sup>. Essa exposição não envolveu Theo diretamente, prova de que seus patrões, a essa altura, já consideravam Monet um artista relevante, e não uma figura controversa cuja presença era garantida pela insistência do holandês.

Para coroar a trajetória ascendente, no fim de 1889, Monet teve obras expostas em uma grande mostra na galeria de Georges Petit, juntamente com Auguste Rodin. Mais de 125 pinturas do impressionista cercavam esculturas de Rodin com direito a expografia suntuosa – como era costume na casa – e texto de catálogo escrito por Octave Mirbeau. Expor com Petit, Theo ou Durand-Ruel (como já havia ocorrido em 1883) fazia parte da própria gestão da carreira do artista. Como Monet tinha dito no passado a Durand-Ruel, “era absolutamente prejudicial e danoso a um artista vender exclusivamente a um só *marchand*”<sup>340</sup>.

A mostra na galeria de Petit aconteceu simultaneamente à Exposição Universal de 1889 e contou com obras emprestadas de alguns colecionadores que as haviam comprado da Boussod & Valladon, como Dupuis. Após a exposição, Theo comprou 11 obras de Monet, de fontes variadas, pagando em média 6000 francos por pintura, valores muito superiores ao que pagara há um ano, mostrando que sua associação com o *marchand* holandês tinha rendido bons frutos. Apesar dos altos preços, Theo foi capaz de vender dois Monets por 16.850 francos a um colecionador americano, comprados semanas antes por um total 10.500 francos. Lucro de 6.350, para espanto de Pissarro<sup>341</sup>, que em carta se mostrou surpreso com o sucesso do colega. O mercado também continuava a sorrir a Degas. Em 1889, foram 10 obras do artista, uma delas arrematada na Christie’s por 1.417

---

<sup>339</sup> Rewald, John, op. cit., p. 46.

<sup>340</sup> Ver Rewald, John, op cit., p. 15.

<sup>341</sup> Ibid.



francos e vendida na mesma semana para Michel Manzi por 4.000. A média de lucros com Degas no ano foi de mais de 1.200 francos por obra: os patrões de Theo não tinham o que reclamar de sua incursão pelos modernos, pelo menos no que diz respeito a Monet e Degas, como indicam os registros da galeria.

Pissarro, entretanto, ainda que tenha vendido seis pinturas em 1889, permanecia em uma situação precária. Seu cliente mais constante era Dupuis, que por 300 francos comprou *Rebanho de ovelhas* do marchand em junho do mesmo ano. Os preços das vendas dificilmente ultrapassavam essa marca, o que levou Theo a escrever a seu irmão que Camille Pissarro “tinha grande dificuldade em vender, e passava por dificuldades”. Buscando remediar a situação, no começo de 1890, Theo organizou uma mostra do artista no mezanino de sua galeria com 15 pinturas e 11 guaches, que também contou com uma escultura de Gauguin<sup>342</sup>.



Figura 43 – Edgar Degas, *Mulher sentada ao lado de vaso de flores (Madame Valpinçon?)*, 1865.

Óleo sobre tela, 29x36cm, The Metropolitan Museum of Art

---

<sup>342</sup> Ibid.



Para a exposição, Theo cogitou convidar três escritores a essa altura associados aos impressionistas: Gustave Kahn, Gustave Geffroy e Octave Mirbeau. Segundo o *marchand*, o crítico escolhido deveria tratar dos aspectos da obra de Pissarro “ressaltando a qualidade da execução de modo a destruir o absurdo preconceito do público contra sua técnica pontilhista”, em clara consonância com os expedientes da época, como mostrado no capítulo anterior. Mirbeau já havia escrito textos sobre Monet; Kahn, um dos principais colaboradores da *Révue de Fénéon*<sup>343</sup>, não teria problemas em escrever sobre a técnica divisionista de Pissarro. No fim, Theo e Pissarro optaram por Geffroy, crítico experiente que escrevia para o jornal *La Justice* e que já havia escrito o catálogo da exposição de Raffaëlli organizada meses antes.

Além disso, a escolha por Geffroy era um indicativo de que Theo entendia bem seu mercado. As pinturas de Pissarro presentes na mostra eram em sua maioria divisionistas, um estilo ainda não bem aceito pelo público e rejeitado por *marchands* como Durand-Ruel. Geffroy era conhecido por suas posições à esquerda do espectro político e por estar aberto aos novos desenvolvimentos artísticos praticados pelos artistas do pós-impressionismo. Estar associado a ele era acenar para um público simpático às ideias estéticas e políticas do campo da vanguarda: um público que dificilmente visitaria a galeria no Boulevard Montmartre em busca das obras expostas no andar térreo, mas que precisava ser apresentado ao que era feito no mezanino.

A exposição contou com 16 telas, sete têmperas e quatro guaches<sup>344</sup>. Em carta a seu irmão, Theo menciona que cinco obras foram vendidas, totalizando 4.800 francos, como indicam os registros da galeria<sup>345</sup>. Foram elas: *Paisagem em Auvers*, por 600 francos, *Campina em Saint Charles*, por 1.200 francos, *L'abrevoir*, também por 1.200 francos, *Camponesa guiando bodes*, por 800 francos e *Mós e ovelhas*, por 1000 francos. O dinheiro repassado ao artista, 3.150 francos, era menos do que normalmente seria devido em transações em consignação, após retirar os 25% de comissão. Não há razões

---

<sup>343</sup> Thomson, op. cit., p. 123.

<sup>344</sup> Para mais detalhes ver: Exposition d'oeuvres récentes de Camille Pissarro. Exhib. cat. Paris (Boussod, Valadon & Cie), Février 1890. Paris, 1890. Ver também *Pissarro e Durand-Ruel Snollaerts*, vol. 1, p. 218-219, 2005.

<sup>345</sup> Carta 858, enviada por Theo a seu irmão, data de 15 de março de 1890 e detalha as obras vendidas na exposição.

claras para essa diferença, mas é possível que ela se deva ao acerto de alguns dos muitos adiantamentos que Theo fazia a Pissarro em horas de aperto, como especula Rewald<sup>346</sup>.

De qualquer forma, a iniciativa reforça o suporte constante dado por Theo ao pintor: era a quarta exposição com obras do artista realizada no prazo de dois anos, ainda que tenha sido a primeira que contou com catálogo e texto. Ela também marca o estabelecimento de um acordo de primeira recusa com Pissarro, concretizado na sequência da mostra e que, possivelmente, durou até o final da vida do *marchand*. Pissarro também foi responsável por intermediar a ida de Vincent a Auvers-sur-Oise, onde este ficaria sob os cuidados do excêntrico Doutor Gachet, amigo próximo do impressionista<sup>347</sup>.

Gauguin montava então mais um de seus esquemas, dessa vez tentando arrecadar dinheiro e partir para Madagascar. Seu comprador seria um inventor, chamado Doutor Charlopin, que supostamente “havia inventado uma máquina para a Exposição Universal de 1889”. Essa invenção já teria sido vendida e o inventor aguardava o pagamento, com parte do qual compraria as obras do artista. Gauguin estava disposto a vender 38 telas ao inventor, 14 das quais se encontravam com Theo, por meros 5000 francos: uma queima de estoque por preços irrisórios para viabilizar seu projeto, o que dá a medida de seu desespero para escapar para os trópicos. O projeto, assim como a maioria dos planos mirabolantes de Gauguin, fracassou à medida que o Doutor Charlopin não dava mais sinal de vida<sup>348</sup>.

Na sequência da exposição de Pissarro, em 1890, os registros da galeria mostram que Theo comprou cinco pinturas de Monet, não diretamente do artista, e uma obra de Manet, *Estudantes de Salamanca*, imediatamente vendida ao editor Michel Manzi – o que indica transação por consignação. Os registros também apontam que Theo pagou 5000 francos por quatro pinturas de Degas, duas delas rapidamente vendidas e outra incorporada à coleção de Eugène Boussod. Temos aqui algo relevante: padrões de Theo não só “toleravam” a arte moderna vendável, mas também a apreciavam o suficiente para integrá-la à sua coleção.

---

<sup>346</sup> Rewald, op. cit., p. 54.

<sup>347</sup> Sobre o acordo de primeira recusa com Pissarro, ver Thomson, op cit., p. 29.

<sup>348</sup> A esse respeito, ver Thomson, Belinda, op. cit., e Rewald, op. cit., p. 56-8.

Em abril, Theo vendeu um Degas a Dupuis e fez transações com duas obras de Monet, uma delas vendida ao próprio artista por 2000 francos, sem cobrar comissão da galeria, o que mostra um movimento claro de manter boas relações com o artista. Acrescente-se a isso o fato de que Boussod quis visitar Monet na companhia de Theo, segundo ele informa em uma carta a Vincent. A visita, marcada para o dia da Bastilha, terminou por não ocorrer. No entanto, o interesse mostra a disposição dos donos da galeria em lidar pessoalmente com Monet. Estava claro que as estratégias comerciais de Theo e de seus patrões incluíam os artistas do chamado “Grand Boulevard”. Finalmente, ainda nos primeiros meses do ano, Theo negociou duas obras de Gauguin: as últimas pinturas do artista que passariam pelas mãos do *marchand* holandês.



Figura 44 – Edouard Manet, *Estudiantes de Salamanca*, 1860.  
Óleo sobre tela, 72x92cm, Coleção privada

## 2.8 UM MARCHAND DE COROTS

Em meados de 1889, Vincent deixou o hospício em que estava internado em Saint-Rémy de Provence rumo a Auvers-sur-Oise para ser tratado pelo Doutor Gachet<sup>349</sup>. No

<sup>349</sup> Ver figura 1. Há também outra versão do retrato do Doutor Gachet presente na coleção do Museu d’Orsay, em Paris.

caminho, passou por Paris, quando finalmente conheceu sua cunhada e seu sobrinho e reviu alguns velhos amigos, como Toulouse-Lautrec. Entre os temas discutidos nesses encontros, estava a situação profissional de Theo, cada vez mais insatisfeito com seus patrões<sup>350</sup>. Essas insatisfações não eram novidade: o descontentamento já havia surgido em outros momentos; o que mudava agora era a fragilidade da situação financeira do *marchand*, gerente da loja no Boulevard Montmartre há nove anos e que esperava mais da galeria aos 33 anos de idade, com filho e esposa para sustentar.

Algum tempo depois do encontro em Paris, Theo foi passar um fim de semana com sua família em Auvers-sur-Oise. Sua carreira foi novamente trazida à tona conforme revelam as cartas do período e, finalmente, em mais uma visita feita por Vincent ao irmão em Paris – a última vez em que os dois se encontraram antes do suicídio – os problemas do *marchand* com seus patrões continuavam na pauta. O aperto financeiro de Theo, cada vez mais intenso, e a saúde frágil de seu filho devem ter aumentado a culpa do Vincent, que mais do que nunca se sentia um peso para o irmão. Theo se mostrava particularmente insatisfeito. Em carta ao irmão, chamou os patrões de “ratos” e cogitou seu desligamento da galeria<sup>351</sup>. Seu desejo por independência estava forte como nunca.

Acrescente-se a isso uma carta enviada por Gauguin a Schuffenecker na ocasião<sup>352</sup>, na qual diz que Theo havia garantido a ele que em breve teria poder suficiente na firma para comprar suas obras com mais regularidade. Theo também fez ressurgir a ideia de criar um consórcio de *marchands* para lidar com impressionismo. Esta possibilidade, tão estimulada por Vincent em outras ocasiões, deve ter se mostrado assustadoramente concreta ao pintor: era a quantia mensal enviada por Theo que impedia que o artista fosse absorvido pela miséria completa. Pela primeira vez em muito tempo, Vincent foi responsável por pedir moderação, pontuando que “talvez o momento de formar uma união para vender impressionistas já tivesse passado”. Alguns dias depois de escritas essas linhas<sup>353</sup> o pintor cometeu suicídio.

---

<sup>350</sup> Nas cartas trocadas, próximas das datas da visita, os irmãos retomam o assunto do descontentamento de Theo com seus patrões. Ver, por exemplo, cartas 890-894.

<sup>351</sup> Carta 894 enviada por Theo a seu irmão em 30 de junho de 1890.

<sup>352</sup> Carta enviada por Gauguin a Schuffenecker em julho de 1890. In: *Gauguin Lettres*, p. 190, e Rewald, John, op. cit., p. 65.

<sup>353</sup> Carta 902, enviada em 23 de julho de 1890.

Em 27 de julho de 1890, Theo foi avisado que seu irmão havia atirado contra o próprio peito. Quando chegou a Auvers-sur-Oise, cerca de 30 km de Paris, encontrou Vincent no leito de morte. No bolso do casaco que o irmão vestia na hora do disparo, provavelmente sujo de sangue, estava o rascunho de uma carta; nela Theo pôde ler algumas das coisas que atormentavam o pintor em seus momentos finais. O papel encontrado é uma versão abandonada de outra carta efetivamente enviada em 23 de julho de 1890 – e indicada no parágrafo anterior. Se na versão enviada Vincent relativizava o antigo plano de criar uma união de *marchands* para vender impressionistas, na versão que reteve consigo reflete sobre o perfil do irmão como comerciante<sup>354</sup>.

Os outros pintores, pensem o que pensarem, instintivamente se mantêm distantes das discussões sobre o comércio atual. Pois bem, é verdade, só podemos fazer falar os nossos quadros.

Mas, ntretanto, meu caro irmão, há aquilo que sempre disse a você e que digo mais uma vez com toda a gravidade possam oferecer os esforços de pensamento assiduamente fixados em tentar fazer tão bem quanto possível – digo novamente que eu sempre considerarei você como mais do que um simples *marchand* de Corots, que por meu intermédio você tem sua parte na própria produção de certas telas, que mesmo na derrocada mantém sua calma. Pois estamos nisso, e isso é tudo, ou ao menos o principal que eu possa dizer a você em um momento de crise relativa. Em um momento em onde as coisas estão muito tensas entre *marchands* de quadros – de artistas mortos – e artistas vivos.

Pois bem, em meu trabalho arrisco minha vida, minha razão ruiu pela metade – bom – mas você não está entre os *marchands* de homens; até onde eu saiba e possa tomar partido, vejo você agindo realmente com humanidade, mas o que quer você

---

<sup>354</sup> A carta aqui citada foi encontrada por Theo quando Vincent estava prestes a morrer. Trata-se de um rascunho, razão pela qual há trechos confusos e redundantes. Sob a supervisão de Jorge Coli, optei por traduzir o mais próximo possível daquilo escrito pelo pintor. Assim, é possível que o leitor estranhe a utilização de “onde” após um momento, ou a frase final, inconclusiva e sem pontuação. Carta RM 25, rascunho da carta 902, efetivamente enviada. Original: Les autres peintres, quoi qu'ils en pensent, instinctivement se tiennent à distance des discussions sur le commerce actuel. Eh bien vraiment nous ne pouvons faire parler que nos tableaux. mais pourtant mon cher frère, il y a ceci que toujours je t'ai dit et je te le redis encore une fois avec toute la gravité que puissent donner les efforts de pensée assidument fixée pour chercher à faire aussi bien qu'on peut – je te le redis encore que je considérerai toujours que tu es autre chose qu'un simple marchand de Corots, que par mon intermédiaire tu as ta part à la production même de certaines toiles, qui même dans la débacle gardent leur calme. Car là nous en sommes et c'est là tout ou au moins le principal que je puisse avoir à te dire dans un moment de crise relative. Dans un moment où les choses sont fort tendues entre marchands de tableaux – d'artistes morts – et artistes vivants. Eh bien mon travail à moi j'y risque ma vie et ma raison y a fondrée à moitié – bon – mais tu n'es pas dans les marchands d'hommes; pour autant que je sache et puisse prendre parti je te trouve agissant réellement avec humanité mais que veux tu

A última carta escrita por Vincent está repleta de preocupações relativas ao mercado. Nela, o pintor diz considerar o irmão mais do que um “simples *marchand* de Corots”. Mas o que significava ser um *marchand* de Corots? Significava estar associado ao que o mercado já tomava como estabelecido, aos produtos vendáveis que não demandavam um esforço adicional. De algum modo, também significava ser aquilo esperado pelos patrões de Theo<sup>355</sup>. Por isso mesmo, para o irmão, Theo era mais do que isso. Era alguém no meio do caminho, com um pé no mundo comercial, do interesse, frio, e outro no mundo artístico, verdadeiro. Vincent provavelmente pensou em Corot porque o irmão tinha acabado de vender uma obra do artista por 8.064 francos, por meio de Tersteeg<sup>356</sup>. A pintura tinha sido comprada meses antes por 3.000 francos, um lucro de 5.064 em pouco tempo (figura 45).

---

<sup>355</sup> Trata-se de *Lembrança de Nemi* da coleção Mesdag. A transação foi narrada por Theo em uma carta escrita a Vincent em 1 de julho de 1891, número 894.

<sup>356</sup> A pintura havia sido comprada em abril de 1890 e fora vendida em junho, conforme consta nos arquivos da Goupil presentes no *RKD*, nº 20439.



Figura 45 – Camille Corot, *Lembrança de Nemi*, 1844-45.  
Óleo sobre tela, Mesdag Collection, Haia

As duas caras escritas pelo pintor, tanto a versão enviada quanto a versão encontrada por Theo, começam da mesma maneira: “espero que você tenha encontrado aqueles senhores bem-dispostos em relação a você”. Aqueles senhores eram os patrões de Theo, dos quais o *marchand* provavelmente esperava uma resposta a respeito de sua situação na empresa que, no entanto, permaneceu inalterada. A leitura dessa relação entre patrão e empregado, por vezes conflituosa, alimentou a ideia de Theo como uma espécie de antagonista em face do mercado e de suas engrenagens, produtoras de uma arte ruim, comercial. Como mostrado ao longo deste capítulo, não foi bem assim. O



descontentamento de Theo se devia mais à sua insatisfação profissional do que propriamente ao seu desgosto com a arte que “era forçado a vender”<sup>357</sup>.

Algumas evidências disso são dadas pelo próprio comportamento dos empregadores de Theo em relação a Monet e a Degas. Como visto, Eugène Boussod incorporou uma pintura de Degas à sua coleção e, como Theo narra ao irmão na mesma época, tinha planos de visitar Monet na companhia de Valandon, que Rewald deduz ser uma forma de controle do patrão em relação a Theo<sup>358</sup>. Pelo contrário, parece claro que a presença de Boussod reforça o interesse e o respeito da galeria pelo artista. As insatisfações de Theo com os patrões certamente não se resumiam à resistência deles à sua incursão pelos modernos.

Mais que isso: ser um *marchand* de Corots significava ser um *marchand* de artistas mortos (o artista havia falecido em 1875), o que, na visão do irmão pintor, era não contribuir com os artistas e a arte de seu tempo. Ora, para Vincent, o irmão seria tão presente no processo de fabricação das obras quanto os próprios artistas: “que por meu intermédio, você tem sua parte na produção de certas telas”. Esse *marchand* é mais do que um comerciante, um reles intermediário entre oferta e demanda; é, antes disso, alguém tão necessário quanto o próprio artista para a evolução da arte.

No passado, Vincent acusara Reid de ser um *marchand* vulgar, que colocava os artistas vivos em segundo plano; seus projetos de criar uma cooperativa de artistas em Arles e um consórcio de *marchands* baseado em Paris estavam ligados ao comércio de artistas vivos. Mas a visão do irmão *marchand* a respeito da atividade do irmão pintor nem sempre foi favorável. São algumas idas e vindas ao longo das cartas trocadas.

## 2.9 OS DOIS LADOS DA BARRICADA

A visão de Vincent sobre os comerciantes de arte – atividade que também exerceu – não era das melhores. Na maioria das vezes, via a profissão de Theo como uma atividade baixa, guiada pelo interesse frio. Os personagens que mais encarnaram essa repulsa foram seu Tio Cor, Tersteeg e Reid. Nas últimas cartas, Theo aparece diferente dos demais,

---

<sup>357</sup> Rewald, John, op. cit., p. 57.

<sup>358</sup> Ibid., p. 61.

como diretamente responsável pelas pinturas do irmão. De fato, sem o trabalho diligente e regrado de Theo, não teria havido Vincent, o gênio maldito e atormentado. Mas ao longo de sua carreira seu irmão também esteve na mira.

Volto a algumas cartas do período em que Vincent morava na Holanda, nas quais deixa clara a divisão entre os dois e a racionalidade que os separa. Vejamos a carta enviada em setembro de 1884<sup>359</sup>.

Você diz que chegará em breve uma exposição sobre a obra de Delacroix. Bom – lá você certamente verá uma pintura *A barricada*<sup>360</sup>, que eu só conheço das biografias de Delacroix. Ela foi pintada, penso eu, em 1848. Você conhece, além disso, uma litografia por de Lemud penso eu – senão por ele, então por Daumier<sup>361</sup>, representando também a barricada de 1848.

Eu gostaria que você só pudesse imaginar que você e eu tivéssemos vivido naquele ano, 1848 – ou período parecido, porque no golpe de Estado de Napoleão algo mais uma vez se passou. Eu não vou dizer a você nada que tenha ódio – essa também nunca foi a intenção. Eu tento deixar claro a você até que ponto a diferença entre nós está ligada a fluxos gerais da sociedade e assim sendo é algo muito diferente de ódio expresso de modo deliberado.

Então tomemos aquele tempo 1848 [...]

Muito aconteceu desde então. Mas eu acredito que se você e eu tivéssemos vivido então, você estaria ao lado de Guizot e eu estaria ao lado de Michelet. E ambos permanecendo consistentes, com certa melancolia nos veríamos diretamente opostos como inimigos, por exemplo, em uma barricada você no front como um soldado do governo e eu atrás como um revolucionário ou um rebelde.

Agora em 1884 – por acaso os números são exatamente os mesmos, só que inversos – estamos nós mais uma vez um contra o outro, embora não haja nenhuma barricada agora, é verdade. As mentes que não conseguem concordar, entretanto, são reais. O moinho não está mais lá, mas ainda há vento<sup>362</sup>.

<sup>359</sup> Carta número 461, enviada por Vincent a Theo em setembro de 1884. “Ge zegt er komt binnen kort een expositie van ’t werk van Delacroix. – 2 Goed – daar zult ge zeker wel zien een schilderij *La barricade*, dat ik alleen ken uit levensbeschrijvingen van Delacroix. ’t is geschilderd meen ik in 1848. Gij kent bovendien een lithographie door de Lemud meen ik – indien niet door hem dan door *Daumier*, voorstellende ook de barricade van 1848. Ik wou gij U eens kondt voorstellen dat gij en ik hadden geleefd in dat jaar 1848 – of dergelijke periode, want bij den coup d’état van Napoleon is er ook weer iets geweest. Ik zal U geen hatelijkheden zeggen – dat is ook het doel nooit geweest – ik tracht U duidelijk te maken in hoeverre ’t verschil dat tusschen ons gekomen is in verband staat met algemeene stroomingen in de maatschappij, en als zoodanig iets heel anders is dan expres er op aangelegde hatelijkheden”.

<sup>360</sup> Na versão original, embora a carta seja em holandês, o artista usa o nome *La Barricade*, em francês.

<sup>361</sup> Van Gogh se refere, provavelmente, a uma gravura feita a partir da pintura *A Revolta*, de Daumier, presente na Phillips Collection, figura 47.

<sup>362</sup> A frase foi escrita em francês, “Le moulin n’y est plus mais le vent y est encore”, retirada de *Os Miseráveis*, de Victor Hugo. Trata-se de uma frase do bispo Bienvenu sobre a Revolução.

E nós estamos – na minha visão – em campos diferentes um contra o outro, não há nada o que fazer quanto a isso. E queira você ou não, você precisa seguir em frente, eu preciso seguir em frente.

[...]

Minhas frases odiosas são tiros não contra você – que é meu irmão – mas no geral ao partido a que você pertence.

[...]

Enfim, então era 48, agora é 84. O moinho não está mais lá, mas ainda há vento.

A imagem da barricada é forte e substitui qualquer descrição: uma linha precisa separando o mundo do comércio do mundo da arte. Dois lados da barricada, dois *ethos* distintos: de um, a paixão artística inspirada pelo romantismo; de outro, a racionalidade organizadora, instrumental, que varria o mundo na segunda metade do século. Foi primeiro inspirada na gravura *La Révolution de 1848. Une famille sur les barricades* (Národní Galerie, Praga), de Daumier, muito citada pelos irmãos<sup>363</sup>. Mas cristalizou-se na *Liberdade guiando o Povo*, de Delacroix, que Vincent imagina se tratar dos acontecimentos de 1848 e não de 1830. Mesmo que o pintor ainda não tivesse visto a pintura, era uma miragem poderosamente associada ao espírito romântico que se opunha à racionalidade burguesa por ele criticada.

Apesar do erro em relação ao quadro, a data evocada por Vincent não poderia ser outra: 1848 é um suporte privilegiado para a narrativa de ruptura da modernidade. Foi nesse ano que Marx e Engels publicaram seu manifesto comunista; foi o ano em que a história se repetiu como farsa; que as indústrias de maquinário moderno dominaram a cidade; que o sistema financeiro passou a se desenvolver; que as vielas medievais, românticas, escuras passam a dar lugar aos bulevares claros e racionais que cortaram a cidade a partir das reformas do Barão Hausmann<sup>364</sup>. O ano de 1848 marca a consolidação do mundo da produção e dos negócios, regrado, guiado pelo interesse em oposição às paixões: o triunfo do capitalismo e sua classe. A barricada de Vincent também separa o mundo nítido da divisão social do trabalho do mundo indefinido, romântico, artístico, que não cabe nas fronteiras que a ele foram designadas.

---

<sup>363</sup> Ver, por exemplo, carta 304.

<sup>364</sup> Ver a introdução de Harvey, David. *Paris: a capital da modernidade*. São Paulo, Boitempo, 2015.



Figura 46 – Eugène Delacroix, *Liberdade guiando o povo*, 1830.  
Óleo sobre tela, 260x325cm, Museu do Louvre

O ano de 1884, o inverso da data anterior, já faz parte desse mundo no qual Vincent amarga a marginalidade e o fracasso sucessivo nas carreiras que escolheu. Theo, ao contrário, desenvolve uma bela trajetória e tem um lugar muito bem estabelecido como *marchand*. Apoiado por seus familiares e reconhecido por seu trabalho diligente, elogiado por Tersteeg – antigo desafeto do irmão – e promovido por Boussod – o mesmo que tinha demitido Vincent anos antes. De um lado, alguém com uma posição clara na divisão social do trabalho, do outro, um “rebelde” que não é capaz de se adequar àquilo esperado e que morreu como um maldito. Os números são invertidos – 84 e 48 – e os irmãos, de algum modo, também: como metades complementares, andam juntos nos lados opostos.

O pintor é claro ao situar o irmão do lado conservador, junto das forças reacionárias de Guizot e Luis Felipe, mas sobretudo com a ordem, com aquilo que não é revolucionário. Ele que – lembremos, nessa época pouco pensava em impressionismo – já se colocava como aquele que não é capaz de seguir as regras da sociedade, em contraposição ao irmão, jovem cordial com uma respeitável carreira de classe média. Um

*ethos* de artista marginal<sup>365</sup> ainda não associado a uma estética revolucionária. Nos dois momentos, cartas de 1884 e cartas de 1890, Theo varia de burguês reacionário a *marchand*-artista.



Figura 47 – Honoré Daumier, *A Revolta*, 1848.  
Óleo sobre tela, 88x113cm, Phillips Collection

As cartas de 1890 e as cartas de 1884 foram escritas em contextos semelhantes: o de desentendimento entre Theo e seus superiores. No final de 1883, Theo tinha se desentendido com seus patrões por razões relativas ao desempenho de suas vendas<sup>366</sup>. Nessa época, pensou mesmo em deixar a galeria, mas assim que as coisas se restabeleceram, voltou a ficar satisfeito com seu emprego<sup>367</sup>. No momento de discordância, Vincent insiste para que o irmão se torne um artista, vendo nele as qualidades e as capacidades para tanto. A frustração do irmão pintor ao saber que o irmão *marchand* havia dado um passo atrás e voltado para o lado “errado” da barricada dá a temperatura das cartas de 1884.

<sup>365</sup> O assunto será aprofundado em capítulo posterior. A respeito de um *ethos* de artista marginal, como citado anteriormente, ver O Novo Artista. In: Coli, Jorge, op cit., 2010. p. 139-156.

<sup>366</sup> Stolwijk, Chris, op. cit., p. 34.

<sup>367</sup> Ver cartas 447-451.



É também em 1884, no contexto das cartas citadas acima, que começou o trato que estabelecia que a ajuda mensal de Theo seria feita mediante a entrega das pinturas. Theo já ajudava o irmão desde 1882<sup>368</sup>, mas foi só nesse momento que decidiram criar uma espécie de acordo comercial para mediar a relação fraterna. Ela deixa de ser, portanto, uma relação inteiramente baseada no afeto e passa a ter um componente mercantil. Vincent é explícito ao afirmar que não gostaria que o irmão encarasse o trato somente de uma perspectiva financeira, mas como alguém que estivesse interessado em “ajudar um pintor iniciante”<sup>369</sup>. Por isso mesmo, anos depois, nas cartas de 1890, o pintor ressalta a participação do irmão na produção de suas obras. Com a morte do irmão, Theo parece definitivamente ter cruzado a barricada para o lado de Vincent, de onde não mais voltaria.



Figura 48 – Camille Pissarro, *L'île Lacroix*, 1888.  
Óleo sobre tela, 46,7x55,9cm, Philadelphia Museum of Art

<sup>368</sup> Stolwijk, Chris, op. cit., p. 36.

<sup>369</sup> Tal como presente na carta 436. O acordo entre os irmãos inicialmente estabelecia a quantia de 100 francos mensais, mais materiais de pintura. Posteriormente, a quantia aumentou para 150.

## 2.10 O BOULEVARD MONTMARTRE SEM THEO (OU OS ÚLTIMOS DIAS DE THEO)

A despeito do luto, os negócios continuavam. Dois dias depois da morte de Vincent, Dupuis comprou um Degas por 2.500 francos. Theo também vendeu cinco obras de Pissarro entre guaches e óleos por 2.500 francos, média de 500 por obra, mesmo valor gasto pela galeria em um desenho de Degas. Foi também nessa ocasião que o *marchand* holandês comprou seu primeiro e único Cézanne, referido como *Femme Assise* nos registros da galeria<sup>370</sup>, por meros 300 francos, provavelmente como parte do pacote de obras envolvido que também envolvia as obras de Degas. A obra só seria vendida em 1899, com prejuízo de 100 francos. O comprador foi Ambroise Vollard, que já começava a trabalhar com artistas do que seria chamado de pós-impressionismo.

Logo após o suicídio de Vincent, Theo procurou Durand-Ruel para organizar uma retrospectiva do irmão. O velho *marchand* ideológico se mostrou refratário à ideia – assim como tinha feito com uma exposição proposta por Gauguin de suas próprias obras. Essas recusas mostram que Durand-Ruel continuava reticente em relação às variedades de pós-impressionismo e que aquele espírito ideológico, descrito no capítulo anterior, valia mesmo para os impressionistas, com os quais só agora ele começava a ter bons lucros<sup>371</sup>. De novo: a racionalidade comercial andava junto com a crença na arte. A essa altura, seria precipitado começar uma nova empreitada sem terminar a anterior.

Com a recusa, Theo mencionou a Pissarro o desejo de realizar essa exposição no Theatre d'Aplication, onde Chéret e Renouard haviam exposto há pouco tempo<sup>372</sup>. Em nenhum momento cogitou utilizar o mezanino de sua galeria. As razões para isto parecem claras. Em primeiro lugar, Theo não expôs Vincent no espaço da empresa quando o irmão estava vivo; em segundo, seus desentendimentos com os patrões não deixavam as coisas nem um pouco fáceis. Ao contrário, expor as obras do irmão em um lugar que tinha causado tantos problemas a ele e a Vincent poderia mesmo ser uma espécie de traição, dado o contexto conturbado. Apesar disso, com ajuda de Bernard, Theo organizou uma

<sup>370</sup> Tratava-se, provavelmente, de *Mulher sentada em azul*, presente hoje na Phillips Collection, em Washington.

<sup>371</sup> Rewald, op. cit., p. 70.

<sup>372</sup> Carta enviada por Theo a Pissarro em 30 de setembro de 1889. Ver Rewald John, op. cit., p. 69.



pequena exposição de obras do irmão em seu apartamento. Parecia mais do que nunca dedicado a popularizar a obra de Vincent<sup>373</sup>.

Ainda que Theo continuasse suas atividades, as atitudes do *marchand* após a morte do irmão o afastavam de seu perfil de “honest broker<sup>374</sup>”; surge uma postura pouco comedida em relação aos negócios, que lembra as ideias de seu irmão no passado, como se Vincent ainda estivesse vivo dentro dele. Por exemplo, na época, enviou um telegrama a Gauguin garantindo dinheiro para sua partida aos trópicos e se apresentando como “diretor<sup>375</sup>”. No início, a proposta animou o francês, mas logo ele percebeu a fragilidade da situação. Eram os primeiros sintomas dos problemas nervosos que levaram Theo ao hospital em outubro de 1890, provavelmente em decorrência da sífilis, somado ao impacto da morte do irmão. Foi internado no hospital dirigido pelo Doutor Blanche, pai do pintor Émile Blanche. Em razão da doença, deixou os negócios e, com isso, ficaram desamparados aqueles artistas que precisavam dele para sobreviver.

Na sequência de sua internação, a galeria Boussod & Valladon pediu a Gauguin que retirasse suas obras em consignação presentes na loja. Com Pissarro, as coisas foram parecidas. Étienne Boussod recomendou ao artista que trocasse suas pinturas divisionistas por obras mais próximas do já muito bem aceito estilo impressionista, celebrado pelo mercado a partir de Monet. Pissarro, a essa altura, sentia os efeitos adversos que as vendas da coleção de Achille Arosa e de Dupuis (ambas em 1891) tiveram sobre suas obras. O artista não teve outra escolha senão aceitar a proposta<sup>376</sup>.

A venda dessas coleções colocou uma grande quantidade de obras de Pissarro no mercado por preços baixos. Por exemplo, na venda de Arosa havia três painéis pintados por Pissarro com o tema das quatro estações, e que ele esperava vender via Theo, custando menos de 300 francos cada. Um desastre para o artista, que almejava conseguir pelo menos 1.000 francos para cada pintura. A venda da coleção de Dupuis – que cometeu suicídio no final de 1890 em razão da falência iminente de seus negócios – foi feita a toque de caixa e devolveu ao mercado boa parte das obras que o colecionador tinha comprado nos anos anteriores. Os preços da venda foram comedidos, com Monets e

<sup>373</sup> Van Dijk, Maite, op. cit., p. 139.

<sup>374</sup> É a expressão utilizada por Thomson para descrever o perfil profissional de Theo em seu ensaio presente em Thomson, Richard (op. cit., p. 47).

<sup>375</sup> Ver Alexandre, A. *Paul Gauguin: Sa vie et le sens de son oeuvre*. Paris, 1930. p. 108.

<sup>376</sup> Stolwijk, Chris, op. cit., p. 46

Degas em torno de 2.000 francos<sup>377</sup>. Entre os compradores estavam *marchands* como Salvador Meyer (que já havia comprado obras da coleção de Dupuis em seus momentos finais), Durand-Ruel, Portier e mesmo a galeria Boussou, Valadon & Cie, o que mostra mais uma vez que os patrões de Theo tinham interesse em comprar impressionistas a preços baixos. Naturalmente, a presença de tantas obras no mercado aumentava a oferta de um produto quase sem demanda.

Com a morte de Theo, em janeiro de 1891, Gauguin foi direto ao reconhecer que “somente van Gogh sabia como vender e como criar uma clientela, (e que) ninguém hoje sabe como ‘tentar’ um colecionador”. Entretanto, quando Bernard propôs que os dois organizassem uma retrospectiva de Vincent, Gauguin buscou se afastar da imagem de loucura trazida pelos irmãos, alegando que “dada a estupidez do público, não era hora de lembrar de van Gogh e sua loucura [...] Muita gente diz que nossa pintura é insanidade”<sup>378</sup>. Felizmente Bernard não escutou o colega e, em 1891, organizou uma pequena retrospectiva de Vincent na galeria Barc de Bouteville: a primeira de uma série de exposições que iriam se espalhar no final do século XIX e começo do próximo, como será visto.

No lugar de Theo, Maurice Joyant assumiu o posto de gerente da filial do Boulevard Montmartre. Grande amigo de Toulouse-Lautrec, Joyant era um jovem de boa posição social e ficou no cargo por pouco mais de dois anos. Quando, trinta anos depois, escreveu suas memórias, lembrou-se das circunstâncias em que sucedeu Theo de modo peculiar. Escreveu que os patrões diziam que Theo tinha “acumulado algumas coisas assustadoras de pintores contemporâneos que são a desgraça de nossa galeria”, também que havia um “excesso de pinturas de um paisagista chamado Claude Monet, que estava começando a vender um pouco nos Estados Unidos” e com quem a galeria supostamente teria um contrato que os obrigava a “comprar toda a produção do artista”.

Os relatos de Joyant são imprecisos. Em primeiro lugar, o contrato com Monet havia caducado em 1889. Nada prendia a galeria a Monet na ocasião. Além disso, já em 1891, Joyant vendeu 16 pinturas de Monet que haviam sido acumuladas por Theo, todas

---

<sup>377</sup> Dupuis começou a vender suas obras já no final da vida. O leilão de junho de 1891 vendeu o que tinha sobrado por preços abaixo do valor de mercado da maioria das obras. Caso das *Quatro Estações*, de Pissarro, que atingiram o valor de meros 273 francos por obra. Ver Rewald, op. cit., p. 76.

<sup>378</sup> Rewald, op. cit., p. 74-5.

para compradores europeus, como informam os registros da galeria. Entre o estoque deixado por Theo e as novas vendas de Joyant, foram 25 Monets só em 1891, boa parte deles vendida para colecionadores dos Estados Unidos, com preços na casa dos 10.000 francos. Mais que isso: em 1892 a filial principal da galeria, localizada na Place d'Opera, também vendeu uma obra do artista, *Degelo em Argenteuil*, por 1200 francos para Henri Garnier. Joyant foi responsável por montar a exposição de Carrière que havia sido preparada por Theo anteriormente.

O ano de 1891 foi de Monet. O artista teve uma grande exposição na galeria de Durand-Ruel<sup>379</sup>, com catálogo escrito por Gustave Geffroy – o mesmo contratado por Theo para suas exposições. Na época, Monet vendeu três pinturas para a Boussod & Valadon que não estavam na exposição, o que contrariamente ao que disse Joyant mostra o interesse da galeria no artista. Em carta a seu filho, Pissarro reconheceu que as pessoas “não queriam nada que não fosse Monet”, que parecia não ser capaz de pintar rápido o bastante para atender à demanda por suas obras. De algum modo, Pissarro se resignava a pintar para saciar o apetite do mercado pelo estilo de Monet. Ao mesmo tempo, os negócios de Durand-Ruel com impressionistas prosperavam nos EUA, e os preços das obras que cruzavam o Atlântico chegavam a ser quatro ou cinco vezes maiores do que na França.

Gauguin finalmente organizou um leilão de suas próprias obras em 1891 para levantar fundos e partir para os trópicos. Durand-Ruel atuou como *expert* da venda, com total arrecadado de 9.350 francos, e que contou com obras vendidas por até 900 francos, caso de *Visão após o Sermão*, e com a compra por Degas de *La Belle Angèle*. O valor total arrecadado é quase o dobro do que Gauguin pretendia receber com o negócio malsucedido com o tal Charlopin. O texto de introdução foi escrito por Octave Mirbeau. A experiência com Gauguin mostra que Durand-Ruel se aproximava de alguns dos artistas agenciados por Theo. Se o holandês tinha buscado trabalhar com os pintores “descobertos” pelo francês, o inverso acontecia com Gauguin<sup>380</sup>.

Mas se, conforme visto no primeiro capítulo, o caráter “ideológico” de Durand-Ruel tivesse sido gerado, em boa medida, pelas memórias que o próprio *marchand*

---

<sup>379</sup> Entre os colecionadores que emprestaram obras estavam Clemenceau, Gallimard e Sutton. Ver Rewald, op. cit., p. 75.

<sup>380</sup> Ibid., p. 78.

escreveu, no caso de Theo, a celebridade está muito mais associada ao mito de seu irmão. É claro que em sua curta carreira Theo contribuiu para a consolidação dos artistas do pelotão de frente do impressionismo e introduziu outros artistas que não teriam encontrado nenhum espaço sem ele. No entanto, sem Vincent, seria isso suficiente para classificá-lo como um herói da arte moderna, nos moldes propostos por Rewald? Petit e outros também trabalharam com Monet, Degas e companhia, o que não bastou para que eles adquirissem o *status* de Theo.

Vejamos o que dizem alguns contemporâneos de Theo. No período imediatamente posterior à sua morte, antes de o irmão se tornar um fenômeno, há alguns relatos que ajudam a entender a visão que seus contemporâneos tinham sobre sua atuação quando o mito de Vincent ainda não existia. Em 25 de janeiro de 1891, o crítico Albert Aurier<sup>381</sup>, que pouco tempo antes havia escrito um artigo elogioso a Vincent, publicou uma pequena nota sobre a morte de Theo na revista *Mercure de France* (figura 49), na qual se referia ao *marchand* como um “simpático e inteligente *expert*” que trabalhou duro “para tornar conhecidos os mais audaciosos artistas independentes”. Na Holanda, Jan Veth<sup>382</sup> e Jozef Isaacson<sup>383</sup>, escritores e amigos de Theo, adotaram um tom mais exaltado ao destacar o suporte dado por Theo à causa da arte moderna. No jornal *De Amsterdamer*, Veth se referiu a Theo como um “jovem corajoso” que “trabalhou com generosidade e serena perseverança para o que, para ele, era nobre na arte da pintura”. Isaacson foi ainda mais caloroso ao classificar o *marchand* como alguém que “lutou por seus artistas, sofreu ao lado deles, e se sacrificou pela causa”.

Os adjetivos da retórica da valorização da arte moderna, com sacrifício, abnegação e luta, que tanto serão associados a Vincent, surgem – principalmente nos artigos holandeses – para falar de Theo. Nenhum sinal dos esforços que o *marchand* fez em relação à carreira do irmão, o que mostra que, mesmo antes de Vincent, Theo já aparecia retratado como um *marchand* ideológico, alguém que lutava pela arte moderna.

---

<sup>381</sup> Aurier, Albert. Choses d’art, *Mercure de France*, 1 mar. 1891.

<sup>382</sup> Jan Veth. Theo van Gogh. *De Amsterdamer*, 2 de fevereiro de 1891: “[...] jongen moedigen man [die] met onbaatzuchtigheid en bedaarde volharding [had] gewerkt wat hij kon voor hetgeen in schilderkunst hem nobel leek”.

<sup>383</sup> Isaacson, J.J. Uit de schilderswereld. Theodorus van Gogh. *De Portefeuille*, 12, p. 573, 7 de fevereiro de 1891: “[...] een der stoutste kampioenen [...] die streed voor de artiesten, met hen leed en zich voor hun streven opofferde”.

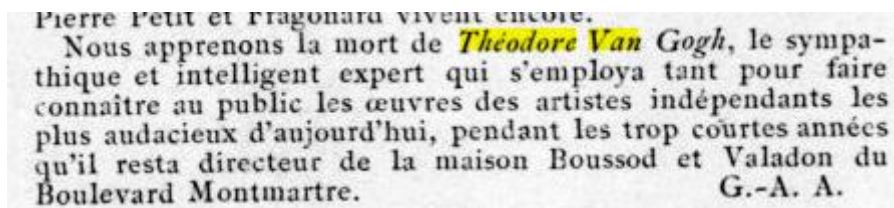


Figura 49 – Aurier, Albert, Choses d'art, *Mercure de France*, 1 mars 1891

Essa retórica, no entanto, não deve ser separada de sua atuação como homem de negócios. Vimos no capítulo anterior que a promoção da arte moderna estava associada ao próprio desenvolvimento do mercado. Em outras palavras, uma coisa não se dissocia da outra: ser um defensor dos artistas contemporâneos significava também ser um homem de negócios. As duas coisas se misturam e dificultam uma visão polarizada: o *marchand* não era exatamente o herói apontado por Rewald, afastado do comércio, nem tampouco um gênio do mercado financeiro, “mais esperto que Warren Buffet”, como exagera uma recente publicação<sup>384</sup>. Mais que um escudeiro de seu irmão pintor, Theo foi um campeão da arte moderna porque, assim como Durand-Ruel, soube fazer dela seu negócio – o que não está em contradição com sua admiração e defesa dessa mesma arte. Mas conforme o mito de Vincent aumentava, mais Theo se tornava um *marchand* quase artista, como disse o irmão pintor na carta vista ao final do capítulo anterior.

## 2.11 COMPRAS, VENDAS E LUCROS

A atividade de Theo como gerente da galeria francesa foi variada. Por suas mãos passaram obras de diversos artistas que atingiram preços distintos no mercado, desde os pintores ligados ao chamado *juste milieu* até estrangeiros como Corcos, Jongkind, Kaemmerer<sup>385</sup>, que encontraram em Theo uma espécie de ponte entre sua pintura e o mercado francês, ele também um estrangeiro atuando em Paris.

É bom lembrar que a trajetória de Theo como *marchand* não envolveu exclusivamente pinturas. Nos registros da galeria é possível encontrar informações sobre

<sup>384</sup> A referência a Warren Buffet é feita em: Van der Veen, Wouter. *O capital de Van Gogh: ou como os irmãos Van Gogh foram mais espertos que Warren Buffet*. São Paulo: LPM, 2018.

<sup>385</sup> Vittorio Mateo Corcos, italiano (1859-1933); Johann Barthold Jongkind, holandês (1819-1891); Frederik Hendrik Kaemmerer, holandês (1839-1902).

esculturas, que variam de artistas desde Gauguin até Rodin, objetos decorativos, pastéis, desenhos e toda sorte de materiais que claramente colocam sua atividade além do comércio de quadros. Thomson nota que esse comportamento indica a percepção do holandês de um mercado amplo, que envolveria também as artes decorativas, antecipando os movimentos do começo do século XX<sup>386</sup>.

Nesse sentido, classificar as atividades do *marchand* holandês em uma chave meramente modernista seria reduzir sua atuação no mercado. É preciso antes entendê-la como parte de sua estratégia comercial. Lidar com artistas vivos, como defendido por seu irmão, era uma atividade arriscada: implicava apostar em nomes variados, fazer investimentos de longo prazo, contentar-se com baixos preços no curto prazo. Por outro lado, ainda que não fosse um diferencial, ser um *marchand* de Corots era um caminho seguro. Corot e outros eram artistas com gosto e reputação póstuma já bem estabelecidos. Ser um *marchand* de artistas vivos, como muito bem ensinara Durand-Ruel, significava estar disposto a correr riscos e a esperar um longo tempo até que as sementes plantadas florescessem.

As apostas de Theo vão muito além dos impressionistas posteriormente consagrados e passavam por nomes mais vendáveis, que Rewald chamou pejorativamente de impressionismo *High Society*, como Carière, Guilaumin, Besnard e Raffaëlli. Também mostram sua percepção para os movimentos que o mercado fazia em relação a determinados artistas. Caso de Daumier, com cerca de 10 obras compradas entre 1888 e 1889. Por que o súbito interesse do *marchand* pelo artista? Provavelmente porque acontecimentos da época chamaram a sua atenção, como o texto publicado por Alexandre Arsène em 1888, o sucesso da exposição de caricaturas na École des Beaux-Arts e o elogio da crítica por ocasião da exposição Universal de 1889<sup>387</sup>.

Assim como os artistas ligados do meio do século haviam sido a base para os investimentos de Durand-Ruel nos impressionistas, para Theo, nomes como Corot eram um ativo seguro em uma espécie de carteira variada. Em outras palavras: para vender artistas vivos, era necessário vender artistas mortos, capazes de sustentar a atividade do *marchand* em outras frentes que tardariam a trazer lucro. Por exemplo, apesar dos altos

---

<sup>386</sup> Thomson, Richard, op. cit., p. 148.

<sup>387</sup> Ibid., p. 90.

preços, Monet não trouxe lucros à galeria ao longo dos dez anos de gerência de Theo. Já os artistas que o *marchand* mais ajudava, como Pissarro e Gauguin, foram capazes de proporcionar pequenos lucros, o que de um ponto de vista puramente contábil bastaria para justificá-los na galeria: pelo menos não davam prejuízo. Isto então significa que Pissarro e Gauguin eram um bom negócio e que Monet era um mau? Não exatamente. Vejamos alguns números<sup>388</sup>.

Entre 1881 e 1890, período de gerência de Theo, a filial do Boulevard Montmartre comprou 869 obras e gastou 1.616.818 francos<sup>389</sup>. O artista com mais obras compradas foi Corcos, com 75 adquiridas pelo total de 72.187 francos. Uma média de 962,50 francos por quadro. Logo em seguida, na segunda posição, está Monet, com 68 obras compradas pela empresa sob a gerência de Theo, pelo total de 94.525,81 francos. Na terceira posição do ranking de compras está Corot, com 51 obras compradas pelo total de 190.033,81 francos (gráfico e tabela 1). Uma média de 3726 francos por quadro. Isto deixa claro que, apesar de a quantidade de obras de Corot ser inferior à quantidade de obras de Corcos e Monet, o valor final pago por obra de Corot era aproximadamente 2,7 vezes maior do que o valor pago por um Monet e quase 3,9 vezes maior do que o valor de uma obra de Corcos. A informação não é surpreendente: como disse o próprio Vincent, Corot era central na definição da profissão do irmão, o que também mostra que o impressionista não era exatamente barato: o fato de Corot ser “apenas” 2,7 vezes mais caro do que Monet, por obra, indica que o impressionista era relativamente caro quando comparado com outros, como Corcos ou Monticelli (em relação a este último, o impressionista era cerca de três vezes mais caro). As compras de Monet foram todas feitas de 1886 em diante. As de Corcos e de Corot relativamente distribuídas pelo período todo.

---

<sup>388</sup> Como é possível verificar em Mitchell, B. R., op. cit., 2007, p. 961, o nível de preços na França, entre 1881 e 1890, foi praticamente estável, razão pela qual as variações reais dos valores mencionados não foram levadas em conta para analisar a trajetória dos preços praticados por Theo ao longo do período.

<sup>389</sup> Esses valores dizem respeito somente às atividades da galeria de Theo e não necessariamente podem ser estendidos para o mercado como um todo. As médias e os rankings estão relacionados somente aos preços atingidos por tais artistas no negócio do *marchand*.



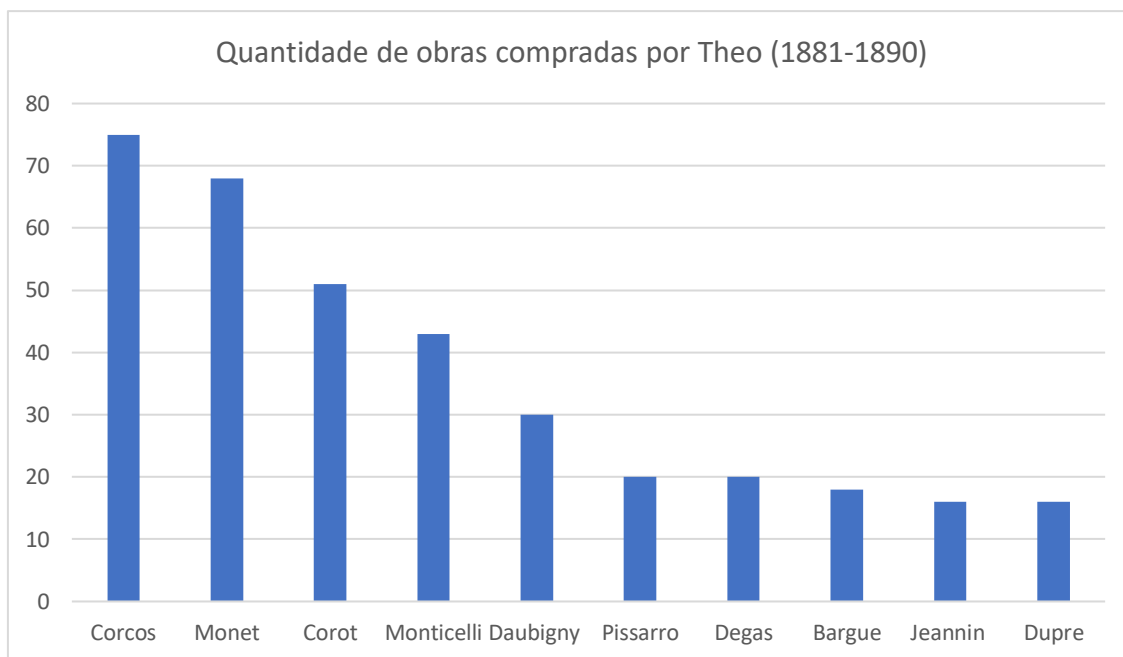


Gráfico 1 – Ranking dos 10 artistas com mais obras compradas por Theo à frente da galeria no Boulevard Montmartre, entre 1881-1890

Completam as dez primeiras colocações da quantidade de obras compradas por Theo em sua gerência: Monticelli, Daubigny, Pissarro, Degas, Bague, Jeannin, Dupre. Desses artistas, somente Degas, Monet, Pissarro estiveram presentes em pelo menos uma exposição dos impressionistas. Rafaëlli, que também expôs com o grupo, vem na décima primeira posição com 15 obras compradas. Assim, dos 11 artistas mais comprados, quatro poderiam de alguma forma ser associados ao impressionismo ou à Escola de Barbizon. De Degas, Theo comprou 20 obras ao longo de sua gerência (metade delas só em 1890), pelo total de 33.770 francos, com média de 1.688,50 francos por quadro. Um valor superior àquele investido em Monet. Confirma-se assim numericamente o que foi argumentado antes: havia um investimento considerável em Degas e Monet, só possível com o consentimento dos patrões de Theo. Fica difícil pensar que, nessas circunstâncias, o *marchand* fosse “forçado” a vender alguma coisa.

Dos artistas comercializados pela galeria sob a gerência de Theo, somente 24 tiveram mais de 10 obras negociadas no prazo de 10 anos, entre os quais estão Pissarro e Gauguin, com respectivamente 20 e 11 obras. O primeiro aparece empatado com Degas, mas ao contrário deste, Theo não buscava suas obras pelo mercado; era Pissarro que precisava do *marchand* para se manter. Pelo total das 20 obras compradas do artista, Theo

desembolsou 8.935 francos, média de 446 por obra. Já o gasto total em Gauguin foi de 3.315 francos, com média de 301,36 por quadro. A título de comparação, uma pintura de Ziem, por exemplo, custava a Theo, em média, 1.968,71 francos e uma de Daubigny, 5.601,56, desbancando inclusive Corot. No mesmo sentido, Monticelli, de quem Theo comprou 43 obras para a galeria, com média de 266,28 francos por quadro, era mais barato do que Pissarro e Gauguin.

Quando se analisa em escala decrescente de valor, Corot ocupa a primeira posição do ranking de obras compradas, o que se explica pelos preços elevados de seus quadros. Em seguida estão Daubigny, Monet, Diaz de la Peña, Dupre, Corcos, Troyon, Isabey, Rousseau e Degas. Os campeões de compras, em termos de valor, são os sólidos artistas ligados à Escola de Barbizon: Corot e Daubigny (de quem Theo comprou 30 obras no período), tendo a galeria pago, respectivamente, 190.033,81 e 168.046 francos. Logo em seguida está Monet, ocupando o terceiro lugar do total de gastos da galeria, 92.525 francos – acima de Isabey e Rousseau, cujas obras foram pouco vendidas pela galeria de Theo.

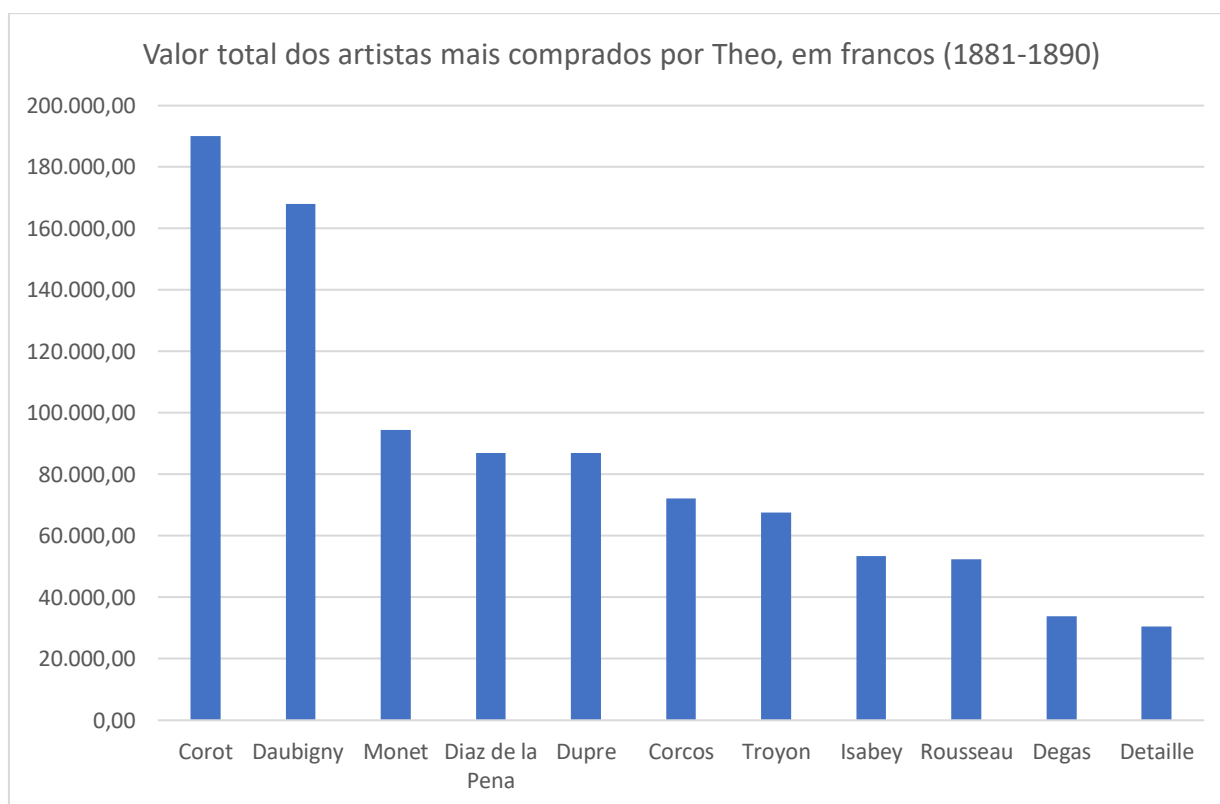


Gráfico 2 – Ranking dos 10 artistas com os quais Theo gastou – total das obras compradas – em seu período à frente da galeria no Boulevard Montmartre, entre 1881-1890

Mas quão caros eram Monet e Corot em comparação com os demais artistas? O gráfico 2 traz o ranking de artistas organizados por média de valor por quadro e quantidade de obras<sup>390</sup>. Ela deve, entretanto, ser tomada com certo cuidado. Nela, Corot aparece somente na 30ª posição. Monet apenas na 65ª posição. Isto acontece pela existência de dados que destoam dos demais, tanto em termos de preço quanto em termos de quantidade. Por exemplo, no caso de Millet, Theo somente negociou uma obra que, se comparada com a média dos demais, coloca o artista no topo da lista: uma excepcionalidade que faz com que a comparação com as demais obras seja distorcida. Tomando os artistas dos quais Theo comprou pelo menos seis obras, chega-se a uma nova lista em que Monet passa a ocupar a 15ª posição e Corot a 7ª, atrás de Rousseau, Troyon, Diaz de Peña, Daubigny, Dupré e Isabey.

Vejamos agora as atividades de Theo em relação às obras vendidas (gráfico 2). Note-se que nem sempre aquilo que era comprado pela galeria era vendido na loja, e nem sempre aquilo vendido pela loja de Theo tinha sido comprado por ela. Transações entre filiais eram comuns, e não raro uma obra adquirida pelo Boulevard Montmartre acabava sendo vendida na Place d'Opera ou em Haia (e vice-versa). Entre os artistas com mais obras vendidas sob a gerência de Theo estão novamente Corcos, Corot e Monet, respectivamente na primeira, segunda e terceira posições, com 50, 45 e 41 obras. Logo em seguida estão Daubigny e Monticelli, com 27 e 25 obras, respectivamente. Completam a lista dos dez artistas com mais obras vendidas Bague, Pasini, Jongkind, Pissarro e Dupré. À exceção de Dupré e Jongkind, os nomes coincidem com a lista de artistas comprados.

---

<sup>390</sup> Os dados completos podem ser encontrados nas tabelas presentes nos anexos desta tese.

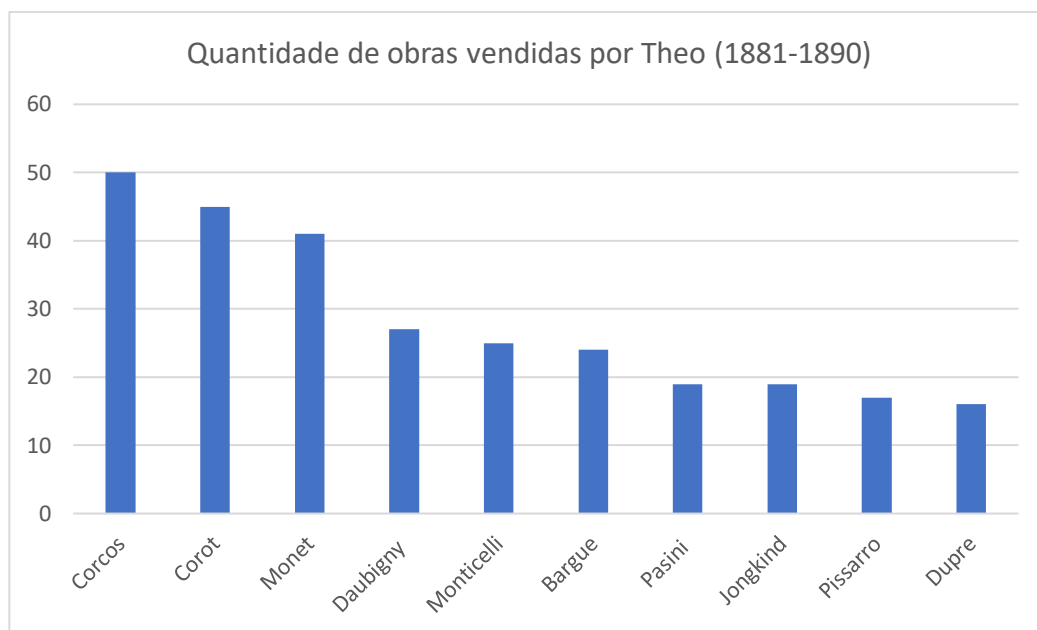


Gráfico 3 – Ranking dos 10 artistas com mais obras vendidas por Theo à frente da galeria no Boulevard Montmartre, entre 1881-1890

Degas está na lista dos dez mais comprados, mas não dos mais vendidos. Foram 20 obras compradas e 14 vendidas ao longo da gerência de Theo. O preço médio pago por um Degas no mercado, a partir da galeria de Theo, era de 2.992 francos, o que dá ao artista a 31ª posição no ranking de média de preços: dez posições acima de Monet. Degas, portanto, era 1,3 vezes mais caro do que Monet, em média. Os preços médios de venda das obras dos três primeiros são: 1468 francos para as obras de Corcos, 7008,89 para Corot e 2190,00 para Monet. Corot é 3,2 vezes mais caro do que o impressionista e quase cinco vezes mais caro do que Corcos. Mas em termos de valor, Corot ocupa somente a 14ª posição, abaixo de nomes como Millet, Bonnat e Troyon. Isto ocorre porque, ao levarmos em conta os preços médios, também consideramos artistas que foram vendidos poucas vezes e por preços muito altos.

O topo da lista de artistas em relação aos preços médios por pintura é ocupado por Gérôme, de quem Theo vendeu três pinturas pelo total 93.100 francos ao longo de dez anos, média de 23.275 por quadro. Na sequência estão Troyon e Bouguereau, com preços médios de 22.900 e 16.850 francos, respectivamente. Prova de que os campeões do Salão e os artistas de Barbizon foram imbatíveis em termos de demanda e preço ao longo da gerência de Theo. Mas isto não significa que Gérôme foi o artista que mais trouxe receita à galeria. Novamente o primeiro posto em termos de valor foi ocupado por Corot, com

315400 francos. Apesar de ser superado em preço médio pelos outros artistas, a quantidade de obras vendidas de Corot – por um preço elevado – torna sua receita fundamental para a carreira de Theo e dos artistas que ajudava. É claro que, se estivesse ao alcance de Theo, certamente ele venderia mais obras de Millet e Bouguereau. Elas, entretanto, eram mais difíceis de serem obtidas e eram transacionadas pela filial da Place d’Opera.

No caso de Corcos, ainda que tenham sido vendidas 50 obras – o nome mais vendido por Theo – o total arrecadado ao longo da década, 73407,5 francos, coloca o artista na nona posição em termos de valor, já que preço médio de cada pintura do artista, 1.468 francos, faz com que ele esteja na 61ª posição no ranking, atrás de Monet, cujos quadros eram vendidos, cada um, por 2.190 em média. Ambos ficam bastante atrás quando a comparação leva em conta Corot, cuja média por quadro é de 7.008,89 francos. Corot foi, portanto, o artista que mais trouxe receita a Theo em seu período à frente da galeria, seguido por Troyon e Daubigny. Este último foi um artista de quem Theo vendeu razoavelmente bem: foram 27 obras ao longo do período. De Troyon, no entanto, somente oito pinturas foram vendidas, mas com impressionantes 22.900 francos por pintura.

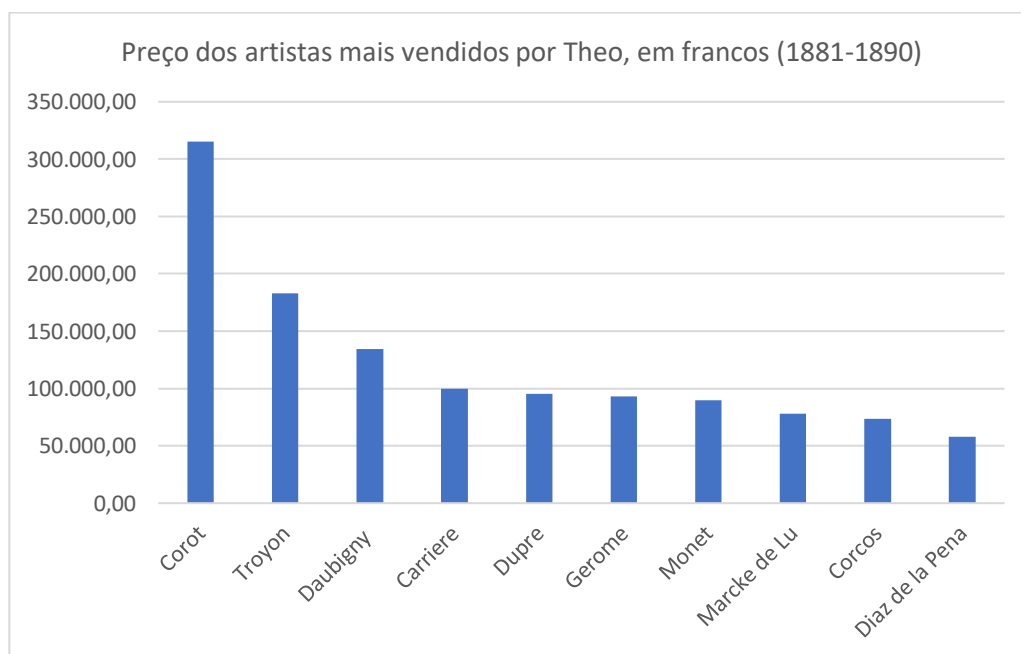


Gráfico 4 – Ranking dos 10 artistas mais vendidos – total das obras vendidas – em seu período à frente da galeria no Boulevard Montmartre, entre 1881-1890

Monet aparece nas primeiras posições dos rankings de quantidade de compras e vendas, mas o mesmo não ocorre em termos de receita. Theo gastou mais dinheiro com o impressionista do que com Troyon, como visto na seção anterior, mas a receita alcançada por seus quadros ia além de dez vezes menor. Por exemplo, a receita média gerada por Monet era 2,27 vezes menor do que a de Daubigny e mais de dez vezes menor do que a receita média de Troyon. Mas nomes como Corot, Troyon e Daubigny eram artistas “mortos”. Embora a receita que suas obras atingiam fosse alta, sua disponibilidade no mercado era limitada, consequentemente, seu potencial de valorização já havia sido “utilizado”. O mesmo não se dava com Monet, que estava em franco processo de construção de carreira. O que fazia, então, com que Theo gastasse tanto com o artista se o valor revertido por sua obra era ainda tão inferior? Vejamos os lucros.

Os dez anos de Theo à frente da galeria do Boulevard Montmartre renderam à rede Boussod et Valladon um lucro líquido de 605.993 francos. O artista responsável por cerca de 20% desses lucros foi Camille Corot, cujo total gasto pela galeria foi de 190.003 francos e a receita arrecadada de 315.400: lucro total de 125.366; lucro médio de quase 2.800 francos por pintura. Inegavelmente, Theo era um *marchand* de Corot. Sem ele não poderia ter havido a sua incursão pelo impressionismo. De algum modo, ele também participava das obras dos impressionistas, em uma espécie de trabalho transferido intemporalmente. E, como mostra o gráfico 5, as dez primeiras posições são ocupadas por artistas ligados anteriores ao que se convencionou a chamar de arte moderna. Em alguns casos, as obras vinham de outra filial e só eram vendidas pela galeria administrada por Theo.

Em relação aos artistas vivos com os quais o *marchand* lidou, os lucros foram moderados, quando não deram prejuízo. Besnard rendeu à galeria um modesto saldo de 800 francos ao longo de uma década. Raffaëlli, apenas 2025 francos e Carrière deu mesmo um prejuízo de 2380 francos. Mas entre os primeiros, a maioria também era de artistas vivos. Ora, na lista dos dez maiores lucros estão Gérôme, Pasini e Jongkind, todos falecidos após Theo. A definição de “artistas vivos” se aplica, portanto, mais aos artistas jovens que ainda precisavam construir uma carreira do que exatamente àqueles que estavam vivos ou não.

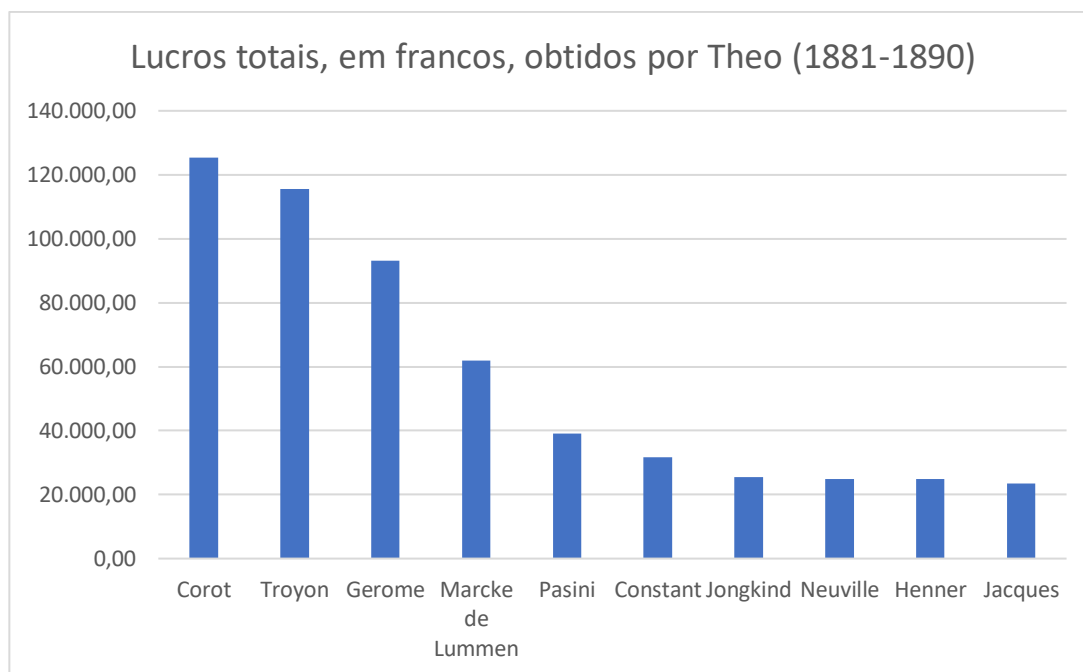


Gráfico 5 – Ranking dos dez artistas que mais trouxeram lucros a Theo em seu período à frente da galeria no Boulevard Montmartre

Desses, somente Degas foi capaz de render lucros significativos, trazendo 8.300 francos à galeria. Monet, a quem Theo se esforçou para monopolizar, deu um prejuízo, ainda que modesto, de 4735 francos e, ironicamente, Pissarro e Gauguin trouxeram pequenos lucros de 1866 e 1135, respectivamente. Em outras palavras, nem Theo nem seus patrões perdiam nada ao manter as obras dos pintores na galeria, e isto explica por que suas obras estiveram sempre entre as negociadas pela loja.

Mas, então, por que a insistência em Monet? Ela pode ser explicada por uma estratégia de longo prazo. Theo provavelmente estava pensando em Monet em um horizonte futuro, não imediatamente. Tratava-se de um investimento. Por exemplo, se consideramos as pinturas que Maurice Joyant vendeu e que haviam sido compradas por Theo, os números se tornam positivos. Há também uma tentativa de formar estoques e se beneficiar da curva ascendente de preços que os dois artistas viviam.

Além disso, o risco de Monet era relativamente baixo, sobretudo nos primeiros anos, ou seja, comprar uma obra de Monet e não vendê-la traria prejuízos moderados e, no longo prazo, se revelava um ótimo negócio. Isto talvez explique por que Boussod resolveu participar da visita que Theo faria ao artista no dia da Bastilha. No caso de Pissarro e Gauguin, a maioria das transações era feita por consignação: não havia



comprometimento de longo prazo da empresa com os artistas. A galeria recebia obras e as colocava à disposição para serem vendidas. Nenhuma política de formação de estoques ou de investimento de longo prazo parecia estar no radar. Havia uma boa vontade de Theo para ajudar os artistas, e a concordância, provavelmente relutante, dos patrões em permitir que eles fossem expostos na vitrine da loja do Boulevard.

No caso de Monet, durante esses nove anos nada teve de revolucionário. Era um artista relativamente caro, de quem as obras disponíveis eram mais caras dos que as de campeões da escola de 1830. A diferença mostra que Monet a essa altura era um bom negócio. Mais do que ser um guerreiro da arte moderna, Theo lutou por seus interesses comerciais.

\*\*\*

Os números aqui expostos mostram que Theo lidou com uma gama variada de artistas que incluía desde nomes ligados à Escola de Barbizon – que sustentavam a atividade do marchand – até nomes dedicados ao que se fazia de mais avançado na época. Os lucros obtidos com Degas e a formação de estoque de Monet mostram que Theo encarava os impressionistas como um investimento. Em outras palavras, lidar com artistas vinculados ao impressionismo e à arte moderna era perseguir uma oportunidade de negócios rentável.

Theo não foi nem um guerreiro abnegado da arte moderna, muito menos um gênio do mercado financeiro superior a Warren Buffet, mas sim um *marchand* integrado às práticas comerciais de seu tempo, próximo dos artistas e apreciador da arte que vendia – inclusive de pintores que, nas palavras de Rewald, “ele era obrigado a vender”<sup>391</sup>. Entender a atuação de Theo nesse contexto também significa entender as relações materiais e artísticas de seu tempo. Em outras palavras: significa entender como a “profissão *marchand*” respondia aos desenvolvimentos artísticos da modernidade.

Do ponto de vista da construção de uma carreira, tratava-se de construir canais, renegociar contratos, criar novas maneiras de expor e se servir das práticas artísticas e

---

<sup>391</sup> Rewald, John, op. cit., p. 10.

comerciais disponíveis no período. Theo não foi o inventor desses expedientes, naturalmente. Como vimos no primeiro capítulo, foi Durand-Ruel o responsável por inaugurar boa parte das práticas que envolviam o mercado financeiro e a venda de biografias. Por outro lado, a partir de sua posição sólida na casa Goupil, Theo se serviu das práticas mais eficientes de sua época na criação de um mercado que pudesse aproveitar na construção de sua própria carreira.

Theo era bastante reconhecido pelos artistas de vanguarda de seu entorno por ser um *marchand* com o qual podiam contar. Se o nome Van Gogh fosse pronunciado nos círculos de vanguarda de Paris, até pelo menos 1890, evocaria a figura do irmão *marchand* e não do irmão artista. Por exemplo, quando Vincent expôs com os independentes (como veremos em detalhes no próximo capítulo), cuidou para que seu nome não fosse confundido com o do irmão. Foi a posteridade, sobretudo a construção feita por Johanna Bongers, viúva de Theo, para promover as obras do cunhado nas duas décadas posteriores à morte dos irmãos que tornou van Gogh um nome que inevitavelmente conduziria ao suicida atormentado.

Nesse sentido, foi somente depois de sua morte que Theo completou sua trajetória de *marchand* e abandonou sua materialidade de *marchand* ideológico para finalmente se tornar um *marchand* apóstolo. Esta expressão foi utilizada por Vincent quando descreveu a atuação do irmão na sua fracassada cooperativa de artistas em Arles, que será estudada em detalhes mais à frente. Segundo o irmão pintor, Theo seria o primeiro “*marchand* apóstolo” ao agir em benefício da comunidade de artistas<sup>392</sup>. Temos aqui um passo além do mero *marchand* ideológico ou empreendedor. Como *marchand* apóstolo, Theo cruzaria de uma vez por todas a barricada, mas com isso perderia sua própria identidade para ser eclipsado não pela liderança de Gauguin, mas pela sombra de van Gogh.

Neste capítulo, mostrei que é possível construir uma narrativa de negócios na vida de Theo que de algum modo se afasta da de seu irmão. Embora, no limite, a presença de Vincent sempre paire no ar sua atividade como *marchand* ajuda a pensar em Theo não como alguém que deu sua vida em prol da arte em que acreditava, mas como um jovem

---

<sup>392</sup> Ver carta, 694: “Tu resteras chez les Goupil ou pas c’est égal, tu feras corps absolument avec Gauguin et sa suite. Tu seras ainsi un des premiers ou le premier marchand apôtre”. [“Você ficar com os Goupil ou não dá na mesma, você vai estar junto com Gauguin e seu séquito, absolutamente. Você será, assim, um dos primeiros ou o primeiro *marchand* apóstolo.”]

com planos de carreira sólidos que viu nos impressionistas – e aqui não devemos nos restringir a Monet e Degas, mas também pensar em Raffaëlli, Carrière, Besnard, Guillaumin – uma chance de construir seu nome em um mercado bastante saturado, e não ser somente um “*marchand* de Corots”.

Mas se é possível tentar chegar a uma espécie de Theo depurado do mito de seu irmão, seria também possível fazê-lo com Vincent? Em certa medida, com o irmão pintor, o caminho é menos seguro. A criação do mito van Gogh passa pelos expedientes de mercado e de venda de biografias e da própria consolidação da imagem do artista como alguém apartado da divisão social do trabalho de sua época. Assim, o próximo capítulo tratará da relação de Vincent van Gogh com as questões de mercado de sua época e de como suas reflexões ajudam a entender a situação da “profissão artista” na segunda metade do século XIX.

## CAPÍTULO 3 – VINCENT

Se Theo foi considerado um *marchand* apóstolo, era necessário ter um messias. Esse papel, naturalmente, foi ocupado por Vincent e sua mitologia, reforçada com o suicídio e com a posterior publicação de suas cartas ainda no século XIX. Essa mitologia serviu-se de alguns elementos fundamentais, como a carreira religiosa, que antecedeu a vida artística, e o trabalho junto aos mineradores miseráveis do distrito do Borinage, na Bélgica, marco inicial da trajetória do artista maldito<sup>393</sup>.

Antes de partir para o distrito de mineradores, van Gogh foi morar em Amsterdã em 1877<sup>394</sup>, para se preparar para estudar teologia na universidade local. Por cerca de um ano ficou na companhia de seu tio Jan, oficial da Marinha. Os estudos, no entanto, não o levaram longe e o projeto, que deveria durar mais de sete anos, não passou de um. Convencido de que não seria possível superar as dificuldades no estudo das línguas clássicas e demais conhecimentos, abandonou o plano e partiu para uma escola de evangelistas em Bruxelas, onde teria um treinamento prático. Essa não era a carreira sonhada por seus pais, mas depois de nove anos sem encontrar uma profissão, parecia melhor do que nada<sup>395</sup>.

A escola Flamenga de Evangelistas era uma iniciativa recente; existia desde 1876 e contava com poucos alunos<sup>396</sup>. Era destinada a formar evangelizadores para os pobres locais, em flamengo – não no holandês falado por Vincent, considerado chique na região<sup>397</sup>. Aos que lá buscassem treinamento, seria necessário estudar por dois anos antes de obter o título de *colporteur*, e depois cursar o terceiro ano que finalmente levaria ao

---

<sup>393</sup> Logo após abandonar a carreira de *marchand*, o futuro artista trabalhou por breves períodos como professor, ainda na Inglaterra, e depois como vendedor de livros em Dordrecht, na Holanda. Depois disso, van Gogh seguiria o caminho de seu pai na carreira de pastor.

<sup>394</sup> Detalhes sobre o período passado por van Gogh em Amsterdam estudando para o exame da universidade local podem ser encontrados nas Cartas 114 a 144, que vão de 19 de maio de 1877 a 13 de maio de 1888.

<sup>395</sup> Heugten, Sjaar van; Jansen, Leo et al. *Van Gogh in de Borinage: de geboorte van een kunstenaar*. Brussel: Mercatorfonds, 2015. p. 107.

<sup>396</sup> Ibid.

<sup>397</sup> O aceite provavelmente se deveu à interferência do Reverendo Theodorus, que facilitou a entrada do filho na escola. Ver carta Heugten, Sjaar van, op cit., p. 108-110.

diploma de evangelista<sup>398</sup>. Um caminho longo, mas menos rigoroso do que os estudos em teologia na universidade. Assim, aos 25 anos, Vincent se instalou em Laeken, subúrbio ao norte de Bruxelas, para começar sua formação profissional na Escola Flamenga, inicialmente por um período probatório de três meses.

Não demorou para que apresentasse problemas de adaptação. Logo se tornaram frequentes as discussões com seus colegas e professores. Mais ainda: surgiram conflitos com seus senhorios que, surpresos com sua falta de cuidado pessoal e estilo de vida exageradamente austero, chamaram seu pai com urgência na capital belga<sup>399</sup>. Esse estilo de vida se intensificava conforme Vincent percebia que as coisas davam errado. O fervor religioso era tamanho que muitas vezes o pintor passava dias inteiros sem se alimentar e rejeitava o conforto de uma cama para dormir no chão do quarto<sup>400</sup>. Some-se a isso a aparência descuidada que, naturalmente, não causava a melhor impressão nos ambientes que frequentava. Em pouco tempo, começava a ficar claro que seu período probatório não seria estendido.

Nessa época, van Gogh fez um primeiro desenho que, em suas próprias palavras, “não foi capaz de evitar”. Trata-se de *Au charbonnage café* (figura 50), local onde os trabalhadores das minas próximas a Laeken passavam suas horas de divertimento<sup>401</sup>. O desenho foi feito pouco depois de uma visita de Theo, quando os irmãos passaram pelo Museu Real de Bruxelas. Lá puderam ver obras como os *Tecelões*, de Adriaen van Ostade, e o *Cristo Consolador*, de Ary Scheffer, tão mencionadas nas cartas do período<sup>402</sup>. Também puderam olhar para as pinturas de cunho social de Charles de Groux, como *La Bénédicité* (figura 51). É possível que o desejo que “não foi capaz de evitar” tenha sido estimulado pelas obras vistas na visita ao museu<sup>403</sup>.

---

<sup>398</sup> A Escola Flamenga para Evangelistas foi criada por Nicolaas de Jonge em 1876 e funcionava no número 5 da Place Sainte-Catherine. Embora as línguas clássicas não fossem indispensáveis como na universidade, elas eram ensinadas no local. Seu preparo para os estudos universitários adiantaram as coisas. Ver Heugten et al., op. cit., p. 107.

<sup>399</sup> Cartas disponíveis no Museu Van Gogh, inventários nº B985, nº B2433 e nº B2437.

<sup>400</sup> Leo Jansen aponta que o excesso de fervor e o exagero nas citações de trechos da Bíblia fizeram seu pai desconfiar que o filho não teria a moderação necessária para o exercício da profissão de pastor. Seu fervor era muito mais intenso do que o de um pastor regular. Ver Heugten et al., op. cit., p. 110-111.

<sup>401</sup> Ver carta 148 de novembro de 1878.

<sup>402</sup> Ver, por exemplo, cartas 114, 141 e 245, além de cartas correlatas ao período.

<sup>403</sup> Van Heugten, op. cit., p. 109.



Figura 50 – Vincent van Gogh, *Au Charbonnage Café*, 1878.  
Carvão e lápis sobre papel, 14x14cm, Museu Van Gogh

Assim, a mudança de carreira não implicou uma distância dos temas artísticos, como, aliás, o futuro pintor fazia questão de lembrar ao irmão em suas cartas. Acrescente-se a isso o fato de que dois dos responsáveis pela Escola de Evangelistas, Jean-Baptiste Mathijssen e Abraham van der Waeyen Pieterszen, eram pintores com treinamento acadêmico. As pinturas de Pieterszen mostravam cenas do dia a dia e pessoas comuns, camponeses e trabalhadores com os quais entrava em contato, que Vincent descreveu como algo próximo de paisagistas, como Adreas Schelfhout e Johannes Franciscus Hoppenbrouwers<sup>404</sup>. Por isso mesmo, devem ter inspirado o jovem van Gogh a unir os temas religiosos e artísticos em seu espírito.

Na mesma carta em que descreve o desenho “que não foi capaz de evitar”, Vincent menciona pela primeira vez seu desejo de partir para<sup>405</sup> o Borinage, “uma região que começava na província de Hainaut, mas se estendia para além da fronteira com a França,

<sup>404</sup> Ver carta 153, enviada a Theo em 5 de agosto de 1879.

<sup>405</sup> Verificar nota 25, carta 148.

onde as pessoas não faziam nada a não ser trabalhar nas minas de carvão”. Seus habitantes, os Borains, eram pessoas para as quais “a luz do dia era praticamente inexistente, e que arriscavam a vida a mais de 300 metros de profundidade, diariamente, para cumprir seu trabalho”. Após o fracasso na escola em Bruxelas, sua última esperança de se tornar um evangelista estava nas congregações locais do Borinage, das quais esperava obter um licença para pregar e, finalmente, concluir sua formação na “grande universidade da pobreza”<sup>406</sup>. Justificando sua escolha, mencionou que “Paulo, antes de ter se tornado um pregador ativo e ter começado sua grande jornada e seu trabalho com os gentios, esteve por três anos na Arábia”, acrescentando que “se eu tivesse a oportunidade de trabalhar por cerca de três anos em uma região similar..., então eu estaria pronto por volta dos meus 30 anos”<sup>407</sup>. De fato, Vincent sairá do Borinage preparado: não para ser um evangelista, mas sim um artista.



Figura 51 – Charles de Groux, *La Bénédiction*, 1861.  
Óleo sobre tela, 80x154 cm, Museu Real de Belas Artes, Bélgica

### 3.1 BORINAGE E TRABALHADORES

A região conhecida como Borinage era composta por 25 vilas industriais localizadas na província de Hainaut, na região da Valônia, a cerca de 70 km de Bruxelas. Sua população somava quase 131 mil pessoas em 1880, distribuídas por uma área

<sup>406</sup> Carta 155 enviada por Vincent a Theo em junho de 1880.

<sup>407</sup> Carta 148. “Paulus is voor hij optrad als prediker en zijne groote zendingreizen begon en zijn eigentlijk werk onder de Heidenen, drie jaar in Arabië geweest. Kon ik zoo eens een jaar of drie in eene dergelijke streek werkzaam zijn... dan zou ik ongeveer op mijn 30<sup>ste</sup> jaar klaar zijn.”



densamente povoada. Em Hainaut, estavam mais da metade das 173 minas de carvão de toda a Bélgica, onde cerca de 20.000 trabalhadores eram responsáveis por produzir quase 3 milhões de toneladas de carvão por ano no começo da década de 1880, cerca de 70% da produção nacional. Boa parte dessa produção era vendida na França, mas desde meados do século a mineração belga sofria a concorrência de outras áreas produtoras, tanto na própria França quanto – e especialmente – na Alemanha, que inundava o mercado europeu com sua produção a baixo custo e só fazia aumentar a precariedade das minas locais<sup>408</sup>.

A capital da província, Mons<sup>409</sup>, contava com uma Academia de Belas Artes, uma Academia de Música, duas bibliotecas, um museu e um teatro. Quando passou pelo local, van Gogh não se interessou pela burguesia culta da cidade, mas sim pelos miseráveis das periferias, “onde epidemias poderiam se desenvolver rapidamente e onde algumas doenças eram endêmicas, devido à falta de higiene, bom ar e da mais elementar limpeza<sup>410</sup>”, e pela grande maioria de analfabetos que viviam tanto na capital quanto em vilarejos como Pâturages, Cuesmes e Petit-Wasmes, onde o pintor passaria seus próximos anos.

Nestes três vilarejos atuavam quatro companhias mineradoras, responsáveis por empregar um total de 6.207 trabalhadores, incluindo mulheres e crianças. Os mineiros trabalhavam de 9 a 12 horas por dia e ganhavam salários diários de 1,02 francos (menores de 14), 1,86 francos (entre 14-16) e 2,82 francos (para maiores de 16). Os mais baixos de toda a Bélgica. As condições de trabalho eram ainda piores e acidentes graves eram comuns. Por exemplo, 704 trabalhadores morreram entre 1851-1879 em razão das explosões causadas pela utilização de lâmpadas de metano, tecnologia comprovadamente perigosa e já abandonada em outros polos mineradores da Europa<sup>411</sup>. Além disso, em

---

<sup>408</sup> Heugten et al., op cit., p. 140 e Jacquemyns, Guillaume. *La Vie Sociale dans le Borinage houlier*: notes, statistiques, monographies. Bruxelas, 1939.

<sup>409</sup> De acordo com Pierre Tilly e Pierre-Olivier Laloux, Mons estava oposta ao Borinage, e a relação entre os “borains”, ou habitantes do Borinage, e os cidadãos de Mons era, na maioria das vezes, de hostilidade. Por exemplo, em 1893 a guarda cívica de Mons abriu fogo contra borains que protestavam por melhores condições no local. Ver Heugten et al., p. 135-138.

<sup>410</sup> Carta 151, enviada a Theo em 16 de abril de 1879.

<sup>411</sup> Pierre Tilly e Pierre-Olivier Laloux informam que em 1886 (quando Van Gogh já estava em Paris) uma série de protestos violentos levaram as autoridades a melhorar as condições de higiene da população (Heugten et al., p. 134-137).

1879, van Gogh testemunhou um terrível acidente em uma das minas locais onde 120 pessoas morreram<sup>412</sup>.

Foi provavelmente a ação do reverendo Pieterszen que possibilitou que o jovem “holandês, pio e trabalhador” obtivesse uma nova chance<sup>413</sup>. Dessa vez, uma licença de seis meses, que poderia ser renovada ao final do período. Assim, a partir de dezembro de 1878, o futuro pintor recebeu permissão para pregar na comunidade protestante de Petit-Wasmes, onde teria a função de assistir aos dois ministros locais, lendo a Bíblia, confortando os doentes e pregando o Evangelho. Suas atividades no período foram marcadas por incessante dedicação aos trabalhadores e por uma pregação fervorosa, que por vezes assustava os fiéis<sup>414</sup>. Era dessa intensidade que Vincent tirava o sentido de sua vida religiosa, em um claro espírito missionário<sup>415</sup>.

As primeiras descrições que fez do local são pinturas com palavras. A partir delas, compôs imagens pitorescas, recorrendo sempre ao repertório construído em seus anos como *marchand*. Por exemplo, em carta enviada ao irmão<sup>416</sup>, narra que um “desenho de Bosboom (chamado) *Chaudfontaine* (figura 52)” dava uma boa imagem do caráter da região, onde tudo era carvão e ferro. Na mesma carta, o contraste entre a opacidade do carvão e a alvura da neve é descrito como uma inscrição em um papel branco, como as páginas do Evangelho. Cenas que lembravam “as pinturas medievais do camponês Bruegel, e de tantos outros que souberam expressar o efeito peculiar de verde e vermelho, preto e branco” e “repetidas vezes”, que faziam pensar no trabalho de Thijs Maris ou de Albrecht Dürer<sup>417</sup>, ou a neblina local que, ao formar efeitos de luz e sombra, trazia à mente Rembrandt, Michel e Ruisdael.

---

<sup>412</sup> Van Gogh presenciou um acidente que matou 121 pessoas em 17 de abril de 1879, embora não tenha se referido explicitamente ao evento em suas cartas. O Reverendo Van Gogh escreveu a Theo, em abril de 1879, que Vincent havia presenciado o desastre em questão. Além disso, seu pai comenta que, a despeito da excentricidade de sua natureza, Vincent demonstrava um interesse verdadeiro nos pobres e desafortunados, e que Deus não deixaria de notar isso. Ver arquivos do Museu Van Gogh, inventários nº B2469, B2470 e B2471.

<sup>413</sup> Ver nota 4 da carta 153, enviada em agosto de 1870, e nota 23 da carta 149, enviada em dezembro de 1878.

<sup>414</sup> Apesar de a principal atividade econômica do local ser a mineração, havia outras paralelas que complementavam a economia local, como uma industrialização incipiente em torno da atividade mineradora. A este respeito ver Jacquemyns, Guillaume, op cit., 1939.

<sup>415</sup> Provas dessa afirmação podem ser encontradas, por exemplo, nas cartas 143-150.

<sup>416</sup> Carta 150, enviada em março de 1879.

<sup>417</sup> Vincent cita o nome da gravura originalmente em francês, *Le Chevalier e la Mort*. Trata-se da gravura *Cavaleiro, Morte e o Demônio*, feita por Dürer em 1513 e que juntamente com *Melencolia I* e *São Jerônimo*



Figura 52 – Johannes Bosboom, *Forno na pedreira de Chaudfontaine*, 1865.  
Tinta e guache sobre papel, coleção privada

Em suas pregações para os mineiros, mencionava parábolas como as do Grão de Mostarda<sup>418</sup> ou a da Figueira Estéril<sup>419</sup>, visitava velhos e trabalhadores doentes e compartilhava suas aflições. Ressaltava o caráter resiliente das pessoas que moravam no local e sua capacidade de suportar o sofrimento com a certeza de um propósito maior. Não por outra razão, apresentava Cristo como um trabalhador simples, ele próprio “chamado de Filho do carpinteiro, [...], que por 30 anos trabalhou em uma humilde oficina de carpintaria para realizar a vontade de Deus. E Deus quer que os homens humildes vivam e andem sobre a terra seguindo Cristo, não tentando coisas altas, mas de acordo com os humildes”<sup>420</sup>.

---

*em seu estúdio* compõem as três *Meisterstiche*. Ver cartas 149 e 158 enviadas, respectivamente, em dezembro de 1878 e setembro de 1880.

<sup>418</sup> Pode ser encontrada em Mateus 13:31-32; Marcos 4:30-32 e Lucas 13:18-19.

<sup>419</sup> Pode ser encontrada em Lucas 13:6-9.

<sup>420</sup> Carta 149, enviada em dezembro de 1878. Do original, traduzido no texto: “Die 30 jaren lang arbeidde in eene nederige timmermanswerkplaats om den wil Gods te volbrengen; en God wil dat in navolging van X<sup>tus</sup> de mensch nederig zal leven en wandelen op aarde, niet trachtende naar hooge dingen maar zich voegende naar de nederige”.

Da descida à perigosa mina de Marcasse<sup>421</sup>, van Gogh anuncia um desenho que não sobreviveu<sup>422</sup>. A ele somam-se os mapas que fazia para ilustrar passagens da Bíblia aos fiéis<sup>423</sup>. Seu entusiasmo, porém, foi interrompido quando, em agosto de 1879, descobriu que sua licença de seis meses para pregar não seria renovada<sup>424</sup>. Mais uma vez, o fracasso profissional se confirmava: dessa vez no nível menos exigente da carreira. Apesar disso, permaneceu no Borinage por mais um ano, deixou Petit-Wasmes e partiu para Cuesmes, onde ficou até outubro de 1880<sup>425</sup>. Não há nenhuma evidência<sup>426</sup> de que ele tenha exercido alguma atividade religiosa ao longo desses meses, somente notícias dos desenhos que cada vez mais ocupavam suas horas ativas. Desenhou membros das famílias Denis e Decrucq, que o abrigaram, e típicos trabalhadores locais. Poucos desses desenhos sobreviveram<sup>427</sup>.

Se, ao final de sua carreira como *marchand*, o futuro pintor demonstrava interesse crescente por temas religiosos, os momentos finais de seu percurso como evangelista anunciam seu destino artístico. Mas se, no primeiro caso, uma atividade surge com o abandono da outra, no segundo, o *ethos* artístico se impõe como desdobramento da atividade religiosa em meio aos pobres. Essa continuidade transcendental entre religioso e artista fica clara em passagens das cartas da época, nas quais identifica uma espécie de essência comum entre o Evangelho e as obras de seus pintores favoritos: “finalmente, há algo de Rembrandt em Millet, de Millet em Shakespeare e algo de Rembrandt, Shakespeare e Millet nos evangelhos, ou dos evangelhos em Rembrandt [...]”<sup>428</sup>.

---

<sup>421</sup> O próprio van Gogh explica o que é a Mina de Marcasse na carta 151: “uma das mais antigas e mais perigosas minas da área, chamada Marcasse. Essa mina tem um nome ruim porque muitos morrem nela, seja descendo, seja subindo, ou por sufocamento ou explosão de gás [...] É um lugar sombrio e à primeira vista tudo por ali tem algo de desagradável e morto”.

<sup>422</sup> Ver nota 5, carta 151, e ver também carta 155, enviadas, respectivamente, em abril de 1879 e junho de 1880.

<sup>423</sup> Conforme carta 150, enviada em março de 1879.

<sup>424</sup> Na carta 149, enviada em dezembro de 1878, Vincent diz ao irmão: “você entende que aqui no Borinage não há nenhuma pintura, que as pessoas não têm a menor ideia do que seja uma pintura”; no original: “gij begrijpt wel dat er hier in de Borinage geen schilderijen zijn, dat men zelfs over ’t algemeen ganschelijk niet weet wat een Schilderij is”.

<sup>425</sup> As cartas do período são escassas, já que Cuesmes ainda não tinha correio na época, a opção mais próxima era Mons. Essa distância não impedia a troca de cartas, pois o correio de Mons – capital da província – ficava somente a três quilômetros de distância. Ver Heugten et al., p. 137.

<sup>426</sup> As escolas de Cuesmes estavam sob a responsabilidade de Édouard Joseph Francq, com quem Vincent já havia se hospedado anteriormente.

<sup>427</sup> Carta 153, enviada em agosto de 1879.

<sup>428</sup> Carta 155, enviada em junho de 1880.

A palavra vocação dá a temperatura das circunstâncias em que Vincent seguiu o caminho de artista. Apesar da falta de habilidade das primeiras tentativas, há uma vocação artística, no sentido moderno da palavra. Ela foi irrigada por duas fontes principais: suas ideias religiosas, posteriormente transformadas em uma espécie de panteísmo (carta 155: “em minha descrença eu sou um crente, de um modo”), e sua associação com os trabalhadores. Na verdade, as duas fontes estão intimamente conectadas na construção de uma nova individualidade que dá forma final à ética do artista marginal inaugurada anos antes por Courbet, conforme mencionado no primeiro capítulo<sup>429</sup>. Duas cartas ajudam a entender esse processo e marcam o começo de sua jornada artística.

A primeira delas foi enviada por Vincent a seu irmão desde Cuesmes, logo após uma breve visita de Theo à região, em agosto de 1879<sup>430</sup>. A essa altura, o pintor já sabia que sua licença não seria renovada e a cobrança de seus familiares para que ele encontrasse uma profissão e um lugar bem estabelecido na divisão social do trabalho assumia tons de desespero. Como é possível apreender pela leitura da carta, Theo provavelmente pressionou o irmão para que ele se engajasse em uma profissão respeitável, “fosse de litógrafo para cartões de visita, aprendiz de carpinteiro, livreiro ou mesmo padeiro”<sup>431</sup>. Theo era seu exemplo contrário: quatro anos mais jovem, voltava triunfante de sua visita à Exposição Universal em Paris e estava pronto para assumir o posto de gerente em uma das filiais mais prestigiosas da Goupil na capital francesa. Por essa razão, a carta de Vincent é carregada de ressentimento em relação ao irmão e ao mundo que ele representava. É a primeira vez que os dois ocupam dois lados distintos da barricada<sup>432</sup>. Assim, a atividade artística surge exatamente da rejeição à sociedade burguesa e aos valores e às regras que Vincent não era capaz de seguir. A profissão artista emerge como antiprofissão, como não lugar na divisão social do trabalho<sup>433</sup>.

A segunda carta só foi enviada em junho do ano seguinte<sup>434</sup>. Guardou-se um período de quase um ano de silêncio. Se na versão anterior van Gogh se mostrou indeciso

<sup>429</sup> Ver Coli, Jorge, op. cit., p. 154-155.

<sup>430</sup> Carta 154, enviada em agosto de 1879.

<sup>431</sup> Ver carta 154, enviada em agosto de 1879.

<sup>432</sup> Sobre a metáfora das barricadas, ver o capítulo 2 desta tese e as cartas 305, 461 e 463.

<sup>433</sup> Na carta 154, van Gogh já menciona que se ele fosse um peso muito grande para o irmão, não faria sentido viver por muito mais tempo.

<sup>434</sup> Embora o tempo de cerca de doze meses separe uma carta da outra, isto não significa necessariamente que o pintor tenha ficado completamente isolado no período. No começo de 1888, Vincent passou alguns meses com os pais em Etten. Além disso, cartas trocadas entre familiares indicam que a situação do pintor

e magoado pelas cobranças familiares e sociais, nesta surge como um artista que parece não ter dúvidas sobre seu caminho, por mais duro e laborioso que seja. De fato, ainda que por diversas vezes van Gogh tenha duvidado da qualidade de sua produção artística, ou mesmo de suas estratégias comerciais, nunca colocou em dúvida seu caminho como artista.

No período entre as cartas, o pintor provavelmente esgotou o pouco dinheiro que tinha ganhado em seus anos como pregador. Por isso, começou agradecendo a seu irmão pelos 50 francos enviados, razão que motivaria o texto. É a primeira de muitas vezes em que iniciou uma carta dessa maneira. Também foi a primeira vez que Theo enviou dinheiro diretamente ao irmão, o que torna o contraste entre suas posições profissionais mais nítido do que nunca. Daí, vem a consciência de que não podia prover seu próprio sustento: “é verdade que, às vezes, ganhei meu pedaço de pão, outras vezes, algum amigo me deu de favor”<sup>435</sup>.

Da ausência de profissões que o acolhessem vem uma revolta contra as convenções. Vimos que o evangelista já havia surgido como uma maneira de exercer sua profissão longe do rigor acadêmico da universidade e do controle exercido pela congregação; uma busca direta pela experiência. Por isso, na carta, Vincent faz questão de mencionar que as lições que recebeu de um “cortador de grama” tinham sido mais úteis do que qualquer outra que teve em grego e que “os homens [têm] uma armadura, uma couraça de aço de preconceitos e de convenções. Isso quando eles estão à frente dos negócios, dispõem os lugares e por um sistema de circunlocução procuram manter seus protegidos e excluir o homem natural”<sup>436</sup>. A ideia de homem natural, distante das convenções e que não pode ser moldado por elas é fundamental para entender como a trajetória de van Gogh o transforma no arquétipo da personalidade artística da modernidade.

Essa crítica também pode ser estendida à Academia e mesmo à sociedade e suas posições profissionais dentro da divisão social do trabalho moderna. Aqui, van Gogh se

---

preocupava sua família a ponto de seu pai ter cogitado interná-lo em um hospício na Bélgica. Essas cartas provavelmente se perderam ou foram destruídas pela família. Ver notas 1 e 2 da carta 155 para detalhes adicionais.

<sup>435</sup> Ver carta 155, enviada em junho de 1880.

<sup>436</sup> Do original da carta 155, traduzido no texto: “des hommes ayant comme une armure, une cuirasse d’acier de préjugés et de conventions. Ceux-là, quand ils sont à la tête des affaires, disposent des places et par système de circumlocution cherchent à maintenir leur protégés et à en exclure l’homme naturel”.

reconhece como alguém que não foi absorvido por nenhuma classe profissional. É exatamente do isolamento e da certeza de sua incapacidade que nasce a consciência da vocação artística em sentido moderno. Esse isolamento, no entanto, não deve ser confundido com um desejo de solidão<sup>437</sup>. Ele é mais uma consequência da inadequação do artista do que uma postura deliberadamente assumida. A profissão artista era a única que abria esse caminho independente. Em outras palavras, van Gogh se afirma como artista quando percebe que não há outro caminho para seguir, espécie de vetor contrário à sua utilidade para a sociedade:

e meu tormento não é outro que esse, no que eu poderia ser bom, não poderia eu servir e ser útil de algum modo[?] [...] Veja você, isso continuamente me atormenta e depois você se sente prisioneiro na penúria, excluído de participar nesse ou naquele trabalho, e tais e tais coisas necessárias estão fora do alcance<sup>438</sup>.

Ou ainda, a inatividade dos dias do Borinage é descrita com clareza na imagem criada a partir de um pássaro preso em uma gaiola<sup>439</sup>:

Um pássaro em uma gaiola na primavera sabe muito bem que há alguma coisa na qual ele seria bom; ele sente muito bem que há alguma coisa a ser feita, mas que ele não pode fazer [...] Mas vem a temporada de migrações, acessos de melancolia... ele tem tudo o que precisa em sua gaiola, no fim das contas. Ah, a liberdade, ser um pássaro como outros pássaros... Meu Deus, isso durará muito, isso é para sempre, isso é para a eternidade<sup>440</sup>?

A gaiola surge como imagem das restrições e das convenções que prendem o indivíduo moderno e, no caso de van Gogh, assume as formas das restrições de sua biografia, seja como imagem da Academia para os artistas, da congregação de evangelistas, ou das profissões que sua família queria que ele seguisse. Essa gaiola é responsável por restringir o “homem natural”, incapaz de ser livre sob o controle da

<sup>437</sup> Ao longo de sua trajetória, van Gogh ressaltou a necessidade de estar próximo de outros artistas, em discussões e colaborações. Nesse sentido, suas breves experiências em academias ou ateliês estavam diretamente ligadas à sua percepção de que sozinho não seria capaz de progredir, e que a presença de outros seria de grande importância para seu desenvolvimento profissional.

<sup>438</sup> Do original na carta 155, traduzido no texto: “et mon tourment n’est autre que ceci, à quoi pourrais-je être bon, ne pourrais je pas servir et être utile en quelque sorte, Vois-tu, cela me tourmente continuellement et puis on se sent prisonnier dans le gêne, exclus de participer à telle ou telle oeuvre, et telles et telles choses nécessaires sont hors de la portée”.

<sup>439</sup> É possível que a imagem do pássaro na gaiola tenha sido inspirada em *L’Oiseau*, de Michelet. A este respeito, ver Hammacher, A. M., Van Gogh, Michelet and Zola, Vincent. *Bulletin of the Rijksmuseum Vincent van Gogh*, 4-3, p. 2-21, 1975.

<sup>440</sup> Do original na carta 155, traduzido no texto: “Un oiseau en cage au printemps sait fortement bien qu’il y a quelque chose à quoi il serait bon, il sent fortement bien qu’il y a quelque chose à faire mais il ne peut le faire [...] Mais vient la saison des migrations. Accès de mélancolie – dans sa cage il a pourtant tout ce qu’il lui faut [...] Ah, la liberté, être un oiseau comme les autres oiseaux! [...] Mon Dieu est ce pour longtemps, est ce pour toujours, est ce pour l’éternité?”



institucionalidade e das corporações profissionais. Ser um artista, no sentido moderno, é uma maneira quase natural de sair dessa gaiola, mesmo que traga o sacrifício do reconhecimento e da definição na divisão social do trabalho. Mas isto não implica se tornar alguém sem utilidade, ao contrário, significa ter uma utilidade que não pode ser compreendida pelos demais.

Por essa razão, o pintor diferencia dois tipos de *fainéant*, conforme observado por Leo Jansen<sup>441</sup>. Um deles agiria por fraqueza de caráter e preguiça; já o *fainéant* verdadeiro, a despeito de si mesmo, estaria amargurado internamente por um grande desejo de ação, mas que não faz nada porque acha impossível fazer qualquer coisa. Encontra-se aprisionado em algo (como um pássaro na gaiola) justamente por não ter o que seria necessário para ser produtivo, já que a inevitabilidade das circunstâncias o reduziram à inação. Diferentemente de seu par displicente, sabe em seu interior que é bom em alguma coisa, que “há nele uma razão de ser”. Espécie de melancolia ativa que vem de fora e não parte do indivíduo, mas à qual ele parece condenado pelas condições sociais.

Os dois tipos de *fainéant* se situam entre a “ganhar seu pão” (*gagner son pain*) e “merecer seu pão” (*mériter son pain*). Van Gogh, ainda que não pudesse ganhar seu pão, se considerava dele merecedor. Para ele, seu trabalho duro, árduo, diligente era a própria justificativa desse merecimento. Por certo, “merecer seu pão” indica uma percepção do valor de seu próprio trabalho, que não depende do reconhecimento do público ou do mercado. Um trabalho que se justificaria por si só, a despeito do valor a ele atribuído externamente. Anos depois, quando estava morando em Haia, diria a seu irmão<sup>442</sup>:

O dever do pintor é estudar a natureza em profundidade e usar toda a sua inteligência para colocar seus sentimentos em seu trabalho, de modo a torná-lo compreensível aos outros. Mas trabalhar com um olho na vendabilidade (*verkoopbaarheid*) não é exatamente certo em minha visão, mas trapacear os amantes da arte.

Assim, para van Gogh, o dever do pintor passava longe do comercialismo. Pintar pensando em vender é trapacear os amantes da arte. A missão do artista é a própria

<sup>441</sup> Leo Jansen apud Heugten et al., p. 85.

<sup>442</sup> Do original da carta 252, de 31 de julho de 1882, traduzido no texto: “De pligt van den schilder is het zich geheel in de natuur te verdiepen en al zijn intelligentie te gebruiken, zijn gevoel in zijn werk te leggen zoodat het voor anderen verstaanbaar wordt. Maar werken op verkoopbaarheid is niet precies den regten weg mijns inziens maar veeleer de liefhebbers verneuken”.

justificativa de seu trabalho, a despeito do reconhecimento. Tendo isso em vista, a hipótese de que o artista seria – juntamente com seu irmão – um gênio do mercado financeiro parece pouco consistente<sup>443</sup>. Já em 1875, como lembra Leo Jansen<sup>444</sup>, Vincent cita Renan ao dizer que “o homem não está na terra meramente para ser feliz; nem ele está aqui meramente para ser honesto, mas para chegar à nobreza e crescer além da vulgaridade na qual a existência da maioria dos seres humanos se arrasta”. Alguns anos depois, em 1882, o pintor encontra em Thomas Carlyle a formulação que levava consigo desde o Borinage “feliz é aquele que encontrou seu trabalho”<sup>445</sup>.

Desse modo, a vocação artística traz o peso do dever: espécie de fardo a ser carregado ao longo da vida para dar o privilégio de sua arte ao resto do mundo, ou pelo menos aos amantes da arte. Em outras palavras, o fato de van Gogh estar à margem dessa divisão social do trabalho e das carreiras respeitáveis de sua classe social não significa que seu senso de dever fosse menos aguçado. Ao contrário, toda a diligência da cultura protestante de sua família era direcionada para sua arte: acordar cedo, ter uma meta de trabalho diário, trabalhar como um monge; como se todo tempo não gasto com as tintas fosse tempo perdido<sup>446</sup>.

Entre as duas cartas acima mencionadas, van Gogh se dedicou ao desenho com afinco. A maior parte desses desenhos, infelizmente, foi destruída ou abandonada pelo próprio artista<sup>447</sup>. Muito provavelmente eram desenhos de trabalhadores, tipos locais, como os que admirava nas obras de de Groux e mesmo do Reverendo Pieterszen<sup>448</sup>. Em Cuesmes, passou seu período de isolamento desenhando. Ali, encontrou seu “não lugar” de artista na sociedade: “abençoado é aquele que encontrou seu trabalho”.

Além disso, virar-se contra suas profissões anteriores era, de algum modo, também virar-se contra sua família, já que seus tios e seu pai eram representantes genuínos dos postos em que ele fracassou<sup>449</sup>. A relação entre identidade e especialização

<sup>443</sup> Ver Veen, Wouter van der, op. cit.

<sup>444</sup> Leo Jansen et al., op cit., p. 83.

<sup>445</sup> A frase de Carlyle está presente em *Past and Present* e surge em diversos momentos ao longo da correspondência de van Gogh. Ver, por exemplo, a carta 288, enviada em novembro de 1882.

<sup>446</sup> Sobre o peso da cultura protestante em van Gogh ver Naifeh, Steven e Smith, White, op. cit.

<sup>447</sup> Para comentário sobre esses desenhos, ver cartas 155-158 e 693.

<sup>448</sup> Não por acaso, pouco tempo depois de deixar o Borinage, Vincent levou alguns de seus desenhos ao reverendo. Na época, recebeu alguns materiais de Tersteeg, seu antigo patrão na filial da Goupil em Haia, em troca de alguns desenhos que remeteu a Haia depois (Heugten et al., op. cit., p. 138).

<sup>449</sup> Vale lembrar: Tio Cent, Tio Cor e Tio Hein eram comerciantes de arte. Seu pai, pastor protestante.

profissional só era possível em um mundo em que a divisão social do trabalho já se encontrava suficientemente bem desenhada. No caso de van Gogh isto se dá em um contexto de classe média bem-educada, no qual Theo e ele haviam sido criados. Seria impossível para um dos muitos mineiros e camponeses que ele pintou em seus primeiros anos de carreira sequer ter esse dilema profissional colocado.

Em resumo, o individualismo forjado pelo artista está associado à sua incapacidade de se adequar às posições profissionais e desemboca na arte como um caminho único e necessário. Seu ponto de partida é o individualismo anticonvencional concebido desde Courbet, mas Vincent dá um passo além, no sentido de uma missão solitária, resignada com a ausência de reconhecimento, na qual todos os sacrifícios são necessários. Como escreveu a Émile Bernard<sup>450</sup>: “Sinto que meu dever é subordinar minha vida à pintura”. Assim, ainda que seus primeiros desenhos fossem pouco impressionantes, Vincent já era um artista pronto para a arte moderna, na extensão que a individualidade criativa permitia. Aqui, surge uma imagem fundamental, capaz de ligar o trabalhador ao religioso: o peregrino.

### 3.2 O PEREGRINO

A imagem do peregrino está presente em pelo menos duas fontes literárias às quais o pintor recorria com frequência: os poemas de Emile Souvestre e o livro *O Progresso do Peregrino*, de John Bunyan<sup>451</sup>. Em ambas, o peregrino aparece como um solitário que segue, determinado, seu caminho, sem ser compreendido por aqueles que o veem caminhar. Suporta todos os percalços, com uma espécie de certeza de que será recompensado ao final.

Na segunda das cartas analisadas na seção anterior (carta 155), Vincent faz duas menções aos poemas de Souvestre. Primeiro, indiretamente, quando conclui que sua “terra natal é todo lugar” e, depois, diretamente, ao mencionar a figura do homem simples,

---

<sup>450</sup> Do original na carta 632, enviada em junho de 1888: “je sens que mon devoir est de subordonner ma vie à la peinture”. Curiosamente, nesta carta, Vincent começa conversando com Bernard sobre a importância de ler a Bíblia.

<sup>451</sup> Bunyan, John. *The Pilgrim's Progress*, first edition 1678. A versão que consultei: Bunyan, John. *The Pilgrim's Progress*. W.R. Owens (ed.). Oxford World's Classics. Oxford: Oxford University Press, 2003. Para os poemas de Souvestre, ver Pabst, Fieke e Tilborgh, Louis van. Notes on a donation: the poetry album for Elisabeth Huberta van Gogh. *Van Gogh Museum Journal*, p. 88-91. Waanders, Zwolle, 1995.

trabalhador, “que não parecia bom para nada e incapaz de ocupar alguma posição, algum papel, encontra um ao final e, ativo e capaz da ação, se mostra inteiramente diferente daquilo que pareceu à primeira vista”. O peregrino de Souvestre, ao mesmo tempo em que está sozinho e abandonado, é também universal. Destituído de tudo, vaga sem pátria, sem lugar preciso, separado das raízes que o prendiam à sua terra natal. Uma experiência de individualidade que o caminhante carrega consigo. Exemplo do “homem natural” que a sociedade rejeita e as instituições excluem e que, por isso, só pode contar consigo mesmo em sua laboriosa caminhada.

Anos antes, em 1875, van Gogh havia copiado um poema de Souvestre para enviar ao irmão, no qual a figura do peregrino já havia surgido. Dessa vez, um *pillawer* (trapeiro) que vaga pelo mundo “como um judeu errante” a quem “ninguém ama, que não encontra nem parentes, nem amigos nos países baixos, a quem fechamos as portas quando o vemos, porque o trapeiro passa por um homem sem fé”<sup>452</sup>. Esse caminhante a quem tudo é negado, para quem todas as portas são fechadas, só encontrará acolhimento no momento final, na morte, quando os “anjos o levarem ao paraíso”.

A outra fonte de inspiração para a imagem de peregrino em van Gogh é o clássico *O Progresso do Peregrino*, de John Bunyan. De modo semelhante ao *pillawer* de Souvestre, o protagonista do livro de Bunyan, chamado Cristão, caminha sozinho até seu destino – Sion, espécie de terra prometida – a despeito de todos os enganos, provações e tentações que o caminho oferece<sup>453</sup>. Sua trajetória exige sacrifícios: é obrigado a abandonar seus familiares, amigos e cidade natal. Precisa resistir às escolhas fáceis e estar sempre pronto para recomeçar a caminhada, apesar de seus inúmeros desvios, causados por ele próprio e por circunstâncias externas.

Curiosamente, assim como o pintor, Bunyan – ele próprio um evangelista – foi impedido de pregar no campo por magistrados, como informa E. H. Thompson em *História da Classe Operária Inglesa*<sup>454</sup>. Por esta razão, Bunyan apresenta a “corporação” como “um demônio que impede o evangelista de levar a palavra”<sup>455</sup>. Assim como no caso

---

<sup>452</sup> Trecho do poema: “comme un juif errant, personne ne l’aime, il ne trouve ni parentes, ni amis dans le bas pays, et l’on ferme sa porte quando on le voit; car le pilawer passe pour um homme sans foi”. Ver Pabst, Fieke e Tilborgh, Louis van, op cit., p. 88-91.

<sup>453</sup> Ver nota 343.

<sup>454</sup> Thompson, E. P. *A formação da classe operária inglesa*. Rio de Janeiro, RJ: Paz e Terra, 2004.

<sup>455</sup> Ibid., p. 36.

de Vincent, temos uma corporação fechada em si própria, excluindo o valor do “homem natural”.

Thompson descreve o *Progresso do Peregrino* com um dos textos de fundação do movimento operário inglês: “Bunyan e Paine, com Cobbett e Owen, foram os que mais contribuíram para o conjunto de ideia e atitudes que compõem a matéria-prima do movimento de 1790 a 1850”. Segundo o autor, muitos milhares de jovens encontraram no *Progresso do Peregrino* sua primeira história de aventuras e concordariam com Thomas Cooper, líder do movimento cartista, que este era o “livro dos livros”<sup>456</sup>. Com Vincent não foi diferente: Bunyan é um vínculo entre o peregrino solitário e a coletividade dos trabalhadores. Não por outra razão, a fé naquilo que não é tangível, que não pode ser visto, mas que está ao fim da jornada, era um dos elementos centrais na reorganização do movimento trabalhador inglês no início do século XIX<sup>457</sup>.

Max Weber<sup>458</sup> notou que a “atmosfera básica” do livro de Bunyan é aquela em que “o além não só era mais importante, mas em muitos sentidos mais seguro do que todos os interesses da vida deste mundo”<sup>459</sup>. Em Bunyan, o cristão verdadeiro deve esperar sua vez e sua hora; todos os sofrimentos são sinais daquele que foi “eleito” para a vida posterior. Tanto em Souvestre quanto em Bunyan, o peregrino deve encontrar a redenção ao final do caminho. Também é bom notar que as congregações protestantes, notadamente aquelas em que Vincent atuou nos tempos do Borinage, eram uma ramificação belga do movimento revivalista surgido na Inglaterra<sup>460</sup>.

Voltemos ao poema de Souvestre enviado por Vincent a seu irmão. Nele, há outra figura importante: o judeu errante<sup>461</sup>, provavelmente uma das fontes de inspiração de Courbet para a pintura *Bonjour Monsieur Courbet*. Neste quadro, analisado no primeiro capítulo, é possível observar Courbet como o artista isolado, que se impõe, altivo e confiante, a seu colecionador<sup>462</sup>. Mas o senso de individualidade proposto por van Gogh, diferente da ética de Courbet, traz um sentido de missão, de humilhação perante a

---

<sup>456</sup> Ibid., p. 37.

<sup>457</sup> A este respeito, ver Heugten, van, op. cit., p. 143, e Thompson, E. P., op. cit., p. 34.

<sup>458</sup> Weber, Max. *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2004.

<sup>459</sup> Thompson, E.H., op. cit., p. 34.

<sup>460</sup> Van Heugten et al., op. cit., p. 27.

<sup>461</sup> Ver Coli, Jorge, op. cit., 2010, p. 152 e as menções que o autor faz a Linda Nochlin e Meyer Schapiro.

<sup>462</sup> Para uma análise detalhada, ver Coli, Jorge, op. cit., p. 154.

sociedade. Ao passo que Courbet se impõe, tanto na pintura mencionada quanto em seus autorretratos, nos quais olha de cima para baixo para o espectador; a postura de Vincent é a de alguém que se humilha. A diferença se acentua ainda mais em relação ao mercado.

No caso de Courbet, é o artista que impõe o que deve ser apreciado por seu colecionador, já no caso de Van Gogh, o artista, incapaz de ganhar seu pão, apesar de merecê-lo, é humilhado por todos aqueles que não podem sentir o que ele está sentindo, nem ver o que ele está vendo. Apesar disso, ele continua sua caminhada, sem “trair os amantes da arte” e sem se entregar à vendabilidade. Dito de outro modo, a incompreensão em Courbet é sinal de superioridade imediata e visível; em van Gogh é sinal de humilhação que só será revertida após a morte.

Como assinala Coli, Courbet traçou “o terreno da marginalidade dos artistas de vanguarda que o sucederão”<sup>463</sup>. Nesse sentido, não só van Gogh, mas também Gauguin e Cézanne vão percorrer, até o final, o caminho aberto pelo realista francês. Vejamos a obra *Bonjour monsieur Gauguin*, também analisada por Coli. Nela, o pintor aparece clandestino, silencioso, imóvel e surpreso perante a reação da camponesa que a ele dirige olhares de estranhamento, “uma forte solidão emana da obra e que a prática da arte exige de Gauguin um isolamento e sacrifícios que Courbet não conheceu”<sup>464</sup>. De fato, a presença de Gauguin é silenciosa, delicada, quase subalterna. Assim como Courbet, não é compreendido, no entanto, isto não resulta em admiração, mas sim em estranhamento, desprezo, receio. Esse será também o destino de van Gogh, basta lembrar que o pintor holandês foi praticamente expulso pelos habitantes de Arles por meio de uma petição endereçada ao prefeito para perceber como esse estranhamento era real<sup>465</sup>.

Van Gogh dá o primeiro passo, como Courbet – ao não se curvar à vontade do público – mas, diferentemente do francês, não é capaz de impor a esse público aquilo que ele deve aceitar como arte. Ao contrário, tem plena consciência da distância entre sua arte e a aceitação do público: ela é mesmo uma prova de superioridade. Uma distância muito maior do que a distância jamais colocada por patronos e pelo mercado a Courbet. Por isso mesmo, a aceitação é vista como um mau sintoma; uma das tentações no caminho do peregrino de Bunyan. Vincent não estava disposto a fazer uma arte para “agradar ao

---

<sup>463</sup> Ibid.

<sup>464</sup> Ibid.

<sup>465</sup> A esse respeito, ver carta 675, enviada a Theo em agosto de 1888.

público”, ele queria dizer “coisas verdadeiras de um modo áspero”, afinal, “a arte era uma batalha na qual devemos dar tudo de nós”<sup>466</sup>. Esta última frase, curiosamente, foi lida por Vincent na biografia de Millet, escrita por Alfred Sensier, de que tratei no primeiro capítulo.

Esse descompasso entre a produção inicial e o reconhecimento posterior, na geração dos artistas do pós-impressionismo, vai atingir o maior espaço já visto: nem antes, nem depois, artistas tiveram que “esperar” a morte para ter seu reconhecimento. É claro que isso não significa que Vincent não tenha buscado o sucesso e a possibilidade de se manter a partir da venda de suas pinturas, como atestam as insatisfações com o irmão quando este parecia não ser capaz de vender sua obra. E mesmo em relação às naturezas mortas e aos retratos que pintou logo ao chegar a Paris, eles tinham claros propósitos comerciais<sup>467</sup>.

A peregrinação de van Gogh também tem um caráter físico, marcado por longas caminhadas, extenuantes, se impondo as mais duras privações físicas<sup>468</sup>. Por exemplo, depois de ter caminhado uma distância de quase 80 km para encontrar o pintor francês Jules Breton, Vincent não teve coragem de bater na porta e voltou caminhando para a Bélgica<sup>469</sup>. No caminho de volta, trocou alguns desenhos por pedaços de pão e encontrou na extrema pobreza as forças para continuar a andar, apesar do corpo que mostrava sinais de esgotamento. Ao descrever essa troca ao irmão, Vincent inicialmente pensa em usar a palavra “en vendant” (figura 53), mas desiste e a substitui por troca. De algum modo, parecia não querer associá-la ao comércio.

<sup>466</sup> Ver carta 210 e Sensier, Alfred; Mantz, Paul. *La vie et l'oeuvre de J. F. Millet*, 1882. p. 101. Disponível em: <https://archive.org/details/lavieetloeuvrede00sensuoft/page/6>.

<sup>467</sup> Ver Tilborgh, Louis van. *Van Gogh Paintings. The Paris period*. Vol. 2. Amsterdam: Van Gogh Museum, 1999. Nesse sentido, mais uma vez parece difícil entender o que van de Wouten (op. cit.) quer dizer quando menciona que van Gogh tinha uma estratégia comercial clara e só pensava em vender.

<sup>468</sup> As caminhadas também estão nos quadros, como na *Noite Estrelada sobre o Ródano*, e mesmo no *Passeio ao Crepúsculo*, presente no acervo do MASP. Além disso, a imagem do peregrino aparece com intensidade em um sermão dado por van Gogh em Isleworth, no qual narra sobre um viajante que enfrenta diversos obstáculos até chegar à verdade. É, portanto, um tema que guia sua conduta e inspira sua arte. A este respeito ver: Martinez, Felipe. *Van Gogh no MASP*. Dissertação de Mestrado, 2015; Coli, Jorge. A serenidade nascida do caos. *Revista do MASP*, São Paulo, v. 3, p. 31-40, 1994.

<sup>469</sup> Na carta 158, enviada em setembro de 1880, Vincent narra que não teve coragem de conversar com Breton em seu ateliê, em Courrières. Em outra carta (391), enviada em setembro de 1883, ele revela ter percorrido a distância entre Mons e Courrières, de aproximadamente 80 km, a pé, em razão do pouco dinheiro que tinha. Aliam-se, assim, as longas caminhadas, a pobreza e o contato do viajante com o campo pitoresco.



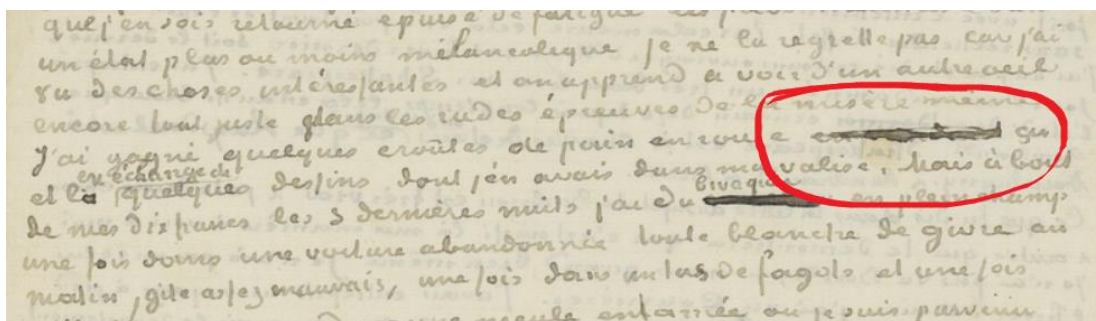


Figura 53 – Recorte de facsímile da carta 158, com “en vendant” rasurado. Grifo meu

Nos meses que seguiram à tentativa de visita a Breton, van Gogh continuou a desenhar os trabalhadores miseráveis do Borinage. Para representar o interior das casas humildes onde moravam, Theo enviou o *Guide de l'alphabet du dessin* de Armand-Théophile Cassagne, com o qual o pintor foi capaz de dominar o desenho de perspectiva interior. São exemplos dessa época obras como *Mineiros na Neve* e as primeiras cópias das gravuras de Millet de sua própria coleção<sup>470</sup>.

Assim como o peregrino tinha que estar disposto a ser ignorado e maltratado por todos, o artista moderno precisava estar preparado para ser “mal-entendido, desprezado e caluniado”, como disse em carta a Anthon van Rappard<sup>471</sup>. Além disso, Vincent entendia bem que precisava ser “inovador e original” e que isto teria um custo<sup>472</sup>. Em outras palavras: o fracasso era prova de sucesso<sup>473</sup>. Por isso mesmo, o artista deve tomar cuidado para não se tornar cativo de seu sucesso, como escreveu Carlyle<sup>474</sup>. Esta é mais uma das tentações do caminho do peregrino.

Entre os polos do peregrino solitário e da coletividade dos trabalhadores, forma-se o *ethos* individualista de Van Gogh: Bunyan é o elemento de síntese de coisas

<sup>470</sup> Vincent também copiava as pranchas do manual de Charles Bargue com especial intensidade. Elas foram inspiração direta para alguns desenhos do período holandês, a exemplo do famoso desenho *Sorrow* (F929), feito pelo artista no período em que viveu em Haia na companhia da prostituta Sien Hoornik.

<sup>471</sup> Carta 217, enviada em novembro de 1882.

<sup>472</sup> Uitert, Evert van. *An Immortal Name*. In: *The Rijksmuseum Vincent van Gogh*. Meulenhoff/Landshoff, 1987. p. 21.

<sup>473</sup> O tema do fracasso é constante nos livros que lia na ocasião, como *Chérie*, de 1884, novela escrita por Edmond de Goncourt, ou *mesmo l'Oeuvre*, de Zola, que de um modo ou de outro tangenciam a ideia de fracasso. Ver Uitert, Evert van, op. cit., p. 21.

<sup>474</sup> Na carta 660, enviada em 13 de agosto de 1888, Vincent diz ao irmão que tem horror ao sucesso baseado em uma análise que Carlyle faz da fama em *On heroes, hero-worship and the heroic in history*. Também ver a análise presente em Uitert, Evert van, op. cit., p. 22.

aparentemente incompatíveis. Por isso mesmo, a despeito do sofrimento, há uma intuição da importância de sua pintura na eternidade, como o peregrino de Bunyan que precisa chegar a Sion. Por exemplo, em carta enviada, em junho de 1890, a sua irmã Willemien, o pintor diz que gostaria que seus retratos surgissem como “aparições na eternidade”<sup>475</sup>. Claramente há uma expectativa, algumas vezes cristalizada em certeza, de que suas obras seriam apreciadas na posteridade.

Mas se o peregrino de Bunyan era o elemento que compatibilizava a ética individualista com a ética coletivista, Millet vai ser o vínculo entre a transcendência religiosa e a transcendência artística. Não qualquer Millet, mas aquele apresentado por Sensier na biografia escrita no contexto dos negócios de Durand-Ruel.

### 3.3 MILLET

Jean-François Millet estava no centro do processo de aprendizado e evolução artística de van Gogh. Referências à obra do mestre de Barbizon estão presentes desde o período holandês até o hospício em Saint-Rémy. Mesmo em suas últimas pinturas, como o icônico *Campo de Trigo com Corvos* de Auvers-sur-Oise (figura 54), é possível ver os corvos “famosos pelas pinturas de Daubigny e Millet”<sup>476</sup>.

Desde 1880, Vincent se dedicara a copiar obras de Millet a partir das gravuras que recebia de seu irmão<sup>477</sup>. Criou variações de *Semeador*, *Bêcheur au repos* (escavador em repouso) e *Femme à la baratte de beurre* (mulher batendo a manteiga), dos *Travaux des Champs* (figuras 55, 56 e 57); outras traziam o espírito de resignação tão valorizado por ele à época, como *Bearers of the Burden* (figura 59), inspirado nas *Glaneuses* do artista francês (figura 58)<sup>478</sup>. Millet era o modelo de artista a ser seguido, o “pai Millet”, como o holandês se referiu a ele repetidas vezes, espécie de “conselheiro e mentor em tudo para os jovens artistas”<sup>479</sup>; ou mesmo um substituto de seu pai: “se eu comparo o Pai com o

<sup>475</sup> Carta 879, enviada a Willemien van Gogh, em junho de 1890.

<sup>476</sup> Sobre a menção de Van Gogh aos corvos presentes nas obras de Millet e Daubigny, ver cartas 141 e 158, enviadas, respectivamente, em fevereiro de 1878 e setembro de 1880.

<sup>477</sup> Tilborgh, Louis van et al. *Van Gogh & Millet*. Zwolle: Waanders, 1988. p. 9.

<sup>478</sup> Ibid. p. 4 e 5. O nome em inglês, *Bearers of Burden*, foi dado pelo próprio van Gogh.

<sup>479</sup> Do original, na carta 493, enviada em abril de 1885. Millet is Vader Millet, raads- en leidsman in alles, voor de jongere schilders.

grande Pai Millet, por exemplo, suas doutrinas são tão grandes que fazem as do Pai parecerem terrivelmente pequenas”<sup>480</sup>.

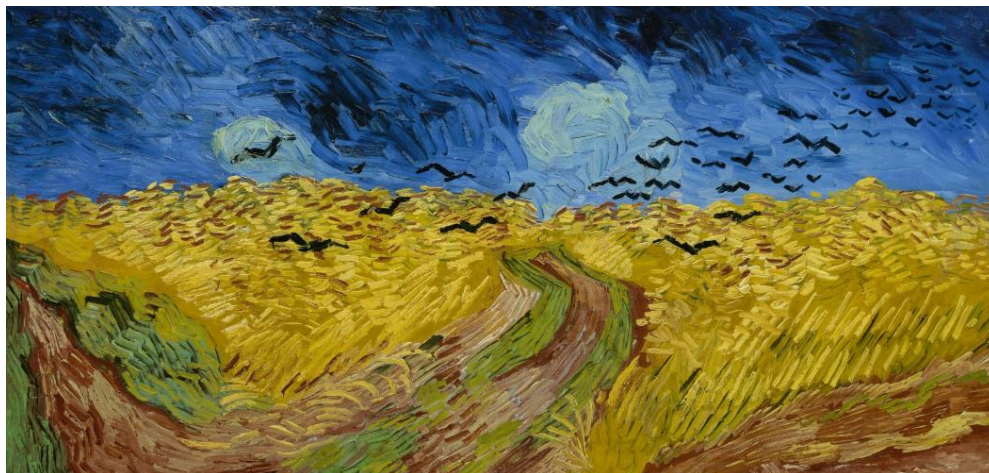


Figura 54 – Vincent van Gogh, *Campo de trigo com corvos*, 1890.  
Óleo sobre tela, 50x103 cm, Museu Van Gogh

Millet era menos uma referência visual do que uma referência moral para van Gogh. O livro escrito por Sensier foi publicado em 1881; já no ano seguinte, Vincent leu suas primeiras páginas: foi uma espécie de choque de reconhecimento<sup>481</sup>, que trazia “coragem”<sup>482</sup> ao pintor peregrino em seus primeiros passos como artista. O Millet de Sensier materializava perfeitamente os ideais artísticos de van Gogh: sua recusa ao meio urbano e à sociedade industrial, a valorização dos trabalhos e dos modos de vida tradicionais. O autor construiu a imagem de Millet como um camponês desinteressado, para quem a atividade artística literalmente brotou em meio aos trabalhos no campo. Aos olhos de van Gogh, que se retratava com um macacão azul de trabalhador, e que certa vez ficou contente quando o médico o confundiu com um trabalhador simples<sup>483</sup>, nada poderia ser mais elevado.

<sup>480</sup> Tilborgh, Louis van et al., op. cit., 1988, p. 17.

<sup>481</sup> Ibid. p. 11.

<sup>482</sup> Do original, na carta 258, enviada em agosto de 1882: “Als men ’t boek van Sensier over Millet leest krijgt men moed” (Quando se lê o livro de Sensier sobre Millet toma-se coragem).

<sup>483</sup> Tilborgh, Louis van et al., op. cit., 1988, p. 11-12.

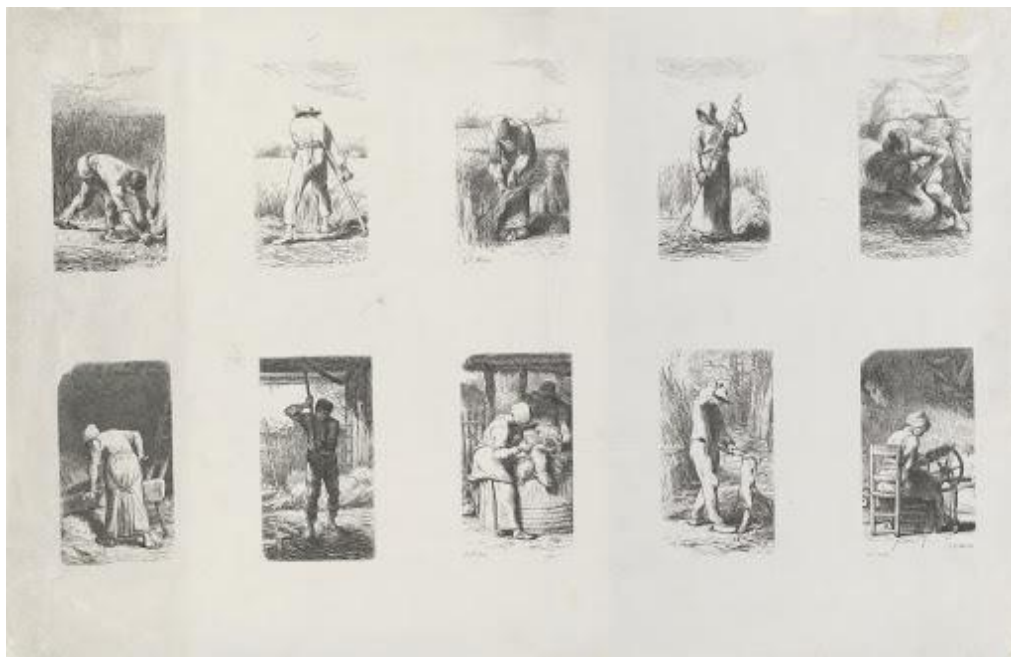


Figura 55 – Jean-François Millet, série de gravuras *Travaux des champs*, 1865.  
69x85 cm, Museu Van Gogh

Além disso, Sensier descreve Millet como alguém que recebeu reconhecimento somente após a morte e que, a despeito das circunstâncias, se manteve fiel à sua proposta artística. Desse modo, como aponta Tilborgh<sup>484</sup>, os fracassos desse grande exemplo a ser seguido aliviavam a narrativa pessoal de Vincent e o ajudavam na construção de sua persona interna. Mais que isso: enquanto lia a biografia, Vincent comparava com frequência sua relação com Theo com a relação de Sensier com Millet que, além de ter escrito sobre a vida do artista, também era uma espécie de parceiro comercial e amigo<sup>485</sup>.

---

<sup>484</sup> Ibid., p. 12.

<sup>485</sup> Ibid., p. 15.



Figura 56 – Vincent van Gogh, *O ceifador*, *Les travaux de Champs*, após Millet, 1889, inspirado na primeira gravura presente na figura 55. Óleo sobre tela, 43x29 cm, Museu Van Gogh



Figura 57 – Vincent van Gogh, *A tosqueadora*, *Les travaux de Champs*, após Millet, 1889, inspirado na oitava gravura presente na figura 55. Óleo sobre tela, 43x29 cm, Museu Van Gogh





Figura 58 – Jean-François Millet, *Des Glaneuses*, 1857.  
Óleo sobre tela, 83,8x111,8 cm, Museu d'Orsay

É da biografia de Millet que Vincent retira boa parte das informações que reafirmam seu senso de dever, com tons religiosos. A ética camponesa resignada do mestre francês alimenta o processo de aprendizado do artista holandês nos primeiros anos: “Se quisermos sobreviver, precisamos trabalhar tão duro e com tão poucas pretensões como um camponês”<sup>486</sup>. Era assim que, de acordo com Sensier, Millet trabalhava. Alguém que, ao final da vida, preferiu a reclusão do campo ao reconhecimento dos *experts*<sup>487</sup>. Em Millet se reúnem o peregrino o camponês e o artista.

Sensier descreveu a família do pintor francês como uma espécie de sagrada família. Sua avó, responsável por sua criação enquanto sua mãe se dedicava ao trabalho nos campos e nos estábulos, era sempre solícita com os passantes, capaz de dar abrigo ao mendigo mais miserável e aos *colporteur* que por lá passavam<sup>488</sup>. Seu pai, um homem simples, com dons artísticos que não puderam florescer dada a necessidade de trabalho duro. Filho de uma camponesa e de um pai com natureza artística aguçada, desde o

<sup>486</sup> Ibid., p. 21, nota 44.

<sup>487</sup> Trecho extraído da carta 509, enviada em junho de 1885.

<sup>488</sup> Sensier, Alfred, op. cit., p. 110.

começo Millet esteve em contato sincero com a arte e a natureza. Não havia nada nele que não o vinculasse a uma natureza simples, de bom cristão.



Figura 59 – Vincent van Gogh, *The bearers of burden*, 1881.  
Lápis, naquim e guache sobre papel, 47,5x63cm

É claro que a biografia de Sensier traz exageros e generalizações, como mostrado no primeiro capítulo. Apesar da proximidade com o artista, Millet tinha menos de camponês do que de um homem educado, próximo de “pessoas com gosto e civilização, artistas e acadêmicos”. Algo parecido acontecia com o próprio Vincent, que buscava se aproximar dos trabalhadores, mas que pertencia a uma classe média culta, ilustrada e que, apesar de não ser rico, cresceu cercado de livros e de boa educação<sup>489</sup>. É óbvio que nem Millet nem van Gogh enfrentavam as dificuldades com as quais os camponeses lidavam diariamente. Era uma idealização da classe social superior, que reagia às complexidades de seu tempo, buscando a segurança de um campo transcendente em negação ao mundo industrial.

Resumindo: a vida de Millet, tal qual contada por Sensier, apresentava um artista ligado aos camponeses, que não teve reconhecimento em vida e que se afastava das

<sup>489</sup> Exceto por uma única foto feita pelo artista calçando tamancos, a grande maioria das vezes em que ele se expôs em público, aparecia trajado como um cavalheiro. Ver Tilborgh, Louis van et al., op. cit., 1988, p. 12-15.



convenções artísticas de sua época, mostrando em sua arte somente a verdade de seu contato com a natureza. Alguém amado pelo público simples e rejeitado pelos “assim chamados, especialistas”<sup>490</sup>. Reforça-se a noção romântica de artista que caminha solitário, para o qual os detalhes biográficos são fundamentais<sup>491</sup>.

Logo após terminar de ler a biografia, Vincent concluiu, inspirado, que “a arte é um combate”, acrescentando que após ter lido essas palavras sentiu “a necessidade de rabiscar com um duro lápis de carpinteiro, em vez de um pincel macio”<sup>492</sup>. De novo, quanto mais Vincent se aproximava de seu ideal de trabalhador, mais se sentia próximo de Millet e mais artista se tornava. Mas se Sensier era um dos campeões de Durand-Ruel, no contexto das biografias que prosperam a partir da segunda metade do século XIX, é impossível pensar a imagem de artista que Vincent construiu para si próprio – o que inclui a relação com os trabalhadores, a valorização da vida simples do campo e a rejeição às convenções – fora do contexto do mercado. Em outras palavras, sua própria consciência como artista estava carregada de elementos forjados segundo as práticas comerciais da época.

Como assinala no primeiro capítulo, a biografia de Sensier era a principal fonte de informações sobre a vida de Millet. Sua imagem só foi reconsiderada ao longo do século XX por estudos já situados na disciplina História da Arte, e que passaram a apresentá-lo de modo menos idealizado<sup>493</sup>. De todo modo, aos olhos de Vincent, Millet seria duplamente moderno: em primeiro lugar, por seus temas anticonvencionais que se afastavam da tradição e o ligavam à simplicidade do campo; em segundo, por sua carreira, na qual, supostamente, teve pouco reconhecimento em vida.

É bom destacar que o aumento de preços de Millet após sua morte não significa que o artista tenha sido ignorado em vida. A noção de artista injustiçado vem da diferença

---

<sup>490</sup> Ver nota 362 e Tilborgh, Louis van et al., op. cit., 1988, p. 13.

<sup>491</sup> Vincent menciona a biografia de Sensier em 54 cartas enviadas ao longo de sua vida. A maior parte delas a seu irmão. Além de Millet, Vincent também leu os estudos escritor pelo autor sobre Geoge Michel.

<sup>492</sup> No original, na carta 210, enviada em 11 de março de 1882: “L’Art c’est um combat – dans l’ar il faut mettre as peau. Il s’agit de travailler comme plusieurs nègres”. Citado diretamente de Sensier, op. cit., p. 147.

<sup>493</sup> A respeito ver o recente catálogo da exposição atualmente em cartaz no Museu Van Gogh. Kelly, Simon; DIJK, Maite van. *Jean-François Millet. Sowing the seeds of modern art*. Thoth publications, Van Gogh Museum, Amsterdam, 2019; ver também Herbert. Robert L. Millet Revisited. *Burlington Magazine*, v.7, p. 294-97, 1962, e dos memos autores, Millet Reconsidered. *Museum Studies*, 1, p. 43-53, 1966. Ver também McWilliam, Neil; Parsons, Christopher. Le Paysan de Paris: Alfred Sensier e o Mito da França Rural. *Oxford Art Journal*, v. 6, nº 2, 1983.

entre seus preços em vida e depois da morte. Quando o *Angelus* foi vendido, não foram poucos os que chamaram a atenção para a diferença entre o preço recebido pelo artista e o preço final atingido pela obra no leilão de 1889<sup>494</sup>. Millet está no centro do problema que separa o comércio de artistas mortos do comércio de artistas vivos. De fato, os altos preços pagos aos artistas mortos, em detrimento dos vivos<sup>495</sup>, ocupava os pensamentos das principais mentes da época. Mas se o mercado de arte moderna estava estruturado em torno de biografias e não de obras de arte, o sucesso após a morte, ou no fim da vida, parecia ser uma consequência natural.

Lembremos da diferença entre Petit Boulevard e Grand Boulevard feita por Van Gogh, a que me referi no capítulo anterior. Ela dizia respeito precisamente à diferença de condições entre artistas iniciantes e aqueles mais avançados na carreira. O Grand Boulevard, composto por nomes do impressionismo que já começavam a colher bons resultados, como Renoir e Monet, contrastava com os pintores do Petit Boulevard, composto pelos artistas do pós-impressionismo, como Seurat, Bernard ou Gauguin. Van Gogh cobrava solidariedade entre esses artistas, de modo que eles pudessem progredir conjuntamente do ponto de vista material, garantindo, assim, a sobrevivência dos artistas vivos: uma solução coletiva para que artistas enfrentassem as dificuldades do mundo do trabalho unidos, organizados.

Mas uma nova questão se coloca: como conciliar inclinações coletivistas com a necessidade de individualismo do trabalho com a arte moderna? Vejamos a resposta encontrada por van Gogh.

### 3.4 TRABALHO COLETIVO E TRABALHO INDIVIDUAL

Ainda no Borinage, van Gogh classificou mineiros e tecelões como uma raça separada dos demais trabalhadores, acrescentando que se sentia próximo deles, feliz se um dia pudesse desenhá-los<sup>496</sup>. Com efeito, quando retornou à casa de seus pais, em 1883, os tecelões seriam tema privilegiado de sua pintura. Até então, estar com tecelões,

---

<sup>494</sup> Zemel, Carol, op. cit., p. 176-77.

<sup>495</sup> É bom diferenciar que essa preocupação naturalmente não se estende aos campeões do Salão que, a essa altura, tinham não só prestígio dentro do arcabouço institucional da Academia, mas também no mercado e nas galerias comerciais.

<sup>496</sup> Carta 158, enviada a Theo em setembro de 1880.

camponeses e demais trabalhadores era também uma maneira de escapar do mundo “civilizado”<sup>497</sup>. A realidade, no entanto, mostrou-se bem diferente daquela dos camponeses de Millet. O campo que Vincent encontrou quando voltou à província de Brabante do Norte<sup>498</sup> era muito distante daquele de suas recordações de infância<sup>499</sup>.

A produção de tecidos do recém-formado Reino dos Países-Baixos foi potencializada no contexto de expansão e proteção da indústria. Em 1881, mais da metade da produção de tecido da região de Brabante era feita manualmente, sem nenhuma tecnologia. E mesmo a utilização da energia a vapor era limitada a somente parte dessa produção. Mas se em áreas modernizadas, como Eindhoven, a indústria de tecidos se mecanizava, em Nuenen, cidade onde os pais de Theo e Vincent moravam, essa produção ainda era eminentemente manual e vendida para as fábricas locais de Louis Titon e Lodewijk Begemann<sup>500</sup>. De volta a Brabante, van Gogh encontrou o trabalho mecanizado no qual corpo e máquina se fundiam. Nada dos tecelões pintados por mestres holandeses, como Ostade, em *O ateliê do tecelão* (figura 60)<sup>501</sup>. Vincent absorveu rápido essa diferença. Seus tecelões aparecem despidos da nobreza dos camponeses de Millet. São antes a continuidade da máquina que trabalha, com feições profundamente melancólicas, como um “macaco preto, um gnomo ou uma aparição”<sup>502</sup>. Essa dura realidade do trabalho sobreviveria posteriormente nos camponeses que pintaria em Nuenen<sup>503</sup> dos quais o ponto máximo é a pintura *Os Comedores de Batatas* (figura 65).

As pinturas de tecelões não eram comuns, como o próprio pintor bem sabia<sup>504</sup> – alguns exemplos como Lhermitte<sup>505</sup> e Max Liebermann (figura 61) provavelmente frequentavam seu imaginário, mas, diferentemente destes dois artistas, as obras do

<sup>497</sup> Entre tantas outras, as cartas 396, 399, 423 trazem exemplos das virtudes da vida rural para van Gogh.

<sup>498</sup> A região de Brabante se divide entre Brabante do Norte e Brabante do Sul.

<sup>499</sup> Na carta 256, enviada a Antohn van Rappard em agosto de 1882, Vincent lembra de modo nostálgico de sua infância em Brabant. A este respeito, ver também os capítulos de 1 a 5 de Naifeh, Steven; White Smith, Gregory. *Van Gogh: a vida*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

<sup>500</sup> As informações sobre a produção de tecidos na região foram retiradas de Zemel, Carol, op cit., p. 69.

<sup>501</sup> Na carta 445, enviada a Theo em abril de 1884, Vincent narra sua intenção de aproximar seus tecelões da tradição da arte holandesa.

<sup>502</sup> Carta 437, enviada a Anthon von Rappard em 13 de março de 1884, do original traduzido ao longo do texto: “een zwarten aap of kabouterman of spook”.

<sup>503</sup> A respeito da relação de Van Gogh com o campo e suas mudanças, ver Pollock, Griselda. *Van Gogh and Dutch Art: A study in Van Gogh's Notion of the Modern*. University of London, 1980. cap. 5.

<sup>504</sup> Carta 351, enviada em junho de 1883.

<sup>505</sup> De Lhermitte, ver, por exemplo, *Carpinteiro em seu estúdio*, 1868, no Victoria and Albert Museum, em Londres.

holandês traziam aspectos da alienação do trabalho industrial<sup>506</sup>. Suas pinturas buscavam algo próximo das ilustrações de cunho social publicadas nas revistas inglesas, como a *Illustrated London News* e a *The Graphic*, para as quais van Gogh pensou mesmo trabalhar como ilustrador<sup>507</sup>. Apesar disso, seus tecelões guardavam o espírito do peregrino que, a despeito do sofrimento, sabe que a recompensa ao final do caminho valerá a pena em uma vida “assombrada pela lenda de dias melhores”, como definiu Thompson<sup>508</sup>.



Figura 60 – Cornelis Decker, anteriormente atribuído a Adriaen van Ostade, *O ateliê do tecelão*, 1650.

Óleo sobre tela, 46x57cm, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique

---

<sup>506</sup> Zemel, Carol, op. cit., p. 65-67.

<sup>507</sup> Ver Bailey, Martin, op. cit., e cartas 213-263.

<sup>508</sup> Thompson, E. H., op cit., p. 269.



Figura 61 – Max Liebermann, *Ateliê do tecelão*, 1882.  
Óleo sobre tela, 57x68cm, Städelisches Kunstinstitut, Frankfurt

Se antes, citando Carlyle, van Gogh havia concluído que “feliz era aquele que encontrou seu trabalho”, esta máxima parecia não valer para os tecelões, para os quais o trabalho nada tinha de pessoal – o elemento humano não passava de uma extensão da máquina. O mesmo Carlyle, em *Signs of Time*<sup>509</sup>, reclamava das transformações trazidas pela indústria – posto que o trabalho artesanal havia se reduzido a uma atividade mecânica. Os trabalhadores ficariam, assim, separados da “divindade” do “verdadeiro trabalho manual”<sup>510</sup>. Anos depois, em *Past and Present*, Carlyle pontuou que “O trabalho industrial, sob o domínio de Mamom, era um trágico espetáculo”. Assim, o pintor holandês encontrava em autores como Carlyle e George Eliot<sup>511</sup> a fundamentação de sua rejeição à sociedade industrial que, a essa altura, parecia mais do que nunca distante do trabalho artístico. O interesse pelos autores, no entanto, não deve levar a crer que o próprio van Gogh não tenha cogitado estratégias sob o domínio de Mamom para seus tecelões. Em

<sup>509</sup> Zemel, Carol, op. cit., p. 62.

<sup>510</sup> Idem, p. 65.

<sup>511</sup> Na carta 187, enviada a Theo em novembro de 1881, Vincent coloca Carlyle, Eliot, Beecher Stowe e Jules Michelet “na vanguarda” (aan het hoofd) da civilização. Como informa Carol Zemel (idem nota anterior), tanto as obras de Carlyle quanto as novelas de George Eliot eram presenças constantes nas cartas do artista. Eliot faz críticas diretas ao trabalho industrial em obras como *Silas Marner* e *Felix Holt, the Radical*.

1884, propôs a Theo que vendesse alguns de seus desenhos de tecelões por um preço baixo, de modo que eles pudessem ser vendidos juntos para um mesmo comprador, mantendo-se, assim, sua unidade como um todo<sup>512</sup> e, com isso, criando uma identidade de mercado para sua produção.



Figura 62 – Vincent van Gogh, *Tear com tecelão*, 1884.  
Óleo sobre tela, 69x93cm, Alte Pinakothek, Munique

---

<sup>512</sup> Mais uma vez, estamos distantes da tese de van der Veen, que argumentou que não vender fazia parte da estratégia de investimento elaborada pelos irmãos van Gogh. Conforme original, na carta 434, enviada a Theo em 9 de março de 1884: “zal ik graag den prijs laagstellen zoo dat, al zouden er veel teekeningen van dat soort komen, het in zijn geheel kan blijven”.



Figura 63 – Vincent van Gogh, *Tear com tecelão*, 1884.  
Óleo sobre tela, 61x93cm, Museu Kröller-Müller

Além dos tecelões, a realidade dos camponeses que Vincent encontrou em Brabant também era bastante diferente daquela representada nas obras de Millet. Basta comparar com os “tipos de Brabant”, ou com os *Os Comedores de Batatas*. Se os camponeses do francês têm a dignidade angelical do contato com a terra, os camponeses de van Gogh mostram duras feições animalescas, distantes de sua humanidade. Mas se é “feliz aquele que encontrava seu trabalho”, como ser feliz quando se é uma extensão da máquina – caso dos tecelões? Ou quando se come a mesma terra que se lava? – caso de *Os Comedores de Batatas* (figura 65).

A resposta para esta pergunta está no *status* do trabalho artístico na sociedade industrial. Apesar das dificuldades de um artista, seu trabalho continua a ser um produto de sua subjetividade criadora. Está marcada a diferença entre o artista intelectual e aquele dedicado às artes aplicadas, como os gravadores empregados por Goupil em Paris, de que tratei no primeiro capítulo. Nesse sentido, o artista “moderno” herda do artista “acadêmico” a noção elevada de artista intelectual, longe do mero artesanato. Apesar da miséria material, o artista maldito tem o privilégio de permanecer ligado a seu trabalho, a *meriter son pain*, apesar de não o ganhar. Para o artista que trilha o caminho de Courbet,



o problema a ser resolvido passa a ser a compatibilização entre esse modo de trabalho e sua sobrevivência.



Figura 64 – Vincent van Gogh, *Cabana do tecelão*, 1884.  
Óleo sobre tela, 63x90cm, Boijmans van Beuningen Museum, Rotterdam



Figura 65 – Vincent van Gogh, *Os Comedores de Batatas*, 1885.  
Óleo sobre tela, 82x114cm, Museu Van Gogh, Amsterdã

Volto à questão que introduz esta seção. Como compatibilizar as soluções coletivas para o trabalho artístico com a individualidade criadora do artista da modernidade? No caso de Vincent, essas soluções estavam justamente orientadas para a organização coletiva do ofício artístico: era preciso dar trabalho aos artistas vivos. Vejamos o principal sistema de trabalho coletivo pensado pelo próprio van Gogh em 1888, a ser realizado em sua Casa Amarela em Arles.

Vimos no segundo capítulo que, pouco antes de deixar Paris, o pintor já tinha imaginado um consórcio de *marchands* para vender impressionistas que seria encabeçado por Theo e contaria com agentes distribuídos por diversos países. Em Arles, van Gogh imaginou uma comunidade de artistas que pudesse fazer frente às incertezas da economia de mercado de sua época. Se o Grand Boulevard não podia se aliar ao Petit Boulevard na construção de um grupo de pintores que dividiria os riscos da empreitada artística, restava criar uma solução própria: uma comunidade de artistas em Arles, nos moles do grupo de Pont-Aven, liderado por Gauguin na Bretanha<sup>513</sup>.

---

<sup>513</sup> Ver nota 322.

Os artistas dessa comunidade viveriam como monges sob a liderança de um membro superior<sup>514</sup>, "naturalmente Gauguin". Sua produção seria organizada a partir de uma colaboração que envolveria não só uma divisão de lucros, mas também de custos. Desse modo, os artistas, trabalhando em conjunto, seriam uma espécie de cooperativa, evitando a concorrência e criando um ambiente de prosperidade coletiva. Isto, é claro, não implicaria abrir mão da própria individualidade. Ao contrário: do ponto de vista estético, essa colaboração se daria à medida que as obras complementassem umas às outras. Os pintores seriam capazes de preservar sua individualidade criativa, formando uma aliança estética e material, como van Gogh explica em carta a Bernard<sup>515</sup>.

Assim, segundo o pintor holandês, essa comunidade teria o mérito de ser parte de uma constelação criativa, a exemplo dos “escultores gregos”, dos “músicos alemães” e dos “romancistas franceses”<sup>516</sup>. Ou mesmo uma nova Guilda de São Lucas. Esta última aproximação desloca a questão definitivamente para o mundo do trabalho. Não só se trata de uma afirmação de caráter puramente artístico, mas remonta a uma forma de organização do trabalho, que se opunha diretamente ao trabalho industrial.

As obras deixariam o circuito das galerias para migrar para um território independente do mercado, sem com isso condenar o artista à fome. Seu ponto de partida seria, novamente, Theo, responsável por uma ajuda inicial e pelo escoamento da produção. O *marchand* aparece, portanto, como uma engrenagem adicional para o funcionamento desse mecanismo e não como seu motor propulsor. A importância está mais na pessoa de Theo do que em sua função como *marchand*. É bom lembrar que Theo encarna o *marchand* apóstolo, conforme mostrado no capítulo anterior: não se trata de um *marchand* qualquer<sup>517</sup>. A criação dessa espécie de associação derivada do Petit Boulevard está baseada em uma ideia de produção cooperativa, fundada na união dos trabalhadores de modo a garantir a sobrevivência e a produção de sua arte<sup>518</sup>. Nesse

---

<sup>514</sup> Carta 694, enviada a Theo em outubro de 1888. Do original: “naturellement cela serait Gauguin”.

<sup>515</sup> Carta 634, enviada a Bernard em julho de 1888.

<sup>516</sup> Carta 622, enviada a Bernard em junho de 1888.

<sup>517</sup> A despeito disso, é bom lembrar que o próprio van Gogh sugeriu a seu irmão que pagasse menos a Bernard do que estavam pagando a Gauguin, caso resolvessem convidar o colega a coabitar a Casa Amarela. Ver Rewald, John, op. cit. e capítulo 2 para detalhes sobre o período em que Gauguin e van Gogh conviveram em Arles.

<sup>518</sup> É válido notar que anos antes Vincent havia imaginado uma prancha litográfica que desse conta de produzir gravuras baratas, acessíveis aos trabalhadores. Via nela a possibilidade de compatibilizar a produção artística com consumidores das classes populares. A este respeito, ver Bailey, Martin, op. cit. e cartas de Haia enviadas em 1883.

sentido, a concretização do projeto seria a transformação de Theo em um *marchand* apóstolo, já que ele finalmente poderia abandonar seu posto na Boussod, Valladon & Cie e passar para o lado correto da barricada.

Van Gogh detalha a existência de *marchand* e artista coexistindo como uma espécie de casal em que um deles provê os meios de subsistência. Seria correto, então, supor que *marchand* e artista, neste caso, assumiriam o papel de patrono e artista, como retratado no capítulo inicial? Não, neste caso, o *marchand* assumiria o papel de um colaborador com o negócio artístico, não alguém interessado em seu próprio benefício – como seria também o caso de alguém no sistema de *putting out system* – mas uma espécie de comunidade e fraternidade de algum modo “espiritual”, para além da racionalidade dos negócios do mundo capitalista.

Desse modo, o trabalho artístico voltaria a algo como um estágio pré-capitalista; um ambiente cooperativo capaz de romper com os expedientes de venda de temperamentos comuns a partir da segunda metade do século. E, por isso, as soluções coletivas são importantes, já que elas dão conta não somente das questões diretamente materiais, mas nublam as possibilidades de venda de biografias. Formulações cooperativas para a produção de obras de arte, como a de van Gogh, não eram novidade. Basta pensar nas ideias de William Morris, ou mesmo em Carlyle que defendeu o trabalho cooperativo a exemplo das práticas medievais<sup>519</sup>. O traço comum entre esses movimentos era uma espécie de fuga romântica para resolver os problemas materiais de sua época. Eles surgiam sobretudo a partir da manutenção dos artistas vivos, conforme ficava claro que cada vez mais os artistas mortos eram celebrados como grandes.

Em suas conferências sobre a Economia Política da Arte, John Ruskin apontou a necessidade de não esperar que os artistas morressem para que fossem finalmente valorizados<sup>520</sup>. Entretanto, o mercado de arte moderna não remunerava os artistas

---

<sup>519</sup> William Morris foi o principal idealizador do movimento Arts and Crafts. Entre outras coisas, esse movimento pregava uma volta ao trabalho artesanal, nos moldes das corporações de ofício medievais. A arte também teria um caráter utilitário, estaria presente no cotidiano, na decoração das casas e nos objetos utilizados pelas pessoas. Seu sistema de trabalho estaria distante do mundo industrial, impessoal, longe da escala humana. Suas ideias influenciaram movimentos como a Irmandade Pré-Rafaelita. Para aprofundar a questão, recomendo a leitura de Skoblow, J. The writings of William Morris (1834-1896). In: E. Pettejohn (ed.). *The Cambridge Companion to the Pre-Raphaelites*. Cambridge Companions to Literature, 2012. p. 196-210.

<sup>520</sup> Ruskin, John. *A economia política da arte*. Rio de Janeiro, RJ: Record, 2004.

diretamente, mas antes um complexo sistema que envolvia a crítica, os *marchands* e as instituições, como galerias e museus. Por isso mesmo, o negócio artístico torna-se mais lucrativo quanto mais seja composto efetivamente de artistas mortos – ou que tenham vivido tempo suficiente para a construção de uma biografia compatível com os expedientes de venda da época.

Voltemos ao *Angelus* de Millet, mais uma vez. Antes de sua venda estrondosa, narrada no primeiro capítulo, a pintura havia mudado de mãos seis vezes, pelo menos, ou seja, seu preço final já estava muito distante do valor recebido por seu criador. Mais que isso, a pintura de Millet passou a valer mais justamente porque ele estava morto – nesse estágio do mercado, a biografia completa acrescenta valor à obra<sup>521</sup>. Era o melhor exemplo possível para evocar as injustiças do comércio de artistas mortos que, inclusive, ameaçava a própria produção de arte contemporânea.

No contexto de uma economia nacional, Ruskin alertava que, ao se comprarem obras de artistas mortos, esquece-se dos vivos que precisam dos honorários relativos às suas obras para poderem continuar produzindo. Em outras palavras, financiar os artistas vivos era uma questão de importância nacional, na medida em que mantinha a circulação da cultura. Era preciso que alguém comprasse o que estava está sendo produzido: as obras necessitavam circular e chegar às mãos dos compradores e remunerar os produtores<sup>522</sup>. Mas Ruskin também condenou os altos preços pagos pelos artistas vivos: “creio que os altos preços pagos por quadros modernos são um dos principais obstáculos ao desenvolvimento da arte moderna”. Segundo o autor, o atrativo da riqueza serviria somente para deturpar o trabalho do artista e o empurraria na direção de esforços para agradar a opinião pública<sup>523</sup>. Desse modo, a solução pretendida por Ruskin passa não somente por remunerar bem um artista, mas por tornar o progresso coletivo da arte uma questão nacional.

Com efeito, este é também um problema de distribuição, para o qual Ruskin propõe uma participação maior do Estado. Seria o Estado o ente responsável por manter os pintores trabalhando por um valor digno capaz de sustentar sua existência como artistas e não escravizar seu espírito criativo. Para isso também se articulariam as obras públicas

---

<sup>521</sup> Ver nota 369.

<sup>522</sup> Ruskin, John, op. cit., p. 97.

<sup>523</sup> Ibid., p. 91.

e os edifícios, como escolas e prédios que absorveriam a produção dos artistas. No limite, Ruskin defendia que o Estado controlasse a produção e a distribuição de arte, limitando a ação do mercado. Ironicamente, esta solução está muito próxima do sistema acadêmico francês que, como visto, ao final do século, era incapaz de lidar com a dinâmica do mercado de arte moderna. Em outras palavras, segundo o autor, deixar a arte ao sabor do mercado seria mesmo prejudicial ao futuro do que ele chama de “boa arte”. Os mecanismos de mercado fariam uma espécie de “seleção adversa”, criando um abismo entre aqueles pintores que caíram nas graças do alto mercado e aqueles que mal conseguiam se sustentar<sup>524</sup>.

Na prática, o autor propõe uma regulação do mercado pelo Estado, de modo que o pagamento fosse depositado nas mãos de artistas vivos em vez de ser vertido ao caixão. Nesse contexto, Ruskin considera o *marchand* como alguém prejudicial à arte, responsável por jogar o artista no estômago do mercado sem grande preparo. É claro que Ruskin percebeu que o negócio da arte moderna tinha pouco a ver com a remuneração do artista e a sobrevivência da própria arte, mas sim com um circuito de valorização próprio – que passava pelo mercado financeiro – e remunerava variados agentes nem sempre conectados com o mundo artístico: um negócio capitalista, como qualquer outro. Assim, tanto a solução de van Gogh quanto a de Ruskin propunham uma recusa do mercado e, com isso, da venda de temperamentos. Se Vincent imaginava cooperativas, Ruskin pedia mais Estado e menos mercado. Nos dois casos, o objetivo final dessa organização seria a manutenção da produção da arte e não o lucro do empreendimento artístico e dos artistas.

Mas o mercado de arte tal qual estruturado no século XIX tinha profundas ligações com o mercado financeiro e com os mecanismos de valorização de riqueza da época. Além disso, ele estava assentado na individualidade criativa. Dada a própria natureza do trabalho artístico, nada seria mais estranho ao mercado de arte moderna do que a produção coletiva, fosse nos moldes pensados por Van Gogh, fosse nos moldes pensados por Ruskin. Mais do que nunca, a arte precisava ser filtrada pelo temperamento, pela personalidade artística, para se tornar uma mercadoria no sentido moderno, algo distante das aqui mostradas, a despeito das melhores intenções de van Gogh com seu estúdio em Arles. O próprio exemplo de van Gogh no mercado é prova disso, sobretudo após sua

---

<sup>524</sup> Ibid., p. 95-96.

morte, como será mostrado no próximo capítulo. Sua biografia, que passa pelo Borinage, pelo louco e pelo suicídio, é ponto fundamental da construção de seu mito. Para isso, tanto *marchands*, como Ambroise Vollard e Paul Cassirer, quanto a publicação de suas cartas por Johanna Bonger, sua cunhada, são elementos incontornáveis.

Não foram poucas as vezes em que van Gogh pensou em vender sua obra por meio dos principais *marchands* da época. Além dos desenhos de tecelões mencionados acima, em 1885, tentou vender *Os comedores de batatas* (figura 65) com Durand-Ruel e Portier. Sem sucesso. Este é um sinal de que ele não esperava pouco de sua obra e do que ela poderia alcançar em termos de mercado. Mais que isso: também pensou em estratégias de inserção no mundo parisiense, após 1886, e juntamente com Theo discutia as melhores maneiras de expor e de se inserir no Salão dos Independentes, onde foi muito bem recebido por parte da crítica. Esta crítica segue o roteiro estabelecido no capítulo inicial desta tese. Em primeiro lugar, as descrições das obras são materiais, analisando aspectos como a pincelada, ou o tratamento dado às cores e os valores. Depois, surgem elementos biográficos que justificam a sinceridade do contato do “temperamento” com a natureza. Das críticas que Vincent recebeu em vida, certamente aquela escrita por Albert Aurier alcançou maior celebridade. Como veremos, ela se encaixa perfeitamente no modelo da crítica da época. Antes de analisá-la vale estudar a relação do artista com as exposições do Salão dos Independentes e como esses elementos biográficos e de materialidade surgem na crítica às suas obras expostas nesse Salão.

### 3.5 VAN GOGH E OS INDEPENDENTES

Van Gogh expôs no Salão dos Independentes pela primeira vez em 1888. O Salão havia sido criado dois anos antes e tinha como lema a ausência de júri e de prêmios: qualquer artista podia expor suas obras sem se submeter às regras impostas pelo salão acadêmico. Maite van Dijk estudou com profundidade a atuação do artista nas edições do Salão. Baseado nas informações trazidas pela autora<sup>525</sup>, analisarei de que modo a recepção de van Gogh em vida já apresenta elementos que serão utilizados na construção de sua

---

<sup>525</sup> Dijk, Maite van. *Foreign Artists versus French Critics: Exhibition Strategies and Critical Reception at the Salon des Indépendants in Paris (1884-1914)*. Academisch Proefschrift, Universiteit van Amsterdam, 2017. Não publicado.



narrativa biográfica posterior. Van Dijk argumenta que a seleção das obras presentes nas três edições do Salão dos Independentes (1888, 1889 e 1890) ajudam a entender as estratégias de pintor holandês para se inserir no mercado.

As pinturas que van Gogh expôs nas edições do Salão são um desdobramento da explosão de cores que toma sua paleta após o artista ter chegado a Paris em 1886<sup>526</sup>. Conforme sua obra ganhava em cor e expressão, começou a chamar a atenção da crítica de vanguarda da época e de outros artistas. Por exemplo, Gustave Kahn, ao reagir às obras de van Gogh expostas na edição de 1888, apontou que o artista “pinta grandes paisagens com pincelada vigorosa, prestando pouca atenção ao valor e à precisão dos tons”, ao que Vincent reagiu, em carta, dizendo que se tratava de uma escolha deliberada, para priorizar a cor e não o valor, afinal, não era possível “estar ao mesmo tempo nos polos e no equador”<sup>527</sup>. Kahn era um dos nomes mais importantes da crítica de vanguarda de época, como já mostrado; a menção mostra que, desde o começo, as pinturas do holandês não passaram despercebidas. Por outro lado, isso não significa um reconhecimento desmedido. O fato de Vincent ter vendido poucas obras em vida é prova de que seu reconhecimento não deve ser superestimado<sup>528</sup>. É necessário encontrar um ponto de equilíbrio entre a imagem do mito que morreu sem nada e sua contranarrativa exagerada.

Além de Khan, ao todo, as obras expostas por van Gogh foram objeto de mais quatro críticas<sup>529</sup>, com direito a destaque em jornais como o *La Justice*, que exibiu uma de suas pinturas na capa de uma edição, dizendo que as obras do artista “chamaram a atenção do público particularmente”. Foi também no Salão dos Independentes que Julien Leclercq escreveu pela primeira vez sobre van Gogh, atestando seu “gênio raro”, que transparecia nas dez pinturas presentes na edição de 1890<sup>530</sup>. Em outras palavras, intensificam-se os comentários positivos ao final da vida de van Gogh de acordo com

<sup>526</sup> A pintura de naturezas mortas é frequente após o artista ter chegado a Paris. Além disso, essas pinturas se inserem num contexto em que o artista buscou criar gêneros comercializáveis que pudessem ser escoados para o mercado. Para mais detalhes, ver Tilborgh, Louis van; Hendricks, Ella. *Vincent van Gogh Paintings*. Vol. 2. Antwerp and Paris: Van Gogh Museum/ Waanders Publishers., 2011. p. 423-426

<sup>527</sup> O artigo de Kahn foi publicado na *Revue Indépendante*, v. 7, nº 18, p. 160-164, abril 1888. A carta na qual van Gogh comenta a crítica é a carta 594, enviada em abril de 1888.

<sup>528</sup> Nesse sentido, talvez os termos utilizados por Maïte van Dijk (op. cit., p. 136) exagerem a magnitude de seu reconhecimento em vida.

<sup>529</sup> Além de Kahn, Jules Christophe escreveu sobre as obras de van Gogh no *Journal des artistes*, de 6 de maio de 1888; Signac, sob o pseudônimo de Neo, no *Le Cri de Peuple*, de 29 de março de 1888, Gustave Geffroy no *La Justice*, em 11 de abril de 1888.

<sup>530</sup> Além de Vincent, somente o artista polonês Vladislav Clesielki foi mencionado pela imprensa em 1888. Ver Van Dijk, op cit., p. 136.

uma nova maneira de operar da crítica, cada vez mais ligada aos aspectos formais das obras e ao temperamento, como descrito no primeiro capítulo.

Mais importante: em nenhuma dessas críticas a arte de van Gogh é reduzida à posição de estrangeiro. Pelo contrário, ser um artista de vanguarda já era uma espécie de pátria, como pontuou Griselda Pollock<sup>531</sup>. No mesmo sentido, van Dijk<sup>532</sup> argumenta que o pintor era tão francês quanto a França era a capital cultural do mundo e representava um local supranacional, cosmopolita. Segundo a autora, sua inserção no ambiente artístico francês seguiu uma estratégia de “aculturação”, diferentemente de outros artistas, como o espanhol Darío de Regoyos ou o norueguês Edvard Munch<sup>533</sup>.

Duas das três obras expostas na edição de 1888 – *Derrière le moulin* (figura 66) e *La butte Montmartre* (figura 67) – funcionaram como uma síntese de suas obras no período parisiense. Trazem uma luminosidade impressionista combinada com uma técnica próxima do pontilhismo de Seurat e Signac. Como argumenta van Dijk, essas duas vistas de Paris provavelmente faziam parte de uma estratégia temática para mostrar vistas sofisticadas da cidade ao público local<sup>534</sup>. A importância dada por van Gogh a essas pinturas se expressa de modo claro, não somente em seu tamanho pouco usual, mas também em seus planos de enviá-las ao “museu moderno de Haia”<sup>535</sup>. As duas paisagens formariam um *pendant* e deveriam ser expostas como contrapartes<sup>536</sup>. Séries e *pendants* são constantes na obra de van Gogh: vão desde os tecelões de Nuenen, passando pela decoração de sua Casa Amarela<sup>537</sup>, até as pinturas finais de Auvers-sur-Oise. Há uma clara disposição de mostrar suas obras conjuntamente. No caso das pinturas de Paris, Vincent poderia ter optado por expor uma variedade maior de pinturas, mas preferiu expor duas grandes obras que dialogassem entre si.

---

<sup>531</sup> Pollock, Griselda. Van Gogh and Holland: nationalism and modernism. *Dutch crossing*: a jornal for students of dutch in Britain, nº 44, 1991.

<sup>532</sup> Dijk, Maite van, op. cit., p. 138.

<sup>533</sup> Ibid., Parte 3.

<sup>534</sup> Ibid, p. 144.

<sup>535</sup> Na carta 592, enviada por Vincent em abril de 1888, ele cogita que o destino das pinturas expostas nos Independentes possa ser o Museu de Haia. O projeto não foi para frente. No original: “Supposons que nous donnions au musée moderne de la Haye, puisque nous avons tant de souvenirs à la Haye, les 2 paysages Montmartre exposés aux Independants”.

<sup>536</sup> Ver carta 571, enviada em julho de 1887.

<sup>537</sup> Sobre séries e decoração na obra de Van Gogh, ver o clássico: Dorn, Roland. *Décoration*: Vincent van Gogh Werkreihe für das Gelbe Haus in Arles, Hildesheim [etc.]. Olms, 1990; também, Druick; Zegers, 2001 e Van Dijk; Bruteig; Jansen, 2015.

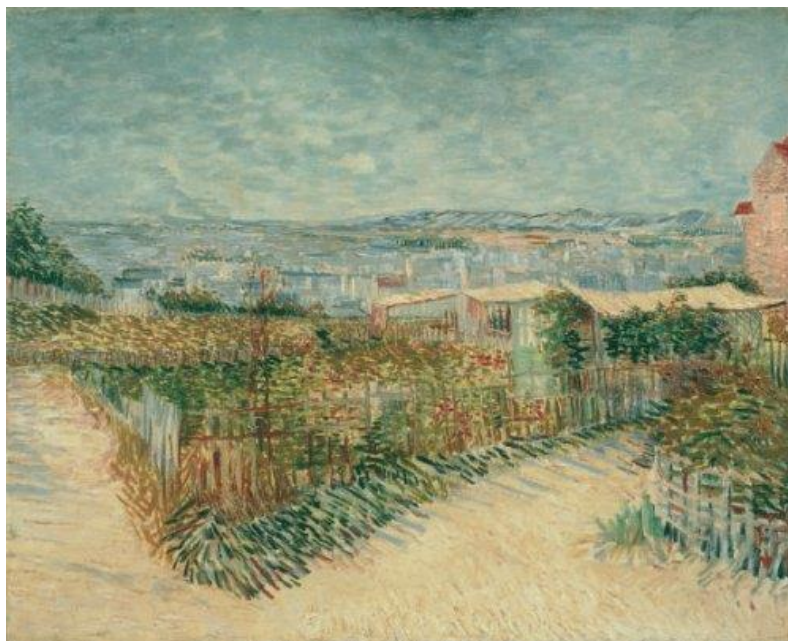


Figura 66 – Vincent van Gogh, *Derrière le moulin*, 1887.  
Óleo sobre tela, 81x100cm, Museu Van Gogh

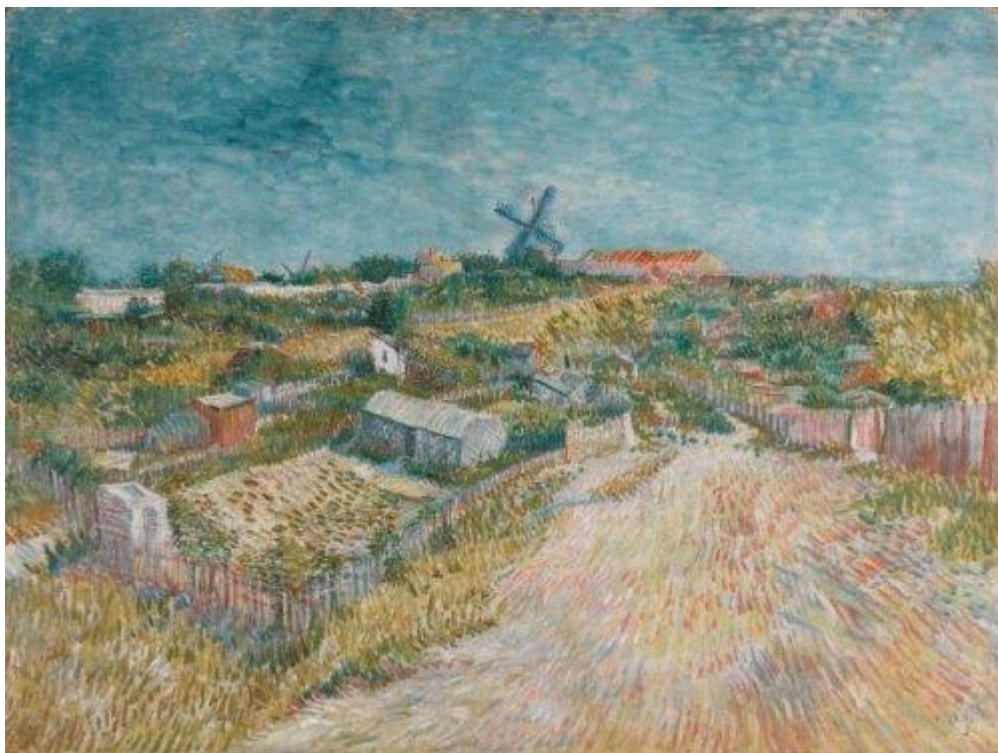


Figura 67 – Vincent van Gogh, *La butte Montmartre*, 1887.  
Óleo sobre tela, 96x120cm, Stedelijk Museum

Assim, as duas pinturas têm certa proximidade em termos de execução: cores luminosas e vibrantes e uma pincelada gráfica, próxima de hachuras, maneira pessoal do artista holandês conceber o pontilhismo. Em carta, Vincent conta ter ficado satisfeito por suas obras terem sido colocadas ao lado dos demais impressionistas<sup>538</sup>. Além das duas vistas de Paris, a exposição de 1888 também contou com a pintura *Romans Parisiens*<sup>539</sup> (figura 68), que Kahn considerou, no máximo, um “bom motivo para estudo”<sup>540</sup>. Os comentários de Jules Christophe e um tal Néo – na verdade Signac – foram breves e favoráveis<sup>541</sup>.

Além dessas três menções, a obra de Vincent foi tratada de modo sucinto por Gustave Geffroy. Vimos no capítulo anterior que Geffroy escreveu textos para duas exposições organizadas por Theo com obras de Guillaumin e Pissarro. O crítico também comunicou a Theo o interesse de Paul Gallimard em uma das pinturas de seu irmão

<sup>538</sup> Carta 589, enviada em março de 1888.

<sup>539</sup> A natureza morta foi provavelmente inspirada em uma pintura de Seurat.

<sup>540</sup> Carta 594, enviada em abril de 1888.

<sup>541</sup> Dijk, Maite van, op. cit., p. 142



presente no ateliê de Père Tanguy<sup>542</sup>. Apesar de a venda não ter sido bem sucedida, isto mostra que expor com os independentes também colocou van Gogh em contato com colecionadores parisienses. Dito de outro modo, ainda que não tenha sido um sucesso de vendas, não se pode negar que, a essa altura, havia um reconhecimento de que não era desprezível.

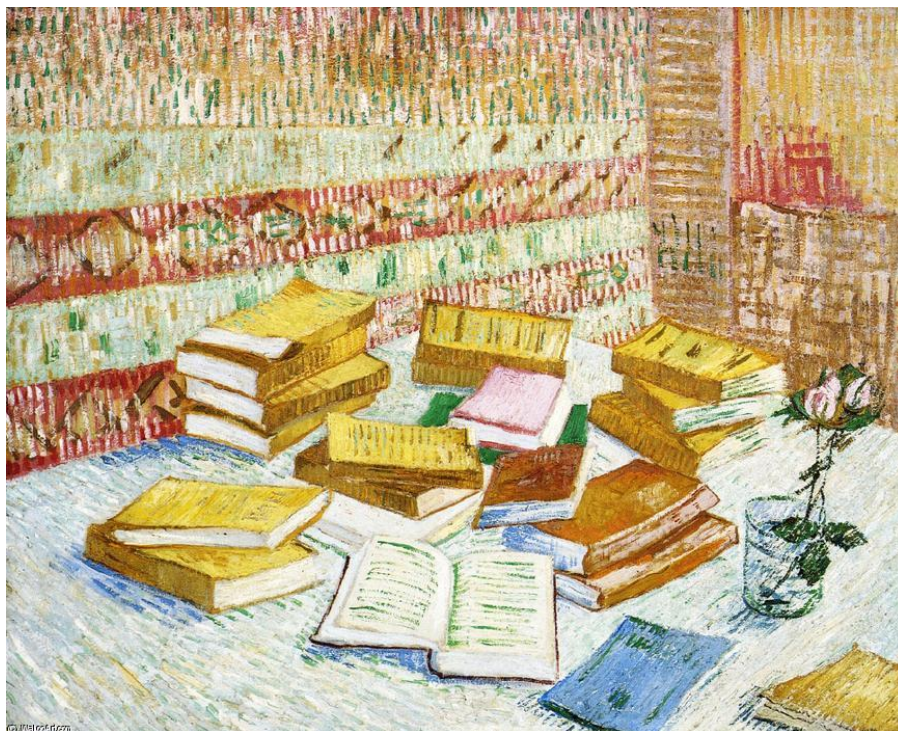


Figura 68 – Vincent van Gogh, *Romans parisiens*, 1887.  
Óleo sobre tela, Coleção Privada

Van Gogh foi mais ambicioso no ano seguinte, quando Paris recebeu a Exposição Universal de 1889. O maior número de visitantes trazia a expectativa de mais público para os Independentes<sup>543</sup>. Assim, ele se esforçou para estar compatível com os demais artistas de vanguarda, tanto em termos de quantidade quanto de qualidade<sup>544</sup>. Dessa vez,

<sup>542</sup> Carta presente nos arquivos do Museu van Gogh, inventário B1199 de Geffroy a Theo, enviada em 29 de maio de 1888, disponível nos arquivos do Museu Van Gogh, em Amsterdam.

<sup>543</sup> Por exemplo, foi por ocasião da Exposição Universal que Gauguin montou sua mostra no café Volpini, repetindo o expediente de Courbet, anos antes. Theo ficou incomodado com a iniciativa. Ver capítulo 2 desta tese.

<sup>544</sup> Para a importância de escolher obras que estivessem à altura dos demais artistas, ver carta 732, enviada em janeiro de 1889.

as obras escolhidas foram *A Noite Estrelada sobre o Ródano* (figura 70) e *Íris* (figura 69). O efeito decorativo entre as duas pinturas talvez não tenha sido exatamente o que o pintor esperava – havia chegado mesmo a sugerir que a *Noite Estrelada* fosse exibida ao lado de uma pintura amarela, para realçar o contraste entre as complementares<sup>545</sup>. É possível que Theo tenha decidido quais pinturas do irmão expor na ocasião – entre 11 obras que tinham sido mandadas pelo irmão na época – já que Vincent teve um ataque nervoso em meados de 1889<sup>546</sup>. Suas obras contaram com comentários como os de Paul de Katow, no *Gil Blas*, e de Félix Fénéon, na revista<sup>547</sup> *La Vogue*. Fénéon classificou van Gogh como um colorista “divertido mesmo em excentricidades como a *Noite Estrelada*”. Mais uma vez, ganha destaque o caráter material da obra, com pinceladas aparentes e impasto que parece sair diretamente do tubo de tinta. Vincent reconheceu para sua irmã, em carta, que as pinturas causaram “uma impressão muito boa”<sup>548</sup>.



Figura 69 – Vincent van Gogh, *Íris*, 1889.  
Óleo sobre tela, 71x93cm, J. Paul Getty Museum

<sup>545</sup> Conforme carta 777, enviada em junho de 1889.

<sup>546</sup> Conforme carta 789, enviada em julho de 1889.

<sup>547</sup> Paul de Katow escreveu na edição de 5 de setembro de 1889 do *Gil Blas*; Félix Fénéon escreveu sua crítica na edição de *La Vogue* de setembro de 1889. Ver Van Dijk, op. cit., notas 511 e 510.

<sup>548</sup> Conforme carta FR b926 disponível no acervo do Museu Van Gogh.



As obras expostas nessas duas edições dos Independentes chamaram a atenção do grupo belga Les XX, que convidou o artista holandês a expor na sétima edição de seu salão, organizado em Bruxelas nos primeiros meses de 1890. Foram seis telas expostas<sup>549</sup>, que compunham a série “Impressões da Provença”, entre as quais se destaca *A vinha vermelha*, vendida a Anna Boch, na ocasião, por 400 francos – única pintura que se pode ter certeza de ter sido vendida pelo artista em vida<sup>550</sup>. Para a edição de 1890 dos Independentes, Vincent pensou em exibir algumas de suas “impressões” mostradas na Bélgica.

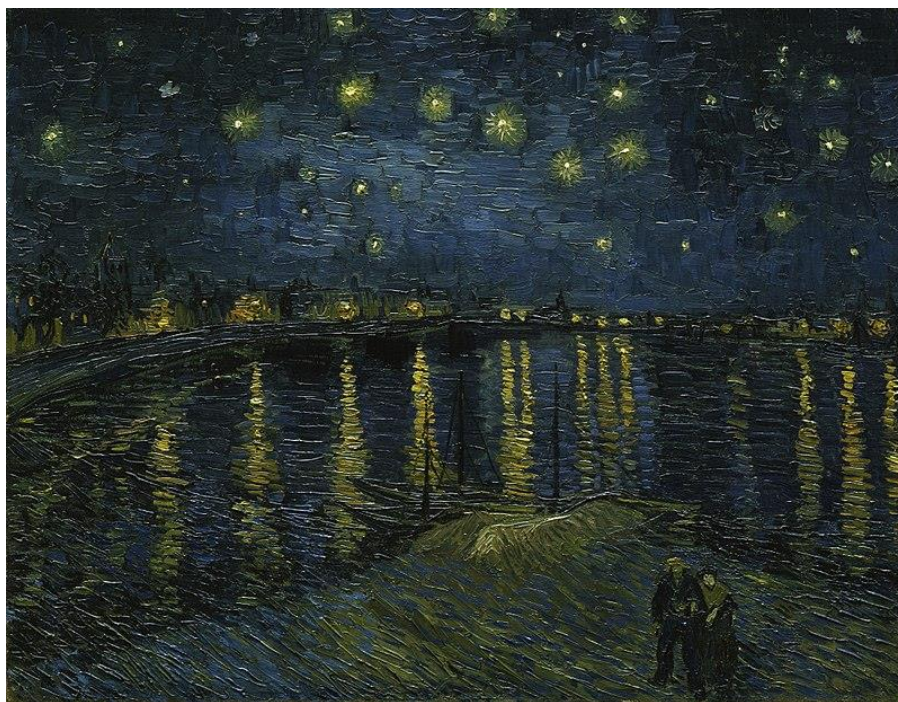


Figura 70 – Vincent van Gogh, *Noite Estrelada sobre o Ródano*, 1888.  
Óleo sobre tela, 72,5x92cm, Museu d’Orsay

Novamente, vistas tomadas da natureza local e filtradas por seu temperamento, exibidas por meio de séries. No entanto, as obras que pretendia enviar à exposição não

<sup>549</sup> As obras expostas na edição de 1889 dos Independentes foram: *Noite Estrelada sobre o Ródano* (F474) e *Estudo de Íris* (F608). A nota 6 da carta 732, enviada em janeiro de 1889, narra que a pintura enviada foi F608. Maite van Dijk, por sua vez, menciona outro estudo (F678).

<sup>550</sup> As obras de Vincent expostas no Les XX foram: *Girassóis em um vaso* (F454), *Girassóis* (F456), *Le lierre* (F609), *Pomares em flor com vista de Arles* (F516), *Campo de trigo com sol nascente* (F737) e *A Vinha Vermelha* (F495). Para mais informações, ver cartas 792 e 820.



chegaram a tempo para a mostra. Um novo ataque nervoso colocou a decisão final sobre as obras nas mãos de Theo<sup>551</sup>. Foram expostas 10 pinturas<sup>552</sup> ao todo, consideradas por Gauguin como as “joias” de toda a exposição<sup>553</sup>. Destaque para *O cipreste* (figura 71) e para os *Girassóis* (figura 72), a que voltarei no quarto capítulo. As críticas, em sua maioria positivas, chegaram a uma dezena<sup>554</sup>.

Apesar das notícias promissoras que vinham de Paris, van Gogh estava abalado. Após mais um ataque, pediu ao irmão que não comentasse mais as notícias positivas sobre a exposição, argumentando que “fazer pinturas me distrai – mas se eu ouço falar delas, isso me faz mais mal do que não saber”<sup>555</sup>. Cerca de três meses depois, cometeu suicídio. No ano seguinte, suas obras seriam expostas no Salão dos Independentes, exibidas sobre um pano preto, em sinal de luto.

---

<sup>551</sup> Vincent havia pedido ao irmão que, caso seu carregamento não chegasse a tempo, que escolhesse algumas de suas pinturas entre as que estavam guardadas com Père Tanguy, conforme carta 854, enviada em fevereiro de 1890.

<sup>552</sup> As pinturas expostas por van Gogh no Salão dos Independentes podem ser identificadas com base no catálogo da mostra: *Ciprestes* (F613), *Rua em Sain-Rémy/ Consertadores de Estrada* (F657), *Ravina* (F662), *Caminhada em Arles* (F517), *Amoreira* (F637), *Árvores com erva no jardim do hospital* (F609), *Nascer do sol na Provença* (F737). As outras duas obras também estiveram presentes na exposição dos Les XX, em Bruxelas: *Girassóis em Vaso* (F454) e *Girassóis* (F456). Ver carta 854 para mais informações.

<sup>553</sup> Ver carta 858, enviada por Theo a Vincent em março de 1890, em que o irmão *marchand* menciona que as pinturas do irmão pintor foram muito bem recebidas entre artistas e pelo público.

<sup>554</sup> Conforme informa Dijk, Maite van, op. cit., p. 150.

<sup>555</sup> Ver carta 863, enviada por Vincent a Theo em abril de 1890. O conteúdo da carta mostra, mais uma vez, que a tese de van de Wouter não se sustenta.

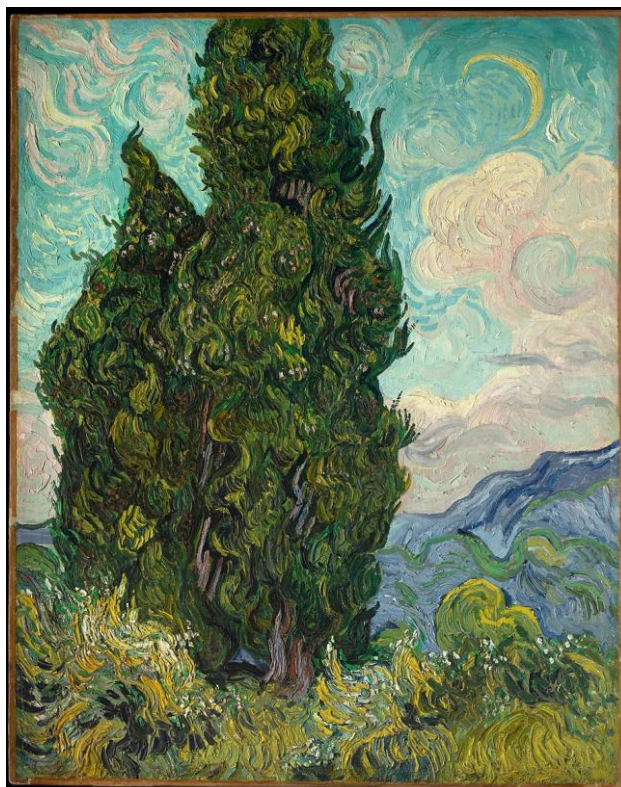


Figura 71 - Vincent van Gogh, *Cipreste*, 1889.  
Óleo sobre tela, 93x74cm, The Metropolitan Museum of Art

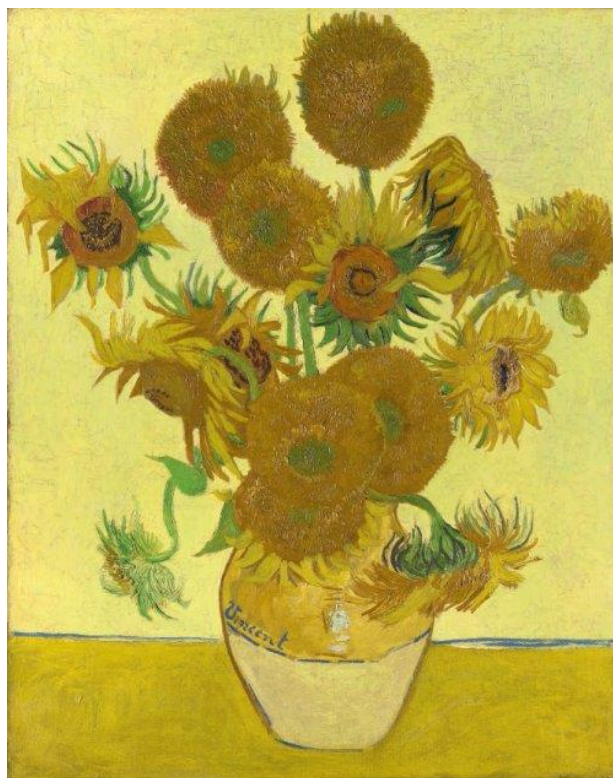


Figura 72 – Vincent van Gogh, *Girassóis em um vaso*, 1888.  
Óleo sobre tela, 93x73cm, The National Gallery, Londres

### 3.6 O SUCESSO EM VIDA

Em carta a seus amigos Marie e Joseph Ginoux, enviada em junho de 1890, poucas semanas antes do suicídio, van Gogh comenta que duas matérias na imprensa haviam tratado de sua obra<sup>556</sup>. Uma delas, publicada em Paris e Bruxelas, a outra, publicada na Holanda. Três das dez obras enviadas por Vincent ao Salão dos Independentes de 1890 já haviam sido expostas em Bruxelas com os Les XX. Algumas delas serviram de inspiração para o artigo escrito por Albert Aurier para a revista *Mercure de France*<sup>557</sup> no mesmo ano, publicado na França e na Bélgica. Além de Aurier, J.J. Isaacson – jovem crítico e pintor holandês – tratou do impressionismo de modo amplo e classificou van Gogh no lado “mais emocional” do movimento. Meses depois, escreveu um pequeno artigo somente sobre o artista<sup>558</sup>, em que o classifica como alguém responsável por trazer uma resposta pela qual todos os impressionistas ainda estavam esperando.

Se no primeiro artigo de Isaacson, van Gogh estava ao lado dos pintores emocionais, no segundo, sua subjetividade exacerbada aparece como um elemento que o diferencia dos demais e aponta caminhos para arte futura. Mais que isso, Isaacson é o primeiro a atribuir ao pintor holandês um papel de liderança na arte moderna. Alguém que “lutava sozinho na grande noite”<sup>559</sup>. É bom lembrar que o caráter de isolamento também se contrapõe ao caráter coletivo buscado pelo pintor holandês. O artigo de Aurier percorreu caminho semelhante. A começar por seu título: *Les Isolés*.

Como dito anteriormente, van Gogh não era um solitário por opção, ao contrário, frequentemente estava em busca de outros artistas e pessoas com os quais pudesse interagir e discutir. No período de Paris, absorveu as principais tendências presentes nas obras de outros artistas, como a pintura *a l'essence* de Lautrec, o pontilhismo de Seurat e o cloisonismo de Anquetin e Gauguin<sup>560</sup>. Por outro lado, sua “peregrinação” o conduziu

<sup>556</sup> Carta 883, enviada por Vincent a Joseph e Marie Ginoux em junho de 1890.

<sup>557</sup> Aurier viu as obras de Vincent expostas nos Les XX. Recebeu como agradecimento uma pintura: *Ciprestes* (F620/JH1748), 1890, óleo sobre tela 91x72cm Kröller-Müller Museum, Otterlo.

<sup>558</sup> Isaacson, J.J. De revolutionaire schildersgroep in Frankrijk' In: *De Portefeuille. Kunst- en Letterbode*, 1889.

<sup>559</sup> Carol Zemel, op. cit., p. 15.

<sup>560</sup> Ver Tilborgh e Hendriks, op. cit., 2011, p. 426.

a um caminho de solidão quase natural. A exemplo de Millet, era alguém mais afeito ao isolamento do campo atemporal e menos à cidade, concreta, localizável. Por isso mesmo, Aurier começa seu artigo descrevendo a sujeira das ruas da cidade e a dureza da vida real, para então citar alguns versos de *Rêve Parisien*, de Baudelaire. O poema, dedicado a Constantin Guys, transita entre o sonho e a realidade decadente. Aurier parte exatamente dessa relação entre o mundo visível e a realidade criada pelo artista, e se aproxima mesmo do vocabulário presente nos versos do poeta.

Baudelaire e Aurier se encontram em uma concepção moderna de arte capaz de criar “uma sugestiva magia, contendo ao mesmo tempo o objeto e o sujeito, o mundo exterior ao artista e o próprio artista”<sup>561</sup>. Nela, a partir do sujeito, ocorre uma transformação alquímica. Em Baudelaire, para transformar “a lama em ouro”, partindo do elemento circunstancial próprio ao tempo presente<sup>562</sup>; em Aurier, para a transfiguração da verdade atemporal das formas inorgânicas em nova materialidade artística, missão na qual van Gogh será mais bem sucedido do que qualquer outro artista.

Nos dois casos, opera-se uma transfiguração dentro do artista, espécie de forno com propriedades alquímicas. De fato, como assinala Patrícia Matthews<sup>563</sup>, a alquimia é de grande interesse para os simbolistas na segunda metade do século<sup>564</sup>. Não é por outra razão que a primeira parte do artigo de Aurier, logo após o poema de Baudelaire, traz uma série de metamorfoses em que a natureza muda de forma em um contínuo, como céus “cortados no brilho de safiras ou turquesas” ou se parecem com “jorros de metal e cristal derretidos”. Em outras palavras, o processo alquímico com redução do universo em seu caráter fragmentário e de fluxo em uma materialidade sólida<sup>565</sup>.

Assim, segundo Aurier, o indivíduo será responsável por “traduzir a Ideia”<sup>566</sup> oculta em todas as coisas em nova materialidade capaz de revelá-la, denunciando a inspiração neoplatônica do processo de criação simbolista<sup>567</sup>. Na interação entre as

---

<sup>561</sup> Coli, Jorge, op. cit., p. 177.

<sup>562</sup> Coli, Jorge, op. cit., p. 180-83.

<sup>563</sup> Matthews, Patrícia. Aurier and Van Gogh: Criticism and Response. *The Art Bulletin*, v. 68, n° 1, p. 94-104, março 1986.

<sup>564</sup> Matthews, Patricia, op. cit., p. 97.

<sup>565</sup> Matthews (op. cit., p. 98) informa que o interesse de Aurier pela alquimia está documentado em diversas fontes, sendo utilizado por ele para descrever os processos de criação, notadamente os processos de criação artística. Em outros de seus escritos, Monticelli é descrito como um grande alquimista.

<sup>566</sup> G.-Albert Aurier. Les Isolés, Vincent van Gogh. *Mercure de France*, t. I, n° 1, p. 24-29, janvier 1890.

<sup>567</sup> Ver Matthews, Patricia, op. cit., p. 98.

realidades externa e interna, Vincent literalmente filtra a natureza por seu temperamento. E aqui voltamos à máxima de Zola, mencionada por Aurier junto com a frase de Bacon “*Ars est homo, additus naturae*”<sup>568</sup>. Nos dois casos, uma mistura do objetivo dentro do subjetivo, capaz de criar uma materialidade nova, uma artifício, que revela aquilo que não está evidente aos olhos não artísticos. Por isso mesmo, esse artifício não pode ser gerado por qualquer temperamento. É necessário um temperamento especial, dotado de uma percepção extraordinária, “inimiga das sobriedades burguesas”, à beira da loucura, “quase sempre caindo na patologia”. É só desse modo que seu olhar pode perceber os “imperceptíveis e secretos ‘caracteres’ das linhas e das formas, [...] das cores, das luzes; as nuances invisíveis às pupilas/olhos burgueses”<sup>569</sup>, mesmo que para isso fosse necessário gastar “metade da razão”<sup>570</sup>. Um sacrifício para entregar aos olhos comuns a verdade das coisas.

Não por outra razão, entre os termos usados por Aurier para descrever o temperamento de van Gogh estão palavras como “nervoso” ou “hipersensível”. Lembro que estas palavras fazem parte do novo vocabulário da crítica que passa a ser comum no contexto descrito no primeiro capítulo. É a primeira vez que o artista holandês aparece descrito desse modo; a proximidade de loucura com genialidade parece fazer parte do arsenal de conceitos utilizados pelos simbolistas na justificativa de seu projeto estético<sup>571</sup>. De acordo com o crítico, a arte de Van Gogh seria produto de uma “sinceridade quase infantil” orientada por “um grande amor pela natureza e pelo verdadeiro”. Aqui encontramos Baudelaire novamente e seu apelo ao “olhar ingênuo”, que para Aurier qualifica o temperamento do pintor. Além disso, a loucura de Vincent o situa em uma linhagem romântica, na qual a percepção da natureza precisa de certa exaltação, seja por meio de paraísos artificiais, seja por meio da doença mental que altera sua percepção<sup>572</sup>.

Na sequência, Aurier se indaga sobre a “necessidade da vinda de um homem, de um messias, de um semeador de verdade, que regeneraria a decrepitude de nossa arte e talvez de nossa imbecil e industrial sociedade?”. Na imagem do semeador, cuja parábola foi citada por Vincent desde suas pregações no Borinage (parábola da Figueira Infértil) e

---

<sup>568</sup> G.-Albert Aurier, op. cit., p. 28.

<sup>569</sup> Aurier, op. cit., p. 27-28.

<sup>570</sup> Ver carta RM25, última carta escrita pelo pintor em Auvers-sur-Oise, mas não enviada.

<sup>571</sup> Matthews, Patricia, op. cit., p. 100.

<sup>572</sup> Ibid.

tema constante em sua obra, reforça-se o caráter messiânico do artista que, mais que um produtor de obras de arte, é alguém capaz de revelar verdades ocultas a uma sociedade industrial, burguesa, na qual o trabalho é controlado e a subjetividade administrada. Somente ele seria capaz de traduzir essa Ideia essencial de todas as coisas por meio de sua arte, mesmo que fosse necessário exagerar, distorcer e simplificar essa natureza<sup>573</sup>.

Por isso o contato com a natureza é mais que nunca necessário para que, em um segundo momento, o artista possa traduzi-la em uma nova materialidade capaz de revelar sua forma verdadeira que só ele pode enxergar. Nas palavras de Aurier, Vincent conseguia ser ao mesmo tempo “realista e simbolista”. Não por acaso, situado pelo crítico na linhagem da grande tradição da pintura holandesa, célebre por suas paisagens e por seu contato sincero com a natureza<sup>574</sup>. Como mencionei no primeiro capítulo, a pintura holandesa de paisagens era um elemento central no processo de promoção de temperamentos que orientava o mercado de arte do século XIX. Sua popularização em grandes coleções contribui para o aquecimento do mercado de pinturas da Escola de Barbizon. Mais ainda, Aurier valoriza van Gogh como um “verdadeiro holandês”, na ilustre linhagem de Frans Hals, que assim como seus compatriotas era “um realista no sentido mais básico do termo”<sup>575</sup>. Este ponto enfraquece a tese de Maite van Dijk, segundo a qual Vincent teria sido recebido majoritariamente como um francês pela crítica parisiense.

A resposta de van Gogh à crítica de Aurier foi modesta<sup>576</sup>. Em carta enviada ao crítico, em fevereiro de 1890, o pintor agradeceu o artigo e elogiou sua capacidade de criar imagens com suas palavras, “sinto que você cria cores com suas palavras”. E o que é mais interessante, por meio do artigo, van Gogh declara redescobrir suas telas. Apesar disso, declara que as considerações do crítico deveriam ser direcionadas a Monticelli ou a Gauguin. Recomenda, inclusive, que Aurier visite a casa de Theo para poder apreciar uma natureza morta do artista marselhês<sup>577</sup>.

---

<sup>573</sup> Aurier, op. cit., p. 26.

<sup>574</sup> Aurier (op. cit., p. 22) identifica van Gogh na linhagem de Gérard Dow (Dou), Albert Cuyp, Peter de Hooghe, van der Meer (Vermeer) e van der Heyden.

<sup>575</sup> Uitert, E. van. op cit. p. 24.

<sup>576</sup> Carta 853, enviada a Aurier em fevereiro de 1890.

<sup>577</sup> Trata-se de *Vaso de Flores* (1875), de Adolphe Monticelli, presente no Museu Van Gogh, em Amsterdã.

Na carta, van Gogh anuncia que enviará uma obra de presente ao crítico, junto com o próximo carregamento para o irmão. O tema da pintura: ciprestes, que o artista declara ainda não ser capaz de pintar como os sente<sup>578</sup>. Assim, van Gogh confirma a imagem de um pintor hipersensível à natureza. Apesar da reação humilde, Vincent sugeriu, em carta a Theo, que eles enviassem cópias do artigo a *marchands* conhecidos, mostrando como o artista holandês conhecia bem o jogo de promoção de obras e carreiras que vigorava então<sup>579</sup>.

Mas a reação de van Gogh ao artigo de Aurier traz um elemento importante. Em carta enviada a sua mãe<sup>580</sup>, na qual comenta a repercussão do artigo do francês e também as palavras que o Isaäcson havia escrito sobre ele, van Gogh rejeita a pecha de isolado, solitário: “fiquei triste porque é muito exagerado; não é desse jeito – precisamente o que me sustenta em meu trabalho é o sentimento de que há muitas pessoas fazendo exatamente o que eu faço”. Na mesma carta à sua mãe, o pintor comenta ter vendido uma pintura por 400 francos, reconhecendo que o valor não era dos mais altos, mas que se mantinha produtivo para vender suas pinturas a preços razoáveis.

Mais que isso, van Gogh admitiu a possibilidade de uma pintura emancipada da natureza em que as cores e formas fossem independentes do mundo real. De fato, quando se pode distorcer a natureza para expressar estados de alma, já estamos a um passo da abstração. Van Gogh percebeu isso com clareza, mas preferiu se manter ligado ao mundo real, também como uma maneira de não perder o controle de suas atividades mentais. Se o esforço do contato com a natureza para pintar ciprestes poderia tirá-lo de combate por uma quinzena, que consequências uma arte no caminho da abstração poderia trazer? Mas a crítica de Aurier revelou algo que o próprio pintor pareceu reconhecer em sua arte. A intensidade do contato com a natureza produziria uma arte de uma intensidade capaz de ser gerada somente por uma subjetividade fora do normal.

O movimento está claro: Vincent é ao mesmo tempo um realista e um simbolista. Parte do contato com a natureza para revelá-la em símbolo, mas que, segundo Aurier, diferentemente dos primitivos italianos, “não desmaterializa seus sonhos”, mas “dá forma concreta, tangível, às suas ideias”. Assim, van Gogh cria uma realidade nova, mais real

<sup>578</sup> Trata-se da obra *Ciprestes* (F620), hoje na coleção do Museu Kröller-Müller, em Otterlo.

<sup>579</sup> Carta 854, enviada a Theo em fevereiro de 1890.

<sup>580</sup> Carta 855, enviada a Anna Carbentus van Gogh em fevereiro de 1890.



do que a anterior, porque revelada pelo filtro da subjetividade artística. Desse modo, a materialidade da pintura de van Gogh é, certamente, um elemento constitutivo de seu temperamento: “o lado externo e material de sua pintura está em absoluta correlação com seu temperamento de artista”<sup>581</sup>. O fato de sua pincelada ser visível, forte, de cores intensas nada mais é do que a expressão mais direta de seu temperamento em tinta sobre a tela: “em todas as suas obras, a execução é vigorosa, exaltada, brutal, intensa”, sua cor é “invariavelmente deslumbrante”. Alguém tão “à parte de nossa digna de pena arte de hoje”, com “nervosismos de mulher histérica”. Toda a materialidade conduz ao temperamento, à subjetividade<sup>582</sup>. Não é por outra razão que Theo, ao escrever uma carta ao crítico pouco tempo após a morte de seu irmão, anuncia que Aurier foi capaz de ver o “homem por trás da pintura”<sup>583</sup>.

\*\*\*

As cores, as pinceladas feéricas, o sol, as intensidades, tudo isso revela o pintor quase próximo da loucura, o mito para o qual há uma história revelada. Uma mente insondável que nossa razão burguesa não é capaz de alcançar, mas da qual podemos nos aproximar por meio da biografia. No discurso de Aurier, o temperamento é a maneira pela qual a própria materialidade é descrita. A separação entre biografia e obra se perde quase completamente. Em outras palavras, em Van Gogh, biografia e obra arte são uma coisa só. Está completo um percurso iniciado por Durand-Ruel e por biógrafos, como Sensier, anos antes. Se desde meados do século a biografia e a subjetividade do artista precedem a obra de arte, em van Gogh são inseparáveis na condução do olhar. É impossível não olhar para o *Campo de Trigo com Corvos* (figura 54) sem pensar no suicida, assim como é impossível não olhar para *Noite Estrelada de Saint-Rémy* sem pensar no indivíduo atormentado dentro do hospital psiquiátrico. Está completa a transição de percepção artística que, como vimos, passa pelo mercado.

---

<sup>581</sup> Aurier, Albert, op. cit., p. 28.

<sup>582</sup> Ibid.

<sup>583</sup> Uijtert, E. van. op cit, p. 24-26.

Ao final de seu artigo, Aurier conclui, “mas aconteça o que acontecer, mesmo que a moda pague por suas pinturas – o que não é provável – ao preço do infame Sr. Meissonier, não creio que muita sinceridade possa entrar nessa admiração tardia de grande público”. A história mostra que o crítico estava enganado: mais de dois milhões de pessoas passam pelo Museu Van Gogh, em Amsterdã, todos os anos, superando as estimativas mais otimistas dos administradores da instituição. Esses visitantes vão para encontrar não só as cores vibrantes dos girassóis, mas para encontrar a vida do louco, suicida que cortou um pedaço da orelha e só chegou à redenção após a morte<sup>584</sup>.

Se ao passar pelo Museu do Louvre, por exemplo, um visitante pode enxergar obras de pintores desconhecidos e aprová-las por seu tema ou técnica, é impossível fazer o mesmo com van Gogh. A crítica da última década do século XIX e das primeiras do século XX sem dúvida deram os primeiros contornos dessa história que envolve diretamente os preços do artista no mercado. Mais que isso: dois fatores contribuem para que esse processo se intensifique: em primeiro lugar, o suicídio; em segundo as cartas. No próximo capítulo, veremos como estes dois fatores sustentaram a narrativa biográfica de van Gogh enquanto os preços de suas obras aumentavam.

---

<sup>584</sup> A esse respeito, sugiro a análise aprofundada feita por Nathalie Heinich (op cit.p.113) a respeito da visita do público às obras de van Gogh. Heinich faz uma sociologia desse comportamento a partir de certos elementos que contribuem para um espírito de peregrinação em direção às obras.

## CAPÍTULO 4 – O TEMPERAMENTO E O MERCADO

Vimos que a partir de meados do século XIX, o temperamento passa a ser um dos elementos mais importantes no processo de venda de arte moderna. No capítulo anterior, foi mostrado que van Gogh é o exemplo mais bem-acabado dessa relação. Se o artigo de Aurier já trazia as sementes que iriam desabrochar no artista maldito, a crítica após a morte contará com dois elementos adicionais: o suicídio e as cartas. Essa crítica variou de acordo com as condições de cada lugar onde a obra do pintor foi recebida, especialmente na França, na Alemanha e na Holanda. Foi nesses últimos dois países que a obra de van Gogh se solidificou em termos de reputação e mercado. A relação dos franceses com a obra do artista não será nem tão constante nem tão intensa quanto a dos holandeses e, principalmente, dos alemães. Apesar disso, as bases analíticas para acessar a obra do pintor holandês partiram da crítica francesa.

Como mostrado, o artigo de Aurier saía do realismo em direção ao simbolismo. Antes de filtrar a natureza pelo temperamento era preciso estar em contato com ela. Mais que isso, para Aurier, Vincent era um pintor de difícil apreciação imediata, que não poderia ser compreendido por olhos vulgares<sup>585</sup>. Por isso mesmo, só atingiria seu ápice após a morte. No caso dos pintores de Barbizon a baixa oferta de suas pinturas tinha sido fundamental na disparada de preços de um mercado já aquecido enquanto os pintores ainda viviam. No caso de van Gogh todo o processo de valorização se deu após a sua morte, partindo de um horizonte de preços muito baixos. Assim, no começo do século XX, van Gogh finalmente começava a ser vendido como um “artista morto”. É claro que a crítica acompanhou esse movimento, exaltando seu temperamento e biografia, elementos cada vez mais necessários para acessar sua obra.

E se havia um nicho biográfico a ser explorado, também havia um caminho a ser trilhado por *marchands* capazes de reunir obras de arte na construção de um novo mercado. Durand-Ruel foi um *marchand* de artistas vivos e mortos que se beneficiou dos paisagistas de Barbizon e do impressionismo graças a um comportamento especulativo;

---

<sup>585</sup> Uiter, van E., op. cit., p. 25.

seu compatriota, Ambroise Vollard, seguiu o mesmo caminho e trabalhou com artistas vivos já consagrados, como Renoir, e com outros que precisavam construir um horizonte de valorização, como Picasso. Mas o ponto decisivo de seus negócios foi a geração do pós-impressionismo, especialmente Gauguin, van Gogh e Cézanne<sup>586</sup>. Como será mostrado adiante, Vollard foi responsável por reunir as obras desses artistas espalhadas pela França. Ele as integrou no circuito de valorização de arte de vanguarda que surgia em Paris no esteio de um novo sistema de salões que se formava na capital, como o Salão de Outono, surgido em 1903<sup>587</sup>.

No caso de van Gogh, os esforços de Vollard foram menos frutíferos do que com Cézanne. Foi principalmente pelas mãos do *marchand* alemão Paul Cassirer que a obra do pintor holandês alçou voo. Em grande medida – mas não inteiramente – isso se deve ao fato de Cassirer ter tido mais sucesso do que seu colega francês em uma missão fundamental: o acesso à coleção de Johanna Bonger, que praticamente monopolizava a oferta das obras do pintor. Como vimos, controlar as fontes de oferta era essencial para controlar os preços de um artista no mercado. A própria Johanna, embora não trabalhasse diretamente no ramo, foi responsável pela popularização das obras do cunhado e por publicar suas memórias e cartas<sup>588</sup>. As primeiras publicações da correspondência já começaram em 1892 no jornal holandês *Van nu en Straks*, editado pelo crítico Auguste Vermeylen<sup>589</sup>.

O objetivo deste capítulo é mostrar a relação entre os preços das obras no começo do século e a solidificação dos discursos de individualidade e temperamento na crítica, reforçados pelo mito do suicídio e pela publicação das cartas. O período escolhido vai

---

<sup>586</sup> Pascoe Pratt, Johnatan. *Patron or Pirate? Vollard and the works of Vincent van Gogh*, In: Rabinow, Rebecca et al. *Cézanne to Picasso: Ambroise Vollard, Patron of the Avant-garde*. Metropolitan Museum of Art (New York, N.Y.), Art Institute of Chicago, Musée d'Orsay, 2006. p. 50.

<sup>587</sup> Sobre os novos salões no contexto abordado, recomendo a leitura de Mainardi, Patricia. *The End of the Salon: Art and the State in the Early Third Republic*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993; Boime, Albert. *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, Londres: Phaidon, 197, e. Lobsten, Dominique. *Les Salons au XIXe Siècle: Paris, Capitale des Arts*. Paris: Éd. De La Martinière, 2006.

<sup>588</sup> A esse respeito ver Meyjes, Irene. *Johanna van Gogh-Bonger: kunsthandelaar?* Deventer: Scriptio, 2007.

<sup>589</sup> A esse respeito, ver Leo Jansen, Hans Luijten, Nienke Bakker (eds.) *Vincent van Gogh - The Letters*. 2009. Amsterdam & The Hague: Van Gogh Museum & Huygens ING. Um breve estudo sobre a história da publicação das cartas de van Gogh pode ser obtido no link <http://vangoghletters.org/vg/publication>, como parte da pesquisa do Museu van Gogh.

desde a morte de Theo, em 1891, até a morte de Johanna, em 1925, responsável pela popularização das obras e da personalidade do cunhado.

#### 4.1 – DEPOIS DO SUICÍDIO

Quase um ano após o suicídio<sup>590</sup>, as obras de van Gogh foram expostas no Salão dos Independentes de 1891 sobre um fundo preto<sup>591</sup> em sinal de luto. Esta edição do salão contou com número expressivo de críticas, seguindo a tendência das edições anteriores. Se as obras do artista já tinham sido notadas pela imprensa desde antes, o suicídio potencializou as críticas. Uma biografia já tão tumultuada tinha sido coroada por um final trágico. Assim, o suicídio surge como um elemento consagrador do caminho do artista peregrino que se dedicou à sua arte até o final. Fim teleológico máximo - chave inescapável para analisar a obra de van Gogh e seu temperamento.

Adolph Retté escreveu no L'Ermitage que van Gogh um dia teria a “glória universal que merecia” e que “não conhecia ninguém superior a ele entre seus contemporâneos”<sup>592</sup>. Julien Leclercq e Octave Mirbeau, que já haviam tratado do artista nas vezes em que ele expôs no Salão dos Independentes, se renderam a seu gênio em apreciações críticas prolongadas<sup>593</sup>. Leclercq enfatizou “o temperamento exaltado por meio do qual a natureza aparece como nos sonhos”<sup>594</sup>. Voltamos à tese de Zola, segundo a qual “uma obra de arte é um canto da natureza visto através do temperamento”<sup>595</sup>. Mirbeau percorreu caminho semelhante e aliou o estilo ao temperamento em uma breve<sup>596</sup> reconstituição biográfica, destacando o período de van Gogh como pastor para concluir que sua arte tinha um caráter missionário<sup>597</sup>. Além disso, ressaltou que sua herança

---

<sup>590</sup> Van Gogh cometeu suicídio em julho de 1890, a edição seguinte do Salão dos Independentes abriu suas portas em maio de 1891.

<sup>591</sup> Van Dijk, op. cit., p. 150.

<sup>592</sup> Adolph Retté, *Séptième Exposition des Artistes Indépendents*, In : L'Ermitage, 5 de maio 1891.

<sup>593</sup> Van Dijk, op. cit., p. 151.

<sup>594</sup> Leclercq, Julien. “Aux Indépendents”, In : *Mercure de France*, maio de 1891, p. 292-300.

<sup>595</sup> “Un oeuvre d'art est un coin de la nature vu à travers un tempérament”, Zola, Emile. *Mes haines, Causeries littéraires et artistiques*. Mon Salon, 1866, foi muito citada por van Gogh em suas cartas (ver por exemplo cartas 361, 492 e 643).

<sup>596</sup> Mirbeau, Octave, *Echo de Paris*, 1891.

<sup>597</sup> Zemel, Carol. *The formation of a Legend: Van Gogh criticism, 1890-1920*, Studies in the fine arts. UMI Research Press, 1980.

autoexpressiva remontava a Rembrandt, o que enfraquece a tese de Maite van Dijk vista no final do capítulo anterior.

Ao suicídio somava-se outro elemento que seria basilar no discurso do temperamento: suas cartas. Por meio delas, o público poderia ver a personalidade por trás das obras, antes mesmo da mediação dos críticos. Émile Bernard começou a publicar trechos das cartas de van Gogh em 1893, no *Mercure de France*. Embora seus textos introdutórios apresentassem uma visão mais concreta do amigo, e de seu caráter “logique”, a publicação das cartas aprofundou a proximidade biográfica, marcada pela personalidade tempestuosa e o temperamento excessivo<sup>598</sup>. Bernard já tinha tentado promover van Gogh enquanto o pintor estava vivo. Foi dele a iniciativa de escrever sobre o artista para Aurier<sup>599</sup>. Também ajudou a montar uma pequena exposição sobre Vincent no apartamento de Theo logo após o suicídio<sup>600</sup>. Em 1891, escreveu em artigo<sup>601</sup> no periódico *Les Hommes d’Aujourd’hui* que uma edição das cartas que havia recebido de van Gogh seria capaz de revelar “seu espírito, sua luta e sua vida”, que “nada seria mais sincero do que suas cartas”, e que por meio delas “ninguém poderia duvidar de sua sinceridade, nem de seu (de van Gogh) caráter, nem de sua originalidade”. Vida, cartas e obras começavam a se tornar uma coisa só.

---

<sup>598</sup> Zemel, Carol, op. cit., 1980. p.60-65.

<sup>599</sup> Ver Jansen, Leo; Bakker, Nienke; Luijten, Hans op. cit. Um breve estudo sobre a história da publicação das cartas de van Gogh pode ser obtido no link <http://vangoghletters.org/vg/publication>, como parte da pesquisa do Museu van Gogh.

<sup>600</sup> Não há maiores informações sobre as obras expostas no apartamento de Theo, mas provavelmente se tratava de um recorte da coleção da família. A esse respeito, ver Stolwijk, Chris e Veneeboos Han. *The account book of Theo van Gogh and Jo van Gogh-Bonger*. Van Gogh Museum, Amsterdam, 2002. p. 23.

<sup>601</sup> Bernard, Emile. *Les Hommes d’Aujourd’hui*. v.8, nº 389, Librairie Vanier, Paris, 1891.

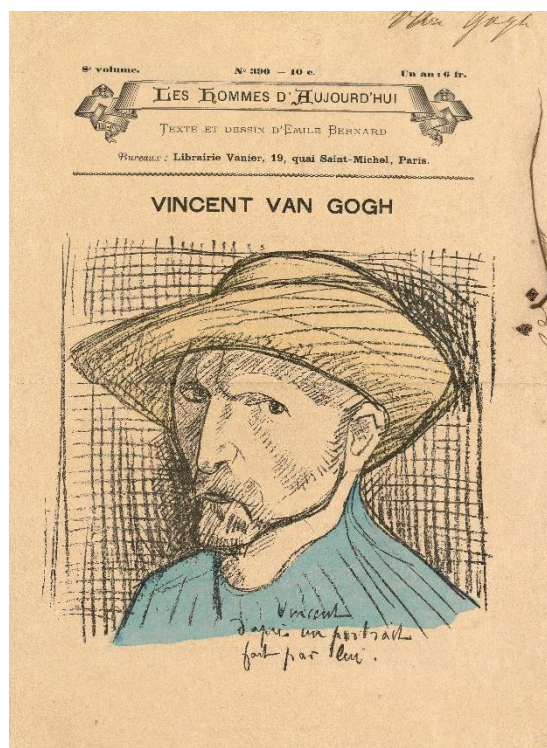


Figura 73 – Capa da edição do Les Hommes d’Aujourd’hui de 1891

A primeira exposição realizada após a morte dos irmãos também foi fruto dos esforços de Bernard. Ocorreu em 1892, na galeria Barc de Bouteville (figura 74), com 16 telas<sup>602</sup>, reunidas a partir das fontes disponíveis no ambiente onde os dois tinham convivido em Paris, sem contar com nenhuma obra da coleção de Johanna<sup>603</sup>. Saíram da própria coleção de Bernard, da coleção de Émile Schuffenecker, da família de Aurier e do acervo que estava armazenado com Père Tanguy<sup>604</sup>. Críticos como Camille Mauclair, Charles Merki e Jean Moréas fizeram breves comentários, sem grande entusiasmo<sup>605</sup>. A essa altura, o ambiente crítico local começava a se afastar do simbolismo em que Aurier havia situado a pintura de van Gogh. É bom lembrar que o próprio Bernard, inicialmente um devoto do movimento simbolista, anos depois abandonaria o misticismo religioso de suas obras na Bretanha, buscando se afastar da proposta e da personalidade de Gauguin<sup>606</sup>.

<sup>602</sup> Das telas expostas, as seguintes foram identificadas: La Berceuse (F508), Jardin d’un mas (F578), Baile em Arles (F547), Retrato de Tanguy (F263), A Arlesiana (F488) provavelmente uma das versões de 1888, Murier (F837). As demais obras não foram identificadas precisamente. Ver Feilchenfeldt, Walter. *Vincent Van Gogh: The Years in France: Complete Paintings 1886-1890*, Philip Wilson Publishers, London, 2013. p. 31, nota 16.

<sup>603</sup> A galeria já havia recebido exposições de Toulouse-Lautrec, Signac e do próprio Bernard.

<sup>604</sup> Pascoe Pratt, Johnatan, op. cit., 2005, p. 50.

<sup>605</sup> Zemel, Carol, op. cit., 1980, p.75-6.

<sup>606</sup> Ibid.



Como consequência, também se afastou de van Gogh. Os resultados da exposição de Bernard foram mornos: as obras expostas não constituíam uma amostra satisfatória da obra do pintor falecido<sup>607</sup>. A essa altura, boa parte das pinturas de Vincent enviadas a Theo já estava em solo holandês<sup>608</sup>.

Após a morte do marido, Johanna Bongers voltou a morar em seu país natal — na cidade de Bussum —, levando consigo a coleção de obras do cunhado. Uma vez na Holanda, a viúva de Theo contatou colecionadores e museus, buscando popularizar — e vender — a obra de Vincent. Já em 1891, menos de um ano após a morte de Theo, o *marchand* e pintor dinamarquês Willy Grégor comprou algumas das obras que estavam armazenadas com Père Tanguy em Paris<sup>609</sup>. O leilão das obras de Tanguy — falecido em 1894 — não alcançou valores expressivos. Somente duas obras foram vendidas: *Les Usines* (F317) e *Par de sapatos* (F333) por meros 100 e 30 francos, respectivamente. Eram preços muito baixos, mesmo para um artista ainda pouco conhecido<sup>610</sup>. Para efeito de comparação, a única pintura que se tem certeza de que van Gogh vendeu em vida<sup>611</sup> custou 400 francos à sua compradora. Preços baixos e perspectiva de valorização futura tornavam o momento ideal para a ação do *marchand* ideológico. Para isso, seria preciso ter um controle de oferta que permitisse a manipulação de estoques e o direcionamento de preços no mercado. Como já mencionado, controlar a oferta de Van Gogh passava necessariamente pela coleção de Johanna Bongers. Quem tivesse acesso a ela, teria maior domínio do mercado.

---

<sup>607</sup> Pascoe Pratt, Johnatan, op. cit., p. 50.

<sup>608</sup> No ano seguinte, Bernard deixaria a França sem retornar pelos próximos 8 anos. Sobre a vida de Bernard, ver Stevens, Mary Ann. et al. *Emile Bernard, 1868-1941: a pioneer of modern art*. Zwolle: Waanders. 1990.

<sup>609</sup> Feilchenfeldt, Walter, op cit., p. 18. A esposa de Grégor, da qual ele se separaria depois, ficou com algumas das pinturas compradas na ocasião.

<sup>610</sup> Ibid. p. 20.

<sup>611</sup> Ver nota 4 para mais detalhes sobre as vendas de van Gogh.



Figura 74 – cartaz/catálogo da exposição organizada por Bernard em 1892, na Barc de Bouteville

#### 4.2 - JOHANNA NA HOLANDA

A viúva de Theo não tardou a promover as obras do falecido cunhado em sua terra natal, onde Vincent não era exatamente um desconhecido<sup>612</sup>. Em sua casa em Bussum – não longe de Amsterdã – Johanna recebia artistas e críticos, como Jan Toroop, Roland Host e Jan van Eeden. No começo, sua renda vinha principalmente das aulas de inglês

<sup>612</sup> Vimos que J.J. Isaacson tinha comentado a obra de Van Gogh ainda em vida. Não foi o único. Outros críticos holandeses, como Johan de Meester e Frederik van Eeden publicaram comentários sobre as obras do artista quando passaram por Paris, antes do suicídio. De Meester, por exemplo, e insistiu na ligação do artista com o mundo dos trabalhadores defendeu que o desenho de van Gogh – por meio da simplificação de formas – tornaria sua arte mais próxima dos pobres. É bom lembrar que tese semelhante já estava presente no artigo de Aurier analisado no capítulo anterior. Van Eeden, tendo visto as obras de Vincent na casa de Theo, escreveu sobre Vincent assim que voltou para a Holanda, no periódico *Nieuwe Gids*, também para aproximar seu temperamento das pessoas comuns. Zemel, Carol. op. cit., 1980, p. 16.

que dava e dos quartos que alugava em sua casa<sup>613</sup>: só ao final da primeira década do século XX é que as pinturas de van Gogh passaram a ocupar um valor expressivo em seu orçamento<sup>614</sup>. Embora Bernard tenha insistido com Johanna que o futuro das obras de Vincent estava na França, em 1891, ela organizou duas retrospectivas em solo holandês – uma no Pulchri Estudio, em Haia, e outra na galeria Buffa Art Dealers, em Amsterdã. No final do mesmo ano, mais obras foram mostradas na galeria Oldenzeel, em Rotterdam<sup>615</sup>.

As exposições feitas por Johanna em solo holandês foram elaboradas de modo rigoroso. Obras de maior impacto (como os *Girassóis* ou os *Comedores de Batatas*, figuras 72 e 65) foram colocadas ao lado de obras menores para realçar seu valor artístico e monetário, como observa Hans Luijten<sup>616</sup>. Além disso, como veremos, ao longo do tempo, Johanna passou a emprestar pinturas para grandes exposições, com o objetivo de tornar a obra do cunhado mais conhecida. Já em 1892, Johanna escreveu em seu diário que “desde que estou na Holanda, as pessoas estão começando a se interessar muito pela obra de Vincent, e raramente há um jornal que não escreva nada sobre ele<sup>617</sup>”.

O ambiente em que a obra de van Gogh foi recebida era composto por pintores holandeses como George Hendrik Breitner, Jan Toroop e Agust Allebé. O grupo tentava se afastar da luminosidade impressionista, buscando vistas melancólicas de Amsterdã ou composições que se aproximassem de um simbolismo que quase chegava na abstração. Apesar da variação estilística, todos concordavam em sua distância do impressionismo<sup>618</sup>. O apelo aos símbolos e a rejeição da arte retiniana eram os elementos que davam coesão ao movimento intelectual conhecido como *Tachtig*<sup>619</sup>, chefiado pelo poeta Willem Kloos.

---

<sup>613</sup> Johanna abrigou a coleção temporariamente em Bussum, na Villa Helma, desde 1891. Vender as obras da coleção era também uma fonte de sustento da viúva. Além de alugar quartos em sua casa em Bussum e dar aulas de inglês. Ver: Luijten, Hans. *Alles voor Vincent – Het leven van Jo van Gogh-Bonger*. Prometheus, Amsterdam, 2019.

<sup>614</sup> Stolwijk, Chris e Veneboos Han, op cit., 2002, p. 24.

<sup>615</sup> Luijten, Hans, op cit. p. 79.

<sup>616</sup> Seguem as datas das principais exposições de van Gogh ocorridas na Holanda, na França e na Alemanha nos primeiros anos do século XX, de acordo com os catálogos disponíveis no RKD: Haia, 1892; Leiden, 1893 com cerca de 50 obras. Copenhague, 1893 com 30 obras. Groningen, 1896, com mais de 100 obras; Rotterdam, 1896; Haia, 1898; Utrecht, 1889; Rotterdam, 1900; Paris, 1901; Dordrecht, 1904; Rotterdam, 1904; Amsterdam, 1905; Hamburgo, 1905; Rotterdam, 1906; Utrecht, 1905; Berlim, 1905; Paris, 1908; Munique, 1908; Zurique, 1907; Frankfurt, 1908.

<sup>617</sup> A esse respeito, ver *The Complete Letters of Vincent van Gogh*, Londres: Thames and Hudson, 1978. Ver também Luijten, Hans, op cit., p. 46.

<sup>618</sup> Zemel, op cit., 1980, p. 10 – 15.

<sup>619</sup> Tachtig em holandês significa, literalmente, oitenta.

Estavam interessados na paixão, na imaginação e na interiorização da percepção da realidade. Para Kloos, “a melhor arte era a expressão mais individual e a emoção mais individual<sup>620</sup>”. Além dele, o pintor e crítico Jan Veth reforçava a valorização da subjetividade no processo artístico, nas páginas do jornal *De Nieuwe Gids*, cuidando sempre para manter a verdadeira arte longe do comercialismo<sup>621</sup>. É claro que esse ambiente era favorável à abordagem simbolista da obra e da carreira de van Gogh, que passava a ser aceito pelo público local à medida que a exaltação de sua subjetividade permitia uma compreensão aprofundada de suas pinturas.

Mas a década de 1890 assistiu à emergência de uma nova tendência: o *Negentig*<sup>622</sup>, que trouxe a ideia de uma arte comum, ligada à coletividade (*gemeenschapkunst*). Opunha-se ao movimento da década anterior e exaltava valores que levassem em conta as necessidades sociais de cada época, longe da individualidade exacerbada do *Tachtig*. Por isso mesmo, os intelectuais do *Negentig* valorizaram o período holandês de van Gogh, composto majoritariamente por pinturas de camponeses<sup>623</sup>. Daí nasceu uma associação feita pela crítica entre a nacionalidade holandesa e a pintura de van Gogh.

Por exemplo, em 1893, Auguste Vermeylen publicou uma edição especial de seu *Van Nu en Straks* especialmente dedicada a van Gogh, em que destacava um caráter nacional de sua obra juntamente com sua personalidade<sup>624</sup>. Assim, eram priorizadas as obras do período holandês: pinturas de camponeses, trabalhadores e toda sorte de imagens que aproximassem a poética do artista do mundo rural local. Mas a porta de entrada para esse mundo era também o temperamento. Vermeylen e outros críticos do movimento ressaltavam as circunstâncias biográficas e a visão específica que o artista tinha do campo, de modo semelhante a que Sensier havia feito com Millet, anos antes. Em outras palavras,

---

<sup>620</sup> Sobre o *Nieuwe Gids*, ver Blotkamp, Carel. Art Criticism in De Nieuwe Gids, In: *Simiolus*, v.5, 1971, e Stuiveling, G. *De Nieuwe Gids als geestelijke brandpunt*, Amsterdam, 1959.

<sup>621</sup> Zemel, Carol. op. cit. 1980. p. 11 e 12.

<sup>622</sup> *Negentig* significa, literalmente, noventa.

<sup>623</sup> É bom lembrar que todas as obras do período holandês (1880/81-1885) tinham ficado na Holanda e foram incorporadas à coleção de Johanna assim que ela retornou ao país. Sobre o período holandês de van Gogh ver: Hendricks, Ella e Tilborgh, Louis van. *Vincent van Gogh: paintings*. Vol 1. The Dutch Period 1881-1885. Amsterdam, Van Gogh Museum, 1999.

<sup>624</sup> Como mostra Minderaa, P., August Vermeylen, In: *Jaarboek van de Maatschappij Letterkunde te Leiden*, Leiden, 1947, p. 165-79.

fosse para fins de coletividade, fosse para fins de individualismo, a porta de entrada para a arte de van Gogh era o temperamento.<sup>625</sup>

Na verdade, a diferença entre a recepção do *Tachtig* e o *Negentig* não era tão grande quanto pode parecer inicialmente. Para o primeiro grupo, o temperamento se destaca em razão do suicídio; para o segundo, o temperamento emerge em sua associação com os trabalhadores, sobretudo nos anos passados por van Gogh na Holanda e no Borinage<sup>626</sup>. É claro que esse nível de detalhes biográficos só poderia ser obtido com a crescente popularidade das cartas, que começaram a ser parcialmente publicadas desde 1892 em catálogos de exposições e periódicos<sup>627</sup>, como o próprio *Van Nu en Straks* de Vermeulen.

Em 1892, sob insistência de Jan Toroop, Johanna expos obras de sua coleção no Kunstkring de Haia (*Haagse Kunstkring*) em uma mostra com 89 obras (45 pinturas), em formato de retrospectiva, celebrada pela crítica de vanguarda como uma vitória para a arte moderna no país<sup>628</sup>. No mesmo ano, uma exposição em Amsterdã, organizada pela viúva com a ajuda de Roland Holst, apresentava 86 pinturas e 20 desenhos na *Kunstzaal Panorama*<sup>629</sup>, com direito a um texto sobre a importância de van Gogh em um mundo onde o comercialismo tinha dominado a produção de obras de arte<sup>630</sup>. O catálogo da exposição apresentava trechos das cartas publicadas e sua capa – um girassol seco envolto em uma auréola com elementos Art Nouveau, feito pelo próprio Holst (figura 75) – não poderia estar mais próxima do estilo simbolista em voga na época. As obras da exposição estavam à venda e provavelmente Johanna Bonger teria gostado que as pinturas de seu falecido cunhado tivessem um pouco mais do apelo comercial desenhado por Holst<sup>631</sup>.

<sup>625</sup> Zemel, Carol, op cit., 1980, p. 28. Tanto o *Negentig* quanto o *Tachtig* trilhavam o caminho do temperamento para chegar a van Gogh. Além de Vermylen, podem ser citados críticos como Frans Coenen e H. J. Haverman.

<sup>626</sup> Zemel (op cit, 1980:22) mostra que Críticos como A.C. Loffelt, David van der Kellen e Ferdinand Keizer classificaram o artista dentro do contexto do simbolismo holandês que afirmava os ideais da *Tachtig* e se afastava do impressionismo.

<sup>627</sup> Ver nota 597.

<sup>628</sup> Zemel, Carol, op cit., 1980 p. 20.

<sup>629</sup> Feilchenfeldt, Walter, op. cit., p. 18.

<sup>630</sup> Para mais informações, checar o catálogo da exposição: *Tentoonstelling der nagelaten werken van Vincent van Gogh*. Amsterdam, Panorama, 1892.

<sup>631</sup> O texto de Holst foi mencionado no primeiro capítulo desta tese, na seção 1.7, p. 51.

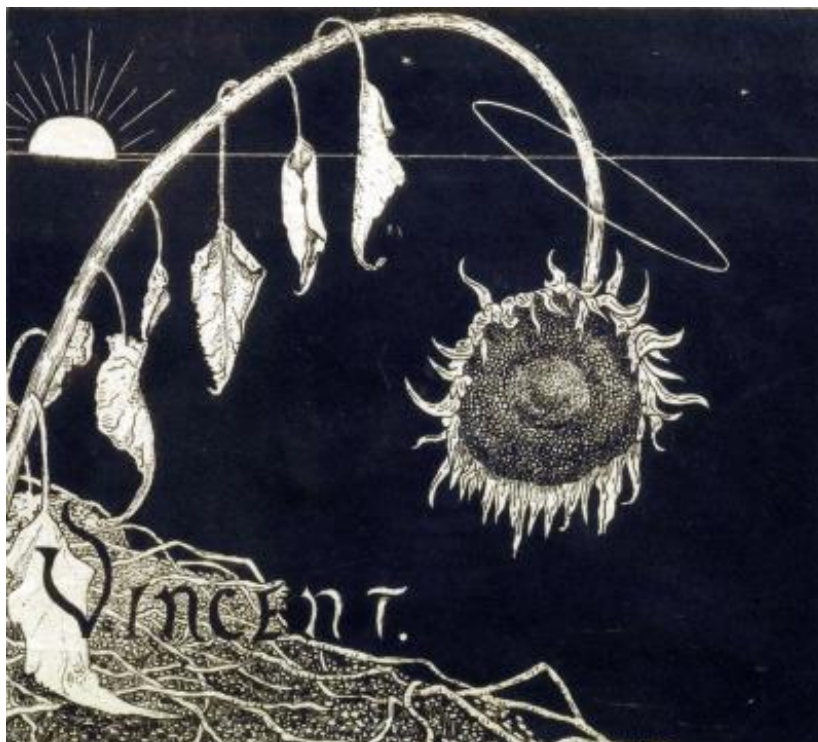


Figura 75 - Capa do catálogo da exposição de 1892, organizada em Amsterdã

Apesar de ter colaborado com a exposição, Holst viu a estratégia de Johanna Bongers como prejudicial para uma imagem equilibrada do artista, apontando o risco de sua arte se tornar uma “ilustração do triste drama de sua vida”<sup>632</sup>. Mas seria possível fazer diferente? A própria imagem feita por Holst evoca o caráter sagrado da personalidade do artista, simbolizada pela auréola e pela flor<sup>633</sup>. No mesmo sentido, nomes como o crítico e pintor Jan Veth – já aqui mencionado como um dos que lamentaram a morte de Theo – aprofundavam o simbolismo e a subjetividade da obra de van Gogh. Em um ensaio publicado no *Nieuwe Gids* de dezembro de 1892, Veth escreveu que van Gogh era “alguém isolado no mundo e isolado com seu desejo por arte”<sup>634</sup>. A categoria do isolado traz ecos do texto de Aurier e mostra que, mais uma vez, a explicação para a pintura de van Gogh servia-se da individualidade criativa e da capacidade que as obras tinham de revelar o interior do artista.

<sup>632</sup> Zemel, Carol. op cit., 1980, p.24-25.

<sup>633</sup> Na carta 741, enviada a Theo em janeiro de 1889, van Gogh declara seu desejo de associar o girassol à sua pintura.

<sup>634</sup> Veth, Jan. *Tentoonstelling van werken door Vincent van Gogh in de Amsterdamsche Panoramazaal*, In: *De Nieuwe Gids* n° 8, 1893), p.431.

Na sequência da mostra de Amsterdã, Johanna organizou uma grande exposição em Copenhague – com intermediação do pintor local Johan Rohde. Somente duas pinturas foram vendidas: uma ao maestro da orquestra real Frits Bendix (F609) e outra para o advogado e colecionador, Hans Chistensen<sup>635</sup> (F611), respectivamente por 200 e 300 francos. Na mesma época, a Alemanha também via suas primeiras exposições do artista, em Frankfurt, Munique e Dresden<sup>636</sup>. No começo de 1896, Johanna organizou mais duas exposições de peso na Holanda. Uma delas em Groningen, com 101 pinturas e outra em Rotterdam com 52 obras<sup>637</sup>. Em razão da exposição de Groningen, uma palestra proferida por Vermeulen destacava os aspectos sociais da loucura de van Gogh, ressaltando a excentricidade do pintor como necessidade de sobrevivência em uma sociedade doente. Assim, o temperamento era a chave mesmo das análises “sociais” de van Gogh<sup>638</sup>.

Fazendo um rápido balanço da primeira década: desde a morte de Theo até 1900, Johanna vendeu 29 obras, com média de preço de 800 francos por pintura<sup>639</sup>. A maioria delas para colecionadores holandeses no contexto descrito nos parágrafos anteriores e a pessoas próximas do ambiente onde Vincent tinha vivido em Paris (o que inclui colegas artistas). Os preços estavam longe das alturas a que chegariam uma década depois, mas já indicavam a tendência de alta que se instalaria definitivamente nos anos seguintes, *pari passu* ao crescimento da crítica ligada ao temperamento. Johanna não era exatamente alguém com experiência no comércio de arte, tampouco alguém que se aproximasse das definições de *marchand* ideológico ou de *marchand* apóstolo mostradas antes. Apesar disso, era a principal personagem na promoção e na venda das obras de van Gogh em todo mundo. Inevitavelmente, qualquer um que quisesse vender obras do artista teria que passar por sua coleção.

Isso não significa que ela tenha trabalhado sozinha, naturalmente. Na Holanda, por uma questão de proximidade familiar, Johanna tentou escoar as obras de sua coleção

---

<sup>635</sup> Foram vendidas as seguintes pinturas, na ocasião: Paisagem montanhosa em Saint-Rémy, (F611) e Árvores com erva no jardim do hospício (F609). Feilchenfeldt, Walter, op cit., p. 19.

<sup>636</sup> Ibid.

<sup>637</sup> Ibid.

<sup>638</sup> Zemel, Carol, op cit. 1980. p. 29.

<sup>639</sup> Johanna fazia todas as anotações do livro de contabilidade em guilders, moeda holandesa da época. Utilizei a taxa de 1 guilder equivalente a 2,75 francos, conforme a própria viúva de Theo utilizava. Para mais informações, ver Stolwijk, Chris e Veenebos Han, op cit. 2002.



através da galeria de C.M. van Gogh, o tio Cor de que falei no primeiro capítulo e que era responsável pela filial da galeria em Haia. Os negócios de tio Cor estavam sob a administração de Johannes Hendricus de Bois e que em 1913 começaria sua própria galeria, com a qual Johanna continuou a trabalhar para vender pinturas em solo holandês<sup>640</sup>. Foram mais de 30 obras vendidas em quase dez anos, com valores que ultrapassaram a marca de 20.000 francos<sup>641</sup>. Apesar de bons negócios com os holandeses, Paul Cassirer foi o principal *marchand* de van Gogh no começo do século, para o qual Johanna vendeu mais de 55 pinturas em aproximadamente uma década<sup>642</sup>.



Figura 76 - Vincent van Gogh, Ciprestes e campo de trigo.  
Óleo sobre tela, 73x94,3 cm, The Metropolitan Museum of Art

<sup>640</sup> Marchands como Cassirer e J. H. de Bois cobravam em média de 10 a 15% de comissão sobre as obras. Ver Stolwijk, Chris e Veenebos, Han, op.cit. p.28.

<sup>641</sup> O valor exato anotado por Johanna em seu livro de contabilidade foi 8.000 guilders, o que daria aproximadamente 22.000 francos, seguindo a taxa de câmbio de 1 guilder para 2,75 franco, conforme utilizado pela própria Johanna Bonger em seu livro de contabilidade. Ver Stolwijk, Chris e Veenebos, Han, op cit.

<sup>642</sup> Stolwijk, Chris e Veenebos, Han, op. cit., p.27-29.

No mercado francês, Johanna vendeu algumas obras em Paris, por meio de seu irmão Andries Bonger e de Père Tanguy por valores pouco expressivos<sup>643</sup>. Um ano depois, Johanna recebeu uma carta de Lucien Moline, um *marchand* parisiense sobre o qual há poucas informações disponíveis. Moline comprou sete obras por um total de 800 francos, entre elas *Cipreste e campo de trigo* (figura 76)<sup>644</sup>. Parte destas obras estiveram presentes em uma pequena exposição foi organizada por Julien Leclercq em sua casa, em 1895, que contou com 17 telas, das quais foram vendidas 12 pelo total de 13.600 francos<sup>645</sup>. Foi de Leclercq a ideia de organizar uma grande exposição na galeria Bernheim-Jeune em 1901, que reuniu 65 pinturas e seis desenhos. Ao mesmo tempo, Ambroise Vollard dava seus primeiros passos no comércio de obras de van Gogh em solo francês.

#### 4.3 O CONTEXTO FRANCÊS

No começo da década de 1890, um visitante que passasse pela galeria de Ambroise Vollard, no número 39 da Rue Laffitte, em Paris, encontraria alguns desenhos de Manet e obras de outros artistas de renome, como Stanislas Lepine<sup>646</sup>. Em pouco tempo, no entanto, sua galeria estaria ocupada por pinturas de nomes ligados ao pós-impressionismo. Em suas memórias, o *marchand* narra quase ter encontrado<sup>647</sup> van Gogh em uma visita feita ao Café Tambourin, de Augustine Segatori<sup>648</sup>. A circulação de Vollard pelo café também indica que ele frequentava os ambientes onde era possível encontrar boa parte das obras do artista que não estava com Johanna<sup>649</sup> e que haviam sido deixadas

<sup>643</sup> Entre os clientes estava Emile Schuffenecker, que em 1894 comprou duas pinturas da coleção de Johanna. Mais detalhes em Stolwijk, Chris e Veenebos, Han. op cit.

<sup>644</sup> Feilchenfeldt, Walter, (op cit., p. 20) especula que o comprador tenha sido o Conde Harry Kessler, que seria um dos grandes compradores de van Gogh em solo alemão.

<sup>645</sup> Stolwijk, Chris e Veenebos, Han, op. cit., p. 29.

<sup>646</sup> Pascoe Pratt, Johnatan, op. cit., p 52-53.

<sup>647</sup> Augustine Segatori era a proprietária do Café Tambourin. Lá van Gogh realizou duas exposições, em 1886 – uma de gravuras japonesas e outras com sua obra e a de seus colegas artistas. O pintor teve um breve envolvimento romântico com Segatori com a qual deixou boa parte de suas pinturas, postumamente leiloadas com as demais obras que Segatori teve em vida. A esse respeito ver: Welsh-Ovcharov, Bogomila, *Vincent van Gogh: his Paris Period 1886-1889*, Alphen aan den Rijn: Vis-Druk, 1976.

<sup>648</sup> Ver Vollard, Ambroise. *Souvenir d'un marchand de Tableaux*. Paris : Albin Michel, 2007.

<sup>649</sup> Feilchenfeldt, Walter, op. cit., p. 19-20.

com amigos ou trocadas com outros pintores. Como bom homem de negócios, foi capaz de farejar as pinturas que já prometiam valorização, mas que ainda podiam ser compradas por preços modestos. Nesse sentido, o pequeno sucesso de crítica obtido por van Gogh em seus anos finais mostrava que apostar no artista holandês, àquela altura, já poderia ser promissor.

Naturalmente, para Vollard, construir a reputação de van Gogh passava também por construir a sua própria. Pascoe Pratt diz que, ao tomar como produto um artista de pouco sucesso, o *marchand* se distinguia de outros nomes de sua geração<sup>650</sup>. Não exatamente: isso o aproximava das melhores práticas do comércio de arte moderna de seu tempo. Vollard soube ouvir os críticos que cada vez mais davam destaque à carreira e às obras do artista holandês, seguindo os passos de Durand-Ruel com eficiência. No mesmo sentido, parece ingênuo acreditar que Vollard tenha reconhecido imediatamente a importância artística de van Gogh para promovê-la apaixonadamente, como acredita Feilchenfeldt<sup>651</sup>.

As primeiras obras de van Gogh compradas por Vollard vieram de Eugène Blot e da mãe de Émile Bernard. Em seguida, o *marchand* vendeu três pinturas ao colecionador Auguste Bauchy e um *Girassol* (F456) ao também *marchand* Félix Roux<sup>652</sup>. Para coroar, van Gogh ocupou um lugar de destaque na abertura da exposição da Galeria Vollard, em 1895. As obras expostas vinham de fontes locais como o pintor Emile Schuffenecker e de Madame Aurier, mãe do crítico, recém-falecido<sup>653</sup>. Era a primeira exposição abertamente comercial do artista em território francês. Nela, estavam obras como *Estrada com Ciprestes e estrela* (figura 77) e *Natureza morta com arenques* (F203). Não há registros de que alguma pintura tenha sido vendida na ocasião. O destaque na imprensa foi igualmente morno: a importância das críticas estava muito abaixo daquelas publicadas por ocasião da morte do pintor<sup>654</sup>. Apesar disso, nos meses que seguiram a exposição de 1895, Vollard conseguiu vender algumas obras a clientes artistas, como Degas e Schuffenecker, *marchands* como Eugène Blot e Maurice Clouet e colecionadores como

<sup>650</sup> Pascoe Pratt, Johnattan, op. cit., p. 50.

<sup>651</sup> Feichenfeldt, Walter, op. cit., p. 19.

<sup>652</sup> Pascoe Pratt, Johnatan, op. cit., p. 50-53.

<sup>653</sup> Albert Aurier morreu em outubro de 1892, não muito tempo após a morte dos irmãos van Gogh.

<sup>654</sup> Zemel, Carol, op cit., 1980, p. 129.

Denys Cochin e Adrien Hébrard, todos pertencentes ao meio por onde as obras já circulavam<sup>655</sup>.

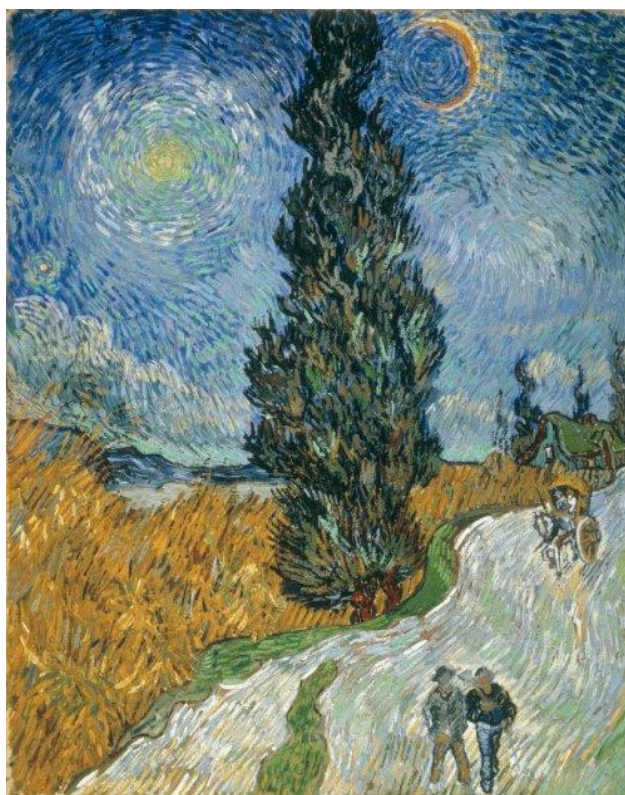


Figura 77 - Vincent van Gogh, Estrada com ciprestes e estrela, 1890.  
Óleo sobre tela, 90x72cm, Museu Kröller-Müller

Vollard planejava outra exposição do artista e parecia ter entendido que, se quisesse ter sucesso, seria fundamental expandir suas fontes de oferta. Foi quando surgiu outra fonte providencial, fora de Paris. Pouco tempo após a exposição de 1895<sup>656</sup>, o jornalista Henri Laget – que havia escrito artigos sobre van Gogh na imprensa da Provença – colocou Vollard em contato com o casal Marie e Joseph Ginoux<sup>657</sup>. Desse contato nasceu uma proveitosa colaboração<sup>658</sup>. Em 1895, os registros de Vollard indicam que ele comprou *Espectadores na Arena de Arles* (F548) e uma das versões de *A Arlesiana* (F488) por 70 francos – com 10 francos de comissão para Laget<sup>659</sup>. Pouco

<sup>655</sup> Pascoe Pratt, Johnatan, op. cit., p. 53.

<sup>656</sup> Feilchenfeldt, Walter, op cit., p. 20.

<sup>657</sup> Marie e Joseph Ginoux foram amigos -entre os poucos- que van Gogh fez em Arles. Aparecem em obras célebres, como *Retrato de Joseph Ginoux* e a série de *As Arlesianas*.

<sup>658</sup> Feilchenfeldt, Walter, op. cit., p. 22.

<sup>659</sup> Pascoe Pratt, Johnatan, op. cit., p. 53.

depois, comprou os *Aliscamps* (F569) pelo mesmo valor, com a mesma comissão ao intermediário. Em seguida, Vollard adquiriu um pacote com as telas *Mulher no jardim* (F469), *Mulher com bebê* (F490) e *Autorretrato* (F527) por meros 110 francos, com 20 de comissão para Laget<sup>660</sup>. Fica claro que além de ser uma fonte valiosa de obras, o casal Ginoux estava disposto a ceder as pinturas que possuía por preços muito baixos. Um texto escrito por Armand de Roche para o *Kunstwereld*<sup>661</sup>, na Holanda, descreve que, na época, a galeria de Vollard era o melhor lugar para encontrar as obras de van Gogh que não estavam em posse da família. Lá, poderiam ser vistos quadros como *12 Girassóis* (F456) comprados diretamente do casal Ginoux, com o qual Vincent havia deixado a pintura.

Ainda assim, se Vollard quisesse de fato se estabelecer como *marchand* de van Gogh, seria necessário chegar a Johanna. Esse foi seu próximo passo: em meados da década começou a se corresponder com a viúva de Theo. Na sequência da troca de cartas, Vollard fez uma visita a Bussum e acertou que 56 pinturas, 54 desenhos e uma litogravura estariam presentes em sua segunda exposição, quando inauguraria uma nova sede para sua jovem galeria. De fato, na segunda exposição da Galeria Vollard, em 1897, estavam expostas obras da importância de *Os comedores de batatas* (figura 65); *Noite Estrelada sobre Ródano* (figura 70), *Campo de trigo com corvos* (figura 54) e *Quatro Girassóis cortados* (F452). Naturalmente, nem todas estavam à venda, mas a presença de obras dessa importância despertou o interesse imediato da crítica. Por exemplo, van Gogh foi considerado por nomes como André Fontainas, pelo menos tão importante quanto Gauguin, que o situou em uma linhagem de pintores que desde Turner, passando por Monet, foram capazes de revelar o que se encontrava oculto na natureza<sup>662</sup>.

---

<sup>660</sup> Uma carta de maio de 1896 mostra que o casal Ginoux segurou a venda de novas pinturas até que as nove pinturas em posse de Vollard tivessem sido vendidas no mercado. Ver: Feilchenfeldt, Walter, op. cit., p. 19-22.

<sup>661</sup> Pascoe Pratt, Johnatan, op cit., p. 51.

<sup>662</sup> Zemel, Carol, op. cit., 1980, p. 77.



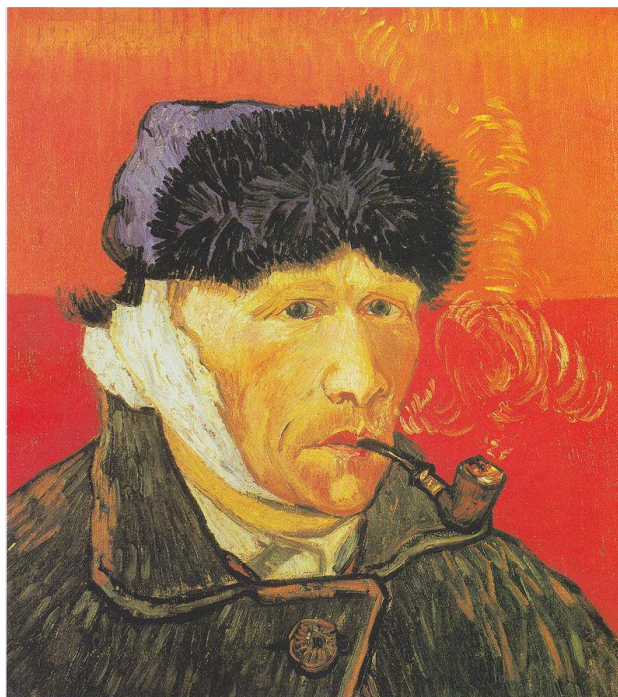


Figura 78 - Vincent van Gogh, Autorretrato com orelha cortada, 1889.

Óleo sobre tela, 51x45cm, Kunsthaus Zurich

Apesar da crítica receptiva, as vendas foram pouco animadoras. Não mais que dois desenhos foram vendidos, por um total de 90 francos. O problema se devia – segundo o próprio Vollard – à resistência de Johanna em estabelecer preços razoáveis<sup>663</sup>. Em outras palavras, ainda que tivesse acesso à coleção da viúva de Theo, o *marchand* francês não podia dispor das obras como bem entendesse para controlar os preços. Quem decidia o destino dos quadros era Johanna, que nem sempre parecia disposta a ceder às estratégias comerciais do *marchand*. Ainda assim, Vollard aproveitou a proximidade para oferecer a Johanna cerca de 2000 francos por 12 pinturas e alguns desenhos – incluindo um *Autorretrato* (F527) e uma das versões do *Retrato do Doutor Gachet* (figura 1). Ao final, Johanna aceitou o trato por 2600 francos<sup>664</sup>. O pagamento tardou a vir, o que só piorou situação entre os dois<sup>665</sup>.

<sup>663</sup> Pascoe Pratt, Johnatan, op cit., p 63.

<sup>664</sup> O pacote também incluía duas obras de Renoir e Pissarro que pertenciam à coleção de Theo. Ver Stolwijk, Chris e Veenenbos, Han. op cit., p. 171.

<sup>665</sup> Feilchenfeldt, Walter, op. cit., p. 19. principal cliente de Vollard – que ficou com as 12 pinturas compradas de Johanna – era o holandês Cornelis Hoogendijk, falecido em 1912. Oito pinturas de van Gogh presentes em sua coleção foram leiloadas então, em Amsterdam.

O fracasso nas vendas de 1897 e o atraso no pagamento fizeram as relações entre o *marchand* e Johanna esfriarem de vez. Vollard voltou-se às fontes adicionais a que já tinha acesso, como o casal Ginoux, a família Roulin e Émile Bernard. Ao mesmo tempo, sua clientela passaria a ser cada vez menos francesa e mais e mais internacional, como o jovem colecionador holandês Cornelius Hoogendijk e o historiador da arte alemão Julius Meier-Graefe, peça fundamental na popularização de van Gogh na Alemanha, como veremos adiante<sup>666</sup>. Como um desdobramento natural das circunstâncias mencionadas, os negócios de Vollard com obras de van Gogh arrefeceram; a isto se soma o despreço de Cézanne e Renoir (artistas com os quais também trabalhava) pela obra do holandês<sup>667</sup>. Também colaborou uma mudança nas circunstâncias culturais da crítica. Cézanne se impunha com seu novo classicismo associado ao espírito francês e deixava em segundo plano o temperamento e a intensidade das cores de van Gogh.

Assim, o final do século XIX foi irregular para as pinturas de van Gogh na França. É somente na década seguinte que o artista voltará a ter uma mostra própria em Paris, organizada pela galeria Berheim-Jeune, em 1901, com 71 obras. Somente 11 delas vinham de Johanna. A maior parte provinha de fontes variadas, como o Comte de la Rochefoucauld, Camille Pissarro, Octave Mirbeau, Vollard, entre outros<sup>668</sup>. Apesar de sediada na galeria Bernheim-Jeune, a exposição foi organizada pelo crítico Julien Leclercq, que faleceu pouco antes da mostra acabar. Com sua morte, Johanna pediu que as obras que havia emprestado fossem encaminhadas diretamente a Paul Cassirer, em Berlim<sup>669</sup>.

Do ponto de vista do estilo, a exposição de 1901 começava a ter impacto nos jovens pintores do que viria a ser o movimento fauvista. Após ter visto as pinturas da mostra, Maurice Vlaminck disse ter “amado mais a van Gogh do que a seu próprio pai”<sup>670</sup> e tentou em vão comprar uma obra da exposição: os valores, apesar de não excepcionalmente altos, já estavam acima de suas possibilidades de artista. Outro exemplo: Henri Matisse tinha tentado comprar *A Arlesiana*, versão que está no MASP

---

<sup>666</sup> Ibid.

<sup>667</sup> Pascoe Pratt, Johnathan, op. cit., p. 56, e Zemel, Carol, op. cit., 1980, p.73.

<sup>668</sup> Feilchenfeldt, Walter, op. cit., p. 22-23. informa que duas pinturas foram removidas da exposição por Leclercq por não serem consideradas van Gogh – vinham da coleção de Theodore Duret.

<sup>669</sup> Johanna inicialmente cedeu três pinturas para exposições em Kristiania, Helsingfors, Estocolmo e Berlim, mas não foi capaz de vendê-las. Feilchenfeldt, Walter, op cit., p. 22.

<sup>670</sup> Zemel, Carol, op. cit., 1980, p. 87, nota 35.



(figura79), de Vollard, mas seu preço estava muito acima do que o artista então poderia pagar<sup>671</sup>.

Assim, com a diminuição do impacto simbolista do final do século, a arte de van Gogh foi saudada por artistas e críticos que buscavam na intensidade de suas cores uma alternativa de autoexpressão, como Matisse, Derain e Vlaminck. Em crítica por ocasião da exposição, Mirbeau reafirmou o caráter “apostólico” da arte de Van Gogh. Nunca é demais lembrar que as associação entre a vocação artística e a vocação religiosa estavam presentes desde o artigo de Aurier<sup>672</sup>.

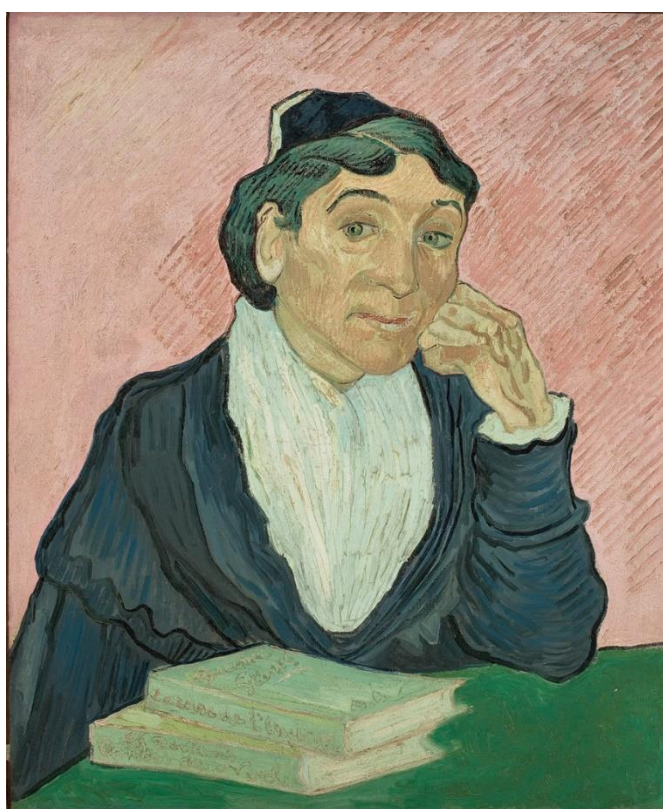


Figura 79 - Vincent van Gogh, A Arlesiana, 1890.

Óleo sobre tela, 65x54cm, MASP

A próxima exposição de van Gogh na França ocorreria somente em 1905: uma retrospectiva organizada no contexto do Salão dos Independentes. O crítico Adolphe van Bever descreveu a pintura de van Gogh como ligada a uma personalidade genial e louca, como fica claro no próprio título de seu ensaio *Les aînés: un peintre maudit*, mostrando

<sup>671</sup> Matisse, Henri, *Chatting with Henri Matisse: The Lost 1941 Interview*. Getty Research Institute, 2013, p.279. Ver também, Martinez, Felipe, op cit, capítulo 4.

<sup>672</sup> Zemel, Carol, op. cit., 1980, p.83-87.

que a apreciação da obra do holandês surgia ancorada em aspectos de sua personalidade para o qual “gênio e loucura não eram jamais duas palavras contraditórias”<sup>673</sup>. Por outro lado, André Fontainas buscou afastar a arte de van Gogh de seus problemas psiquiátricos<sup>674</sup>, ressaltando sua lucidez no trato com a natureza. Segundo o autor, a cor parecia se autonomizar de sua relação com o mundo visível, mostrando-se como expressão quase pura do temperamento e revelando um “bêbado de cor”<sup>675</sup>.

Mas o Salão dos Independentes já não era mais o mesmo da época em que van Gogh tinha exposto suas primeiras obras. Com a criação do Salão de Outono, em 1903, construiu-se uma espécie de novo sistema de salões em que a arte moderna ocupava um lugar de destaque<sup>676</sup>. No final do século XIX e começo do século XX, o Salão dos Independentes era uma alternativa ao sistema oficial. Aos poucos, foi necessário que ele se modificasse para se adequar a lógica de seu irmão mais novo, constituindo um corpo de júri, premiações e estreitando contato com galerias e *marchands*. Se no passado havia um arranjo institucional constituído em torno da arte acadêmica, o começo do século XX assistiu ao surgimento de uma espécie de novo sistema das artes, que incorporava a arte moderna em um circuito comercial já estabelecido<sup>677</sup>.

Nesse contexto, a pintura impressionista passava por um momento fértil. Mostras dos principais artistas ligados ao grupo, como Renoir, Monet e Manet<sup>678</sup>, eram cada vez mais comuns. Paralelamente, um impulso conservador representado por uma valorização da cultura e do nacionalismo francês ganhava corpo em periódicos como o *Rénovation d’Esthétique* dedicado a ideias clássicas e à cultura francesa e editado por Émile Bernard, para o qual a arte moderna tinha seu campeão: Cézanne – o ponto para onde nacionalismo, classicismo e impressionismo confluíam<sup>679</sup>.

A retomada desse classicismo francês, a partir de 1905, deixou pouco espaço para a ansiedade e profundidade psicológica de van Gogh. Essa tendência, segundo Zemel<sup>680</sup>,

<sup>673</sup> Bever, Adolphe van, Les aînés: un peintre maudit, Vincent van Gogh, *In*: La Plume v.1, junho, 1905, p.532-45.

<sup>674</sup> Zemel, Carol, op cit., 1980, p. 86.

<sup>675</sup> Fontainas, André, “L’Art Moderne”, *Mercure de France*, abril, 1901.

<sup>676</sup> Dijk, Maite van, op cit., p. 152.

<sup>677</sup> Ver nota 585.

<sup>678</sup> Zemel, Carol, op. cit., 1980, p.81.

<sup>679</sup> Ver Bernard, Emile, *Rénovation d’Esthétique*, junho, 1905, e Bernard, Emile, *Souvenirs sur Paul Cézanne et lettres inédites*, *In*: *Mercure de France*, outubro de 1907, p. 385-404.

<sup>680</sup> *Ibid.*, p. 95.

se manteve ao longo da década, e a repercussão das obras de van Gogh em território francês teve pouco brilho se comparada ao que acontecia na vizinha Alemanha. Por exemplo, apesar da edição do Salão dos Independentes de 1905, que sediou a retrospectiva de van Gogh, não ter contado com nenhuma obra de Cézanne, o crítico Charles Morice declarou que a mostra era “uma vasta homenagem” ao francês<sup>681</sup>. Ao mesmo tempo, a intensidade colorida dos primeiros fauves perdia espaço para uma racionalização intelectual inspirada em Cézanne. Em 1908, Vlaminck declarou que trabalhar em pura cor e tom “não era o bastante”<sup>682</sup>. Essa tendência a um espírito clássico se confirmava nos estudos de Maurice Denis, como *De Gauguin et van Gogh au classicisme*, segundo o qual o “anarquismo destrutor e negador” de Gauguin e van Gogh teria preparado o terreno para Cézanne. Mais ainda, Denis lamentou que a personalidade “fogosa” e intensa de van Gogh despertasse tanto interesse em jovens que tomavam o caminho de “um romantismo ultrapassado”<sup>683</sup>.

Apesar do fracasso da exposição de 1901, o sucesso na Alemanha e a retrospectiva de 1905 despertaram na galeria Bernheim-Jeune o desejo de uma nova exposição de van Gogh em suas dependências. Se na primeira mostra, a galeria havia somente cedido o espaço, em 1906, compraram um pacote de 14 pinturas diretamente de Johanna por 44.550 francos<sup>684</sup>. No ano seguinte – juntamente com Johanna e Paul Cassirer – a galeria organizou uma grande exposição em Paris, com mais de cem obras: um novo fracasso comercial<sup>685</sup>. O mesmo ocorreu com uma mostra de menor porte ocorrida na Galeria Druet no mesmo ano<sup>686</sup>. A coexistência das duas exposições mostra que havia um esforço para promover van Gogh em solo francês, o que não significou muito em termos de venda.

Por ocasião dessas duas exposições, importantes veículos da imprensa francesa, como *A Revue de Beaux-Arts*, *o Le Figaro*, e *o Le Temps*, trataram van Gogh como um

<sup>681</sup> Morice, Charles, “Enquête sur les tendances actuelles des arts plastiques”, *Mercure de France* v.1, agosto, 1905.

<sup>682</sup> Algo parecido está nas notas de Matisse, que declarou buscar balanço e equilíbrio entre as formas e afastar sua arte de aspectos depressivos ou muito subjetivos. Matisse, Henri, “Notes d’un peintre” *In: La Grande Revue*, dezembro, 1880.

<sup>683</sup> Denis descreveu a pintura de Van Gogh e Gauguin como opostos “romântico” e “clássico” respectivamente. Gauguin como deformação decorativa e Van Gogh como deformação subjetiva. Denis Maurice, “Cézanne” *L’Occident*, setembro, 1907.

<sup>684</sup> Stolwijk, Chris e Veenenbos, Han, *op cit.*, p. 124-125.

<sup>685</sup> Somente duas obras foram vendidas: *Ciprestes* (F743) e a *Pietà após Delacroix* (F757) para o colecionador Gustave Fayet. Ver Feilchenfeldt, Walter, *op. cit.*, p. 26.

<sup>686</sup> *Ibid.*

louco suicida, destacando que sua arte seria o resultado de uma mente atormentada<sup>687</sup>. O ano também assistiu à publicação de *L'Art chez les fous* de Marcel Reja – estudo que separava a arte do gênio, da arte do louco<sup>688</sup>. Algumas críticas como de Thiébault-Sisson, no *Le Temps*, e de Louis Vauxcelles, no *Gil Blas*, detiveram-se a analisar aspectos formais da obra do artista, embora fossem minoria se comparadas àquelas que tratavam de sua personalidade e loucura<sup>689</sup>. É bom lembrar que em 1903, Gauguin havia publicado suas memórias se eximindo da culpa pela loucura do amigo<sup>690</sup>.

Finalmente, em 1911, Vollard publicou as cartas de van Gogh a Émile Bernard, com prefácio do artista francês (figura 80). Após sua passagem pelo Egito e pela Itália, Bernard estava mais longe do que nunca do simbolismo de sua juventude. No *Renovation d'Esthétique*, proclamou que acreditava em “Deus, em Ticiano e em Rafael” – mas que entre os modernos Cézanne prevalecia<sup>691</sup>. Antes da edição de Vollard, Bernard já tinha voltado a publicar cartas de van Gogh no *Mercure de France*, se esforçando para desvincular o amigo falecido de Gauguin e aproximá-lo de um classicismo moderno que tinha Cézanne como símbolo máximo<sup>692</sup>. Para isso, Bernard argumentou que a suposta superficialidade do simbolismo de van Gogh seria compensada pela intensidade quase religiosa presente nas obras.

Mais ainda: para afastar o holandês definitivamente do simbolismo – e de Gauguin – seria necessário livrá-lo de todo o peso de uma abordagem exclusivamente individualista: “Aqueles que professam apenas a ideia da personalidade, se enganaram grosseiramente em relação a Vincent<sup>693</sup>”. O meio encontrado para tanto foi justamente a comunidade de artistas da qual Bernard quase participou em Arles. Por meio dela, o pintor ressaltou as qualidades coletivistas do colega. Seu vilão: Gauguin, segundo ele, responsável por fazer ruir os planos do holandês. É no mínimo irônico pensar que, no

<sup>687</sup> Zemel, Carol, op. cit., 1980, p. 93-97.

<sup>688</sup> Reja, Marcel. *L'Art chez les fous*, Literary Licensing: 2007 [1907].

<sup>689</sup> Zemel, Carol, op cit., p. 93.

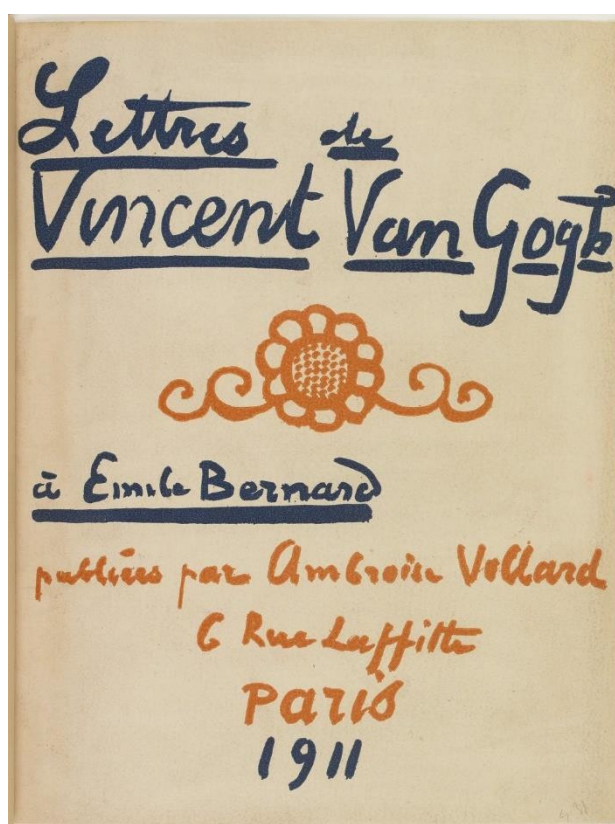
<sup>690</sup> Bernard, Emile, “Préface”, in *Lettres à Bernard*, Paris, Rue Laffitte, 1911, p.37. Disponível em : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10732726.image>

<sup>691</sup> Ibid, p.94.

<sup>692</sup> Lembremos que Gauguin havia publicado suas memórias em 1903, e nelas apresentava van Gogh como um colega “louco e genial”. A edição brasileira: Gauguin, Paul. *Antes e Depois Porto Alegre*, RS : L&PM Editores, 1997.

<sup>693</sup> Ceux que ne professent que l'idée de la personnalité, se tromperaient grossièrement à l'égard de Vincent. Ver nota 690.

passado, van Gogh teve que explicar ao jovem Bernard que seus planos não prejudicariam a liberdade criativa dos membros da comunidade. Basta lembrar da carta 634, citada no capítulo anterior. Agora, Bernard lamentava que Vincent não conseguira criar sua “nova Renascença” justamente pelo excesso de individualidade<sup>694</sup>. Mais irônico ainda: para evocar esses aspectos coletivistas do amigo, Bernard precisava recorrer à biografia do holandês. Em van Gogh, ela parece ser um dado incontornável que sempre conduz ao temperamento, inclusive para negar a importância do próprio temperamento.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figura 80 – Capa da edição das cartas de van Gogh a Bernard, publicadas por Ambroise Vollard em 1911. Fonte: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10732726.image>

Em 1917, Theodore Duret publicou o primeiro livro exclusivamente dedicado a Van Gogh na França, no qual situava o pintor holandês na melhor tradição do

<sup>694</sup> Bernard, Emile. op cit., 1911, p. 36.

impressionismo francês<sup>695</sup>. O livro é um dos poucos exemplos que se concentraram na obra de van Gogh por suas qualidades formais e por sua articulação com outros artistas do movimento. Segundo o autor, a característica de pintor rejeitado seria comum a todo o grupo dos impressionistas. Ainda assim, Duret reconhece que, mais do que para outros artistas, a figura de Vincent como o artista do sacrifício, do suicídio, da loucura, teve mais impacto nas gerações posteriores de artistas do que sua própria arte<sup>696</sup>.

Apesar de uma presença considerável em território francês na segunda década do século, a trajetória de van Gogh na França ainda era irregular. Na mesma década, na Alemanha, Paul Cassirer era capaz de vender obras como *Rosas* (F682) e *Íris em vaso* (F680) para colecionadores judeus importantes como Robert von Mendelssohn e Hugo Oppenheim<sup>697</sup>, como será visto adiante. Cassirer teve mais sucesso do que qualquer outro *marchand* no acesso à coleção da família, mantida com Johanna que, por sua vez, agia em seu melhor interesse não só colhendo os frutos da ação do *marchand* alemão, mas também na intensificação da promoção das obras do cunhado em seu país natal.

#### 4.4 O CONTEXTO HOLANDÊS

Em 1903, o museu Boijmans van Beuningen, de Rotterdam, comprou sua primeira obra de Van Gogh – o primeiro museu da Holanda a adquirir uma obra do artista. A obra, *Alameda* (F45), vinha diretamente da coleção de Johanna e foi comprada pelo valor de 750 guilders, aproximadamente 1.900 francos<sup>698</sup>. A crítica holandesa continuava a considerar a obra de Van Gogh antes do período francês como sua essência, continuando uma espécie de tradição local na representação de camponeses. Críticas e comentários se articulavam no sentido de livrar van Gogh de seu caráter francês “puramente modernista” e o pintor era frequentemente comparado a nomes da Era de Ouro, como Ostade e Pieter Claesz<sup>699</sup>.

---

<sup>695</sup> Feilchenfeldt, Walter, op. cit., p. 24. e Duret, Theodore, *Vincent van Gogh*, Bernheim-Jeune Editeurs, Paris, 1919. Disponível em: <https://archive.org/details/vangoghvincent00dureuoft/page/n6>

<sup>696</sup> Ibid.

<sup>697</sup> Zemel, Carol, op. cit., p. 83.

<sup>698</sup> Conforme taxa de câmbio adotada, de 1 guilder para aproximadamente 2,75 francos.

<sup>699</sup> Zemel, Carol, op cit., 1980, p. 37.

Apesar do nacionalismo, o espírito coletivista do *Negentig* tinha ficado para trás. Em seu lugar, os ideais de individualidade e espiritualidade ressurgiram em movimentos como o dos Luministas – que tinha Piet Mondrian em suas fileiras –, e em sociedades modernas como a *Moderne Kunstkring* (Arte Moderna) e a *Onafhankelijkheden* (Independência), ambas de Amsterdã<sup>700</sup>. Mas exaltar o caráter holandês de van Gogh não o afastava de sua “dupla nacionalidade”: o pintor pertencia também à grande pátria da arte moderna. Por exemplo, ao mesmo tempo em que críticos como Julius de Boer e R. Jacobsen davam menos importância à relação de van Gogh com a França, também o associavam a uma individualidade intensa, por vezes patológica, que o lançava como representante holandês na constelação da modernidade internacional. Em outras palavras, a individualidade criadora não necessariamente trilhava um caminho sem nacionalidade, mas era uma espécie de ligação entre o particular e o universal<sup>701</sup>.

Entre os críticos holandeses da época, um deles merece destaque: Johan Cohen-Gosschalk, também pintor e que já havia exposto com os Luministas no começo do século. Seus textos sobre van Gogh eram carregados de minúcias biográficas que se articulavam com a promoção de um temperamento visionário. O motivo era óbvio: em 1901, Cohen-Gosschalk casou-se com Johanna Bonger, então viúva de Theo há quase uma década<sup>702</sup>. Cohen-Gosschalk descreveu o estilo do artista como grande o bastante para estar acima de qualquer convenção nacional e, apesar de ressaltar aspectos formais como a recusa à beleza formal e a coragem estilística, transitou inevitavelmente pela vida do artista com uma profundidade que só a convivência com as memórias de sua esposa permitiria. Sem dúvida, biografia e temperamento, fundamentais para forjar o mito van Gogh, encontravam nos textos do segundo marido de Johanna Bonger seu exemplar mais fértil em território holandês<sup>703</sup>.

Em 1905, 474 obras de van Gogh – entre desenhos e pinturas – foram expostas em uma grande retrospectiva no Stedelijk Museum, em Amsterdã. A maior exposição já realizada sobre van Gogh até então. A mostra foi parcialmente financiada com recursos de Johanna, o que mostra que ela já estava bastante habituada às retrospectivas de artistas

---

<sup>700</sup> Ibid.

<sup>701</sup> Ibid. p. 38.

<sup>702</sup> Luiten, Hans. op. cit. p.67.

<sup>703</sup> Por exemplo, ver: Cohen-Gosschalk, Johann, *Tentoonstelling zijner nagelaten werken bij Van Gogh*, Amsterdam, In: *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift*, 1913.



como expedientes de promoção de suas personalidades e obras<sup>704</sup>. A exposição também dava grande destaque às cartas do pintor, que já vinham sendo publicadas com a autorização de Johanna desde a década anterior, conforme mostrado acima, e constituíam “o melhor material biográfico disponível”, segundo o crítico Albert Plasscheart<sup>705</sup>.

São dessa época o lançamento de memórias por boa parte daqueles que conheceram o artista. Mendes da Costa, professor responsável pela preparação de van Gogh para a universidade de teologia narrou as circunstâncias em que conviveu com o artista, mencionando sua intensidade e inteligência. Além dele, Anton Kerssemakers, M. J. Brusse, pessoas das quais o pintor foi próximo em seu período holandês, também publicaram parte de suas memórias na imprensa local. Merece destaque a pequena biografia escrita por Elisabeth Du Quesne-van Gogh, uma das irmãs de Theo e Vincent<sup>706</sup>, em 1910, narrando a convivência com o irmão em sua infância em detalhes. As memórias de Lies – como era chamada pelos irmãos – levantaram desconfianças de pessoas próximas por seu tom exageradamente afetuoso<sup>707</sup>. Eram prova de que as próprias memórias daqueles que tinham convivido com o artista sofriam o impacto da criação de seu mito. Esse movimento seria definitivamente selado com a publicação do volume completo das cartas de Vincent a Theo por Johanna em 1914, em holandês e alemão, mostrando que o apetite do público por detalhes da vida tumultuada de van Gogh precisava ainda ser saciado.

Willem Steenhoff, crítico de arte e diretor do Rijksmuseum, que contribuiu com a retrospectiva do Stedelijk de 1905, saudou o caráter intenso da pintura de van Gogh e apontou que sua maneira espontânea aproximava suas pinturas do povo como um todo. A intensidade emocional era exaltada como uma reação aos tempos instáveis e tumultuados que o mundo enfrenava. Steenhoff viu nas cartas de van Gogh a prova de

<sup>704</sup> Feilchenfeldt, Walter, op cit., p. 22.

<sup>705</sup> In Plasscheart, Albert. Schilderkunst, Vincent van Gogh in Oldenzeel, Rotterdam, In: De Kroniek, fevereiro, 1903.

<sup>706</sup> As memórias de Mendes da Costa, que tinha sido professor de van Gogh na preparação para a universidade de teologia apareceram pela primeira vez na edição de 2 de dezembro de 1910 do jornal *Algemene Handelsblad*; as memórias do artista Anton Kerssemakers, para o qual van Gogh deu algumas aulas de pintura quando em Nuenen, foram publicadas na edição de 21 de abril de 1912 do jornal *De Amsterdammer* e as memórias de M. J. Brusse, que conheceu van Gogh como vendedor de livros em Dordrecht, na edição de 26 de maio de 1914 do *Rotterdamse Courant*. Todas foram republicadas com a edição das cartas completas lançada por Johanna em 1914. Zemel, Carol, op cit., 1980, p. 53.

<sup>707</sup> Thomson, Richard e Stolwijk, Chris, op cit. p. 154-55.

sua missão de trazer algo de elevado para a humanidade<sup>708</sup>. Assim, no começo do século XX, os elementos que antes eram expostos em movimentos contrários – *Tachtig* e *Negentig* – se misturavam para formar o caldo cultural em que a vida e a obra de van Gogh seria recebida.

Nessa época, também começa a ser montada a coleção de Helene Kröller-Müller, a segunda maior coleção de obras do artista em todo o mundo. Kröller-Müller contou com o auxílio fundamental do crítico e *marchand* H.P. Bremmer, o primeiro a publicar um livro sobre van Gogh na Holanda, chamado *Vincent van Gogh – Inleidende beschouwingen* (Vincent van Gogh - considerações introdutórias), no qual há a preocupação em analisar as obras de modo direto, ressaltando a sinceridade e o contato do artista com a natureza<sup>709</sup>. Desse modo, mesmo a partir dos aspectos puramente formais, chega-se à subjetividade criadora. Em outras palavras, é possível ler em cada detalhe, em cada pequeno pedaço de materialidade, uma prova da afirmação pessoal do artista por trás da obra. Reencontramos a natureza filtrada pelo temperamento. Mais que isso: os preços pagos por Kröller-Müller mostravam que, na primeira década do século XX, a obra de van Gogh já tinha alcançado um patamar de valorização compatível com bons investimentos<sup>710</sup> como será mostrado adiante.

Johanna continuava a fazer negócios com as obras do cunhado e, embora seguisse o princípio da não exclusividade, concentrava as vendas em território holandês nas mãos de C.M. van Gogh e de J.H. de Bois, por uma razão de proximidade familiar. Em 1908, o tio de Vincent e Theo montou uma exposição em Zurich com boa vazão nas vendas. Além disso, galerias e colecionadores holandeses se mostravam cada vez mais animados com as obras de van Gogh: seus valores já eram altos o bastante para torná-las um produto incontornável no mercado local<sup>711</sup>.

---

<sup>708</sup> Steenhoff, Willem, *Tentoonstelling Vincent van Gogh in het Stedelijk Museum*, In: *De Amsterdammer*, julho, 1905.

<sup>709</sup> Para mais informações sobre a trajetória de Helene Kröller-Müller, ver Berge, Josten; *Meedendor Teio et al, The paintings of Vincent van Gogh in the collection of the Kröller-Müller Museum*. Otterlo: Kröller-Müller Museum, 2003.

<sup>710</sup> Bremmer, H.P. *Vincent van Gogh; inleidende beschouwingen*. Amsterdam. W.Versluys, 1911. Disponível em <https://archive.org/details/vincentvangogh00brem/page/n6>

<sup>711</sup> Stolwijk, Chris e Veenebos, Han, op. cit., p. 27.



Figura 81 - Johanna van Gogh-Bonger em 1914. Fonte: arquivos Museu van Gogh

#### 4.5 – O CONTEXTO ALEMÃO

A Alemanha pós-unificação atravessava um período de grande crescimento econômico desde o final do século XIX. O mercado financeiro se desenvolvia e famílias judias como os Mendelssohn e os Oppenheim formavam grandes coleções com obras de artistas modernos<sup>712</sup>. Comprar pinturas de Cézanne ou de van Gogh era visto como sinal de ascensão cultural de uma nova elite endinheirada, de tal maneira que o escritor Kurt Hiller escreveu que “alguns senhores se contentam em pronunciar o nome de van Gogh e se imaginam altamente civilizados”<sup>713</sup>.

O ambiente intelectual era permeado pelas ideias de Nietzsche, que guiavam o espírito romântico da intelectualidade de vanguarda da época. Um terreno fértil para o florescimento de um pintor que começava a ficar famoso em razão de sua personalidade atormentada. O poeta Ernst Blass notou que, além de Nietzsche, o ar naqueles tempos

<sup>712</sup> A família Mendelssohn era proprietária do banco Mendelssohn & Co Bank, fechado pelo regime nazista em 1938. Entre os seus antepassados mais célebres estavam o filósofo Moses Mendelssohn, o compositor Felix Mendelssohn e a pianista Fanny Mendelssohn. A família Oppenheim era proprietária do banco Sal. Oppenheim, fundado em 1789 e absorvido pelo Deutsche Bank em 2009.

<sup>713</sup> Lloyd, Jill, *Van Gogh et le Expressionisme*, Paris Gallimard, 2006. p.14.

também estava impregnado de Van Gogh e depois por Freud e Wedekind<sup>714</sup>. A geração expressionista da primeira década do século XX tomou van Gogh como referência não só em relação à personalidade intensa, mas também em relação ao estilo. À influência formal, somavam-se elementos de ansiedade pessoal e a necessidade por uma transcendência dionisíaca em um mundo dominado pela racionalidade científica. Com os expressionistas alemães, a obra de van Gogh encontrou um casamento entre forma e temperamento não visto em nenhum outro lugar.

As pinturas do artista holandês começaram a circular no território alemão nos últimos anos do século XIX pelas mãos de personagens como Karl Osthaus (fundador do museu Folkwang, em Hagen), o conde Harry Kessler, Hugo von Tschudi (diretor da Nationalgalerie de Berlim e depois da Neue Pinakothek em Munique), Paul Cassirer (*marchand* mais importante de van Gogh na Alemanha) e Julius Meier-Graefe (principal responsável pela legitimação teórica do artista). Os dois últimos tiveram especial importância, tanto do ponto de vista da circulação material das obras quanto da legitimação discursiva da arte<sup>715</sup>. Cassirer foi muito mais bem-sucedido que Vollard na missão de controlar os estoques de obras a partir de Johanna. Não que ele pudesse dispor delas a seu bel prazer, mas suas relações harmoniosas com a viúva de Theo deixavam as coisas mais fáceis.

O museu Folkwang, em Hagen, comprou a pintura *La Moisson* (figura 82) em 1902<sup>716</sup>. A primeira instituição em todo mundo a adquirir uma obra do artista. Fundado por Karl Ernst Osthaus, que utilizou a fortuna herdada de sua família e chegou a comprar obras diretamente de Johanna<sup>717</sup>, o museu confirmava uma tendência dos colecionadores locais que desde o século anterior já se interessavam pela obra do holandês. Assim, mais e mais jovens artistas alemães podiam ver obras de van Gogh em galerias, coleções particulares e museus. Nas palavras do expressionista Max Pechstein: “Van Gogh foi o pai de todos nós”<sup>718</sup>. A influência de van Gogh não ficou restrita às artes visuais. Também se espalhou pelo teatro e pela literatura; caso, por exemplo, do trabalho do dramaturgo Carl Sternheim, também dono de uma das maiores coleções de obras de van Gogh no

---

<sup>714</sup> Ibid.

<sup>715</sup> Zemel, Carol, op cit., 1980, p. 107-110.

<sup>716</sup> Lloyd, Gill, op. cit., p. 13.

<sup>717</sup> Ibid.

<sup>718</sup> Ibid, p. 11.

país<sup>719</sup>. Nesse sentido, o efeito de van Gogh sobre os expressionistas alemães foi muito mais duradouro do que sobre os fauvistas na França, que – conforme mostrado anteriormente – abandonaram a intensidade dionisíaca do holandês em busca do classicismo apolíneo de Cézanne<sup>720</sup>.

Após conhecer a obra de van Gogh, em 1900, Cassirer passou a lidar com suas pinturas com especial intensidade<sup>721</sup>. Desde o começo do século, na companhia de seu primo Bruno Cassirer, já vinha importando obras do artista para seu país. Em 1901, expôs cinco pinturas na mostra da “Terceira Exposição de Arte da Secessão de Berlim”, como o *Autorretrato com orelha cortada* (figura 78) e *Paisagem plana* (F781) – nem todas as obras estavam à venda, mas proporcionavam uma apreciação completa da obra de van Gogh que ajudava a valorizar aquelas à venda<sup>722</sup>. É bom lembrar que Cassirer também contou com mais fontes de financiamento do que Vollard. O boom econômico alemão deixava capital disponível para que o *marchand* formasse seus estoques e pudesse ter algum nível de controle sobre o mercado<sup>723</sup>. Na mesma época, o diretor da Nationalgalerie de Berlim, Hugo von Tschudi comprou de Cassirer obras como *Álamos* (F516) e *Chuva* (F650). No biênio 1904 e 1905, o *marchand* exibiu mais de cem obras do artista em duas exposições, a maioria delas vindas da coleção de Johanna<sup>724</sup> - que teve dez obras de sua coleção vendidas no período. Na companhia de von Tschudi, Max Liebermann e Julius Meier Graefe, Cassirer visitou a retrospectiva de 1905 no Stedelijk Museum, em Amsterdã<sup>725</sup>, quando estreitou seus laços com a viúva de Theo. Na sequência, organizou mais cinco exposições em território alemão, que contaram com 47 obras enviadas diretamente por Johanna.

---

<sup>719</sup> Nesse contexto, tanto artistas como Ludwig Meidner quanto o dramaturgo Carl Sternheim se identificaram diretamente com van Gogh. Sternheim, que montou uma grande coleção de obras do artista, escreveu um ensaio para a revista *Hyperion* em 1910, no qual comparava van Gogh diretamente a deus. Ver Lloyd, Gill op. cit., p. 21.

<sup>720</sup> Zemel Carol, op. cit., 1980, p. 149.

<sup>721</sup> Koldehoff, Stephan e Stolwijk, Chris. *The Thannhauser Gallery: marketing van Gogh*, Amsterdam: Mercatorfonds, Van Gogh Museum, 2017, p. 39.

<sup>722</sup> p. 23. Possivelmente foi Meier-Graefe que conseguiu mostrar as obras em Berlim Além da sucessão de Brim, em 1901, Cassirer montou uma exposição com 19 pinturas de van Gogh; na sequência, vendeu “Oliveiras” F619 para Osthaus que, em seguida, comprou o retrato de Armand Roulin (F493) de Vollard. Feilchenfeldt, Walter, op. cit., p.23.

<sup>723</sup> A respeito das transformações da economia alemã, ver Kindleberger, Charles, 1984, op cit.

<sup>724</sup> Feilchenfeldt, Walter, op. cit., p. 25

<sup>725</sup> Foram acompanhados pelo colecionador Gustav Schiefler que, na ocasião, comprou duas obras do artista. Depois, colecionadores como Osthaus e Schiefler passaram a procurar Johanna diretamente. Feilchenfeldt, Walter op. cit., p. 25.

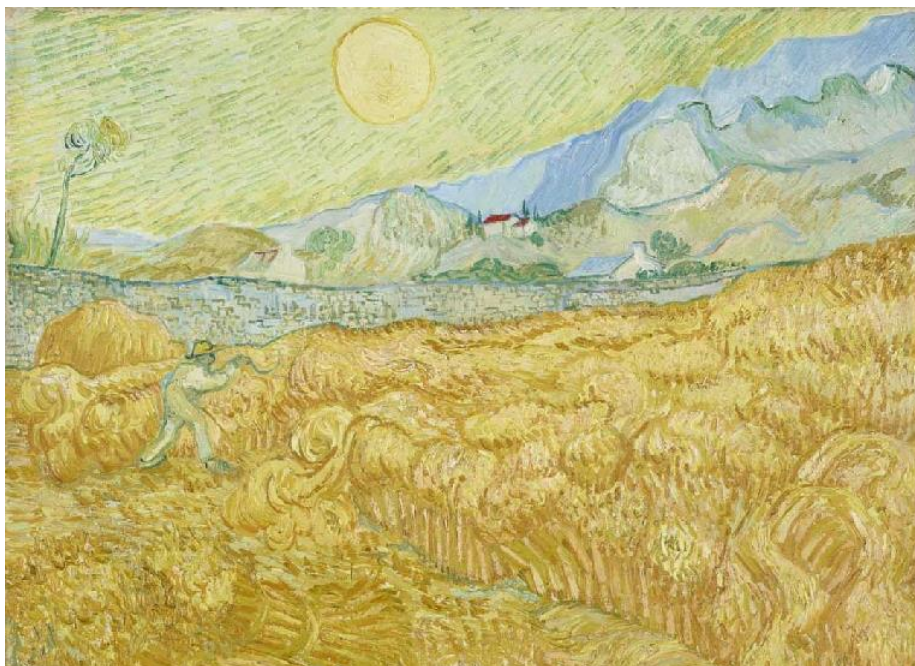


Figura 82 - Vincent van Gogh, La Moisson, 1889.  
Óleo sobre tela, 59,5x72,5cm, Museu Folkwang (Essen)

E se a fronteira comercial era desbravada por Cassirer, do ponto de vista da crítica, o principal campeão de van Gogh em terras alemãs foi Julius Meier-Graefe, responsável por contribuir para o ambiente intelectual em que as obras do artista holandês foram recebidas pelos jovens expressionistas. Meier-Graefe situou a pintura de van Gogh entre os princípios decorativos do *Jugendstil* e a luminosidade retiniana do impressionismo<sup>726</sup>. De um lado, o artista holandês seria capaz de levar adiante os elementos puramente pictóricos do grupo de Monet; de outro, sua arte trazia um apelo decorativo de intensidade expressiva que não se reduzia à mera ornamentação. As publicações de Meier-Graefe – como o *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst* (História do desenvolvimento da arte moderna)<sup>727</sup> – intensificavam os aspectos do temperamento de van Gogh e colocavam sua sensibilidade e abnegação em primeiro plano<sup>728</sup>. Além disso, o autor foi o primeiro alemão a comprar uma pintura do artista, diretamente da coleção de Johanna em 1899<sup>729</sup>.

<sup>726</sup> O próprio Meier-Graefe tinha feito parte das discussões do *Jugendstil* e formado seu apreço por arte moderna ao defender o pintor norueguês Edward Munch.

<sup>727</sup> Meier-Graefe, Julius, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*. München, Papier, 1904.

<sup>728</sup> Zemel, Carol. op. cit. 1980, p. 110-119.

<sup>729</sup> Stolwijk, Chris e Veenebos, Han. Op cit.

No escritos de Meier-Graefe prevalecia a relação do indivíduo com a natureza, capaz de fazer brotar uma energia elementar, superior às resoluções estilísticas e às sínteses formais. Em suas palavras, van Gogh “não pintava suas obras, mas as expelia”, em uma espécie de erupção, resultante do conflito entre sua subjetividade e a natureza, a partir do qual sua arte “jorraria como sangue<sup>730</sup>”. Não se trata mais da natureza vista através do temperamento de Zola, mas de uma batalha entre forças conflitantes: é dessa batalha que emerge a criação artística<sup>731</sup>.

Em 1907, em *Impressionisten*<sup>732</sup>, Meier-Graefe dedicou um capítulo inteiro a van Gogh, no qual – entre outras coisas –, destacou que não vender era prova de sua virtude como artista. Alguém que não somente não vendia, mas que sabia que esse era um esforço fútil. Dito de outro modo: os benefícios do comércio não apareciam para manchar sua relação pura com as obras de arte. Novamente temos o comercialismo como inimigo da prática artística verdadeira. Ironicamente, o próprio Meier-Graefe tinha uma ligação profunda com o comércio de arte, como aponta Jensen<sup>733</sup>.

Outros críticos, como Oscar Bie e Max Osborn, trouxeram variantes dessa narrativa, embora elas caminhassem em uma direção parecida: a exaltação do temperamento e da personalidade atormentada como condição para criar uma arte elevada<sup>734</sup>. Mais que isso, tratar da obra de van Gogh era tratar de um artista ligado ao pós-impressionismo que não era francês, o que significava muito na Alemanha. Em 1921, Meier-Graefe pontificou que a arte de van Gogh era a contribuição germânica para o

<sup>730</sup> Zemel, Carol, op cit., 1980, p. 114

<sup>731</sup> Meier-Graefe também recoloca certo socialismo na obra de van Gogh. Mas o afasta de nomes como Proudhon ou William Morris. Meier-Graefe, *Vincent*, München: Piper, 1925.

<sup>732</sup> Meier-Graefe, Julius. *Impressionisten: Guys, Manet, Van Gogh, Pissarro, Cezanne; Mit Einer Einleitung Ueber Den Wert Der Franzoesischen Kunst Und Sechzig Abbildungen*, Piper, München, 1907

<sup>733</sup> Jensen, Robert, op. cit. p. 139.

<sup>734</sup> Por exemplo, Oscar Bie reforçou os aspectos sociais da obra de van Gogh e pontuou que sua pintura era movida por preocupações éticas. Max Osborn classificou o artista como alguém “inclassificável”. Além disso, os críticos Wilhem Hausenstein e Oscar Bie davam destaque para uma interpretação socialista do artista sem, com isso, fugir da imagem heroica: se Vincent não era um Cristo era, pelo menos, uma espécie de mártir dos ideais socialistas. A esse respeito, ver Zemel, Carol, op cit., 1980e Lloyd, Gill. op. cit. Carl Sternheim publicou dois ensaios sobre van Gogh na imprensa, um ensaio intitulado *Vincent van Gogh*, na revista *Hyperion*, em 1910; um fragmento intitulado *Legende von Paul und Vincent*, na revista *Atikon*, 1916; e, em 1923, Sternheim publicou uma pequena novela biográfica do artista em seus anos franceses, em que Gauguin e o Doutor Gachet surgem como inimigos do artista. Ver Sternheim, Carl, *Gauguin und van Gogh*, Berlin, 1924. A esse respeito, ver também Rhys W. Williams. Carl’s Sternheim image of Van Gogh. *The Modern Language Review* Vol. 72, No. 1, Jan, 1977, pp. 112-124.



desenvolvimento da arte moderna europeia<sup>735</sup>. Assim, como um entreposto entre o mundo germânico e a cultura francesa, a obra de van Gogh estava em um lugar intermediário; um artista estrangeiro, mas não tão distante dos alemães e, mais importante, não francês.

Mas isso não significa que sua recepção tenha sido cem por cento pacífica. As obras do holandês estiveram no meio do processo de resistência nacionalista que começou quando Hugo von Tschudi, então à frente da Nationalgalerie de Berlim, passou a adquirir obras de artistas modernistas para o museu por meio de doações feitas por colecionadores e financistas, como os já mencionados Ernst e Robert Mendelssohn e Hugo Oppenheim. As coisas mudaram quando, em 1899, o Kaiser Guilherme II vetou esse tipo de operação para dificultar o acesso da arte estrangeira ao país. Isso não impediu que, nos anos seguintes, Tschudi continuasse a comprar obras de van Gogh: foram duas pinturas em 1903, durante a secessão de Munique e, no ano seguinte, mais três telas de Cassirer<sup>736</sup>.

O cenário se deteriorou quando Tschudi foi afastado de suas funções por ter comprado paisagens de artistas de Barbizon em excesso<sup>737</sup>. A compra representava uma afronta direta aos valores tradicionais da sociedade alemã, na qual, de um lado, estavam os colecionadores e financistas judeus, que recheavam suas coleções com obras de artistas modernos e, de outro, um sentimento nacionalista ligado a uma Alemanha tradicional e culturalmente grande, representado nas obras de artistas como Anton von Werner. Quando, anos depois, Tschudi assumiu a Neue Pinakothek de Munique, expôs os van Gogh que havia adquirido anos antes e os artistas do que viria a ser o grupo Blaue Reiter puderam vê-los pela primeira vez<sup>738</sup>.

O caso de Tschudi antecipa uma batalha travada no começo da década a partir da publicação do manifesto *Protest deutscher Künstler* (protesto dos artistas alemães), assinado por 120 artistas e críticos que se opunham à compra de obras estrangeiras por coleções locais. O estopim foi a compra de *Campo de Papoulas* (figura 83), de van Gogh, pela Bremen Kusthalle, então sob direção de Gustav Pauli. A contraofensiva não tardou a vir: em 1911 a publicação de um contramanifesto, chamado *Kampf um die Kunst, die Antwort auf den Protest deutscher Künstler* (Luta pela arte, a resposta ao protesto dos

---

<sup>735</sup> Lloyd, Gill, op. cit. p. 27

<sup>736</sup> Idem, p. 15.

<sup>737</sup> Ver Zemel, Carol, op cit., 1980, p. 120.

<sup>738</sup> Lloyd, Gill, op. cit. p. 82-84.

artistas alemães), incluía textos de artistas, inclusive estrangeiros, como Kandinsky, Franz Marc, Macke e Klimt, e de historiadores proeminentes como Wilhelm Worringer. Na sequência, Meier-Graefe defendeu a compra de van Gogh e uma ideia internacionalista de arte, em um simpósio organizado por Pauli<sup>739</sup>.



Figura 83 - Vincent van Gogh, Campo de Papoulas e plantação, 1889.  
Óleo sobre tela, 72x91 cm, Kunsthalle, Bremen

O triunfo da arte moderna na Alemanha foi incontestável com a exposição Sonderbund (Sonderbund westdeutscher Kunstfreunde und Künstler – Liga Secessionista dos amigos da arte e dos artistas do oeste da Alemanha), de 1912, em Colônia, que contou com obras de Cézanne, Gauguin e mais de cem pinturas de van Gogh. Cinco salas foram organizadas para receber as 116 pinturas do holandês<sup>740</sup>. A expografia foi organizada de modo a colocar van Gogh no centro do processo, afirmando pela primeira vez a ideia do holandês como elo entre o mundo germânico e o mundo latino.

Além da compra das obras por museus locais, o *Protest* resistia à presença de grupos de artistas estrangeiros no país. Por exemplo, entre os principais nomes do Die

<sup>739</sup> Meier-Graefe, Julius, *op cit.*, 1912.

<sup>740</sup> Ver o catálogo da exposição em Internationale Kunstausstellung des Sonderbundes Westdeutscher Kunstfreunde und Künstler zu Köln 1912, illustr. katalog, e Gill, Lloyd, *op cit.* p. 19

Blaue Reiter estavam estrangeiros como Kandinsky e Alexej von Jawlensky, propositores de um expressionismo diferente daquele praticado pelo Die Brücke, sediado em Dresden. Se o grupo de Kandinsky se inspirou em Vincent na intensidade das cores e na expressividade dos contornos como caminho para a abstração, o Die Brücke ressaltou o caráter humano da obra de van Gogh e integrou o artista em sua teoria espiritual, segundo a qual as cores e formas seriam uma maneira de expressar os estados de alma. Nos dois casos, buscava-se distância da arte retiniana do impressionismo<sup>741</sup>.

A fundamentação pagava tributo aos textos de Meier-Graefe<sup>742</sup>, que além de exaltar a personalidade criativa, também destacou o desejo de van Gogh de criar uma comunidade de artistas. Inspirados nisso, os membros do Die Brücke tentaram contornar o mercado e os *marchands* com uma espécie de sociedade cooperativa de exposição e produção de obras de arte, de modo a conseguir um contato direto com os colecionadores – embora suas aplicações práticas tenham sido menos satisfatórias<sup>743</sup>. Isso era prova de que a inspiração em van Gogh transcendia em muito os aspectos de estilo ou da personalidade atormentada. Também seu lado “socialista utópico” servia como modelo de conduta. Contribuíam para isso não só as obras expostas, mas também a profusão de informações biográficas presentes em diversos textos que passaram a ser publicados conforme a década avançava.

Em 1906, Bruno Cassirer editou a primeira edição das cartas do pintor em alemão – que já tinham sido publicadas parcialmente por Margarete Mauthner, anos antes<sup>744</sup>. Até a Primeira Guerra, a publicação das cartas contaria com mais seis edições, o que dá a temperatura da popularidade de van Gogh em território alemão. Em 1912 chegava a primeira tradução para língua alemã das memórias de Lies Van Gogh. Finalmente em 1914, Johanna lançaria a edição com todas as cartas trocadas entre os irmãos, com direito a uma breve biografia escrita juntamente companhia de Cassirer<sup>745</sup>.

---

<sup>741</sup> Lloyd, Gill. op cit. p. 34.

<sup>742</sup> É bom notar que embora os escritos de Meier Graefe tenham sido fundamentais na formação do discurso expressionista, ao final de sua vida, o autor lamentou que a obra de van Gogh tenha justificado profundidades emocionais puras e simples. Ver Lloyd, Gill, op cit., p. 78.

<sup>743</sup> Detalhes sobre o caráter coletivista do grupo estão presentes no manifesto redigido por Ludwig Kirschner em 1906. Para mais informações, ver Lloyd, Gill, op cit., p. 34.

<sup>744</sup> Lloyd, Gill, op. cit., p. 19.

<sup>745</sup> Bongers, Johanna van Gogh. *Brief Happiness: the correspondence of Theo Van Gogh and Jo Bongers*. Amsterdam: Van Gogh Museum; Zwolle: Waanders Publishers. 1999 [1914].

Ainda assim, era preciso manter o mercado distante. Por exemplo, as descrições de Herbert Eulenberg (1876-1949) exaltavam aspectos da biografia do artista e sua distância moral e espiritual de uma sociedade burguesa corrompida, criticando *marchands* aproveitadores capazes de viver “de Theo e Vincent melhor do que os vermes em sua sepultura”<sup>746</sup>. Escapava ao crítico e poeta que ele próprio contribuía para que mais e mais aproveitadores se servissem desses vermes. Paradoxalmente, quanto mais longe van Gogh estava do mercado, mais próximo dele ficava.

O efeito da obra e da biografia de van Gogh sobre os expressionistas foi tão disseminado que, depois da exposição da Neue Secession de Berlim, o crítico Ferdinand Avenarius reclamou que os artistas presentes na mostra “vangoghizavam” demais suas pinturas<sup>747</sup>. No mesmo sentido, o pintor Emil Nolde sugeriu com ironia, por ocasião do Kunstsalon Emil Richter, em 1907, que o Die Brücke fosse batizado de “Van Goghiana”<sup>748</sup>. Mais ainda, no jornal *Dresdner Neueste Nachrichten*, o crítico Paul Fechter declarou que “van Gogh ocupava o papel de um mestre acadêmico” e que “ou os artistas seguiam Anton von Werner ou van Gogh”<sup>749</sup>.

Assim, as muitas vezes em que a obra de van Gogh esteve exposta em solo alemão incentivaram os artistas locais a criarem suas próprias versões daquilo que viam: “um fenômeno providencial para o desenvolvimento da arte moderna e de um Expressionismo radical”<sup>750</sup>. A pintora Gabriele Münter declarou que, por meio de Jawlensky (com o qual era casada), teve em van Gogh seu primeiro modelo formal. Franz Marc, que considerou van Gogh como “o mais autêntico, o maior pintor que conhecia”, mostrou sua inspiração no holandês em suas obras da década de 1909<sup>751</sup>. Isso colocado, não é difícil entender por que van Gogh foi classificado como “o primeiro expressionista” por críticos e historiadores como Theodor Däubler e Worringer<sup>752</sup>. Basta olhar para algumas pinturas de Marc ou Jawlensky e constatar a inspiração no holandês (figuras 84 e 85).

---

<sup>746</sup> Zemel, Carol, op. cit., 1980, p. 123.

<sup>747</sup> Ibid, p. 120.

<sup>748</sup> Lloyd, Gill, op. cit., p. 58.

<sup>749</sup> *Dresdner Neueste Nachrichten*, n°247, sept., 1907.

<sup>750</sup> Zemel, Carol, op. cit., 1980, p. 121. Ao mesmo tempo críticos como Wilhelm Schaefer e Albert Dreyfus temiam que a importância de van Gogh pudesse criar uma onda de imitadores, sem sua genialidade e intensidade.

<sup>751</sup> Para as declarações de Münter e Marc, ver Lloyd, Gill, op. cit., p. 90.

<sup>752</sup> Ibid, p.23.





Figura 84 - Franz Marc, Le Chêne, 1909.  
Óleo sobre tela, Städtische Galerie in Lenbachhaus



Figura 85- Alexej von Jawlensky, Olivenhain, 1907.  
Óleo sobre tela, 52x76cm, Museum Ludwig, Colônia

Além disso, as próprias descrições feitas por van Gogh, em suas cartas, sobre a simbologia de suas cores também guiavam a maneira como os expressionistas buscavam sua intensidade para expressar suas emoções. E mesmo para aqueles não tão inspirados pelo holandês do ponto de vista formal, a biografia e a personalidade serviam como uma espécie de parâmetro de personalidade artística. Como observou Paul Klee, sua “tragédia exemplar” foi capaz de definir sua própria posição como artista e a de toda uma geração de artistas alemães<sup>753</sup>.

Não é surpresa que essa repercussão tenha contribuído para o aumento de preços. Em 1913, Meier-Graefe notou que as obras de van Gogh alcançavam o mesmo nível de mercado que as de Gauguin e que em duas décadas depois da sua morte, seus preços tinham aumentado entre 20 e 40 vezes<sup>754</sup>. Obras célebres, como *A Arlesiana* (F488), pertencente a coleção de Carl Sternheim, compradas por preços baixos na década anterior<sup>755</sup>, atingiam preços maiores do que as mais caras pinturas de Cézanne: em torno de 10.000 francos. Em 1909, Thea Sternheim, esposa de Carl, anotou em seu diário que havia comprado uma das versões de *A Arlesiana* por 8.600 francos. A pintura seria vendida em 1914, para levantar fundos para comprar sua casa nova, por 12.500 francos<sup>756</sup>. E se, antes de 1900, era possível encontrar obras de van Gogh na capital parisiense por preços muito baixos<sup>757</sup>, Jawlensky não teve a mesma sorte quando comprou *La Maison du Père Pilon* (F791). Em uma carta a Johanna, narra que o desejo de comprar mais obras do artista era atravessado pela “sinistra questão do dinheiro”<sup>758</sup>.

Tomemos brevemente o percurso de duas obras vendidas na Alemanha na época. A primeira delas, *Casas em Auvers* (F805) vendida por Johanna por 1200 guilders em 1908. O preço de venda cobrado por Heinrich Thannhauser foi modesto: meros 1500 marcos. Em 1926, a pintura seria colocada à venda por Justin Thannhauser, filho de Heinrich, por 40.000 marcos – ou 60.000 francos<sup>759</sup>. O outro exemplo: a *Natureza-morta, Vaso com cravos* (F598), comprada por Cassirer em 1905 em um pacote com mais outras

<sup>753</sup> Auguste Macke também concentrou sua atenção em van Gogh. Ver coleção de Schuffenecker. Kandinsky e Klee julgaram van Gogh com *pathos* demais – ver Lloyd, Gill, op. cit., p. 85.

<sup>754</sup> Feilchenfeldt, Walter, op. cit., p. 18.

<sup>755</sup> Ibid, p. 21.

<sup>756</sup> Koldehoff, Stephan e Stolwijk, Chris, op. cit. p. 104.

<sup>757</sup> Lloyd, Gill, op. cit., p. 25.

<sup>758</sup> Ibid, p. 188.

<sup>759</sup> Utilizando a taxa de 1 marco para 1,5 franco, ao final da década de 1936, conforme calculado a partir de Kindleberger, op cit., 1984, p. 476. Ver também Koldehoff, Stephan e Stolwijk, Chris, op cit. p. 106.

oito obras por 22.712 francos, no total. A obra alcançou sozinha mais da metade do valor do pacote, 12.000 francos, quando foi vendida logo depois da exposição Sonderbund, de 1912, em Colônia.

Por fim, tomemos o percurso de um quadro famoso em São Paulo: *O Escolar*, *Retrato de Camille Roulin* (figura 86). Em 1936, a fotógrafa de guerra Regina Relang viajou para Arles à procura de indivíduos que semelhantes às pinturas de van Gogh, quando pôde fotografar um caderno na antiga hospedaria de Marie e Joseph Ginoux. Em suas páginas, havia o registro de 5 pinturas de van Gogh à venda, por meros 80 francos<sup>760</sup>, entre elas um *Escolar*. A pintura, provavelmente a que se encontra hoje no MASP, passaria pelas mãos de *marchands* como Lucien Mollinard e Ambroise Vollard<sup>761</sup>. Em 1915 caiu nas mãos da galeria Thannhauser e foi vendida por 24.000 francos para o colecionador Hermann Güttler, que revenderia a obra ao colecionador Max Meyrowsky, cinco anos, depois pelo dobro do valor<sup>762</sup>.

As obras citadas nos parágrafos anteriores têm em comum a passagem pela Moderne Galerie de Henrich Thannhauser, responsável por popularizar a obra de van Gogh no sul da Alemanha, mais precisamente em Munique, que rivalizava com Berlim (e Cassirer) como centro de desenvolvimento da arte moderna no país. As atividades de Thannhauser começaram em 1908 quando ele se associou ao *marchand* Josef Brakl na organização de uma grande retrospectiva no Moderne Kunsthandlung de Munique, com parte das obras (pertencentes à coleção de Johanna) vindas da exposição realizada na Bernheim-Jeune<sup>763</sup>, em Paris, no ano anterior.<sup>764</sup> Somente duas pinturas foram vendidas na ocasião, *Maison du Père Pilon* (F791), comprada por Jawlensky e *Lembrança de Brabant* (F673). A crítica de Munique viu van Gogh como um “mestre impulsivo”, de “grande individualidade<sup>765</sup>”.

---

<sup>760</sup> Koldehoff, Stephan e Stolwijk, Chris, op. cit., p. 120.

<sup>761</sup> Para mais informações, ver Feilchenfeldt, Walter, op. cit., e Martinez, Felipe, op. cit., capítulo 1

<sup>762</sup> Koldehoff, Stephan e Stolwijk, Chris, op. cit., p. 46.

<sup>763</sup> Ibid, p. 44

<sup>764</sup> Ibid, p. 46

<sup>765</sup> Zemel, Carol, op. cit., p. 23.





Figura 86 - Vincent van Gogh, Retrato de Camille Roulin (O Escolar), 1888.

Óleo sobre tela, 63x54 cm, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP)

No ano seguinte, Thannhauser se separou de Brakl e seu acesso às obras de Johanna se tornou restrito. Enquanto Brakl trabalhava com artistas alemães, como Franz Marc, Thannhauser se dedicava a nomes da arte moderna internacional. Em 1913<sup>766</sup>, abriu sua *Moderne Galerie*, também em Munique, que contou com obras de impressionistas franceses, como Monet, Renoir e Degas, algumas delas enviadas diretamente por Durand-Ruel. Thannhauser procurou criar um ambiente sofisticado, associando a arte moderna internacional a um mercado de luxo.<sup>767</sup> E se Cassirer tinha Meier-Graefe, Thannhauser serviu-se do crítico Rudolf Meyer Riefstahl, um dos primeiros a associar a obra de van

<sup>766</sup> Thannhauser já tinha feito investimentos no ramo da moda e da iluminação pública. Ver Koldehoff, Stephan e Stolwijk, Chris, op. cit., p. 41.

<sup>767</sup> Ibid. p. 43.

Gogh diretamente ao movimento sintetista. Vale mencionar que foi na Moderne Galerie que artistas do Blaue Reiter puderam expor suas obras pela primeira vez<sup>768</sup>.

Em seus primeiros anos, Thannhauser trabalhou com fontes alternativas a Johanna (e, portanto, a Cassirer) - especialmente com Bernheim-Jeune e Ambroise Vollard. Depois da guerra, precisou estreitar os laços com seu colega de Berlim. Os negócios em Munique iam mal, e a Moderne Galerie original fechou suas portas. Felizmente, já havia filiais em Lucerna e Berlim e os negócios passaram para o controle de Justin Thannhauser, filho de Heinrich<sup>769</sup>. Isso significa que o mercado sobreviveu à guerra, naturalmente. Entretanto, seu apogeu tinha ocorrido em 1914, quando Cassirer promoveu sua última grande exposição em Berlim<sup>770</sup>, com 153 obras, incluindo preciosidades fornecidas por Johanna, que não estavam à venda, como os Comedores de Batatas (figura 65). Também em 1914, como já mencionei na seção anterior, Johanna e Cassirer publicaram a edição final das cartas completas, coroando o elemento biográfico como uma via inescapável para se chegar ao pintor holandês. Na ocasião da exposição, Meier-Graefe postulou que van Gogh era “o cristo da arte moderna (...) se ele é ou pode se tornar seu salvador dependerá da fé de seus discípulos”. A fé de seus discípulos alemães continuou alta, mas os eventos da guerra fizeram com que suas orações fossem direcionadas para outras questões<sup>771</sup>.

#### 4.6 – DEPOIS DA GUERRA

O mercado dos anos 20 sentiria o efeito das instabilidades econômicas do período entreguerras. Naturalmente a situação econômica da Alemanha não era a mesma da primeira década do século. Para citar um exemplo, em 1924 o *Retrato de Joseph Roulin* (F436), sob a posse de Thannhauser, havia sido oferecido por 70.000 francos ao Instituto de Arte de Chicago; no ano seguinte foi vendido ao colecionador Bernhard Mayer por 46.500<sup>772</sup>. Uma redução de 33 por cento em pouco mais de um ano. Também pode ser citada a obra *Cipreste* (figura 71) comprada em 1923 da coleção de Johanna e exibida a

<sup>768</sup> Koldehoff, Stephan e Stolwijk, Chris Op. cit., p. 44.

<sup>769</sup> Ibid. p. 48.

<sup>770</sup> Feilchenfeldt, Walter, op cit., p. 29.

<sup>771</sup> Lloyd, Gill, op cit., p. 116.

<sup>772</sup> Koldehoff, Stephan e Stolwijk, Chris, op.cit., p.156.

quase todos os clientes que passaram pela galeria Thannhauser ao longo da década, seguindo a estratégia de Henrich de exibir obras sem vendê-las para subir os preços. Até 1925, a Thannhauser de Lucerna oferecia a pintura por aproximadamente 100.000 francos suíços, no ano seguinte, foi oferecida ao colecionador Maximilian Kempner por 200.000 francos suíços. Em 1929 foi oferecida à National Galerie de Berlim por 250.000 francos suíços. Na ocasião, o seguro de empréstimo da obra aos EUA foi avaliado em 120.000 dólares americanos<sup>773</sup>. Após a depressão, podia ser encontrada à venda na filial da Thannhauser de Berlim por meros 50.000 dólares, sessenta por cento do valor do seguro pago antes da quebra da bolsa<sup>774</sup>.

É claro que van Gogh continuou a ser um artista de grande importância nos anos posteriores ao conflito, veja-se por exemplo o escândalo de Otto Wacker, que em 1928 foi julgado por uma série de falsificações colocadas no mercado<sup>775</sup>. Algumas delas, legitimadas por Jacob Baart de la Faille, em seu primeiro catálogo raisonné<sup>776</sup>, publicado no mesmo ano. É também na década de 1920 que Meier-Graefe publica um dos mais importantes livros sobre van Gogh até hoje, chamado *Vincent: Der Roman eines Gottsuchers*<sup>777</sup>. Mas a situação econômica precária do país e a hostilidade em relação aos judeus arrefeceu o ímpeto do mercado alemão. As galerias e colecionadores judeus que concentravam os negócios com as obras do artista tinham cada vez mais dificuldades para operar no mercado local, o que só vai se intensificar posteriormente com a ascensão do nazismo. Por exemplo, depois a guerra, as coleções de Carl & Thea Sternheim e de L. C. Enthoven<sup>778</sup> foram leiloadas, respectivamente em 1919 e 1920<sup>779</sup> - dois grandes leilões que lançaram obras ao mercado e contribuía para segurar os preços<sup>780</sup>.

---

<sup>773</sup> Conforme informado por Kindleberger (op. cit., 1984, p.476) a média de taxas de câmbio na década de 1926-1936 foi de 1 franco suíço para cerca de 0,19 dólares americanos. Com um dólar americano, por sua vez, era possível comprar cerca de 26,22 francos franceses.

<sup>774</sup> Koldehoff, Stephan e Stolwijk, Chris, op. cit., p. 150.

<sup>775</sup> Sobre o escândalo de Wacker, ver o livro Faille, J.B. de la, *Les Faux van Gogh*, Paris: G. van Oest, 1930.

<sup>776</sup> Existem três versões do catálogo raisonné da obra de van Gogh, organizado por Jacob Baart de la Faille. Faille, J.B. de la, *L'oeuvre de Vincent van Gogh : catalogue raisonné*, Paris [etc.] : Van Oest, 1928; Faille, J.B. de la, *L'oeuvre de Vincent van Gogh : catalogue raisonné*, Hyperion, Paris 1937, e Faille, J.B. op cit., 1970.

<sup>777</sup> Meier-Graefe, Julius. *Vincent van Gogh: der Roman eines Gottsuchers*, Zsolnay, 1932.

<sup>778</sup> Sobre a coleção de Enthoven ver Berge, Josten; Meedendorp, Teio, op cit., p.424.

<sup>779</sup> Feilchenfeldt, Walter, op. cit., p. 29.

<sup>780</sup> Ibid, p. 29. Feilchenfeldt narra que o colecionador alemão Emil Hahnloser dividiu com Kröller-Müller os principais trabalhos do artista que estavam disponíveis então.

As obras de van Gogh também tiveram penetração em território austríaco. Embora sua circulação tenha sido muito menor que nas cidades alemãs, nomes maiores da cultura, como Robert Musil, consideraram o artista holandês como um gênio tão grande quanto Nietzsche e Dostoiévski<sup>781</sup>. Artistas como Gustav Klimt, Carl Moll e Egon Schiele também tomaram a obra de van Gogh como inspiração para algumas de suas obras<sup>782</sup>. Sem contar, é claro, o célebre texto escrito por Hugo von Hofmannsthal, *Die Farben* (as cores), em 1908, apresentado como uma carta escrita por viajante que passava por Paris. As concepções teóricas de Hofmannsthal estavam próximas do simbolismo propagado desde o final do século anterior. Elas postulavam que a verdadeira realidade das coisas poderia ser conhecida somente por meio da arte. Essas revelações de verdade poderiam ser vislumbradas em obras de artistas da Grécia antiga e o Renascimento, a exceção entre os contemporâneos sendo van Gogh<sup>783</sup>.

No texto de Hofmannsthal encontramos um viajante que está em Paris a trabalho, enviado pela companhia anglo-holandesa para a qual trabalha. O viajante descreve sofrer de ataques de indisposição extrema que não podia explicar, mas que ensejam reflexões sobre a cidade e o mundo contemporâneo. Entre elas, está a consciência de que sua profissão e “seu merecido dinheiro” causavam nele um profundo desgosto, e que há meses estava “cercado por um dilúvio de faces devastadas pelo dinheiro que os outros possuíam”. Tomado por uma aversão à civilização, o viajante de Hoffmannsthal entra por acaso em uma galeria onde estão expostas cerca de sessenta pinturas, em sua maioria “prados, ravinas, pedras, campos e jardins”. Trata-se da exposição de van Gogh organizada pela Bernheim-Jeune, em 1907. E, se em um primeiro momento, essas pinturas tinham parecido cruas demais, quando o narrador finalmente encontrou nelas a “Natureza”, perdeu a sensação de si próprio. A sensação era de tal modo única que o viajante narra a dificuldade de colocar em palavras algo tão “incompreensível, tão súbito, tão poderoso, tão indivisível”. Essas pinturas exibiam “o mais poderoso dos azuis” ou “um verde como uma esmeralda derretida”. E prossegue ao dizer que as pinturas tinham sido feitas por uma “alma desconhecida de poder incompreensível” capaz de dar ao viajante “a resposta”, de revelar a ele “um novo mundo”. No fim, o narrador troca seu

---

<sup>781</sup> Gill Lloyd, op cit., p. 101.

<sup>782</sup> Utilizei a tradução do texto para o inglês por James Stern, que pode ser encontrada em Hofmannsthal, Hugo von. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*. New Series. Vol. 8. Nº4dezembro, 1949, p. 109-111.

<sup>783</sup> Ver nota acima e Lloyd, Gill, op. cit., p. 101.

encontro de negócios pela experiência da exposição e ao final da carta informa a seu interlocutor que o pintor se chamava Vincent van Gogh, provavelmente ainda vivo na época, e que teve uma vontade imensa de comprar uma de suas obras.

Hofmannsthal muito provavelmente já sabia que van Gogh estava morto na ocasião. Suas obras haviam sido exibidas na Secessão de Viena, em 1903, e parte de suas cartas já estava disponível em alemão desde o começo do século. O texto apresenta van Gogh como uma espécie de demiurgo capaz de revelar uma natureza oculta a um mundo corrompido pela instrumentalização e pela racionalidade. Mesmo sem dar grandes detalhes sobre o artista, a fundamentação da experiência do narrador está quase inteira no temperamento do pintor, ainda que pouco dele se fale. Não há detalhes sobre a vida ou a carreira de van Gogh, mas sabemos que essa subjetividade privilegiada é capaz de ver algo que os demais não podem. Mais que isso, também é capaz de revelar essa verdade por meio de sua arte. Qualquer semelhança com o texto de Aurier não é mera coincidência. Ambos os autores percorrem um caminho semelhante. Para coroar, ao final do texto, o viajante de Hofmannsthal decide comprar uma das obras. Temos aqui, no mínimo, uma sugestão ao leitor que passasse por uma das muitas exposições da obra de van Gogh espalhadas pelo território alemão.

E mesmo no território francês, a repercussão de van Gogh continuará. Embora esteja além do período delimitado neste capítulo é impossível não mencionar o impacto que a biografia de van Gogh teve em Antonin Artaud, nos anos 40, talvez o exemplo mais bem-acabado da utilização da biografia de van Gogh como justificativa para sua própria trajetória artística. Em Artaud, o temperamento do louco e do suicida surge como justificativa da própria atividade artística e personagens que ajudaram o pintor em vida, como o Doutor Gachet e – impressionantemente – Theo aparecem como vilões, representantes de uma razão instrumental e de uma sociedade castradora, responsável por limar o espírito artístico do pintor holandês<sup>784</sup>.

Outros tantos exemplos poderiam ser citados, como Drieu de la Rochelle em seu *Mémoires de Dirk Raspe*, Irving Stone em seu romance *Sede de Viver*, que inspirou filme

---

<sup>784</sup> Sobre Artaud e van Gogh, ver: Artaud, Antonin. *O suicida da sociedade*, Rio de Janeiro, RJ: José Olympio, 2007 e Allet, Natacha, Bakker, Nienke. *Artaud, Le suicide de la société*. Paris, Musée d'Orsay, 2014.

de mesmo nome estrelado por Kirk Douglas e dirigido por Vincent Minelli, ou mesmo a canção “Vincent” de Don McLean. Essas obras, no entanto, surgem quando a biografia de van Gogh e seu temperamento já estão consolidados nas primeiras décadas do século, construção, em grande medida, sob responsabilidade de Johanna Bongers conforme mostrado<sup>785</sup>.

Mas se o percurso da arte moderna, como narra Jensen<sup>786</sup>, partia de Paris rumo ao Leste e ao centro da Europa, ao final da década de 1920, as obras de van Gogh começam a chegar nos países de língua inglesa, notadamente nos Estados Unidos e na Inglaterra. Os detalhes da recepção do artista em cada um desses países estão fora do escopo deste trabalho, que se encerra com a morte de Johanna em 1925. As vendas nesses locais só passam a ocorrer quando a reputação de van Gogh já está sólida o bastante e a viúva de Theo já interrompeu a venda das obras de sua coleção<sup>787</sup>. De qualquer forma, as duas últimas pinturas vendidas por Vincent van Gogh, dois anos após a morte de sua mãe, tiveram como destino coleções inglesas<sup>788</sup>.

A célebre exposição “Manet e os pós-impressionistas” organizada por Roger Fry na Grafton Galleries, em 1910, teve 21 obras de van Gogh expostas. Na ocasião, nenhuma foi vendida e a crítica local recebeu as pinturas do holandês com escárnio. Obras de van Gogh só voltaram a aparecer na Inglaterra em 1913, em uma exposição coletiva e, mais uma vez, pouco foram notadas. Só retornaram à cena inglesa em 1923 quando a Leicester Galleries organizou uma exposição inteiramente dedicada à sua arte<sup>789</sup>. A galeria intermediou, ao todo, seis obras da coleção de Johanna, algumas das quais tiveram como destino museus ingleses, como a National Gallery e a Tate. Em 1924, a National Gallery expôs três telas de Vincent, que não estavam à venda, e mostrou interesse em comprar obras do artista, fazendo uma oferta pelo *Retrato do Carteiro* (F436) e pela *Cadeira de Vincent* (figura 87). Johanna aceitou o valor oferecido pelo *Carteiro* e depois cederia aos

<sup>785</sup> A respeito dos produtos culturais realizados a partir do mito van Gogh, ver, Kodera, Tsukasa; Rosenberg, Yvette. *The Mythology of Vincent van Gogh*, Amsterdam: Benjamins, 1993.

<sup>786</sup> Jensen, Robert. op. cit., p. 37.

<sup>787</sup> Apesar disso, já havia poucas obras de van Gogh em coleções inglesas. Uma natureza morta não identificada havia sido comprada ainda em 1890 de Tanguy pertencendo à coleção do Senhor e da Senhora Fisher Unwin. A coleção de Esther Sutro possuía *Restaurante em Arles* (F549), comprada em 1896; e o marchand escocês, Alexander Reid, matinha as duas pinturas que ganhou de van Gogh em vida (ver capítulo 2 desta tese) em sua coleção.

<sup>788</sup> São elas: *Oliveiras* (F714) e *Cadeira de Vincent* (F498, fig 87).

<sup>789</sup> Zemel, Carol, op cit. p., 7.

pedidos do diretor da National Gallery e o trocaria por um dos Girassóis (figura 68)<sup>790</sup>. Johanna aceitou a troca, mas se mostrou arrependida pouco tempo depois<sup>791</sup>. A Cadeira foi finalmente vendida por seu filho, um ano após a morte da mãe.

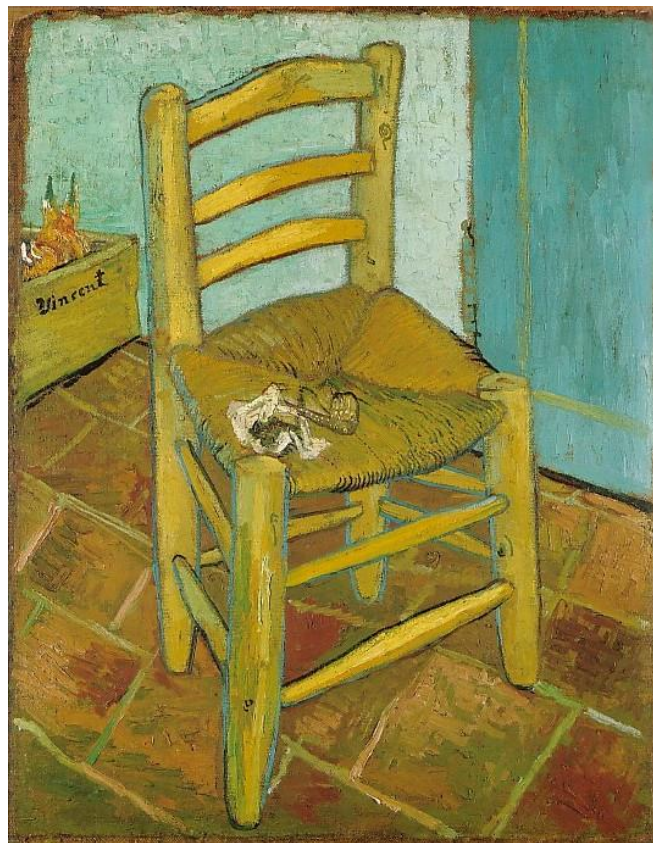


Figura 87 - Vincent van Gogh, Cadeira de artista (autorretrato), 1888.  
Óleo sobre tela, 93x73,5cm, National Gallery

De modo parecido com a Inglaterra, as obras de van Gogh só começaram a circular de modo significativo pelo território americano, na década de 1920. É verdade que algumas obras já tinham sido exibidas antes no Armory Show de 1913, mas sua recepção

<sup>790</sup> Feilchenfeldt, Walter, op. cit., p. 30.

<sup>791</sup> A esse respeito, ver Bailey, Martin. *The Sunflowers are mine: the story of Van Gogh's masterpiece*. London, Lincoln, 2013; e para mais detalhes sobre os primeiros colecionadores ingleses que passaram a se interessar pela obra de van Gogh, depois de 1925, ver Bailey, Martin, *Van Gogh and Britain: pioneer collectors*, Edinbrugh: National Galleries of Scotland, 2006.



havia sido irrelevante<sup>792</sup>. Finalmente, em 1929, na exposição de abertura do Museu de Arte Moderna de Nova York, Alfred Barr colocaria van Gogh, juntamente com Cézanne, Seurat e Gauguin, como um dos pais da arte moderna<sup>793</sup>. O único não francês na base do que seriam os desenvolvimentos artísticos da primeira metade do século XX.

#### 4.7 – UM BREVE PANORAMA DE PREÇOS

Disse repetidas vezes, ao longo deste capítulo, que as duas principais coleções de obras de van Gogh em todo mundo estavam em solo holandês. A maior e mais importante era, naturalmente, a coleção da família, administrada por Johanna. A outra foi formada por Helene Kröller-Müller a partir de 1908, com o auxílio do *marchand* e escritor H.P.Bremmer. A fortuna de sua família Kröller-Müller vinha da indústria metalúrgica e Helene foi, provavelmente, a primeira mulher em território europeu a formar uma grande coleção de arte moderna. Também contribuiu para o reflorestamento do território holandês – razão pela qual o museu que leva seu nome se encontra hoje no Hoge Veluwe National Park -, e doou sua coleção ao Estado pouco antes de morrer, em 1939. As duas coleções, obviamente, não esgotam as obras em circulação, mas permitem uma compreensão aprofundada do movimento de preços das obras de van Gogh no começo do século<sup>794</sup>. Além disso, Kröller-Müller não comprou nenhuma obra diretamente de Johanna, o que aumenta em muito o grau de complementariedade entre as duas coleções<sup>795</sup>.

A primeira venda de um quadro da coleção da família após a morte de Theo foi feita por Johanna em 1891; a última, em 1926, pelo filho do casal – dois anos antes de De La Faille publicar seu primeiro *catálogo raisonné*. O restante da coleção que não foi vendida seria o núcleo do acervo do Museu Van Gogh, fundado em 1973. Quando da retrospectiva de 1905, no Stedelijk de Amsterdã, Johanna já havia vendido 71 pinturas e

<sup>792</sup> A esse respeito ver Feilchenfeldt, Walter, op cit., p. 26.

<sup>793</sup> O texto escrito por Barr em ocasião da exposição, em 1929, pode ser encontrado neste link: [https://www.moma.org/documents/moma\\_catalogue\\_1767\\_300061826.pdf](https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_1767_300061826.pdf)

<sup>794</sup> As coleções de Kröller-Müller, Johanna Bongers são os arquivos mais completos de evolução de preços da obra de van Gogh. Tive acesso a eles quando estive no RKD e pude comparar e traçar uma série histórica longa para a pintura de van Gogh.

<sup>795</sup> A comparação foi feita entre valores nominais. Para uma noção geral do processo inflacionário nos países e moedas mencionadas, recomendo a leitura de Mitchell, op. cit., 2007.

28 obras em papel para colecionadores, museus e *marchands*. Até sua morte, a conta passaria de 200. As primeiras pinturas vendidas por ela faziam parte de um pacote de 6 obras pelo valor 2.200 francos, vendidos via Père Tanguy. Os livros de contabilidade mostram a entrada de 2.200 francos (800 guilders) em 5 de novembro de 1891, o que equivale, em média, a 366 francos por pintura. Entre as obras, estavam *O Bom Samaritano após Delacroix* (F633) e *Ronda de prisioneiros após Doré* (F669), vendidas por Tanguy ao colecionador Willy Gretor. Além dessas seis obras, mais uma pintura, não identificada, foi vendida naquele ano, pelo valor de 200 francos<sup>796</sup>. No total do ano, as sete pinturas renderam em média 942 francos cada.

No ano seguinte, Johanna venderia somente três pinturas, totalizando 2.612 francos, média de 870 francos por pintura. Nos anos seguintes, o preço médio por pintura vendida declinou. Por exemplo, em 1895 a média foi de 149 francos e, no ano seguinte, de 288 francos. Os preços só voltariam a subir ao final da década, em 1899, quando o ano rendeu 1.133 francos por pintura – ainda não tão distante dos valores obtidos em 1892<sup>797</sup>. O gráfico 6 mostra a média e o valor total conseguidos com a coleção de Johanna em cada ano e na primeira década de sua coleção.

---

<sup>796</sup> Stolwijk, Chris e Veenenbos, Han, op. cit. p. 81-83.

<sup>797</sup> Ibid., p. 85-88.

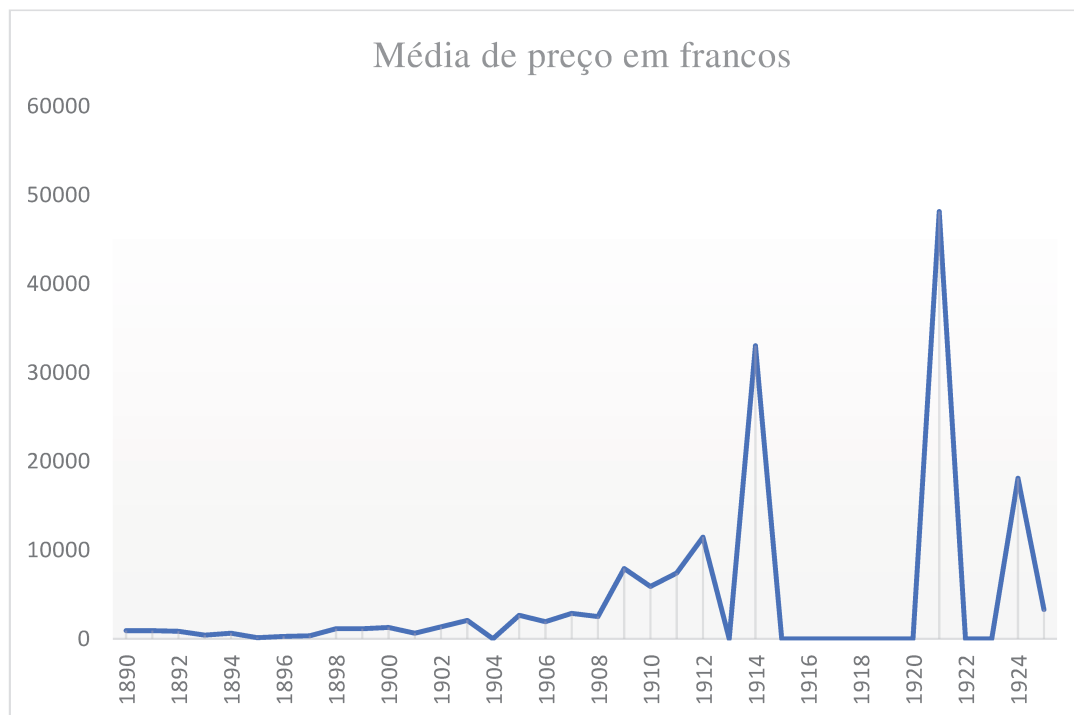


Gráfico 6 - Média de preço por quadro (em francos) vendidos a partir da coleção de Johanna

A julgar pelos livros de contabilidade, os valores estavam longe de ser satisfatórios para manter a vida da viúva e seu filho. Para efeito de comparação, tomemos o mês de julho de 1894, quando as despesas da família chegaram a cerca de 2.000 francos<sup>798</sup>. Das três pinturas que Johanna vendeu neste ano, somente uma custou mais de 1.000 francos, e a média de preço por pintura vendida era pouco mais da metade das despesas mensais. Em outras palavras, a década de 1890 trouxe poucos retornos para a coleção de pinturas da família. Como mostrado ao longo do capítulo, mesmo dez anos após a morte do artista, os resultados ainda estavam longe das alturas alcançadas nas décadas posteriores.

<sup>798</sup> Stolwijk, Chris e Veenenbos, Han, op. cit., p. 96-98.

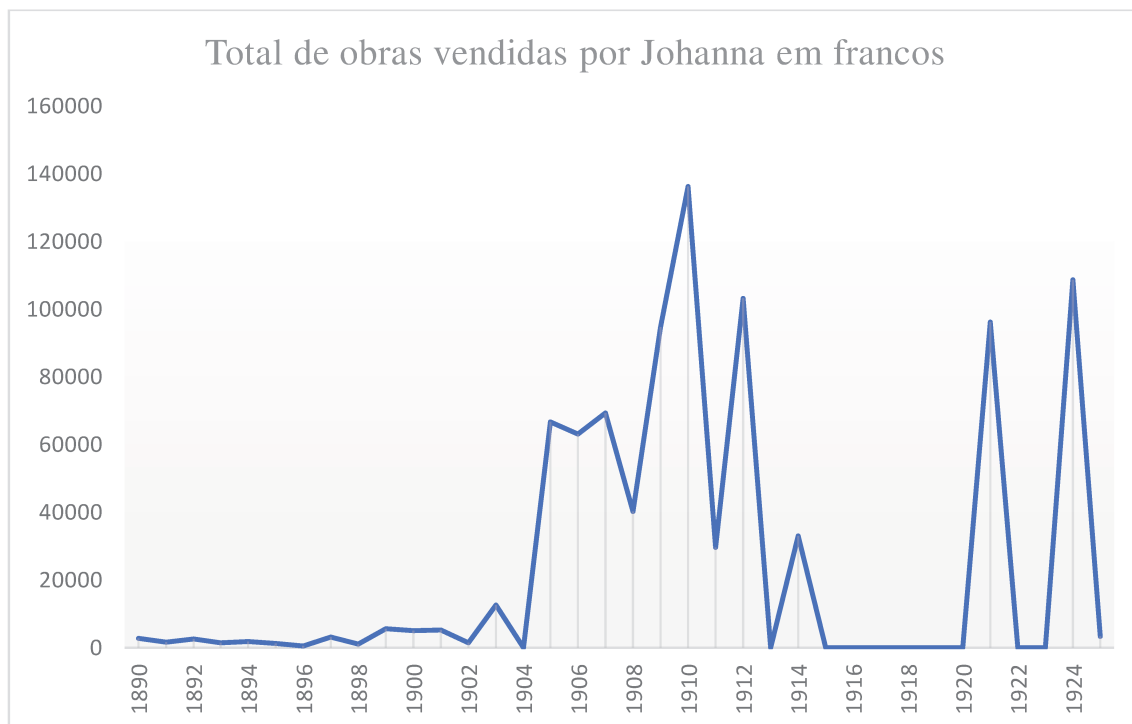


Gráfico 7 - Total arrecadado por ano com a venda de pinturas da coleção de Johanna (francos)

A década seguinte se mostrou mais promissora. Se no decênio anterior, a média de preço por pintura havia sido de 674 francos, em 1909 a renda das pinturas para Johanna chegou a 2.916 francos por obra vendida. Em grande medida, como mostrei ao longo desse capítulo, o aumento está associado ao desenvolvimento do mercado alemão e às publicações consistentes das cartas e dos depoimentos de pessoas próximas ao artista. A importância da biografia alimentava o clima literário e filosófico de um mercado cada vez mais poderoso, que recebia as pinturas de van Gogh. Em 1901, Johanna vendeu somente um pacote – com 8 pinturas – a Julien Leclercq, encarregado de montar a exposição na galeria Bernheim-Jeune, pelo total de 5.623 francos, 657 por pintura. Menos do que no ano anterior, em que um pacote com quatro obras foi vendido por 5.225 francos, totalizando 1.306 por pintura. A situação seria outra em 1905, impulsionada pelas compras de Paul Cassirer: foram 25 pinturas com renda total de 66.627 francos, totalizando quase 2.665 francos por obra.

Em 1909, as receitas com as pinturas chegaram a 94.657 francos, cobrindo com folga as despesas anuais da casa. Foi somente a partir do final dessa década que os preços de van Gogh passaram a ser comparáveis aos de seus contemporâneos, como mostrado

ao longo do texto. Ou seja, van Gogh só começava a se tornar satisfatoriamente vendável quase 20 anos após sua morte. A década seguinte dobraria os lucros e diminuiria consideravelmente o número de pinturas da coleção da família à venda. Do ponto de vista de Johanna, a redução da oferta era explicada pelos valores familiar e sentimental dados às obras. Após quase 200 pinturas vendidas, a viúva não parecia disposta a se desfazer de mais obras. Basta pensar no exemplo dos girassóis citados anteriormente. Apesar do altíssimo preço, a venda parece ter sido muito difícil a Johanna, que relutou a se afastar do quadro<sup>799</sup>.

Helene Kröller-Müller comprou suas duas primeiras obras de van Gogh em 1908: um desenho por 110 francos e uma pintura por 4.800<sup>800</sup>. As duas primeiras obras de uma coleção extensa, que contaria com quase cem pinturas. Curiosamente, nenhuma das obras foi comprada diretamente da coleção de Johanna Bonger; as obras que vieram da coleção da família foram compradas de intermediários como Cassirer, Vollard e J.H. de Bois. O valor desembolsado por Kröller-Müller foi, em média, 4600 francos, na década de 1910. Eles são compatíveis com o valor arrecadado por Johanna. No mesmo sentido, a média do valor pago por Kröller-Müller em 1912 alcançou a marca de 9.000 francos por pintura, prova de que o patamar de preços na década de 1910 já tinha subido consideravelmente. A média de preços de Johanna foi levemente superior, atingindo 11.477 francos por pintura vendida. Talvez Kröller-Müller tenha evitado a coleção da viúva por encontrar obras com preços mais baixos.

Em 1920, o casal Kröller-Müller comprou 27 pinturas de van Gogh pelo total de 99.380 francos, com média de 3.680 por pintura. Os valores dão a medida de quanto as obras do pintor interessavam à família Kröller-Müller. É bom observar que essa valorização colhe os resultados da publicação das cartas e da associação, cada vez mais frequente, dos discursos de subjetividade e temperamento do artista estarem em voga nos meios de colecionadores e *marchands*. Por exemplo, em 1920, o casal Kröller-Müller gastou 18.000 francos somente na pintura *O Jardim do Hospital em Saint-Rémy* (figura 88), saída do leilão da coleção de Enthoven. Os gráficos a seguir mostram a evolução de

---

<sup>799</sup> Luijten, Hans, op cit., p. 79.

<sup>800</sup> Meedendorp, Teio, op cit., p.424.

preços totais pagos para a aquisição de obras pela coleção de Kröller-Müller e sua média anual de preços das pinturas adquiridas.

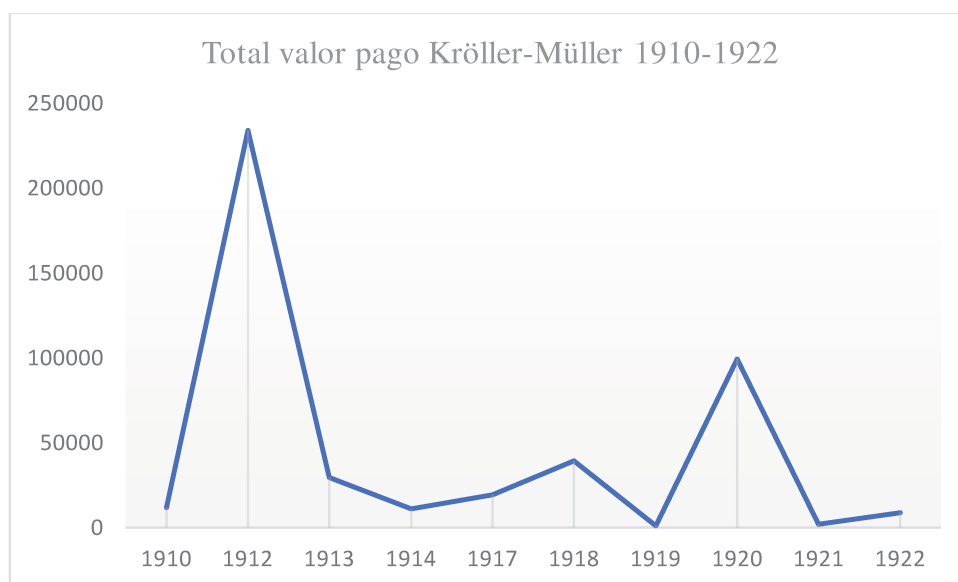


Gráfico 3 – preços totais pagos por Kröller-Müller entre 1910 e 1922 (francos)

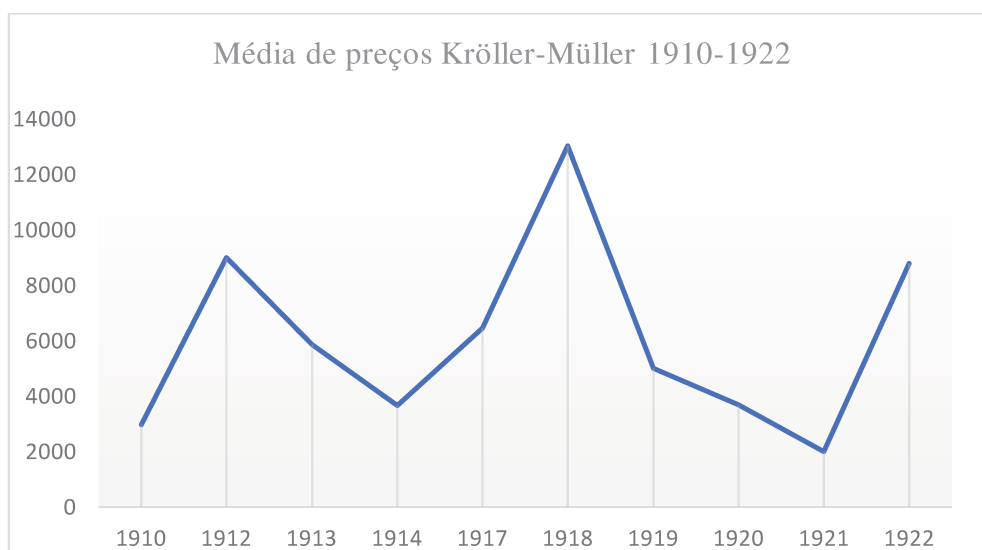


Gráfico 4 – média de preços pagos por Kröller-Müller entre 1910 e 1922 (francos)

Esse breve panorama de preços mostra que embora van Gogh estivesse em uma curva ascendente, os valores obtidos por suas obras ainda estavam longe das alturas que

os pintores de Barbizon haviam atingido no final do século anterior. Mesmo Cézanne, potencializado no mercado francês e também vendido por Cassirer e Vollard dificilmente ultrapassava a barreira dos 20 mil francos<sup>801</sup>. Por outro lado, o discurso de subjetividade atrelado a van Gogh já era referência inescapável como modelo de personalidade artística da modernidade. Retomando uma frase de Picasso, já mencionada na introdução deste trabalho: “aventura individual da arte moderna sempre volta para aquele que é o arquétipo: ou seja, van Gogh – uma aventura essencialmente solitária e trágica”<sup>802</sup>.



Figura 88 - Vincent van Gogh, O jardim do hospital, 1889  
Óleo sobre tela, 91,5x72cm, Museu Kröller-Müller

---

<sup>801</sup> Feilchenfeldt, Walter. op. cit., p. 28-9.

<sup>802</sup> Gillot, Françoise e Lake, Carlton, *Life with Picasso* Nova York: McGraw-Hill Book Company, 1964, p. 75, citado em Nochlin, Linda, *Impressionism and post-impressionism, 1774-1904: sources and documents*, Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1966. p. 139.



\*\*\*

Quero retomar uma questão mencionada na introdução deste trabalho, a respeito da declaração de David Hockney sobre a possibilidade de van Gogh ter se tornado rico, caso tivesse vivido mais dez ou vinte anos. Como mostrado acima, nas duas primeiras décadas do século XX, os preços das pinturas de van Gogh aumentaram consideravelmente. Apesar desse aumento, os valores dificilmente teriam dado ao pintor o dinheiro do qual artistas como Monet e Renoir dispunham em vida e muito menos a fortuna da qual Hockney goza hoje. Por outro lado, o discurso que associava a obra de van Gogh a seu temperamento estava mais do que consolidado e constituía a base discursiva sobre a qual o mercado de suas obras se apoiava. Basta ver a diferença entre sua recepção na França e na Alemanha.

Essa especificidade da biografia dificilmente poderia tornar van Gogh um artista imitável em termos de estilo. Tratava-se de uma força única que não poderia ser reproduzida. Ao contrário da arte apolínea de Cézanne, que foi o grande tronco do qual partiram as diversas ramificações da arte do começo do século XX, o perfil dionisíaco de van Gogh o tornava mais um modelo de personalidade artística do que um modelo de estilo. Mas aqui surge uma questão importante: cores, formas e composição se tornam inimitáveis não por causa do virtuosismo técnico do artista, ou de algum outro recurso que o fizesse se destacar, mas sim por sua personalidade e trajetória. Por ser quem foi e por ter morrido do jeito que morreu.

No caso de van Gogh, o estilo aparece subordinado ao temperamento e a biografia. Os próprios expressionistas tinham consciência disso e, embora tenham se aproximado da obra do holandês em diversos momentos, encaravam van Gogh como um desbravador. Vimos neste e nos demais capítulos que a venda de biografias é um movimento que começa na segunda metade do século XIX, associado à formação de um mercado financeiro dinâmico, dentro da nova conformação capitalista que então estendia seus tentáculos pelo mundo. Mas a distância de van Gogh do comércio, sua missão artística abnegada coroada pelo suicídio e sua personalidade intensa eram um dos modelos que tornavam o temperamento um caminho necessário para se chegar a uma obra de arte – inclusive do ponto de vista material na análise das cores, pinceladas, e intensidade, como

fizeram Aurier e Hofmannsthal. Se podemos procurar o Millet “verdadeiro” por trás da biografia de Sensier, é muito mais difícil procurar o van Gogh “verdadeiro” por trás de cartas escritas por seu próprio punho.

Não são poucos os livros que, desde as últimas décadas do século XX, tentaram desconstruir o excesso de temperamento em torno de van Gogh. Podem ser citados os trabalhos de Abraham Marie Hammacher, Bogomila Welsh-Ovcharov e Tsukasa Kodera<sup>803</sup> e, de modo geral, as publicações da competente equipe de pesquisa do Museu van Gogh nos últimos anos<sup>804</sup>. Para ficar em um exemplo, Hammacher se perguntou, em ensaio publicado na terceira edição do catálogo de la Faille, em 1970: “As pessoas que formam filas nas portas de museus estão em busca de estilo e forma, ou estão atrás do mito por trás da personalidade?”. Creio que uma melhor pergunta seria: “é possível, para van Gogh, esperar na fila para ver somente estilo e forma?”

Pelo que foi mostrado nos últimos dois capítulos, a resposta é não. Desde, pelo menos, as primeiras edições das cartas, temperamento e obra são elementos indissociáveis na apreciação e na venda do artista<sup>805</sup>. É claro que uma abordagem “científica” é necessária para ampliar o conhecimento disponível sobre o pintor e para aparar aos excessos cometidos pelos diversos produtos culturais lançados em torno do mito van Gogh. Por outro lado, é preciso ter em mente que nenhum esforço de pesquisa será capaz de tornar “pura” a relação entre nossos olhos e a obra de van Gogh. Mesmo partindo da materialidade crua, inevitavelmente, chega-se ao temperamento. É o que prova, por exemplo, o texto de Hofmannsthal analisado nas páginas anteriores.

Além disso, como visto ao longo deste capítulo, temperamento e biografia fizeram parte da estratégia comercial de Johanna na promoção e na venda das obras do cunhado. E se Johanna não utilizou os expedientes de um *marchand* ideológico ou apóstolo, dada sua falta de experiência no mercado e sua relação afetiva com o assunto, parece ter percebido bem os ventos que elevariam a vida e a obra de seu cunhado às alturas em que

---

<sup>803</sup> Hammacher, A.M, *Van Gogh and The Words*, In J.B. de la Faille, *The Works of Vincent van Gogh* (Amsterdam: Meulenhoff International, 1970), p. 32; e Novotny, Fritz, *The popularity of van Gogh*, 1953, e Welsh-Ovcharov, *The Artist in Perspective Series*, Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, 1974, p. 116; e Kodera, Tsukasa; Rosenberg, Yvette. *The Mythology of Vincent van Gogh*, Amsterdam: Benjamins, 1993

<sup>804</sup> Por exemplo: Dijk, Maite van. op. cit. e. Tilborgh, Louis van, et al, *Van Gogh Museum, On the Verge of Insantiy*. Amsterdam, Mercatorfonds, 2016.

<sup>805</sup> Uiter, E. van, op. cit., p. 24.

chegou ao longo do século XX. Está claro que seu objetivo não era enriquecer, do contrário teria vendido mais obras quando os preços estavam no ápice, mas as práticas que envolviam publicações e exposições que valorizavam as obras e a personalidade de Vincent se aproximaram em muito das estratégias dos principais *marchands* da época. Essas práticas beneficiaram não só o mercado das obras do holandês, mas também todo o mercado de arte moderna de seu tempo.

## CONCLUSÃO

O primeiro capítulo desta tese tratou das relações entre o nascimento da arte moderna e as práticas de mercado que ganhavam terreno na segunda metade do século XIX. Uma das características desse mercado era a aparente contradição entre comercialismo e a produção de arte. Assim, haveria uma esfera exclusivamente material, na qual os artistas não deveriam sujar suas mãos. Para isso, existia um intermediário entre produtor e comprador, capaz de se concentrar nas questões materiais sem que o artista precisasse sair de seu refúgio criativo. Como afirmou o pintor Thomas Couture em 1868, “o *marchand* serviria para livrar o artista do lado vulgar da arte”<sup>806</sup>. Esse intermediário, o *marchand* moderno, agia nas engrenagens do sistema de arte do começo do século não somente realizando transações comerciais, mas também influenciando no gosto daquilo que era comprado. Dito de outro modo, por meio dos *marchands* e do jogo do mercado, a demanda por obras de arte era determinada pela oferta.

É claro que esse processo não ocorreu da noite para o dia, foi necessário que novas práticas culturais e novos mecanismos de promoção de artistas e obras de arte fossem suficientemente difundidos desde que os primeiros paisagistas de Barbizon alcançaram preços consideráveis. Também foi visto que o *marchand* não estava sozinho em sua tarefa de influenciar o mercado: foi acompanhado por outros personagens, como críticos, escritores e demais agentes culturais capazes de influenciar a elaboração do discurso artístico. Essa importância do discurso para a concretização dos negócios ajuda a explicar a distância higienizadora que o mundo da arte parecia manter do comércio. E o que é mais irônico, muitas vezes, os porta-vozes desses discursos eram os próprios *marchands*. Vimos que Durand-Ruel, em suas memórias, considerou-se como alguém que se sacrificava em prol da arte em que acreditava, jamais do lucro e do puro interesse. Essa retórica fazia parte do negócio artístico e era um dos elementos que legitimavam a profissão do *marchand* moderno.

---

<sup>806</sup> Citado em Vaisse, Pierre. Annexe sur l'image du marchand de tableaux pendant le XIXe siècle, *Romantisme*, n° 49, p.80-83, 1983.

Dito isso, é preciso ter clareza ao tratar do *marchand* do século XIX como um agente histórico específico, separado dos comerciantes de arte em épocas anteriores. Ele opera quando o sistema capitalista está consolidado, em estreita associação com o mundo financeiro. No caso francês, em um capitalismo em expansão, com direito à abundância de crédito em um sistema que encontrou uma crise de grandes proporções no início dos anos 1880. Vide, mais uma vez, o exemplo de Durand-Ruel que, após a quebra do Banco Union Générale, foi buscar nos Estados Unidos a continuidade de seus negócios. Nesse vácuo, Theo van Gogh aproveitou para lidar com pintores impressionistas: não porque os admirava especialmente, mas porque viu nesses artistas uma chance de construir uma carreira para além do “mero” *marchand* de Corots a que estava relegado em seu posto na galeria Boussod, Valladon & Cie.

Mas a aversão do mundo da arte pelo comércio não é uma exclusividade do século XIX. Voltemos a um quadro mencionado na introdução desta tese. Quando o retrato do Doutor Gachet foi vendido em 1990, o *The New York Times* publicou – exatamente no dia 29 de julho de 1990 (figura 89) –, cem anos após a morte do pintor – um anúncio em que um leitor anônimo reivindicava que “artistas deveriam buscar a verdade com integridade” e que “*marchands* deveriam manter na cabeça que a importância da arte não tinha nada a ver com dinheiro”. Apesar de ter sido publicado no final do século XX, o texto lembra algo escrito pela pena do próprio van Gogh quase um século antes, quando o pintor disse a seu irmão que o valor de Millet pouco tinha a ver com o movimento dos preços, e que era tão fixo quanto o próprio sol<sup>807</sup>. Mas, conforme visto, se o próprio Millet chegou a van Gogh por meio de uma biografia escrita no contexto dos negócios de Durand-Ruel, como negar a importância das práticas comerciais na formação das ideias daquele que foi o arquétipo de artista da modernidade?

O anúncio publicado pelo *The New York Times* pode parecer ainda mais surpreendente quando se leva em conta que foi escrito depois de mais de um século de arte moderna, pelo qual passaram artistas como Matisse, Picasso, Duchamp, Pollock, Warhol e tantos outros que mostraram, tanto por suas fortunas pessoais quanto por suas poéticas, que mercado e dinheiro estão mais próximos da arte do que uma visão irrefletida pode levar a crer. Assim, o autor anônimo reforça o velho discurso de separação entre o

---

<sup>807</sup> Ver carta 409 e seção final do capítulo 1 desta tese.

mundo artístico, elevado, e o mundo do mercado, baixo e ligado a interesses materiais. Apesar de separadas no discurso, as duas coisas sempre andaram juntas, como bem sabiam Durand-Ruel, Ambroise Vollard, Paul Cassirer, Justin Thannahuser e outros *marchands* aqui estudados. Como também sabem os investidores que nos anos finais do século XX e início do presente século encaram as obras de arte não somente por seu valor artístico, mas também por suas possibilidades de valorização. Isto não implica uma cisão entre uma coisa e outra. Ora, não há dúvida de que colecionadores contemporâneos como Steven Cohen, comprador do *Tubarão* de Damien Hirst, e detentor de uma grande coleção de obras de arte, avaliada em 1 bilhão de dólares, apreciem arte<sup>808</sup>. Mas seria ingenuidade acreditar que o valor das obras como investimento escape a um colecionador e financista desse porte.

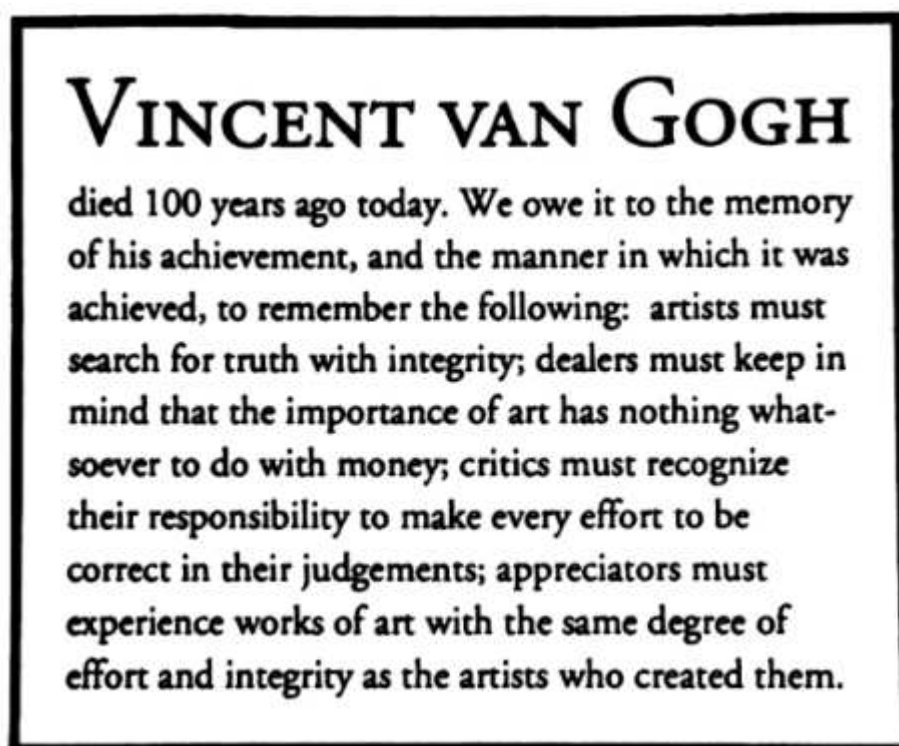


Figura 89 – Anúncio anônimo publicado no *The New York Times* em 29 de julho de 1990

<sup>808</sup> A respeito de Steven Cohen e do *Tubarão* de Damien Hirst, chamado, na verdade, *Impossibilidade Física da Morte na mente de alguém Vivo*, foi comprado por Cohen por 12 milhões de dólares em 2004. Na época, a obra mais cara de um artista já vendida. Para mais informações sobre esse acontecimento e detalhes adicionais sobre o mercado de arte contemporânea, sugiro a leitura de Thompson, Don. *The \$12 Million Stuffed Shark: The Curious Economics of Contemporary Art*. Palgrave MacMillan, 2010.

Por outro lado, uma leitura das cartas escritas pelo próprio van Gogh dá certa razão ao anônimo. Embora haja exemplos de momentos em que o artista procurou vender suas obras, também podemos ver nas cartas um pintor atormentado, com uma visão idealizada da pobreza – à qual não pertencia – que enxergava a profissão de *marchand* como uma atividade corrompida, incapaz de contribuir para o progresso da arte. As cartas também mostram aquele que, como artista vivo, quase nada vendeu e que atravessou as mais duras condições materiais e psicológicas para produzir a arte em que acreditava. É claro que ao longo do século XX essa imagem foi reforçada em diversos produtos culturais, como filmes, músicas, livros, e na formação de uma mitologia em torno de van Gogh, associada à loucura e à genialidade. Nela, o dinheiro parece a última de suas preocupações.

Nesse sentido, as cartas assumem o papel de uma biografia, sobretudo quando se leva em conta sua promoção por Johanna que, na prática, agia como *marchand* ideológico, lançando mão de expedientes comerciais ao promover exposições, publicações e o temperamento do cunhado falecido. Refaço a pergunta do final do quarto capítulo: se podemos nos aproximar de uma visão de Millet para além da biografia de Sensier, como nos aproximarmos de um van Gogh para além das cartas que ele mesmo escreveu? Ou então, como separar as cartas dos esforços de promoção da obra do cunhado feita por Johanna? Seria possível tomá-las como um documento neutro? Antes de tentar responder a estas perguntas, é preciso pensar nas cartas como um objeto com percurso próprio, um lugar simbólico na memória da arte moderna que se emancipa de seu autor e que se confunde com o ideal de artista moderno forjado entre o final do século XIX e começo do XX.

Como mostrado, a publicação da correspondência trocada entre os irmãos, em 1914, foi acompanhada por uma introdução biográfica feita pela viúva de Theo, composta por suas próprias memórias na convivência com os irmãos. Isso indica que há uma “vontade de memória” nessa correspondência. Primeiramente, da parte do próprio artista, que se mostrava a cada um de seus correspondentes de modo distinto, como já foi notado. Depois, por Johanna, que promoveu a correspondência no contexto da expansão da reputação e dos preços da obra do cunhado. Isto colocado, as cartas podem ser tratadas



como uma fonte documental capaz de tornar o mito de carne e osso ou, ao contrário, são parte fundamental de sua construção?

Um exemplo célebre ajuda a refletir sobre esta questão. Em 1936, o filósofo Martin Heidegger utilizou um par de sapatos pintados por van Gogh como exemplo em sua *Origem da Obra de Arte*<sup>809</sup>. Heidegger argumentou que os sapatos pintados pelo holandês, em sua condição de obra de arte, revelariam a verdade<sup>810</sup> do trabalho da camponesa que os teria calçado. Mais do que uma obra de arte, com sua materialidade, estilo e pinceladas, a pintura falaria sobre a verdadeira essência do trabalho no campo. Cerca de trinta anos depois, o historiador americano Meyer Schapiro rebateu o argumento de Heidegger, explicando que o sapato mencionado pelo filósofo não era o sapato de uma camponesa, mas do próprio artista, conforme era possível concluir por uma das cartas enviadas a seu irmão<sup>811</sup>. Além da carta, Schapiro buscou evidências que validassem sua hipótese, como as obras vistas pelo filósofo em uma exposição realizada em Amsterdã, em 1930. Por meio das cartas e de documentos, o historiador reivindicou a presença do artista como indivíduo nas obras, argumentando que os sapatos seriam uma espécie de autorretrato do pintor e não uma representação do trabalho no campo<sup>812</sup>. Schapiro concluiu que, no limite, qualquer sapato teria o efeito teórico pretendido pelo filósofo. Em outras palavras, não seria necessário ser uma pintura, muito menos de van Gogh. Nem todos concordaram com a objeção, no entanto, como Jacques Derrida<sup>813</sup>. A despeito de o historiador ter ou não razão, o que me interessa aqui é a utilização da evidência concreta como elemento neutralizador da narrativa. Deixo a leitura aprofundada dessa discussão ao leitor nela interessado.

---

<sup>809</sup> Heidegger, Martin. *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 2005 [1930].

<sup>810</sup> A obra de arte teria condições de revelar a verdade sobre uma coisa, seu “ser-aí”, na medida em que não fosse um utensílio útil a essa prática. Assim, o próprio sapato da camponesa não seria capaz de revelar sua verdade, já que tem uma utilidade na própria tarefa. O mesmo não aconteceria com a obra de arte.

<sup>811</sup> Schapiro, Meyer. *The Still Life as a Personal Object: a note on Heidegger and Van Gogh*, 1968.

<sup>812</sup> Ver, por exemplo, a Bíblia pintada em 1885, *Natureza morta com Bíblia* (F117), que o próprio pintor declarou ser um retrato de seu pai (carta 542). Ou então as cadeiras pintadas como representação de si próprio (figura 87.) e de Gauguin (F499), conforme declarou na carta 721.

<sup>813</sup> Derrida, Jaques. *La vérité en peinture: Restitutions de la Verité en Pointure*. Paris: Champs Flammarion, 1978. Ver também Franklin, Ursula. A different quest for truth and shoes: Derrida on Heidegger and Schapiro on Van Gogh. *The Centennial Review*, v. 35, nº 1, p. 141-165, 1991.

Heidegger não utilizou van Gogh por qualquer razão, mas por aquilo que o artista holandês significava na cultura, sobretudo quando se leva em conta o contexto alemão. Ao buscar o indivíduo em meio ao oceano do mito, Schapiro buscou concretude nos documentos, como as cartas, e evidências factuais, como as pinturas que o filósofo teria visto. De algum modo, um movimento semelhante ocorre com a pesquisa recente sobre van Gogh, como foi discutido ao longo desta tese. Com base na documentação e na pesquisa histórica, procura-se chegar ao indivíduo por trás do mito: espécie de contradiscurso àquele formado ao longo do século XX que, por vezes, acarretou exageros pontuais ou mesmo generalizações grosseiras que levam à criação de um mito com vetor contrário.



Figura 90 – Vincent van Gogh, *Par de Sapatos*, 1886.  
Óleo sobre tela, 37x45cm, Museu Van Gogh

Mas se a idealização das biografias foi um dos elementos mais importantes para o mercado de arte moderna a partir do fim do século XIX, e se o próprio van Gogh se formou como artista em um contexto de venda e exaltação de biografias, procurar um artista verdadeiro por trás das cartas não seria uma tarefa fadada ao fracasso desde o início?

Como mostrado, a promoção de biografias, que se tornou corrente a partir do final do século XIX, trouxe algumas implicações para o mercado de arte que são ponto fundamental desta tese. Em primeiro lugar, a ênfase saiu da materialidade da obra de arte e passou para o indivíduo. Repeti algumas vezes que este é um ponto sem o qual a dinâmica da arte moderna e de seu mercado não pode ser compreendida. Nesse sentido, a história de van Gogh não é simplesmente um exemplo de conduta para artistas, mas também um exemplo de como a exaltação do temperamento caminha lado a lado com a venda de obras de arte.

O paradigma das biografias, naturalmente, remonta a Vasari que faz da história da arte uma história dos artistas<sup>814</sup>. Mas embora as biografias de Vasari contenham os exageros de uma narrativa elogiosa, o contexto de sua criação é diferente daquele no qual as biografias dos artistas da arte moderna foram cunhadas. As biografias de Vasari se acumulam no sentido de criar uma tradição, espécie de genealogia artística que se serve dos indivíduos para gerar a narrativa de uma época. As biografias utilizadas no nascimento do mercado de arte moderna se aprofundam na subjetividade criadora e destacam os aspectos de abnegação individual e rejeição aos valores da sociedade industrial. Trata-se de uma subjetividade própria a uma época, nascida no contexto do desenvolvimento do capitalismo, na esteira do diálogo entre Iluminismo e Romantismo do começo do século XIX. E o que é mais importante: nessa, mais do que em qualquer outra época, a interpretação das obras de arte não está mais ancorada na tradição, mas na subjetividade criadora. No caso de van Gogh, isto se acentua à medida que suas obras distorcem a natureza para expressar o estado de espírito de seu criador, de modo a revelar a verdade do mundo que os olhos burgueses não conseguem enxergar, como disse Aurier.

No século XIX, busca-se o indivíduo em sua pureza no contato com a natureza. É o que faz Sensier, com Millet, é o que faz Aurier, com van Gogh, e em alguma medida, o que faz o mesmo van Gogh consigo próprio em algumas de suas cartas. Essa pureza foi a base do mercado de paisagistas de Barbizon e a pedra fundamental da construção da reação à tradição iniciada desde Courbet. Ela não pode ser dissociada das operações comerciais da época, assim como também não pode a criação do mito van Gogh. Com efeito, a construção desse mito passa pelo mercado: vimos que Johanna, mesmo sem ser

---

<sup>814</sup> Vasari, Giorgio. *Le vite: dei piu eccellenti pittori, scultori ed architetti*. Milano: F. Vallardi, 1929.

*marchand*, utilizou práticas semelhantes às dos *marchands* de sua época. Mais que isso, contribuiu para a construção de uma espécie de lugar de memória presente no imaginário de artistas, *marchands* e do público em geral, em que genialidade se confunde com loucura e prática artística se confunde com sacrifício e abnegação. Assim, o ambiente de mercado associado à promoção do temperamento funciona como um dos pilares criadores dessa memória.

Pierre Nora separou história e memória. A história seria um exercício organizado do conhecimento, “reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais”; a memória, por sua vez, um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente, não uma representação do passado<sup>815</sup>. Segundo Nora, no coração da história trabalha um criticismo destrutor da memória espontânea. Citando o exemplo da França, afirma que na história do país todos os historiadores pretenderam denunciar as mitologias mentirosas de seus predecessores. A história surgiria, portanto, do impulso dessacralizante que nivela por princípio os sinais de reconhecimento e de pertencimento de grupo numa sociedade que só tende a reconhecer indivíduos iguais e idênticos.

Esse impulso dessacralizante parece cada vez mais comum na narrativa histórica de van Gogh. É o caso de boa parte da pesquisa recente realizada pelo Museu Van Gogh, e da própria edição das cartas por mim utilizada ao longo desta tese, idealizada por Jan Hulkser (1907-2002), um dos maiores especialistas no artista ao longo do século XX, que pouco antes de morrer planejou uma edição “definitiva” em que as cartas seriam acompanhadas de estudos, imagens, notas e toda uma riqueza de informações que só a pesquisa científica poderia trazer. O plano de Hulsker deu origem a edição das cartas aqui utilizada. Ela representa a intenção de criar uma edição definitiva, que se afastasse das versões editadas por Johanna.

Assim, a noção de memória apresentada por Nora me pareceu inevitável ao analisar a trajetória de van Gogh, sobretudo quando se observam os esforços recentes no sentido de desconstruir o mito por meio da análise de dados, procedimentos técnicos com pinturas, levantamento de documentos e toda a pesquisa apurada que busca uma espécie de verdade neutra sobre o artista. Essa memória encontraria seu lugar nas cartas do artista,

---

<sup>815</sup> Nora, Pierre. Entre mémoire et histoire, la problématique des lieux. In: \_\_\_\_ (dir.). *Les lieux de mémoire, I*. La République. Paris: Gallimard, 1984. p. 23-42.

como publicadas por Johanna no contexto da promoção e da venda das obras do cunhado. Como também foi notado ao longo desta tese, a maioria das cartas foi endereçada a Theo. Trata-se de um objeto que vincula as duas biografias de modo inseparável, com força maior do que o bronze que une os dois irmãos na escultura feita por Ossip Zadkine (figura 91).

Theo é o correspondente anônimo, quase uma alter-ego do irmão artista, que tem seu valor reconhecido à medida que sua vida é dedicada a promover a arte do irmão. E inevitavelmente a busca por Theo é uma busca de sucesso limitado. Por mais que se procure o irmão *marchand* separado do irmão artista, acabamos quase sempre encontrando o pintor ao final do percurso. Assim, embora algo possa ser dito a respeito de Theo para além do irmão, ele também é parte desse lugar de memória, em razão de não ser um *marchand* materialista, mas um *marchand* apóstolo, alguém que participou diretamente do próprio processo de fabricação das obras<sup>816</sup>.



Figura 91 – Ossip Zadkine, *Os irmãos van Gogh*, 1964.

<sup>816</sup> Como dito por Vicent na carta RM25, encontrada no bolso do casaco de Vincent após o tiro disparado contra o próprio peito.

Presente em Zundert, cidade onde os dois nasceram. O pedestal apresenta o trecho da carta RM25

O contexto em que Johanna promoveu a vida e a obra do cunhado prova que as cartas não podem ser tomadas como documentos, sem que seja considerado seu próprio percurso de publicação. Mais que isso, além da vontade de memória da viúva de Theo, há também uma espécie de vontade da época, geradora do ambiente e dos elementos discursivos que permitiram que a pintura e o temperamento de van Gogh florescessem como uma das maiores referências da arte moderna. Essa vontade da época, como foi mostrado ao longo deste trabalho, passava necessariamente pelas práticas de mercado.

Em resumo, as cartas conduzem a dois caminhos: em primeiro lugar, na direção da pesquisa histórica como elemento organizador da memória. As informações obtidas nelas sustentam a elaboração de discursos com pretensão de clareza metodológica. Por exemplo, nas cartas é possível colher evidências de que o pintor cometeu suicídio em 1890 e não que foi morto acidentalmente em Auvers, como argumentam Naifeh e Smith em sua biografia sobre o artista<sup>817</sup>. Em segundo lugar, as cartas também constituem um dos elementos de criação desse lugar de memória van Gogh, sobretudo quando se leva em conta a própria história de sua publicação. Elas servem para depurar o mito e chegar ao indivíduo, como fez Schapiro, mas também têm a função de inflamar esse mesmo mito à medida que permitem que se aprofundem a individualidade e o temperamento.

Desse modo, quando a principal mercadoria passa a ser o temperamento, e esse temperamento pode ser encontrado principalmente nas cartas trocadas entre os irmãos, o mercado emerge como um dos pilares que sustentam o edifício dessa memória. E o efeito, naturalmente, não se restringe a van Gogh: se espalha por toda a arte moderna, já que o holandês não foi corrompido pelo dinheiro e se manteve fiel à sua arte, mesmo com todas as portas fechadas. É por isso, conforme mostramos na introdução deste trabalho, que Damien Hirst se refere a van Gogh para promover suas *Spin Paintings*. Também é por isso que Picasso declarou que van Gogh era o começo de tudo, quando se trata de personalidade artística<sup>818</sup>.

---

<sup>817</sup> Ver Naifeh, Steven; Smith, Gregory, op. cit., 2011.

<sup>818</sup> Para as declarações de Hirst e Picasso, ver a introdução deste trabalho.

A associação da loucura com a genialidade, o afastamento do artista peregrino do mercado e, finalmente, a entrega à arte por seus elementos puramente artísticos não manchados pelo comércio são os elementos que emergem das cartas do artista, das memórias e dos depoimentos daqueles que com ele conviveram. E a perspectiva mítica segue: em nenhum momento van Gogh cedeu à compreensão fácil da razão instrumentalizadora; em nenhum momento ocupou um lugar bem definido na divisão social do trabalho. Manteve-se puro e elevado em uma sociedade corrompida pelo pragmatismo e pelo interesse material, mesmo que isso tenha custado sua razão. E é em diálogo com essa memória que se constroem narrativas que reforçam o mito e as narrativas que o contrariam, às vezes desesperadamente.

Por fim, volto a uma pergunta feita na introdução desta tese: por que tanto já foi e continua a ser dito sobre van Gogh? Porque, como vimos, esse lugar de memória em que o artista holandês se transformou traz tensões para compreender a arte de nossa época que não podem se reduzir aos fatos de sua biografia ou aos elementos formais de sua obra, a despeito das competentes pesquisas dos membros do Museu Van Gogh. Também é por isso que o tempo todo surgem novas teorias que questionam elementos fundamentais de sua trajetória, como o suicídio ou sua incapacidade de vender. Por isso tanto se fala dele, por isso tanto se escreve sobre ele.

A extensão desse lugar de memória representado por Vincent e Theo foi forjada nas práticas de mercado do final do século XIX e começo do século XX. Elas mostram que, embora o artista holandês tenha tido uma vida de privações, reconhecimento tímido e pouco tenha vendido em vida, o mercado é um ponto central na formação de sua trajetória na medida em que também é central na formação da ideia de arte moderna e de artista moderno. O mercado pode não ter aparecido como resultado das transações feitas com as obras do artista em vida, mas é justamente sua ausência que o tornou ainda mais importante para o próprio mercado depois de sua morte.



## BIBLIOGRAFIA

ALEXANDRE, A. *Paul Gauguin: Sa vie et le sens de son oeuvre*. Paris, 1930.

ALLET, Natacha, Bakker, Nienke. *Artaud, Le suicide de la société*. Paris, Musée d'Orsay, 2014.

ALPERS, Svetlana. *O projeto de Rembrandt: o ateliê e o mercado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

AMORY, Dita; Cézanne, Philippe, *Madame Cézanne* [New York, 2014]; New Haven : Yale University Press , 2014.

ANGRAND, Pierre. *Naissance des artistes indépendants*, 1884. Paris: Nouvelles Éditions Debresse, 1965.

ARTAUD, Antonin. *O suicida da sociedade*. Trad. Ferreira Gullar. Rio de Janeiro, José Olympio, 2007.

ASHENFELTER, Oerley e GRADDY, Kathryn. *Auctions and the Price of Art*, Journal of Economic Literature, v. XLI, p.763-786, 2003.

ASHENFELTER, Oerley e GRADDY, Kathryn. Economics of the Arts, in: *American Economic Review: Papers and Proceedings*, v. 101, nº3, p.212-216, 2011.

AURIER, G.-Albert. Les Isolés, Vincent van Gogh. *Mercure de France*, t. I, nº 1, p. 24-29, jan. 1890.

AURIER, Gabriel-Albert e GOURMONT, Remy de. *Texte critiques, 1889-1892: de l'impressionisme au symbolisme*. Paris: Ecole nationale supérieure de beaux-arts, 1995.

BAILEY, Martin. *Van Gogh in England: portrait of the artist as a young man in England* Londres: Barbican Art Gallery, 1992.

BAKKER, Nienke e VAN DIJK, Maite. *Van Gogh in “the country of paintings”*: an overview of his visits to museums and exhibitions’ in: VELLEKOOP (ed.) *Van Gogh’s Studio Practice*. Brussels: Mercatorfonds, 2013.

BARTHÉLÉMY, Sophie e DUPONT, Valérie. *Les migrations fauves: la diffusion du fauvism et des expressionismes en Europe centrale et orientale*. Dijon: Éd. Universitaires de Dijon, 2012.

BÄTSCHMANN, Oskar. *The Artist in the Modern World: The Conflict between Market and Self-Expression*. New Haven: Yale University Press, 1997.

BECKER, George. *The Mad Genius Controversy: A Study in the Sociology of Deviance*. Bervely Hills: Sage Publications, 1978.

BERNARD, Emile. *Les Hommes d'Ajourdou'hui*. v.8, n° 389, Librarie Vanier, Paris, 1891.

BLOCK, Jane. *Les XX and Belgian Avant-Gardism, 1868-1894*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1984.

BLOTKAMP, Carel, Art Criticism in De Nieuwe Gids, In: *Simiolus*, v.5, 1971.

BLÜHM, Andreas. *Displaying Van Gogh, 1886-1999*, in: Van Gogh Museum Journal, 1999.

BOEHM, Gottfried, *Cezanne und die Moderne : Picasso, Braque, Léger, Mondrian, Klee, Matisse, Giacometti, Rothko, De Kooning, Kelly*, Basel : Fondation Beyeler , 1999.

BOIME, Albert. *Enterprise and Entrepreneurs in Nineteenth and Twentieth-Century France*, ed. Edward Carter et al. (Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1976.

BOIME, Albert. *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*. London: Phaidon, 1971.

BONGER, Johanna van Gogh. *Brief Happiness: the correspondence o Theo Van Gogh and Jo Bonger*. Amsterdam: Van Gogh Museum; Zwolle: Waanders Publishers. 1999 [1914].

BOUILLON, Jean-Paul. *La Critique d'Art en France 1850-1900*. Saint-Etienne: Université de Saint-Etienne, 1987.

BOUILLON, Jean-Paul. Sociétés d'artistes et institutions officielles dans la seconde moitié du XIXe siècle, in: *Romantisme* 16 (1986).

BOUVIER, Jean. *Le Krach doe l'Union Générale (1878-1885)*. Paris: Presses Universitaires de France, 1960.

BOWLEY A. L. Comparison of the Wages in France, The United States, and the United Kingdom from 1840 to 1891. *The Economic Journal*, v. 8, n° 32, p. 474-489, dez. 1898.

BOWNESS, Alan. *The Conditions of Success: How the Modern Artist Rises to Fame*. New York: Thames and Hudson, 1990.

BRAUDEL, Fernand. *A Dinâmica do Capitalismo*. Lisboa: Teorema, 1985.

BRAUDEL, Fernand. *Civilização material, economia e capitalismo: séculos XV-XVII – O Jogo das trocas*. Vol. 2. São Paulo: Martins Fontes, 1995-1996.

BRAUER, Fae. *Rivals and Conspirators. The Paris Salons and the Modern Art Centre*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2013.

BRILL, Hans. The Fin de Siècle, in: Trevor Fawcett and Clive Phillpot, *The Art Press: Two Centuries of Art Magazines*. London: Art Book, 1976.

BRINTON, Christian, “Fashions in Art,” *The International Studio* 49, No. 193, March, 1913.

BUNYAN, John. *The Pilgrim's Progress*. W.R. Owens (ed.). Oxford World's Classics. Oxford: Oxford University Press, 2003.

CABANNE, Pierre. *Van Gogh*. Lisboa: Verbo, 1985.

CARTER, Karen L. WALLER, Susan. *Foreign Artists and Communities in Modern Paris, 1870-1914: Strangers in Paradise*. Burlington: Ashgate, 2015.

CLARK, T. J. *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers*. New York: Knopf, 1985.

CLEMENT, Russell T. *Les Fauves: A Sourcebook*. Westport: Greenwood Press, 1994.

COLI, Jorge. *O Corpo da Liberdade: reflexões sobre a pintura do século XIX*. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2010.

COLI, Jorge. *A serenidade nascida do caos*. REVISTA DO MASP, São Paulo, v. 3, p. 31-40, 1994.

COQUIOT, Gustave. *Les indépendants, 1884-1920*. Paris: Ollendorff, 1920.

DANCHEV, Alex (ed.); Cézanne, Paul, *The letters of Paul Cezanne*, London : Thames & Hudson , 2013.

DERRIDA, Jaques. *La vérité en peinture: Restitutions de la Verité en Pointure*. Paris: Champs Flammarion, 1978.

DIJK, Maite van, BRUTEIG, Magne, JANSEN, Leo. *Munch: Van Gogh* (exh cat.) Oslo: Munch Museum and Amsterdam: Van Gogh Museum, 2015.

DIJK, Maite van. *Foreing Artists versus French Critics: Exhibitions Strategies and Critical Reception at the Salon des Indépendents in Paris (1884-1914)*, Universiteit van Amsterdam; 2017.

DISTEL, Anne. *Les Collectionneurs des impressionistes: amateurs et marchands*. Paris: La Bibliothèque des arts, 1989.

DORN, Roland e LEEMAN, Fred. *Vincent van Gogh and the Modern Movement, 1890-1914*. (exh. cat.) Essen: Museum Folkwang and Amsterdam: Van Gogh Museum, 1990.

DORN, Roland. *Décoration: Vincent van Goghs Werkreihe für daas Gelbe Hause in Arles*. Hildesheim: G. Olms, 1990.

DRUICK, Douglas, ZEGERS, Peter. *Van Gogh and Gauguin: The Studio of the South* (exh cat.) Chicago, Art Institute of Chicago, and Amsterdam: Van Gogh Museum, 2001.

DUMAS, Ann. *The Real van Gogh: The Artist and His Letters*. (exh cat). London: Royal Academy of Arts, 2010.

DURAND-RUEL, Paul; DURAND-RUEL, Flavie. *Paul Durand-Ruel: memoirs of the first impressionist art dealer*. Paris: Flammarion, 2014.

ESNER, Rachel, e Margriet Schavemaker. *Overal Vincent: de (inter)nationale identiteiten van Van Gogh/ Vincent everywhere: Van Gogh's (inter)national identities*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010.

ESNER, Rachel. *Art Knows no Fatherland: the reception of German art in France. 1878-1900*. Ph.D. Thesis, City University of New York, 1994.

FAILLE, J.B. de la, *L' oeuvre de Vincent van Gogh: catalogue raisonné*, Paris [etc.] : Van Oest , 1928.

FAILLE, J.B. de la, *The works of Vincent van Gogh*, Amsterdam: Meulenhoff , 1970.

FEILCHENFELDT Walter , *Die Kunsthandlung Paul Cassirer Berlin un ihre Tätigkeit mit Vincent van Gogh, 1901-1915*: Dokumentation [1986], Zürich: Feilchenfeldt , 1986.

FEILCHENFELDT, Walter. ; *Rahel E.; Brandis, Markus, Paul Cassirer Verlag, Berlin 1898-1933 : eine kommentierte Bibliographie* : Bruno und Paul Cassirer Verlag 1898-1901 : Paul Cassirer Verlag 1908-1933, München : Saur , 2002.

FEILCHENFELDT, Walter. *Vincent van Gogh & Paul Cassirer, Berlin: the reception of van Gogh in Germany from 1901 to 1914* [1988], Zwolle [etc.]: Waanders [etc.] , 1988.

FEILCHENFELDT, Walter. VINCENT VAN GOGH: *The Years in France: Complete Paintings 1886-1890*. 348 pages. 4to, cloth. London, Philip Wilson, 2013.

FÉNÉON, Félix, e HALPERIN, Joan U. *Oeuvres plus que complètes*. Genève: Droz, 1970.

FLETCHER, Pamela; HELMREICH, Anne. *The Rise of the Modern Art Market in London 1850-1939* Manchester University Press, 2011.

FOWLE, Frances, *Van Gogh's twin: the Scottish art dealer Alexander Reid 1854-1928*, Edinburgh: National Galleries of Scotland, 2010.

FRANKLIN, Ursula. *A different quest for truth and shoes: Derrida on Heidegger and Schapiro on Van Gogh*. *The Centennial Review*, v. 35, n° 1, p. 141-165, 1991.

GARBER, Peter M. 'Tulipmania', in Robert P. Flood and Peter M. Garber, *Speculative Bubbles, Speculative Attacks, and Policy Switching*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1994.

GEBORD, Paul. Des Étrangers à Paris au Xix Siècle, in: *Ethnologie Française: Revue de La Société D'ethnologie Française* 4 (1995).

GEE, Malcolm. *Art Criticism since 1890*. Authors, Texts, Contexts. Manchester: University Press, 1993.

GEE, Malcolm. *Dealers, Critics and Collectors of Modern Painting, 1910-1930*. New York, 1981.

GENOVA, Pamela Antonia. *Symbolist Journals: A Culture of Correspondence*. Aldershot: Ashgate, 2002.

GILLOT, Françoise e LAKE, Carlton. *Life with Picasso*. Nova York: McGraw-Hill Book Company, 1964.

GISPERT, Marie. *La Critique d'art au Mercure de France, 1890-1914*, G-Albert Aurier, Camille Mauclair, André Fontainas... (et al). Paris: Éd Rue d'Ulm, 2003.

GOGH, E.H. du Quesne-van, Persoonlijke herinneringen aan Vincent van Gogh (Baarn, 1910); e Bonger, Johanna van Gogh, Brieven aan zijn broeder, 4 vols., Amsterdam: Wereldbibliotheek, 1914.

GOGH, Vincent van, *Tentoonstelling der nagelaten werken van Vincent van Gogh*. Amsterdam, Panorama, 1892.

GOGH, Vincent van. *The Complete Letters of Vincent van Gogh*, Londres: Thames and Hudson, 1978.

GOULD, Brian, *Two Van Gogh contacts: E.J. Wisselingh, art dealer; Daniel Cottier, glass painter and decorator*, [S.l.]: Naples , 1969.

GREEN, Nicholas. "Circuits of Production, Circuits of Consumption: The Case of Mid-Nineteenth-Century French Art Dealing", *Art Journal*, Vol. 48, No. 1, Nineteenth-Century French Art Institutions (Spring, 1989).

GREEN, Nicholas. "Dealing in Temperaments: Economic Transformation of the Artistic Field in France during the Second Half of the Nineteenth Century". *Art History* 10, March 1987.

HAMMACHER, A. M., Van Gogh, Michelet and Zola, Vincent. *Bulletin of the Rijksmuseum Vincent van Gogh*, 4-3, 1975.

HARVEY, David. *Paris, a capital da modernidade*. São Paulo: Boitempo, 2015.

HASKELL, Francis, *Rediscoveries in art: some aspects of taste, fashion and collecting in England and France*, London: Phaidon, 1980.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 2005.

HEINICH, Nathalie. *Glory of Van Gogh: An Anthropology of Admiration*, Princeton Univ. Press. 1996.

HERBERT, Robert L. Millet Revisited. *Burlington Magazine*, v.7. 1962.

HEUGTEN, Sjaar van; JANSEN, Leo et al. *Van Gogh in de Borinage: de geboorte van een kunstenaar*. Brussel: Mercatorfonds, 2015.

HIRSCHMAN, Albert. *As paixões e os interesses: argumentos políticos para o capitalismo antes de seu triunfo*. São Paulo, SP: Paz e Terra, 2000.

HOBBSAWM, E. J. *Nations and nationalism since 1780. Programme, myth, reality*. New York and London: Cambridge University Press, 1990.

HOUSE, John. *Impressionism: Paint and Politics*. New Haven: Yale University Press, 2004.

HULSKER, Jan. *The New Complete van Gogh: paintings, drawings, sketches: revised and enlarged edition of the catalogue raisonné of the works of Vincent van Gogh*, Amsterdam: Meulenhoff, 1966.

HULSKER, Jan. *Theo et son frère Vincent*, Overdruk van uitgetypte lezing gehouden in Parijs, Musée d'Orsay, 1988.

HULSKER, Jan. *Vincent van Gogh als schrijver*, Aflevering, van: Trefpunt, 1972.

HULSKER, Jan; MILLER, James. *Vincent and Theo van Gogh: a dual biography*. Ann Arbor: Fuller Publications, 1990.

HULSKER, Jan; TILBORGH, Louis van, *Vincent van Gogh : a guide to his work and letters*. Amsterdam [etc.] : Van Gogh Museum [etc.] , 1993.

HUNGERFORD, Constance Cain. “Meissonier and the Founding of the Société Nationale de Beaux-Arts”, in *The Art Journal* (1989).

HUYGHE, René. *Un siècle d'art moderne: l'histoire du Salon des indépendants 1884-1984*. Paris: Denoel, 1984.

ISAÄCSON, J.J. De revolutionaire schildersgroep in Frankrijk' In: *De Portefeuille. Kunst- en Letterbode*, 1889.

ISRAEL, Jonathan I. *The Dutch Republic: its Rise, Greatness and Fall, 1477-1806*. Oxford: Clarendon Press, 1995.



IZENBERG, Gerald N. *Identinty: The Necessity of a Modern Idea*. Philadephia: University of Pennsylvania Press, 2016.

JACQUEMYNS, Guillaume. *La Vie Sociale dans le Borinage houlier: notes, statistiques, monographies*. Bruxelas, 1939.

JANSEN Leo; LUIJTEN, Hans; BAKKER, Nienke (eds.). *Vincent van Gogh – The Letters*. Amsterdam & The Hague: Van Gogh Museum & Huygens ING. Version: December 2010.

JENSEN, Robert. GALENSON, David, “Careers and Cavnases: The Rise of the Market for Modern Art in Nineteenth-Century Paris”, in: *Van Gogh Studies*. Amsterdam: Van Gogh Museum 2007: 136-166.

JENSEN, Robert. *Marketing Modernism in Fin-de-Siècle Europe*. Princeton: Princeton University Press, 1994.

JOYEUX-PRUNEL, Béatrice. “Art Moderne et cosmopolitisme à la fin du XIXe siècle: un art sans frontières?”, in: *Hypothèses*. Paris: Publications de la Sorbonne, 2002: 187-199.

JOYEUX-PRUNEL, Béatrice. *Les Avant-Gardes Artistiques 1848-1918: Une Histoire Transnationale*. Paris: Gallimard, 2006.

KAUFMANN, Thomas Da Costa. *Toward a Geography of Art*. Chicago: University of Chicago, 2004.

KELLY, Simon; DIJK, Maite van. *Jean-François Millet. Sowing the seeds of modern art*. Thoth publications, Van Gogh Museum, Amsterdam, 2019.

KINDLEBERGER, Charles P., *A Financial History of Western Europe*, Oxford University Press, 1993.

KINDLEBERGER, Charles. *A Financial History of Western Europe*. Londres: George Allen & Unwin, 1984.

KINDLEBERGER, Charlie P. e ALIBER, Robert Z. *Manias, Pâncos e Crises. Um histórico das crises financeiras.*, Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 2000.

KODERA, Tsukasa; Rosenberg, Yvette. *The Mythology of Vincent van Gogh*, Amsterdam: Benjamins, 1993.

LAFONT-COUTURIER, Hélène. La maison Goupil ou la notion d'oeuvre originale remise en question. In: *Revue de l'Art*, 1996, n°112.

LAFONT-COUTUTIER, Hélène. *Gérome&Goupil: Art and Enterprise*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2000.

LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. *História: Novas abordagens*. Trad. Henrique de Mesquita. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

LLOYD, Jill. *Van Gogh et le Expressionisme exposition*, Amsterdam, Van Gogh. Paris: Gallimard, 2006.

LOBSTEIN, Dominique. *Dictionnaire des indépendants: 1884-1914*. 3 volumes. Dijon: L'Echelle de Jacob, 2003.

LOBSTEN, Dominique. *Les Salons au XIXe Siècle: Paris, Capitale des Arts*. Paris: Éd. De La Martinière, 2006.

LUIJTEN, Hans. *Alles voor Vincent – Het leven van Jo van Gogh-Bonger*. Prometheus, Amsterdam, 2019.

LUIJTEN, Hans. *Alles voor Vincent – Het leven van Jo van Gogh-Bonger*. Amsterdam: Prometheus, 2019.

MAINARDI, Patrícia, *The end of the salon: art and the state in the early Third Republic*, Cambridge: Cambridge University Press, c1993.

MAINARDI, Patricia. *Another World: Nineteenth-Century Illustrated Print Culture*. Yale University Press, March 14, 2017.

MAINARDI, Patricia. *Art and Politics of the Second Empire: The Universal Expositions of 1855 and 1867*. New Haven: Yale University Press, 1989.

MAINARDI, Patrícia. The 19th-century art trade: copies, variations, replicas. *Van Gogh Museum Journal*, Amsterdam, 2000.

MARX, Karl. *O capital*, livro três. São Paulo, Boitempo. 2012.

- MARTINEZ, Felipe Sevilhano. *Van Gogh no MASP*, dissertação/Unicamp, 2015.
- MATTHEWS, Patrícia. Aurier and Van Gogh: Criticism and Response. *The Art Bulletin*, v. 68, nº 1, p. 94-104, março 1986.
- McQUEEN, Alison. *The Rise of the Cult of Rembrandt: Reinventing an Old Master in Nineteenth-Century France*. Amsterdam University Press, 2003.
- McWILLIAM, Neil, PARSONS, Christopher. Le Paysan de Paris: Alfred Sensier e o Mito da França Rural. *Oxford Art Journal*, v. 6, nº 2, 1983.
- MEIER-GRAEFE, Julius, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*. München, Papier, 1904.
- MEIER-GRAEFE, Julius, *Vincent van Gogh: der Roman eines Gottsuchers*: Berlim: Zsolnay, 1932.
- MEIER-GRAEFE, Julius, *Vincent*, München: Piper , 1925.
- MERILL, Linda. *A Pot of Paint: Aesthetics on Trial in Whistler v. Ruskin*. Smithsonian, 1993.
- MINDERAA, P., August Vermeylen, *In: Jaarboek van de Maatschaapij Letterkunde te Leiden*, Leiden, 1947.
- MIRBEAU, Octave, *Echo de Paris*, 1891.
- MOULIN, Raymonde. *Le marche de l'art: mondialisation et nouvelles technologies*. Paris: Flammarion, 2003 [9ª ed].
- MITCHELL, B. R. *International Historical Statistics, Europe 1750-2005*, New York, Palgrave Macmillan, 2007.
- MOULIN, Raymonde. *Le marché de la peinture em France*. Paris, Minuit, 1967.
- NAIFEH, Steven; SMITH, Gregory, White. *Van Gogh: a vida*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- NOCHLIN, Linda. “The invention of the Avant-Garde: France, 1830-80”, in: Hess, Thomas B., e ASHBERRY, John. *The Avant-Garde*. New York: Macmillan, 1968.
- NOCHLIN, Linda. *Impressionism and Post-Impressionism, 1874-1904: Sources and Documents*, Englewood Cliffs, N.J., Prentice Hall, 1966.

- NONNE, Monique, Les marchands de van Gogh, *Van Gogh Museum Journal*, 2000.
- NORA, Pierre. *Lieux de mémoire*. (3 vol) Paris: Gallimard, rev. Ed. 1997.
- ORWICZ, Michael R. *Art Criticism and its Institutions in Nineteenth-Century France*. Manchester: Manchester University Press, 1994.
- PALMEDE, Guy. *French Capitalism in the Nineteenth Century*, 1972.
- PARADISE, JoAnne. *Gustave Geffroy and the criticism of painting*. New York, 1985.
- PASCOE Pratt, Johnatan. *Patron or Pirate? Vollard and the works of Vincent van Gogh*, In: Rabinow, Rebecca et al. *Cézanne to Picasso: Ambroise Vollard, Patron of the Avant-garde*. Metropolitan Museum of Art (New York, N.Y.), Art Institute of Chicago, Musée d'Orsay, 2006.
- PATRY, Sylvi (et al). *Discovering the Impressionists: Paul Durand-Ruel and the New Painting* (exh. cat.) Philadelphia Museum of Art; London: The National Gallery; Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2015.
- PICON. Gaëtan. *Naissance de la peinture moderne*. Genebra: Skira, 1974 [1863].
- POLLOCK, Griselda. "Vincent van Gogh and Holland: nationalism and modernism", in *Dutch crossing: a journal for students of dutch in Britain*, 44 (1991).
- POLLOCK, Griselda. *Van Gogh and Dutch Art: A study in Van Gogh's Notion of the Modern*. University of London, 1980.
- REWALD, John. *Cézanne, Geffroy et Gasquet, suivi de souvenirs sur Cézanne de Louis Aurenche et de lettres inédites*, Paris: Quatre Chemins-Éditart , 1959.
- REWALD, John. *Studies on Post-Impressionism*, Londres: Thames and Houdson, 1986.
- REWALD, John. *The History of Impressionism*. London: Secker & Warburg, 1973.
- REWALD, John; FEICHENFELDT, Walter. *The paintings of Paul Cézanne: a catalogue raisonné*. New York [NY]: Abrams, 1996.
- REYNAERTS, Jenny and VAN DONGEN, Stella Versluis. 'A Portrait of the Artist as a Young Man: Edgar Degas inspired by Rembrandt', in: *The Rijksmuseum Bulletin*, vol 59 (2011).

ROSHENTAL, Léon. *Du romantisme au réalisme: essai sur l'évolution de la peinture en France de 1830 à 1848*. Paris: Macula, 1987 [1914].

RUSKIN, John. *A economia política da arte*. Rio de Janeiro, RJ: Record, 2004.

SCHAMA, Simon. *O desconforto da riqueza: a cultura holandesa na época de ouro: uma interpretação*, São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SCHAPIRO, Meyer. *The Still Life as a Personal Object: a note on Heidegger and Van Gogh*, 1968.

SCHUMPETER, Joseph. *Teoria do Desenvolvimento Econômico*. São Paulo, SP: Nova Cultura, 1985.

SENSIER, Alfred. *La vie et l'oeuvre de J.F. Millet*. Paul Mantz, 1882.

SERAFINI, Paolo. *La Maison Goupil et l'Italie: le succès des peintres italiens à Paris au temps de l'impressionisme*. Cinisello Balsamo (Milano): Silvana, 2013.

SIMPSON, Juliet. 'The Société Nationale: The Politics of Innovation in Late Nineteenth-Century France', in *Apollo* (1999).

STAVISTKY, Gail; ROTHKOPF, Katherine; HANDY, Ellen, *Cézanne and American modernism*, New Haven [etc.] : Yale University Press [etc.] , 2009.

STEVENS, Mary Ann. et al. *Emile Bernard, 1868-1941: a pioneer of modern art*. Zwolle: Waanders. 1990.

STOLWIJK, Chris (org); *Van Gogh studies*, eds 2007-2012, Zwolle [etc.]: Waanders [etc.], 2007-2012.

STOLWIJK, Chris, *Uit de schilderswereld: Nederlandse kunstschilders in de tweede helft van de negentiende eeuw*, Leiden: Primavera Pers, 1998.

STOLWIJK, Chris, VEENEBOS, Han; *The account book of Theo van Gogh and Jo van Gogh-Bonger* [2002], Amsterdam [etc.]: Van Gogh Museum [etc.], 2002.

STOLWIJK, Chris; KOLDEHOFF, Stefan. *The Thannhauser Gallery: marketing Van Gogh*, Brussel, Amsterdam: Mercatorfonds, Van Gogh Museum, 2017

STOLWIJK, Chris; LEMONDES, Heather, Paul Gauguin: de doorbraak naar moderniteit, Amsterdam [etc.]: Van Gogh Museum [etc.], 2009.

STOLWIJK, Chris; THOMSON, Richard, *Theo van Gogh: 1857-1891: Art Dealer, Collector and Brother of Vincent*, Van Gogh Museum, Amsterdam, Waander Publishers, Zwolle 1999.

STUIVELING, G., *De Nieuwe Gids als geestelijke brandpunt*, Amsterdam, 1959.

STURGIS, Alexander. *Rebels and Martyrs: The Image of the Artist in the Nineteenth Century* (exh cat.) London: National Gallery, 2006.

THOMPSON, Don. *The \$12 Million Stuffed Shark: The Curious Economics of Contemporary Art*. Palgrave MacMillan, 2010.

THOMPSON, E. P. *A formação da classe operária inglesa*. Rio de Janeiro, RJ: Paz e Terra, 2004.

THOMSON, Belinda. *Gauguin*. London: Thames and Hudson, 1987.

TILBORGH, Louis van et al. *Van Gogh & Millet*. Zwolle: Waanders, 1988.

TILBORGH, Louis van, e HENDRIKS, Ella. *Vincent van Gogh Paintings*. Volume 2. Farnham: Ashgate/Lund Humphries, 2011.

TILBORGH, Louis van, et al. *Neo-Impressionisten Seurat tot Struycken*, Zwolle: Waanders , 1988.

TILBORGH, Louis van, HEUGTEN, Sjraar van, e CONISBEE, Philip. *Millet, Van Gogh* (exh cat.) Paris: Musée d'Orsay, 1998.

TILBORGH, Louis van, *Vincent van Gogh: paintings*, Amsterdam [etc.]: Van Gogh Museum, 1999.

UITERT, E. van. An Imortal Name. In: *The Rijksmuseum Vincent van Gogh*. Meulenhoff/Landshoff, 1987.

VAISSE, Pierre. 'Salons, exhibitions et sociétés d'artistes en France 1871-1914', in: Francis Haskell. *Saloni, gallerie, musei e loro influenza sullo sviluppo dell'arte dei secoli XIX e XX*. Bologna: Editrice Clueb, 1979.

VAISSE, Pierre. Annexe sur l'image du marchand de tableaux pendant le XIXe siècle, *Romantisme*, n° 49, 1983.

VASARI, Giorgio. *Le vite: dei piu eccellenti pittory, scultori ed architetti*. Milano: F. Vallardi, 1929.

VEEN, Wouter van der. *O capital de Van Gogh: ou como os irmãos Van Gogh foram mais espertos do que Warren Buffet*. L&PM Editores, 2019.

VELLEKOOP, Marije; ZWIKKER, Roselie. *Vincent van Gogh drawings 4*. Arles, Saint-Rémy and Auvers, 1888-1890. Amsterdam: Van Gogh Museum, 2007.

VENTURI, Lionello, *Les archives de l'impressionnisme: lettres de Renoir, Monet, Pissarro, Sisley et autres, mémoires de Paul Durand-Ruel, documents*, Paris [etc.]: Durand-Ruel, 1939.

VETH, Jan, *Half a century of picture dealing: an illustrated record*, Amsterdam: E.J. van Wisselingh & Co, 1923.

VETH, Jan, *Tentoonstelling van werken door Vincent van Gogh in de Amsterdamsche Panoramazaal*, In: *De Nieuwe Gids* n° 8, 1893), p.431.

WARD, Marta. *Pissarro, neo-impressionism and the spaces of the avant-garde*. Chicago & London, 1995.

WELSH-OVCHAROV, Bogomila, et al, *Van Gogh a Paris: Musee d'Orsay, Reunion des Musées Nationaux*, Paris, 1988.

WELSH-OVCHAROV, Bogomila, *Vincent van Gogh and the birth of cloisonism: an overview: Paul Gauguin, Louis Anquetin, Émile Bernard, Henri de Toulouse-Lautrec, Jakob Meyer de Haan, Chales Laval, Maurice Denis, Paul Sérusier*. Art Gallery of Ontario, Toronto, 1981.

WELSH-OVCHAROV, Bogomila, *Vincent van Gogh: his Paris Period 1886-1889*, Alphen aan den Rijn: Vis-Druk, 1976.

WHITE, Cynthia A.; WHITE, Harrison C. *Canvases and Careers, Institutional Change in The French Painting World*. Chicago: University Chicago Press, 1993.



WHITE, Eugene N. The Crash of 1882, Counterparty Risk, and the bailout of the Paris Bourse. *NBER Working Paper*, n° 12933, fev. 2007.

WILDENSTEIN, Daniel; Crussard, Sylvie; Heudron, Martine, *Paul Gauguin : a savage in the making : catalogue raisonné of the paintings (1873-1888)*, Milano [etc.] : Skira [etc.] , 2002.

YEIDE, Nancy. *An art dealer in 19th-century*. Paris: Apollo, Março, 1998.

ZAROBEL, John, et al. *Paul Durand-Ruel and the Modern Art Market: Inventing Impressionism*, National Gallery Company, London, Yale University Press, 2013.

ZEMEL, Carol, *Van Gogh's Progress: utopia, modernity and the late nineteenth-century art*, Berkley, California University Press, 1997.

ZEMEL, Carol. 'The Spook in the Machine: Van Gogh's Pictures of Weavers in Brabant', in *The Art Bulletin* 67 (March 1985).

ZEMEL, Carol. *The formation of a Legend: Van Gogh Criticism, 1890-1920*. Ann Arbor [MI]: UMI, 1980.

## ANEXOS

### CRONOLOGIA

**1853** – Nasce Vincent van Gogh em Zundert;

**1857** – Nasce Theo van Gogh em Zundert;

**1869** – Vincent começa a trabalhar na filial de Haia da galeria Goupil & Cie, da qual seu tio, também Vincent van Gogh, era sócio;

**1873** – Theo começa a trabalhar na filial de Bruxelas da mesma galeria;

**1873** – Vincent se muda para Londres para trabalhar na filial local da galeria;

**1876** – Após uma breve passagem por Paris, Vincent é demitido da galeria;

**1878** – Theo viaja a Paris para representar a galeria na Exposição Universal;

**1877** – Após rápidas experiências como professor e livreiro, Vincent decide seguir a carreira de pastor e começa a estudar para ser aprovado na universidade de teologia;

**1878** – Depois de ter abandonado os estudos, Vincent consegue uma licença como pregador livre no Borinage, distrito de mineradores no norte da Bélgica;

**1880** – A licença de Vincent é cassada e ele decide se tornar artista ainda no Borinage;

**1880** – Theo assume a gerência da filial da Goupil localizada no número 9 do Boulevard Montmartre, em Paris, com apenas 23 anos;

**1881** – Vincent retorna à Holanda, onde ficará pelos próximos cinco anos;

**1885** – Após a morte de seu pai, Vincent parte para Antuérpia, onde permanece por curto período;

**1886** – Vincent chega a Paris para morar com Theo;

**1887** – Theo conhece Johanna Bongers;

**1887** – Vincent parte de Paris rumo a Arles;

**1888** – O pintor Paul Gauguin vive alguns meses com Vincent em Arles. A parceria é interrompida quando Gauguin decide partir em razão da convivência difícil. Na ocasião, Vincent corta uma parte de sua orelha direita;

**1888** – Theo se casa com Johanna Bongers;

**1889** – Vincent decide se internar no asilo Saint-Paul-de-Mausole, em Saint-Rémy de Provence. Ao longo do período, são constantes as crises nervosas que interrompem o trabalho do pintor;

- 1889** – Nasce o filho de Theo e Johanna, batizado Vincent van Gogh;
- 1890** – Vincent decide deixar o hospício rumo a Auvers-sur-Oise para ser tratado pelo Doutor Gachet;
- 1890** – Vincent comete suicídio;
- 1891** – Menos de um ano após a morte do irmão, Theo é internado em Utrecht com problemas nervosos. Morre menos de um ano após Vincent;
- 1892** – Johanna se muda para Bussum, na Holanda, e começa a promover as obras e a biografia do cunhado. Já neste ano, trechos das cartas trocadas entre os irmãos são publicadas na imprensa holandesa;
- 1900** – O marchand Paul Cassirer negocia as primeiras obras de van Gogh em solo alemão;
- 1905** – O museu Stedelijk, de Amsterdam, promove a primeira grande retrospectiva da obra do artista;
- 1913** – O corpo de Theo é transferido de Utrecht para Auvers-sur-Oise, onde Vincent estava enterrado;
- 1914** – Johanna publica a primeira edição completa das cartas trocadas entre Vincent e Theo, em holandês e alemão;
- 1925** – Johanna Bonger morre em Bussum, aos 63 anos.

## TABELAS

**Tabela 1** – Obras compradas por Theo em seu período como gerente na galeria do Boulevard Montmartre (1881-1890)

| Quantidade | Artista         | Preço de compra (fr) | Média por obra |
|------------|-----------------|----------------------|----------------|
| 75         | Corcos          | 72.187,00            | 962,49         |
| 68         | Monet           | 94.525,81            | 1.390,09       |
| 51         | Corot           | 190.033,81           | 3.726,15       |
| 43         | Monticelli      | 11.450,00            | 266,28         |
| 30         | Daubigny        | 168.046,75           | 5.601,56       |
| 20         | Pissarro        | 8.935,00             | 446,75         |
| 20         | Degas           | 33.770,00            | 1.688,50       |
| 18         | Bargue          | 5.073,50             | 281,86         |
| 16         | Jeannin         | 7.700,30             | 481,27         |
| 16         | Dupre           | 87.035,10            | 5.439,69       |
| 15         | Rafaelli        | 14.975,00            | 998,33         |
| 15         | Jongkind        | 25.275,10            | 1.685,01       |
| 15         | Heyerdahl       | 7.280,00             | 485,33         |
| 14         | Carriere        | 13.080,00            | 934,29         |
| 12         | Isabey          | 53.412,60            | 4.451,05       |
| 12         | Diaz de la Pena | 87.051,60            | 7.254,30       |
| 11         | Gauguin         | 3.315,00             | 301,36         |
| 11         | Daumier         | 9.200,00             | 836,36         |
| 11         | Perraire        | 5.200,00             | 472,73         |
| 10         | Michel          | 9.800,00             | 980,00         |
| 10         | Martens         | 3.500,00             | 350,00         |
| 10         | Sisley          | 3.995,20             | 399,52         |
| 10         | Degrave         | 7.900,00             | 790,00         |
| 9          | Henner          | 18.950,00            | 2.105,56       |
| 9          | Desbrosses      | 0,00                 | 0,00           |
| 9          | Hervier         | 3.540,00             | 393,33         |
| 8          | Ziem            | 15.749,65            | 1.968,71       |
| 7          | Rousseau        | 52.280,00            | 7.468,57       |
| 7          | Lepine          | 1.250,00             | 178,57         |
| 7          | Tofano          | 2.730,00             | 390,00         |
| 7          | Boggs           | 1.950,00             | 278,57         |
| 7          | Watelin         | 3.410,00             | 487,14         |

|   |                  |           |           |
|---|------------------|-----------|-----------|
| 6 | Cals             | 1.160,00  | 193,33    |
| 6 | Harnett          | 1.843,00  | 307,17    |
| 6 | Troyon           | 67.690,00 | 11.281,67 |
| 6 | Goyen, van       | 5.527,20  | 921,20    |
| 5 | Pasini           | 11.870,00 | 2.374,00  |
| 5 | Jacques, Ch      | 7.000,00  | 1.400,00  |
| 5 | Manet            | 3.583,85  | 716,77    |
| 5 | Courbet          | 9.400,00  | 1.880,00  |
| 5 | Weber            | 1.950,00  | 390,00    |
| 4 | Vos              | 455,00    | 113,75    |
| 4 | Chintreul        | 2.328,30  | 582,08    |
| 4 | Constant         | 23.000,00 | 5.750,00  |
| 4 | Guillaumin       | 732,00    | 183,00    |
| 4 | Mesdag           | 6.700,00  | 1.675,00  |
| 4 | Kaemmerer        | 23.000,00 | 5.750,00  |
| 4 | Brown            | 887,50    | 221,88    |
| 3 | Gegerfelt, de    | 700,00    | 233,33    |
| 3 | Detaille         | 30.450,00 | 10.150,00 |
| 3 | Neuville         | 18.350,00 | 6.116,67  |
| 3 | Renoir           | 925,00    | 308,33    |
| 3 | Bouguereau       | 28.000,00 | 9.333,33  |
| 3 | Miralles Damarin | 430,00    | 143,33    |
| 3 | Lafon            | 1.800,00  | 600,00    |
| 3 | Harlamoff        | 4.100,00  | 1.366,67  |
| 3 | Aublet           | 28.000,00 | 9.333,33  |
| 3 | Madou            | 3.620,00  | 1.206,67  |
| 3 | De Penne         | 1.200,00  | 400,00    |
| 2 | Lesret           | 6.000,00  | 3.000,00  |
| 2 | Cazin            | 5.500,00  | 2.750,00  |
| 2 | Lynch            | 875,00    | 437,50    |
| 2 | Sheldon Smith    | 200,00    | 100,00    |
| 2 | Carriere         | 2.300,00  | 1.150,00  |
| 2 | Metzmacher       | 7.000,00  | 3.500,00  |
| 2 | Meyerheim        | 4.000,00  | 2.000,00  |
| 2 | Marcke de Lummen | 16.000,00 | 8.000,00  |
| 2 | Chaplin          | 6.800,00  | 3.400,00  |
| 2 | Knight           | 6.000,00  | 3.000,00  |
| 2 | Ciceri           | 775,00    | 387,50    |
| 2 | Teniers, D.      | 850,00    | 425,00    |
| 2 | Wahlberg         | 1.500,00  | 750,00    |

|   |                       |           |           |
|---|-----------------------|-----------|-----------|
| 2 | Hamon                 | 2.540,00  | 1.270,00  |
| 2 | Vollon                | 1.400,00  | 700,00    |
| 2 | Voilemot              | 1.100,00  | 550,00    |
| 2 | Delanoy               | 0,00      | 0,00      |
| 2 | Vibert                | 1.000,00  | 500,00    |
| 2 | Toulouse-Lautrec      | 400,00    | 200,00    |
| 2 | Fromentin<br>(Dupeux) | 15.500,00 | 7.750,00  |
| 2 | Flameng               | 3.500,00  | 1.750,00  |
| 2 | Dubufe                | 4.000,00  | 2.000,00  |
| 2 | Jazet                 | 750,00    | 375,00    |
| 2 | Pinet                 | 0,00      | 0,00      |
| 2 | Besnard               | 1.500,00  | 750,00    |
| 2 | Pereine               | 500,00    | 250,00    |
| 2 | Rivera                | 9.200,00  | 4.600,00  |
| 2 | Bergen, von           | 3.150,00  | 1.575,00  |
| 2 | Bergeret              | 750,00    | 375,00    |
| 2 | Richet                | 1.750,00  | 875,00    |
| 2 | Wilda, Ch.            | 1.400,00  | 700,00    |
| 2 | Richter               | 2.350,00  | 1.175,00  |
| 2 | Balavoine             | 1.426,00  | 713,00    |
| 2 | Obekend               | 276,00    | 138,00    |
| 2 | Nittis, de            | 1.450,00  | 725,00    |
| 2 | Ribot                 | 2.300,00  | 1.150,00  |
| 2 | Rousseau              | 24.500,00 | 12.250,00 |
| 2 | Bacon                 | 1.000,00  | 500,00    |
| 2 | Schneider             | 1.750,00  | 875,00    |
| 2 | Rosier                | 600,00    | 300,00    |
| 1 | Courtois              | 420,00    | 420,00    |
| 1 | Delacroix             | 6.500,00  | 6.500,00  |
| 1 | Beaumont              | 280,00    | 280,00    |
| 1 | Dagnan-Bouveret       | 4.000,00  | 4.000,00  |
| 1 | Bedini                | 400,00    | 400,00    |
| 1 | Dalbono               | 10.000,00 | 10.000,00 |
| 1 | Couder                | 900,00    | 900,00    |
| 1 | Berchere              | 524,35    | 524,35    |
| 1 | Vincelet              | 200,00    | 200,00    |
| 1 | Vignon                | 200,00    | 200,00    |
| 1 | Bas, Le               | 400,00    | 400,00    |
| 1 | Yori                  | 400,00    | 400,00    |

|   |                     |           |           |
|---|---------------------|-----------|-----------|
| 1 | Bakker Korff, Alexa | 950,00    | 950,00    |
| 1 | Vetter              | 4.000,00  | 4.000,00  |
| 1 | Dore                | 1.200,00  | 1.200,00  |
| 1 | Bail                | 700,00    | 700,00    |
| 1 | Dreux, de           | 1.500,00  | 1.500,00  |
| 1 | Verdier             | 0,00      | 0,00      |
| 1 | Dupre               | 2.000,00  | 2.000,00  |
| 1 | Viliert             | 500,00    | 500,00    |
| 1 | Bilon               | 100,00    | 100,00    |
| 1 | Breton              | 13.000,00 | 13.000,00 |
| 1 | Braekeleer, de      | 300,00    | 300,00    |
| 1 | Boudin              | 52,50     | 52,50     |
| 1 | Busson              | 13.000,00 | 13.000,00 |
| 1 | Calame              | 126,10    | 126,10    |
| 1 | Bonvin              | 346,50    | 346,50    |
| 1 | Carboniro           | 1.080,00  | 1.080,00  |
| 1 | Bombled             | 100,00    | 100,00    |
| 1 | Goeneutte           | 0,00      | 0,00      |
| 1 | Boldini             | 3.000,00  | 3.000,00  |
| 1 | Ericspn             | 350,00    | 350,00    |
| 1 | Constant, Bery      | 5.600,00  | 5.600,00  |
| 1 | Bock, T.E.A. de     | 0,00      | 0,00      |
| 1 | Cormon              | 4.000,00  | 4.000,00  |
| 1 | Cercone             | 500,00    | 500,00    |
| 1 | Cezanne             | 300,00    | 300,00    |
| 1 | Chambers, W.        | 400,00    | 400,00    |
| 1 | Charpentier         | 1.400,00  | 1.400,00  |
| 1 | Billet              | 4.250,00  | 4.250,00  |
| 1 | Bertrand            | 2.000,00  | 2.000,00  |
| 1 | Bernier             | 250,00    | 250,00    |
| 1 | Chirico, di         | 250,00    | 250,00    |
| 1 | Berne-Bellecour     | 2.180,00  | 2.180,00  |
| 1 | Claude              | 1.500,00  | 1.500,00  |
| 1 | Cock, de            | 600,00    | 600,00    |
| 1 | Brascassat          | 5.000,00  | 5.000,00  |
| 1 | Bergh               | 350,00    | 350,00    |
| 1 | Washington          | 400,00    | 400,00    |
| 1 | Carroller           | 700,00    | 700,00    |
| 1 | Scheiner, Mme       | 1.500,00  | 1.500,00  |
| 1 | Mancini             | 50,50     | 50,50     |



|   |                    |           |           |
|---|--------------------|-----------|-----------|
| 1 | Savini             | 1.300,00  | 1.300,00  |
| 1 | Papety, Dorn       | 65,00     | 65,00     |
| 1 | Norman             | 500,00    | 500,00    |
| 1 | Nicolas            | 500,00    | 500,00    |
| 1 | Pelouze            | 300,00    | 300,00    |
| 1 | Mucka, Carl        | 3.000,00  | 3.000,00  |
| 1 | Perez, Alonso      | 340,00    | 340,00    |
| 1 | Mirolbes-Darsnarim | 1.200,00  | 1.200,00  |
| 1 | Millet             | 18.000,00 | 18.000,00 |
| 1 | Senet, Kime        | 0,00      | 0,00      |
| 1 | Metting            | 0,00      | 0,00      |
| 1 | Mesgriny, de       | 800,00    | 800,00    |
| 1 | Meissonnier        | 1.000,00  | 1.000,00  |
| 1 | Sarres a           | 160,00    | 160,00    |
| 1 | Giroux             | 100,00    | 100,00    |
| 1 | Muhrmann           | 300,00    | 300,00    |
| 1 | Redon              | 300,00    | 300,00    |
| 1 | Salmson, Hugo      | 1.500,00  | 1.500,00  |
| 1 | Salles             | 1.500,00  | 1.500,00  |
| 1 | Sanders, de        | 400,00    | 400,00    |
| 1 | Rougeron           | 1.250,00  | 1.250,00  |
| 1 | Rouband            | 800,00    | 800,00    |
| 1 | Roelofs, William   | 250,00    | 250,00    |
| 1 | Pearce             | 600,00    | 600,00    |
| 1 | Ricard             | 78,85     | 78,85     |
| 1 | Loustaunau         | 850,55    | 850,55    |
| 1 | Sanetis,de         | 500,00    | 500,00    |
| 1 | Quost              | 0,00      | 0,00      |
| 1 | Pokilonow          | 2.528,50  | 2.528,50  |
| 1 | Plassan            | 400,00    | 400,00    |
| 1 | Sargent            | 1.000,00  | 1.000,00  |
| 1 | Peyrol-Bonheur     | 2.375,00  | 2.375,00  |
| 1 | Perrault           | 3.000,00  | 3.000,00  |
| 1 | Sauzea, David de   | 500,00    | 500,00    |
| 1 | Robie              | 1.700,00  | 1.700,00  |
| 1 | Giradet, Jules     | 4.300,00  | 4.300,00  |
| 1 | Gysis              | 315,00    | 315,00    |
| 1 | Maris              | 2.800,00  | 2.800,00  |
| 1 | Toulmouche         | 3.500,00  | 3.500,00  |
| 1 | Goupil             | 500,00    | 500,00    |

|     |            |              |          |
|-----|------------|--------------|----------|
| 1   | Gonzales   | 800,00       | 800,00   |
| 1   | Sancho, de | 200,00       | 200,00   |
| 1   | Escasura   | 1.350,00     | 1.350,00 |
| 1   | Jacques    | 8.000,00     | 8.000,00 |
|     |            |              |          |
| 869 |            | 1.615.818,12 |          |

Fonte: elaboração do autor a partir dos arquivos consultados no Museu Van Gogh e no RKD

**Tabela 2** - Obras vendidas por Theo em seu período como gerente na galeria do Boulevard Montmartre (1881-1890)

| Quantidade | Artista      | Preço de venda (fr) | Média por quadro |
|------------|--------------|---------------------|------------------|
| 50         | Corcos       | 73.407,50           | 1.468,15         |
| 45         | Corot        | 315.400,00          | 7.008,89         |
| 41         | Monet        | 89.790,00           | 2.190,00         |
| 27         | Daubigny     | 134.370,00          | 4.976,67         |
| 25         | Monticelli   | 12.500,00           | 500,00           |
| 24         | Bargue       | 25.936,00           | 1.080,67         |
| 19         | Pasini       | 51.050,00           | 2.686,84         |
| 19         | Jongkind     | 50.850,00           | 2.676,32         |
| 17         | Pissarro     | 10.800,00           | 635,29           |
| 16         | Dupre        | 95.117,60           | 5.944,85         |
| 15         | Jeannin      | 10.650,00           | 710,00           |
| 14         | Degas        | 41.900,00           | 2.992,86         |
| 13         | Rafaelli     | 17.000,00           | 1.307,69         |
| 12         | Heyerdahl    | 8.780,00            | 731,67           |
| 12         | Isabey       | 52.320,00           | 4.360,00         |
| 11         | Marcke de Lu | 77.925,00           | 7.084,09         |
| 11         | Gauguin      | 4.450,00            | 404,55           |
| 11         | Henner       | 43.800,00           | 3.981,82         |
| 9          | Rousseau     | 46.152,40           | 5.128,04         |
| 9          | Debrosses    | 1.112,45            | 123,61           |
| 9          | Martens      | 4.900,00            | 544,44           |
| 8          | Daumier      | 11.950,00           | 1.493,75         |
| 8          | Troyon       | 183.200,00          | 22.900,00        |
| 8          | Carriere     | 10.000,00           | 1.250,00         |
| 8          | Brown        | 8.925,00            | 1.115,63         |

|   |                 |           |           |
|---|-----------------|-----------|-----------|
| 7 | Tofano          | 4.525,00  | 646,43    |
| 7 | Ziem            | 21.400,00 | 3.057,14  |
| 7 | Diaz de la Pena | 57.950,00 | 8.278,57  |
| 6 | Kaemmerer       | 9.650,00  | 1.608,33  |
| 6 | Hervier         | 2.450,00  | 408,33    |
| 6 | Goyen, van      | 11.000,00 | 1.833,33  |
| 6 | Boggs           | 2.100,00  | 350,00    |
| 6 | Watelin         | 3.350,00  | 558,33    |
| 6 | Weber           | 3.120,00  | 520,00    |
| 5 | Jacques, Ch.    | 22.100,00 | 4.420,00  |
| 5 | Metzmacher      | 17.700,00 | 3.540,00  |
| 5 | Dupre           | 12.670,00 | 2.534,00  |
| 5 | Cals            | 950,00    | 190,00    |
| 5 | Mauve           | 8.150,00  | 1.630,00  |
| 5 | Harnett         | 2.200,00  | 440,00    |
| 5 | Perraire        | 26.800,00 | 5.360,00  |
| 5 | Wahlberg        | 4.400,00  | 880,00    |
| 5 | Neuville        | 43.300,00 | 8.660,00  |
| 5 | Vollon          | 6.700,00  | 1.340,00  |
| 4 | Guillaumin      | 1.150,00  | 287,50    |
| 4 | Gegerfeit, de   | 2.100,00  | 525,00    |
| 4 | Rivera          | 8.300,00  | 2.075,00  |
| 4 | De Penne        | 3.800,00  | 950,00    |
| 4 | Sisley          | 950,00    | 237,50    |
| 4 | Courbet         | 10.300,00 | 2.575,00  |
| 4 | Gerome          | 93.100,00 | 23.275,00 |
| 4 | Constant        | 54.600,00 | 13.650,00 |
| 4 | Douzette        | 3.700,00  | 925,00    |
| 4 | Lepine          | 1.505,00  | 376,25    |
| 4 | Michel (dit de) | 7.250,00  | 1.812,50  |
| 4 | Manet           | 5.680,00  | 1.420,00  |
| 4 | Vos             | 600,00    | 150,00    |
| 4 | Boldini         | 4.800,00  | 1.200,00  |
| 4 | Chintreul       | 3.919,25  | 979,81    |
| 3 | Jazet           | 7.950,00  | 2.650,00  |
| 3 | Billet          | 11.100,00 | 3.700,00  |
| 3 | Flameng         | 9.100,00  | 3.033,33  |
| 3 | Ciceri          | 750,00    | 250,00    |
| 3 | Roybet          | 12.500,00 | 4.166,67  |
| 3 | Bouguereau      | 50.550,00 | 16.850,00 |
| 3 | Breton          | 33.000,00 | 11.000,00 |

|   |              |           |           |
|---|--------------|-----------|-----------|
| 3 | Stevens      | 7.400,00  | 2.466,67  |
| 3 | Chaplin      | 8.900,00  | 2.966,67  |
| 3 | Millet       | 28.500,00 | 9.500,00  |
| 3 | Richet       | 5.760,00  | 1.920,00  |
| 3 | Harlamoff    | 5.761,00  | 1.920,33  |
| 3 | Ribot        | 4.080,00  | 1.360,00  |
| 3 | Nittis, de   | 5.490,00  | 1.830,00  |
| 3 | Pokilonow    | 11.000,00 | 3.666,67  |
| 3 | Maris        | 5.400,00  | 1.800,00  |
| 3 | Mucka, Carl  | 5.000,00  | 1.666,67  |
| 3 | Lafon        | 2.700,00  | 900,00    |
| 3 | Lesret       | 5.225,00  | 1.741,67  |
| 2 | Meyerheim    | 5.000,00  | 2.500,00  |
| 2 | Voilemot     | 1.400,00  | 700,00    |
| 2 | Carriere     | 3.000,00  | 1.500,00  |
| 2 | Lynch        | 1.300,00  | 650,00    |
| 2 | Bonvin       | 1.350,00  | 675,00    |
| 2 | Bonnat       | 19.000,00 | 9.500,00  |
| 2 | Mirales Dama | 290,00    | 145,00    |
| 2 | Besnard      | 2.300,00  | 1.150,00  |
| 2 | Bergeret     | 1.200,00  | 600,00    |
| 2 | Berchere     | 1.277,00  | 638,50    |
| 2 | Wilda, Ch.   | 1.600,00  | 800,00    |
| 2 | Balavoine    | 1.717,75  | 858,88    |
| 2 | Bacon        | 1.100,00  | 550,00    |
| 2 | Bachereau    | 1.600,00  | 800,00    |
| 2 | Meissonier   | 6.650,00  | 3.325,00  |
| 2 | Savini       | 3.300,00  | 1.650,00  |
| 2 | Fromentin    | 19.813,00 | 9.906,50  |
| 2 | Frere        | 3.000,00  | 1.500,00  |
| 2 | Renoir       | 1.050,00  | 525,00    |
| 2 | Rosier       | 800,00    | 400,00    |
| 2 | Pinet        | 159,25    | 79,63     |
| 2 | Pinchart     | 1.400,00  | 700,00    |
| 2 | Sargent      | 1.950,00  | 975,00    |
| 2 | Lambert      | 6.500,00  | 3.250,00  |
| 2 | Degrave      | 2.350,00  | 1.175,00  |
| 2 | Salmson, Hug | 4.000,00  | 2.000,00  |
| 2 | Jacques      | 31.500,00 | 15.750,00 |
| 2 | Artz, David  | 2.600,00  | 1.300,00  |
| 2 | Peyrol-Bohne | 4.000,00  | 2.000,00  |

|     |               |              |          |
|-----|---------------|--------------|----------|
| 2   | Perrault      | 3.770,00     | 1.885,00 |
| 2   | Teniers, D.   | 1.050,00     | 525,00   |
| 2   | Vibert        | 5.000,00     | 2.500,00 |
| 2   | Pereine       | 800,00       | 400,00   |
| 2   | Giradet, Jule | 12.000,00    | 6.000,00 |
| 2   | Claude        | 3.000,00     | 1.500,00 |
| 2   | Delanoy       | 263,10       | 131,55   |
|     |               |              |          |
| 737 |               | 2.221.811,30 |          |

Fonte: elaboração do autor a partir dos arquivos consultados no Museu Van Gogh e no RKD

Tabela 3 – Lucros obtidos por Theo em seu período como gerente na galeria do Boulevard Montmartre (1881-1890)

| Quantidade | Artista         | Lucro total por artista | Lucro médio |
|------------|-----------------|-------------------------|-------------|
| 75         | Corcos          | 1.220,50                | 16,27       |
| 68         | Monet           | -4.735,81               | -69,64      |
| 51         | Corot           | 125.366,19              | 2.458,16    |
| 43         | Monticelli      | 1.050,00                | 24,42       |
| 30         | Daubigny        | -33.676,75              | -1.122,56   |
| 20         | Pissarro        | 1.865,00                | 93,25       |
| 20         | Degas           | 8.130,00                | 406,50      |
| 18         | Bargue          | 7.426,50                | 412,58      |
| 16         | Jeannin         | 2.949,70                | 184,36      |
| 16         | Dupre           | 8.081,90                | 505,12      |
| 15         | Rafaelli        | 2.025,00                | 135,00      |
| 15         | Jongkind        | 25.574,90               | 1.704,99    |
| 15         | Heyerdahl       | 1.500,00                | 100,00      |
| 14         | Carriere        | -3.080,00               | -220,00     |
| 12         | Isabey          | -1.092,60               | -91,05      |
| 12         | Diaz de la Pena | -29.101,60              | -2.425,13   |
| 11         | Gauguin         | 1.135,00                | 103,18      |
| 11         | Daumier         | 2.750,00                | 250,00      |
| 11         | Perraire        | 21.600,00               | 1.963,64    |
| 10         | Michel          | -2.550,00               | -255,00     |
| 10         | Martens         | 1.400,00                | 140,00      |
| 10         | Sisley          | -3.045,20               | -304,52     |
| 10         | Degrave         | -5.550,00               | -555,00     |

|   |                  |            |            |
|---|------------------|------------|------------|
| 9 | Henner           | 24.850,00  | 2.761,11   |
| 9 | Desbrosses       | 1.112,45   | 123,61     |
| 9 | Hervier          | -1.090,00  | -121,11    |
| 8 | Ziem             | 5.650,35   | 706,29     |
| 7 | Rousseau         | -6.128,00  | -875,43    |
| 7 | Lepine           | 255,00     | 36,43      |
| 7 | Tofano           | 1.795,00   | 256,43     |
| 7 | Boggs            | 150,00     | 21,43      |
| 7 | Watelin          | -60,00     | -8,57      |
| 6 | Cals             | -210,00    | -35,00     |
| 6 | Harnett          | 357,00     | 59,50      |
| 6 | Troyon           | 115.510,00 | 19.251,67  |
| 6 | Goyen, van       | 5.472,80   | 912,13     |
| 5 | Pasini           | 39.180,00  | 7.836,00   |
| 5 | Jacques, Ch      | 15.100,00  | 3.020,00   |
| 5 | Manet            | 2.096,15   | 419,23     |
| 5 | Courbet          | 900,00     | 180,00     |
| 5 | Weber            | 1.170,00   | 234,00     |
| 4 | Vos              | 145,00     | 36,25      |
| 4 | Chintreul        | 1.590,70   | 397,68     |
| 4 | Constant         | 31.600,00  | 7.900,00   |
| 4 | Guillaumin       | 418,00     | 104,50     |
| 4 | Mesdag           | -6.700,00  | -1.675,00  |
| 4 | Kaemmerer        | -13.350,00 | -3.337,50  |
| 4 | Brown            | 8.037,50   | 2.009,38   |
| 3 | Gegerfelt, de    | 1.400,00   | 466,67     |
| 3 | Detaille         | -30.450,00 | -10.150,00 |
| 3 | Neuville         | 24.950,00  | 8.316,67   |
| 3 | Renoir           | 125,00     | 41,67      |
| 3 | Bouguereau       | 22.550,00  | 7.516,67   |
| 3 | Miralles Damarin | -140,00    | -46,67     |
| 3 | Lafon            | 900,00     | 300,00     |
| 3 | Harlamoff        | 2.661,00   | 887,00     |
| 3 | Aublet           | -28.000,00 | -9.333,33  |
| 3 | Madou            | -3.620,00  | -1.206,67  |
| 3 | De Penne         | 2.600,00   | 866,67     |
| 2 | Lesret           | -775,00    | -387,50    |
| 2 | Cazin            | -5.500,00  | -2.750,00  |
| 2 | Lynch            | 425,00     | 212,50     |
| 2 | Sheldon Smith    | -200,00    | -100,00    |
| 2 | Carriere         | 700,00     | 350,00     |

|   |                    |            |            |
|---|--------------------|------------|------------|
| 2 | Metzmacher         | 10.700,00  | 5.350,00   |
| 2 | Meyerheim          | 1.000,00   | 500,00     |
| 2 | Marcke de Lummen   | 61.925,00  | 30.962,50  |
| 2 | Chaplin            | 2.100,00   | 1.050,00   |
| 2 | Knight             | -6.000,00  | -3.000,00  |
| 2 | Ciceri             | -25,00     | -12,50     |
| 2 | Teniers, D.        | 200,00     | 100,00     |
| 2 | Wahlberg           | 2.900,00   | 1.450,00   |
| 2 | Hamon              | -2.540,00  | -1.270,00  |
| 2 | Vollon             | 5.300,00   | 2.650,00   |
| 2 | Voilemot           | 300,00     | 150,00     |
| 2 | Delanoy            | 263,10     | 131,55     |
| 2 | Vibert             | 4.000,00   | 2.000,00   |
| 2 | Toulouse-Lautrec   | -400,00    | -200,00    |
| 2 | Fromentin (Dupeux) | 4.313,00   | 2.156,50   |
| 2 | Flameng            | 5.600,00   | 2.800,00   |
| 2 | Dubufe             | -4.000,00  | -2.000,00  |
| 2 | Jazet              | 7.200,00   | 3.600,00   |
| 2 | Pinet              | 159,25     | 79,63      |
| 2 | Besnard            | 800,00     | 400,00     |
| 2 | Pereine            | 300,00     | 150,00     |
| 2 | Rivera             | -900,00    | -450,00    |
| 2 | Bergen, von        | -3.150,00  | -1.575,00  |
| 2 | Bergeret           | 450,00     | 225,00     |
| 2 | Richet             | 4.010,00   | 2.005,00   |
| 2 | Wilda, Ch.         | 200,00     | 100,00     |
| 2 | Richter            | -2.350,00  | -1.175,00  |
| 2 | Balavoine          | 291,00     | 145,50     |
| 2 | Onbekend           | -276,00    | -138,00    |
| 2 | Nittis, de         | 4.040,00   | 2.020,00   |
| 2 | Ribot              | 1.780,00   | 890,00     |
| 2 | Rousseau           | -24.500,00 | -12.250,00 |
| 2 | Bacon              | 100,00     | 50,00      |
| 2 | Schneider (Schnud  | -1.750,00  | -875,00    |
| 2 | Rosier             | 200,00     | 100,00     |
| 1 | Courtois           | -420,00    | -420,00    |
| 1 | Delacroix          | -6.500,00  | -6.500,00  |
| 1 | Beaumont           | -280,00    | -280,00    |
| 1 | Dagnan-Bouveret    | -4.000,00  | -4.000,00  |
| 1 | Bedini             | -400,00    | -400,00    |
| 1 | Dalbono            | -10.000,00 | -10.000,00 |



|   |                     |            |            |
|---|---------------------|------------|------------|
| 1 | Couder              | -900,00    | -900,00    |
| 1 | Berchere            | 752,65     | 752,65     |
| 1 | Vincelet            | -200,00    | -200,00    |
| 1 | Vignon              | -200,00    | -200,00    |
| 1 | Bas, Le             | -400,00    | -400,00    |
| 1 | Yori                | -400,00    | -400,00    |
| 1 | Bakker Korff, Alexa | -950,00    | -950,00    |
| 1 | Vetter              | -4.000,00  | -4.000,00  |
| 1 | Dore                | -1.200,00  | -1.200,00  |
| 1 | Bail                | -700,00    | -700,00    |
| 1 | Dreux, de           | -1.500,00  | -1.500,00  |
| 1 | Verdier             | 0,00       | 0,00       |
| 1 | Dupre               | 10.660,00  | 10.660,00  |
| 1 | Viliert             | -500,00    | -500,00    |
| 1 | Bilon               | -100,00    | -100,00    |
| 1 | Breton              | 20.000,00  | 20.000,00  |
| 1 | Braekeleer, de      | -300,00    | -300,00    |
| 1 | Boudin              | -52,50     | -52,50     |
| 1 | Busson              | -13.000,00 | -13.000,00 |
| 1 | Calame              | -126,10    | -126,10    |
| 1 | Bonvin              | 1.003,50   | 1.003,50   |
| 1 | Carboniro           | -1.080,00  | -1.080,00  |
| 1 | Bombled             | -100,00    | -100,00    |
| 1 | Goeneutte           | 0,00       | 0,00       |
| 1 | Boldini             | 1.800,00   | 1.800,00   |
| 1 | Ericspn             | -350,00    | -350,00    |
| 1 | Constant, Bery      | -5.600,00  | -5.600,00  |
| 1 | Bock, T.E.A. de     | 0,00       | 0,00       |
| 1 | Cormon              | -4.000,00  | -4.000,00  |
| 1 | Cercone             | -500,00    | -500,00    |
| 1 | Cezanne             | -300,00    | -300,00    |
| 1 | Chambers, W.        | -400,00    | -400,00    |
| 1 | Charpentier         | -1.400,00  | -1.400,00  |
| 1 | Billet              | 6.850,00   | 6.850,00   |
| 1 | Bertrand            | -2.000,00  | -2.000,00  |
| 1 | Bernier             | -250,00    | -250,00    |
| 1 | Chirico, di         | -250,00    | -250,00    |
| 1 | Berne-Bellecour     | -2.180,00  | -2.180,00  |
| 1 | Claude              | 1.500,00   | 1.500,00   |
| 1 | Cock, de            | -600,00    | -600,00    |
| 1 | Brascassat          | -5.000,00  | -5.000,00  |

|   |                    |           |           |
|---|--------------------|-----------|-----------|
| 1 | Bergh              | -350,00   | -350,00   |
| 1 | Washington         | -400,00   | -400,00   |
| 1 | Carroller          | -700,00   | -700,00   |
| 1 | Scheiner, Mme      | -1.500,00 | -1.500,00 |
| 1 | Mancini            | -50,50    | -50,50    |
| 1 | Savini             | 2.000,00  | 2.000,00  |
| 1 | Papety, Dorn       | -65,00    | -65,00    |
| 1 | Norman             | -500,00   | -500,00   |
| 1 | Nicolas            | -500,00   | -500,00   |
| 1 | Pelouze            | -300,00   | -300,00   |
| 1 | Mucka, Carl        | 2.000,00  | 2.000,00  |
| 1 | Perez, Alonso      | -340,00   | -340,00   |
| 1 | Mirolbes-Darsnarim | -1.200,00 | -1.200,00 |
| 1 | Millet             | 10.500,00 | 10.500,00 |
| 1 | Senet, Kime        | 0,00      | 0,00      |
| 1 | Metting            | 0,00      | 0,00      |
| 1 | Mesgriny, de       | -800,00   | -800,00   |
| 1 | Meissonnier        | 5.650,00  | 5.650,00  |
| 1 | Sarres a           | -160,00   | -160,00   |
| 1 | Giroux             | -100,00   | -100,00   |
| 1 | Muhrmann           | -300,00   | -300,00   |
| 1 | Redon              | -300,00   | -300,00   |
| 1 | Salmson, Hugo      | 2.500,00  | 2.500,00  |
| 1 | Salles             | -1.500,00 | -1.500,00 |
| 1 | Sanders, de        | -400,00   | -400,00   |
| 1 | Rougeron           | -1.250,00 | -1.250,00 |
| 1 | Rouband            | -800,00   | -800,00   |
| 1 | Roelofs, William   | -250,00   | -250,00   |
| 1 | Pearce             | -600,00   | -600,00   |
| 1 | Ricard             | -78,85    | -78,85    |
| 1 | Loustaunau         | -850,55   | -850,55   |
| 1 | Sanetis,de         | -500,00   | -500,00   |
| 1 | Quost              | 0,00      | 0,00      |
| 1 | Pokilonow          | 8.471,50  | 8.471,50  |
| 1 | Plassan            | -400,00   | -400,00   |
| 1 | Sargent            | 950,00    | 950,00    |
| 1 | Peyrol-Bonheur     | 1.625,00  | 1.625,00  |
| 1 | Perrault           | 770,00    | 770,00    |
| 1 | Sauzea, David de   | -500,00   | -500,00   |
| 1 | Robie              | -1.700,00 | -1.700,00 |
| 1 | Giradet, Jules     | 7.700,00  | 7.700,00  |

|   |             |            |           |
|---|-------------|------------|-----------|
| 1 | Gysis       | -315,00    | -315,00   |
| 1 | Maris       | 2.600,00   | 2.600,00  |
| 1 | Toulmouche  | -3.500,00  | -3.500,00 |
| 1 | Goupil      | -500,00    | -500,00   |
| 1 | Gonzales    | -800,00    | -800,00   |
| 1 | Sancho, de  | -200,00    | -200,00   |
| 1 | Escasura    | -1.350,00  | -1.350,00 |
| 1 | Jacques     | 23.500,00  | 23.500,00 |
| 1 | Mauve       | 8.150,00   | 8.150,00  |
| 1 | Gerome      | 93.100,00  | 93.100,00 |
| 1 | Douzette    | 3.700,00   | 3.700,00  |
| 1 | Roybet      | 12.500,00  | 12.500,00 |
| 1 | Stevens     | 7.400,00   | 7.400,00  |
| 1 | Bonnat      | 19.000,00  | 19.000,00 |
| 1 | Bachereau   | 1.600,00   | 1.600,00  |
| 1 | Frere       | 3.000,00   | 3.000,00  |
| 1 | Pinchart    | 1.400,00   | 1.400,00  |
| 1 | Lambert     | 6.500,00   | 6.500,00  |
| 1 | Artz, David | 2.600,00   | 2.600,00  |
|   |             | 593.545,18 |           |

Fonte: elaboração do autor a partir dos arquivos consultados no Museu Van Gogh e no RKD