

A EXPRESSÃO SIMBÓLICA DE GAUGUIN: O SINTETISMO GAUGUIN'S SYMBOLIC EXPRESSION: SYNTHETISM

Lívia Krassuski¹

RESUMO: Este artigo discute as origens, conceitos e características estéticas da expressão plástica de Paul Gauguin (1848-1903) e seus contemporâneos, no contexto das artes visuais do final do séc. XIX.

PALAVRAS-CHAVE: Paul Gauguin, pintura do séc. XIX, simbolismo, sintetismo.

ABSTRACT: This article discuss the origins, concepts and aesthetic characteristics toward Paul Gauguin's plastic expression and his contemporaries, in the context of the visual arts at the turn of century's nineteenth to twentieth.

KEY WORDS: Paul Gauguin, painting of the nineteenth century, Symbolism, Synthetism.

Nas últimas duas décadas do século XIX, artistas e críticos de arte do círculo parisiense procuravam por uma linguagem que pudesse reproduzir, nas artes plásticas, a proposta simbolista de mistério e evocação que poetas como Mallarmé apresentavam na literatura.

Gauguin era convicto de que buscava produzir uma pintura sem precedentes, tanto nas ideias quanto no trabalho prático. Seu estímulo intelectual provinha da estreita correspondência que mantinha com outros artistas e poetas, com quem discutia longamente questões de interesse tanto dos poetas quanto dos pintores. Além do contato com nomes consagrados, como Cézanne (1839-1906) e Van Gogh (1853-1890), relacionava-se também com jovens talentosos, eminentemente Émile Bernard (1868-1941) e Paul Sérusier (1863-1927). Em 1888, Gauguin vivia na cidade francesa de Pont-Aven, na região da Bretanha.

Em 16 de setembro de 1888, ocorreu em Pont-Aven a festa religiosa anual do *Pardon*, na qual se fazia uma procissão a um santuário ou igreja que congregava os fiéis a pedirem perdão pelos pecados e rogarem por proteção divina. Apesar de se tratar de um evento religioso ao qual as pessoas iam trajadas com roupas tradicionais, era também uma festa social, que reunia os fiéis em torno das igrejas, comendo e bebendo sobre o gramado.

Aproveitando o evento, Émile Bernard pinta *Bretãs numa Pradaria* (que depois ele chamaria de *Pardon em Pont-Aven*). Ao contrário de outras obras que havia pintado

¹ Mestranda em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da UNESP, São Paulo, SP. Contatos pelo e-mail: liviakrassuski@gmail.com.

anteriormente, esta não tem qualquer referência simbólica ou aura místico-religiosa; é meramente um exercício de estilo, neste caso, cloisonista². Sobre o fundo plano amarelo-esverdeado dispôs figuras humanas pintadas com contornos bem marcados, sem sombra ou modelação. O principal mote do quadro não parecia ser nem a fé nem as bretãs, mas a composição em si: um estudo de linha e cor, uma abstração que rompia com a concepção espacial vigente nas artes visuais desde o Renascimento.



Imagem 1: Émile Bernard – **Bretãs numa Pradaria**, 1888, óleo sobre tela, 74 x 91 cm. Saint-Germain-em-Laye, Coleção particular.

Gauguin reconheceu que seu amigo chegara ao ápice daquela técnica, sem desprender-se da figuração; sentiu-se então desafiado a produzir algo ainda melhor, pois não admitia ser superado por um discípulo mais jovem. Louis Anquetin (1861-1932) havia, no ano anterior, integrado os contornos pretos estilizados da gravura oriental ao seu trabalho em *Anoitecer, Avenida Clichy*, mas ainda não obtivera um resultado

² *Cloisonnisme*: termo cunhado pelo crítico de arte Edouard Dujardin, a partir da exposição no *Salon des Indépendants* de 1888, para designar um novo estilo na pintura que se caracterizava pelas zonas de cor chapada delimitadas por contornos marcados. O nome vem da semelhança com a técnica de esmalte *cloisonné* (*cloison*, em francês, significa separação, barreira).

suficientemente amadurecido a ponto de caracterizar uma nova linguagem. Mas a obra de Bernard, sim, correspondia à descrição de *cloisonnisme* feita por Dujardin.

Desde agosto daquele ano (portanto, antes do *Pardon*) Gauguin já estava pensando no tema³ e iniciara um quadro retratando mulheres bretãs no campo, mas depois do referido evento produziu uma pintura de expressão muito mais arrojada, integrando ao formalismo cloisonista o caráter místico. Chamou-a *A Visão após o Sermão, a Luta de Jacó com o Anjo*.



Imagem 2: Paul Gauguin – **A Visão após o Sermão, a Luta de Jacó com o Anjo**, 1888, óleo sobre tela, 73 x 92 cm. National Galleries of Scotland, Edinburgh, Escócia.

Nela, retrata um grupo de mulheres bretãs no campo observando um homem lutando contra um anjo. A composição de Gauguin é dramaticamente seccionada na diagonal pelo tronco de uma árvore, recurso inspirado pelas gravuras japonesas, dividindo o campo em dois triângulos, um contendo as figuras “reais” (as mulheres), outro reservado à componente “imaginária”. A tensão é aumentada pelo fundo contínuo em vermelho vibrante, obviamente não-naturalista, mas simbólico.

³ O livro sagrado da igreja celta designa a passagem contida em Gênesis, capítulo 32, sobre a luta de Jacó após receber a terra de Israel, como um texto para o décimo domingo depois da Santíssima Trindade, que em 1888 caiu no dia 05 de agosto. Gauguin possivelmente pode ter visto um sermão ou ouvido falar a respeito nessa ocasião. (SWEETMAN, 1998).

A força expressiva desta obra reside no contraste entre elementos naturalistas e abstratos e entre o concreto e o misterioso. Este quadro, além de assinalar uma brilhante solução estético-ideológica de Gauguin em sua pintura, constitui-se num marco fundamental para o modernismo, como assinala Sweetman (1998, pág. 219, grifo da autora):

“Ele marca a despedida de Gauguin do impressionismo – escola da qual ele nunca participou completamente – e a criação de algo completamente novo. Embora o quadro tivesse as marcas do recém-definido cloisonismo, ele o ultrapassou. Mais que isso, com todos os sentidos inerentes do quadro – o simbolismo bíblico e a mitologia pessoal –, ele marca uma ruptura tão grande com a tradição realista como o *Grande Jatte* de Seurat. Na verdade, o *Grande Jatte* e o *Visão* de Gauguin são dois trabalhos que, mais que quaisquer outros, finalmente **libertaram a arte do século XIX dos grilhões do naturalismo e iniciaram o processo que hoje tem o título de ‘moderno’.**”

Compreensivelmente, houve uma querela pela paternidade do simbolismo pictórico entre Bernard e Gauguin. O crítico G.-Albert Aurier (1865-1892), que em 1892 escreveu um longo artigo⁴ sobre o simbolismo nas artes visuais, definindo a estética do movimento, considerava Gauguin o “pintor simbolista” por excelência, tendo inclusive apresentado-o a Mallarmé.

⁴ Na definição de Aurier: “Portanto, para resumir e concluir, a obra de arte, tal como a desejei evocar logicamente, será:

1º *Ideísta*, porquanto seu ideal único é a expressão da Ideia;

2º *Simbolista*, já que expressa essa Ideia por meio de formas;

3º *Sintética*, uma vez que escreverá tais formas, tais signos, segundo um modo de compreensão geral;

4º *Subjetiva*, porque nela o objeto jamais será considerado enquanto objeto, mas enquanto signo de uma ideia percebido pelo sujeito;

5º (Em consequência) *decorativa*: a pintura decorativa, tal como a compreendiam os egípcios, e talvez os gregos e os Primitivos, nada mais é que uma manifestação artística ao mesmo tempo subjetiva, sintética, simbolista e ideísta.” (AURIER, 1892, *apud* CHIPP, 1999, pág. 88).

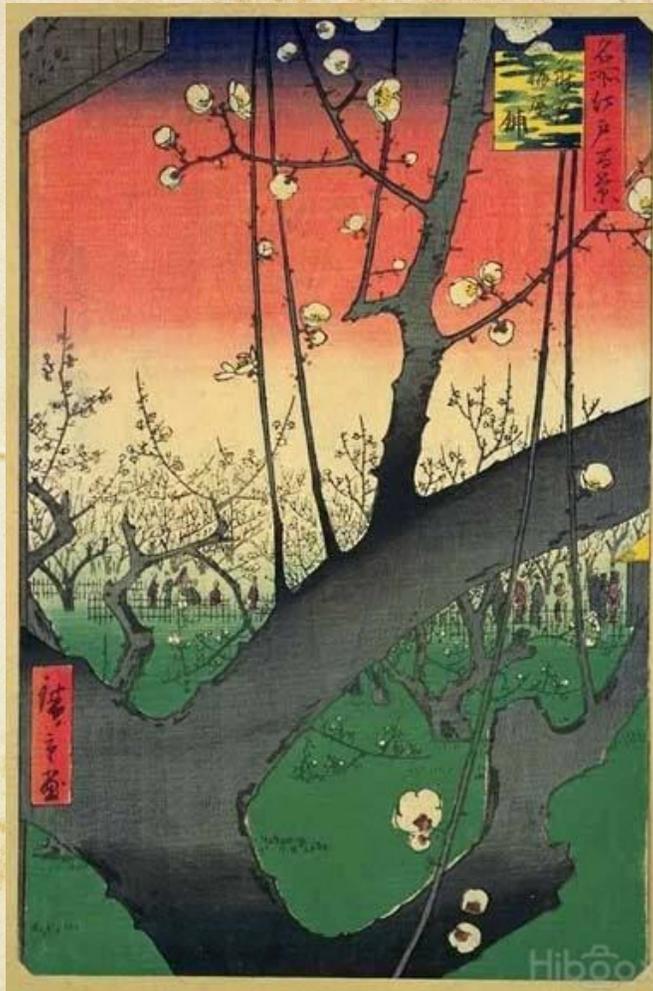


Imagem 3: Hiroshige, **Ameixas em flor**, 1857, gravura. Paris, Coleção particular. Uma obra que possivelmente teria influenciado o trabalho de Gauguin.

A partir das novas teorias simbolistas e dos escritos do próprio Gauguin (em particular as *Notas sintéticas*, de c. 1888), o grupo que se reuniu em torno do pintor em Pont-Aven deliberou chamar de "**síntese**" a presença do real e do imaginário na pintura e, a eles próprios, sintetistas.

Gauguin foi um dos primeiros a compreender que poderia aproximar a pintura da poesia ao libertar a cor e a forma de suas funções descritivas. Ao invés de fazer a pintura de símbolos, suas pinturas **eram** símbolos em si mesmas. Os atributos emotivos de sua pintura, muito além do assunto retratado, eram também conferidos pelas cores e formas. O uso das cores era, por essa razão, totalmente arbitrário. Em suas obras, há referências à gravura japonesa (cores puras, figuras bidimensionais, corte das figuras) e à

teoria da síntese cromática de Baudelaire⁵, que traçava correspondências entre as cores e os sentimentos.

Pode-se dizer que Gauguin evolui para a complexidade da ideia a partir da simplificação das formas. Ao adotar a solução técnica do cloisonismo, propõe uma outra forma de conceber o espaço, sem perspectiva, sombras, relevo ou modelado; mas o sentido de **mistério** é essencial em sua obra, expresso em figuras míticas e hieráticas, representadas lado a lado de figuras reais. Esteticamente, os planos coloridos são deformados; a linha do horizonte é suspensa, como nos primitivos; todas as ilusões de ótica são eliminadas. Os elementos da composição, deste modo intensificados, organizam-se e equilibram-se em uma síntese.



Imagem 4: Paul Gauguin – **De onde viemos? Quem somos? Aonde Vamos?**, 1897, óleo sobre tela, Museum of Fine Arts, Boston.

Pela descrição que Gauguin faz de uma de suas pinturas da fase tahitiana, *Manaò Tupapaú*, percebe-se o uso simbólico que fazia das cores, buscando sentido sinestésico e conotação mística. (GAUGUIN, 1892, *apud* MACKINTOSH, 1977, pág.22):

“Ela repousa sobre uma cama coberta por um pareô azul e um tecido em amarelo cromo. O fundo violeta avermelhado está salpicado de flores que se assemelham a faíscas elétricas. Uma figura particularmente estranha acha-se de pé ao lado da cama. Como o pareô desempenha um papel tão importante na vida de uma mulher nativa, eu o utilizo como lençol de baixo. O tecido tem que ser amarelo, não só porque essa cor aparece como uma surpresa para o observador, como também porque ela cria uma ilusão de um cenário iluminado por uma lâmpada, tornando assim desnecessário simulá-la. O fundo deve parecer um pouco

⁵ Conforme Chipp, “A teoria da ‘correspondência’ de Baudelaire, exposta no poema ‘Correspondences’ de 1857, exerceu também profunda influência sobre os poetas e pintores. Ela dizia, em suma, que uma obra de arte devia ser tão expressiva dos sentimentos básicos e tão evocativa de ideias e emoções a ponto de se elevar a um nível onde todas as artes estavam interligadas; os sons sugeririam cores, as cores sugeririam sons, e até mesmo ideias seriam evocadas pelos sons ou cores.” (CHIPP, 1999).

aterrorizante, e por essa razão a cor perfeita é o violeta. Deste modo, a parte musical da pintura está completa.”



Imagem 5: Paul Gauguin, **Manaò Tupapaú (O espírito dos velhos mortos)**, 1892, óleo sobre tela, 72,4 x 92,4 cm. Buffalo, Albright-Knox Art Gallery.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CHIPP, Herschel Browning. **Teorias da arte moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MACKINTOSH, Alastair. **O simbolismo e o Art Nouveau**. Barcelona: Labor, 1977.
- SWEETMAN, David. **Paul Gauguin**, Uma vida. Trad. Beatriz Horta. Rio de Janeiro: Record, 1998.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BECKETT, Wendy. **História da pintura**. São Paulo: Ática, 2002.
- GUERRA, Marco Antonio. **O universo tahitiano na obra de Paul Gauguin**. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1978.
- LUCIE-SMITH, Edward. **El arte simbolista**. Barcelona: Destino, 1991.

São Paulo, setembro de 2008.

LISTA DE IMAGENS

1. Émile Bernard – **Bretãs numa Pradaria**, 1888, óleo sobre tela, 74 x 91 cm. Saint-Germain-em-Laye, Coleção particular. Fonte: <<http://arttattler.com/archivevangogh.html>>, acesso em ago/08.
2. Paul Gauguin – **A Visão após o Sermão, a Luta de Jacó com o Anjo**, 1888, óleo sobre tela, 73 x 92 cm. National Galleries of Scotland, Edinburgh, Escócia. Fonte: <http://www.nationalgalleries.org/index.php/collection/online_az/4:322/results/0/4940/>, acesso em ago/08.
3. Hiroshige, **Ameixeiras em flor**, 1857, gravura. Paris, Coleção particular. Fonte: <<http://www.mejliss.com/showthread.php?p=4031276>>, acesso em jul/09.
4. Paul Gauguin – **De onde viemos? Quem somos? Aonde Vamos?**, 1897, óleo sobre tela, 139,1 × 374,6 cm. Museum of Fine Arts, Boston. Fonte: <<http://cultandpaste.com/about-2/>>, acesso em jul/09.
5. Paul Gauguin, **Manaô Tupapau (O espírito dos velhos mortos)**, 1892, óleo sobre tela, 72,4 x 92,4 cm. Buffalo, Albright-Knox Art Gallery. Fonte: <[http://www.shafe.co.uk/art/Gauguin_Manao_Tupapau_\(Spirit_of_the_Dead_Watching\)_1892.asp](http://www.shafe.co.uk/art/Gauguin_Manao_Tupapau_(Spirit_of_the_Dead_Watching)_1892.asp)>, acesso em jul/09.