

UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS - UNISINOS
UNIDADE ACADÊMICA DE GRADUAÇÃO
CURSO DE LICENCIATURA EM HISTÓRIA

DOUGLAS DA SILVA FARIAS

OS SELVAGENS DE GAUGUIN:
a narrativa sobre o outro em *Noa Noa – Viagem ao Taiti*

São Leopoldo

2012

DOUGLAS DA SILVA FARIAS

OS SELVAGENS DE GAUGUIN:

a narrativa sobre o outro em *Noa Noa – Viagem ao Taiti*

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado como requisito parcial para
obtenção do título de Licenciado em
História, pelo Curso de Licenciatura Plena
em História da Universidade do Vale do Rio
dos Sinos - UNISINOS

Orientadora: Prof^a Dr^a Maria Cristina Bohn Martins

São Leopoldo

2021

Aos meus pais Neusa Maria da Silva Farias (*in memorian*) e João Carlos Silveira Farias, e ao meu tio Jorge Henrique Rolim da Silva (*in memorian*), meu principal interlocutor.

AGRADECIMENTOS

Cabe a todo aquele que cumpriu sua jornada realizar os agradecimentos aos que foram parte indispensável para sua realização benfazeja. Em primeiro agradeço à bibliotecária Cleusa que, há 7 anos atrás, abriu para mim as portas da biblioteca Érico Veríssimo, na escola Morada do Vale I, em Gravataí, onde entendi que o maior louvor da humanidade ao sublime é o conhecimento.

À professora Maria Cristina Bohn Martins, que me iniciou no universo da pesquisa científica de modo carinhoso e preciso, endereço, também, esse singelo agradecimento. E na mesma linha aos professores Sirlei Gedoz, Eliane Fleck, Eloisa Capovilla (*in memoriam*) pela aprendizagem sempre muito afetiva.

Aos amigos, sem correr o risco de nomeá-los e faltar algum, agradeço profundamente. Todos, do seu modo singular, contribuíram para esse caminho percorrido e, sobretudo, para o termo profícuo dessa jornada. Dispensando as mais carinhosas loas, os mais felizes agradecimentos.

Por último, à minha família, principal reduto do meu carinho.

Obrigado.

Não sou ninguém sem você em liverpool
Ou numa ilha dos mares do sul
Olho o relógio e as horas não passam por mim
Num cartão postal o tempo estacionou
(BASTOS; FONSECA, 2011)

RESUMO

O século XIX é o período em que a modernidade se estabelece de modo definitivo, e como o principal paradigma de sociedade. A arte moderna, por seu lado, em suas diferentes manifestações, elabora uma anteposição a esse modelo, retornando, como o Primitivismo, a noções primitivas de sociedade e arte. Desse modo, muitos artistas se lançaram a outros continentes e sociedades, a procura de outras formas de vida, com práticas primitivas preservadas, ainda que ameaçadas pelo avanço da civilização ocidental. Nesse sentido, esse trabalho procura analisar a narrativa sobre a alteridade no livro de viagem *Noa Noa – Viagem ao Taiti*, do pintor francês Paul Gauguin, que nasce da sua experiência entre os maoris no Taiti, na segunda metade do século XIX, dentro de uma perspectiva de escrita etnográfica (CLIFFORD, 2014). A metodologia empregada consiste em análise do texto *Noa Noa*, observando a construção narrativa e os seus significados. O referencial teórico principal utilizado consiste em PRATT (1999), JUNQUEIRA (2011), TODOROV (2006), OLIVEIRA FILHO (1987) que discutem a viagem e seus relatos; sobre a modernidade BERMAN (2007); e para a escrita etnográfica CLIFFORD (2014); e sobre a alteridade HARTOG (1999). A conclusão que chegamos é a de que Paul Gauguin constrói no *Noa Noa* uma nova alteridade, que parte do referente dos taitianos que encontrou na sua viagem ao Taiti.

Palavras-chave: Narrativa; alteridade; escrita etnográfica; relato de viagem; modernidade.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	7
2 UMA ILHA NOS MARES DO SUL.....	20
3 OS SELVAGENS DE GAUGUIN: A ALTERIDADE TAITIANA NO RELATO DE VIAGEM NOA NOA – VIAGEM AO TAITI.....	32
4 CONCLUSÃO.....	53
5 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	63

1 INTRODUÇÃO

Desde a *Olympia* (1863) de Édouard Manet, que causou grande alvoroço entre a conservadora burguesia parisiense do Segundo Império em sua primeira exibição no *Salon* de Paris em 1865, o contraponto à arte acadêmica, cujos modelos figurativos greco-romanos e de estirpe clássica eram os condutores da representação, afirmou-se de modo a apontar uma necessária ruptura com os modelos representativos vigentes. Em 1863, no *Salon des Refusés*, organizado para contemplar os artistas que não foram aceitos no *Salon* de Paris daquele ano, exibiram-se obras de nomes como Paul Cézanne e Camille Pissarro, e entre elas o *Le Déjeuner sur L'herbe* (1863), de Manet, em que figuram em primeiro plano uma mulher nua que repousa junto de dois cavalheiros, estes vestidos, de porte jovial, havendo atrás deles uma outra mulher, que emendada em suas rendas, se banha em um córrego. O quadro é também um escândalo.

Beth Archer Brombert (1998) em sua esplêndida biografia sobre Manet recorda-nos que pensar o contexto de choque e escândalo desses quadros, justamente pela sua iconografia contestadora, contrastante daquela produzida por outros pintores, principalmente acadêmicos, de tom mais sisudo e clássico, é pô-los como representantes de uma nova estética em que o retrato do presente histórico em seus próprios termos era fundamental. Desde a publicação no *Le Figaro*, em 1863, de um artigo intitulado *O pintor da vida moderna*, de Charles Baudelaire, em que discutia a produção do gravurista Ernest-Adolphe-Hyacinthe-Constantin, que colocava no centro das suas representações o cotidiano parisiense, o corolário estético se torna fundamentalmente “a capacidade de ver no deserto da metrópole não só a decadência do homem, mas também pressentir uma beleza misteriosa, não descoberta até então” (FRIEDERICH, 1978, p. 35). Assim, a emergência de um novo paradigma representativo na arte passa a ocorrer nesse período.

Isso tudo se dá a partir da segunda metade do século XIX, em que Paris passa por importantes transformações. Com a ascensão de Luís Napoleão ao executivo da Segunda República, após a eleição geral para presidência em 1848, e em 1851 com o golpe de estado que derruba a Primeira República e instaura o Segundo Império, a capital francesa se torna o centro do novo projeto político francês. Desse modo, Georges-Eugène Haussmann, prefeito do antigo

departamento do Sena, inicia, a partir de 1852, sob os auspícios do agora Imperador Napoleão III, uma série de reformas urbanas, reformulando toda a cidade, com a abertura de Bulevares, cujas calçadas tangenciavam as largas avenidas recém planeadas, onde estão os cafés e restaurantes que passam a habitar a nova paisagem urbana, criando um espaço de intensa sociabilidade (CHRISTIANSEN, 1998).

A reforma urbana iniciada por Haussman, contudo, tinha motivos e objetivos não apenas estéticos. Desde as revoltas populares da Revolução de 1848, que derrubou a Monarquia de Julho (1830-1848), em que as ruas estreitas e medievais de Paris se transformaram em cenários de batalha, com barricadas e disputas armadas, ficava claro que a cidade era um lugar perigoso, caso houvesse outra revolta dessa natureza (BERMAN, 2007). Assim, devia-se preservar a ordem burguesa transformando justamente a cidade, de modo que, alargando as ruas e empurrando os pobres para as margens, o centro citadino se tornava finalmente seguro das massas revoltosas.

O Segundo Império, apesar de seduzir muitos franceses com sua arrojada transformação urbana e reformulação política, acompanhou uma série de dissensos. Um destes pouco entusiasmados com a mudança é Clovis Gauguin que, republicano e crítico do bonapartismo, se opunha a eleição de Napoleão para o executivo francês. Com o ambiente político tornando-se insustentável para os opositores de Luís Napoleão, Clovis e a família, composta por Aline Gauguin, a pequena Marcelline Marie, e o bebê Paul, partem para o Peru, embarcando no *Albert* no porto de Havre, em 1849. Em meio a muitos percalços, o traslado ao Peru culmina com a morte de Clovis, vítima de um aneurisma, deixando Aline Gauguin sozinha com a responsabilidade de duas crianças. A chegada em Lima foi menos atabalhoada. Desembarcaram no porto de Callao de onde se dirigiram para a *calle de Gallo* (hoje a avenida de *la Emancipación*), residência em que Pío Tristán Moscoso, ou Don Pío, ligado a Aline pela parte de sua mãe, Flora Tristán¹, sua sobrinha, estava morando junto ao marido da filha Victoria, José Rufino Echenique, eminente político e presidente do Peru entre

¹Flora Tristan (1803-1844) foi uma importante ativista socialista pré-marxista, ao pôr no centro dos debates em torno da libertação da classe trabalhadora a questão do direito das mulheres.

1851 e 1855. Ali, Paul Gauguin viveu até os sete anos de idade, quando, em 1855, retornou, junto com a mãe e a irmã para a França.

Aline Gauguin e os filhos se instalaram na propriedade de Guillaume Gauguin, pai de Clovis, no Quai Tudelle, em Orléans. Em 1859, com onze anos, Paul Gauguin começou a frequentar o colégio interno de La Chapelle-Saint-Mesmin, não muito distante de Orléans, onde teve a base da sua formação intelectual. Em 1862, Aline, depois de instalar-se em Paris com a ajuda de Gustave Arosa², traz Paul Gauguin, então com catorze anos, para a capital francesa.

A Paris que o jovem Paul Gauguin encontra é radicalmente contrária ao espírito provinciano e bucólico, distante daquilo que estava acostumado em Lima e, depois, em Orléans. Toda a reformulação da paisagem urbana de Paris empreendida por Georges Eugene Haussmann, que implementou “uma vasta rede de bulevares no coração da velha cidade medieval” (BERMAN, 2007, p. 180), parte de um planejamento urbano que consistia em transformar a cidade em um complexo de “artérias como um sistema circulatório urbano” (BERMAN, 2007, p. 180), e que se materializou em “mercados centrais, pontes, esgotos, fornecimento de água, a Ópera e outros monumentos culturais, uma grande rede de parques” (BERMAN, 2007, p. 180-181), e representou uma mudança importante na sensibilidade urbana. Desse modo, “após séculos de vida claustal, em células isoladas, Paris se tornava um espaço físico e humano unificado” (BERMAN, 2007, p. 181).

Apesar de estar em uma situação privilegiada para desfrutar desse cenário abundante, pois estava sob os auspícios dos Arosa, família que nesse período contava com uma situação abastada e de proeminência social, Gauguin pouco se valeu dessas oportunidades, muito por seu desejo estar direcionado para a atividade marítima (SWEETMAN, 1998). Não obstante os esforços para entrar na Academia Naval, a única alternativa viável se mostrou a Marinha Mercante. Paul Gauguin permaneceu na Marinha Mercante cerca de seis anos, período em que viajou para o Rio de Janeiro e outras partes do Globo, com escalas pelo País de Gales até o Sul do Atlântico, em uma vida a bordo de

² Gustav Arosa (1818-1883), além de um homem de negócios bem-sucedido, parte da alta burguesia parisiense, foi também um eminente colecionador de quadros Realistas e Impressionistas.

escassez e provações. Essa experiência marítima fez Gauguin reconhecer “que a vida romântica do mar era uma quimera” (SWEETMAN, 1998, p. 54).

Depois dessa breve passagem pelo mar, Gauguin retorna a terra firme. Em 1871, em seguida à desastrosa empreitada do Império de Napoleão III na disputa bélica com a Prússia de Bismark, que culminou na Guerra Franco-Prussiana, o país se encontrava em situação financeira e política críticas. A Comuna, que quase se tornou um governo independente ao tomar boa parte de Paris, fazendo a sociedade parisiense lembrar os duros dias das revoltas de 1848, é brutalmente abafada pelas forças do estado. O Segundo Império cai e a Terceira República é instalada definitivamente³.

Nesse período de soerguimento nacional e reconstrução, Gauguin contou com a ajuda de Gustave Arosa, que prometera a sua mãe Aline, morta em 1867, cuidar do destino de seu filho. Paul Gauguin, então, é contratado por Paul Martin, um negociante da Bolsa de Paris, amigo e sócio de Arosa, para ser seu subordinado e desempenhar o papel de *liquidateur*⁴ (SWEETMAN, 1998). Em seu trabalho na bolsa de Paris conhece Claude-Émile Schuffenecher⁵, quem irá ser o principal interlocutor de Gauguin a partir do momento que este passou a fazer seus primeiros desenhos com pretensões artísticas e, mais tarde, sob influência de Schuffenecher, começaria então a pintar. Algo inesperado, pois o jovem Gauguin pouco demonstrou até aquele momento interesse real na pintura, apesar de contar com a convivência diária com os trabalhos dos principais pintores do período, que faziam parte da coleção pessoal de Arosa. É nesse mesmo momento que conhece Mette-Sophie Gad, sua futura esposa.

Em 1874 ocorre em Paris a primeira exposição Impressionista, em que Claude Monet, Camille Pissaro, Pierre-Auguste Renoir e Edgar Degas expõem pela primeira vez os seus trabalhos em grupo. O primeiro contato com aquelas telas suaves, em um estilo que procurava corresponder à naturalidade das coisas, procurando através de cores mais vivas e pinceladas leves, retratar de

³ Após o enfraquecimento do poder de Napoleão III e, por conseguinte, a queda do Segundo Império, em função da Comuna de Paris e da Guerra Franco-Prussiana, em 1870 se instalou a Terceira República, regime republicano que vigorou até 1940.

⁴ “O *liquidateur* era nada mais que o contador-chefe, incumbido da difícil e pouco invejável tarefa de separar todos os papéis de forma que eles fosse negociados na hora certa: duas vezes por mês, as ações das ferrovias, os títulos do governo, as ações emitidas pelo Banco da França e pelo Crédit Foncier” (SWEETMAN, 1998, p. 74).

⁵ Claude-Émile Schuffenecher (1851-1934) foi um pintor francês pós-impressionista e renomado colecionador de artes.

um modo naturalista a realidade imediatamente vista, despertou em Gauguin o interesse pelos Impressionistas. A guinada para esse novo estilo ocorre de modo definitivo quando Paul conhece Camille Pissaro, com quem passa a se familiarizar com essas novas técnicas de pintura. Assim, os encontros no Nouvelle Athènes, onde Pissaro, Monet, Renoir e Degas se encontram para troca de ideias e estabelecimento da estratégia do grupo, tornam-se a principal escola para Gauguin das proposições estéticas do movimento.

A 10 de abril de 1879, na avenue de l'Opéra, 28, ocorre a Quarta Exposição Impressionista, que conta com um busto de mármore de Émil Schuffenecher feito por Paul Gauguin, a primeira aparição pública de um trabalho seu. Em 1882, contudo, esse aparente estado de calma, em que Gauguin podia contar com sustento advindo do seu trabalho na bolsa, usando seu dinheiro para aquisição de quadros impressionistas, havendo tempo para a ocupação com seus próprios quadros, é rompido. Depois de uma sucessão de negócios duvidosos e contratempos financeiros, a bolsa de Paris quebra. A crise financeira geral que se abre prejudica diretamente Gauguin, forçando-o a pensar em uma alternativa para aquela situação de modo a prover a família, agora composta de Mette e os filhos.

Não existindo nenhuma outra saída, em 1884 Gauguin e a família seguem para a Dinamarca, terra natal de Mette, onde se instalam na casa da sogra na Frederiksbergalle, 29. O período que permaneceu na Dinamarca é muito importante para Gauguin, pois é a partir desse momento que passa a elaborar uma teoria da arte propriamente sua. Datam desse intervalo de tempo que esteve no país escandinavo as *Notes synthétiques*, uma série de apontamentos, em que discute a filosofia de um novo movimento artístico, que valorizasse a subjetividade e a imaginação em detrimento do realismo.

O autorretrato *Gauguin e seu cavalete*, o primeiro nesse estilo, revela o humor do artista em relação a sua estada em Copenhague. O olhar atento ao seu reflexo no espelho, em uma tensa concentração para não errar o traço, denotado no quadro, permite notar a importância que a arte assume na sua vida. O espaço em que se passa a cena retratada é o sótão do apartamento alugado na Norregarde, 51. É um momento de grande incerteza em sua vida pessoal, pois ele e Mette estão em uma complicada crise conjugal. Desempregado, envolve-se em um negócio de lonas que malfada. A Dinamarca se mostra um

lugar pouco atraente para ele, o que faz querer logo retornar para Paris. Desacreditado pela família da esposa e desapontado com o andamento da sua carreira artística, decide retornar, dessa vez apenas com o pequeno Clovis, seu filho.

O traslado de Copenhague a Paris em 1885 fez Gauguin confirmar algo que já era inevitável: “era agora um artista profissional – não porque assim o quisesse, mas porque ele não servia para nenhuma outra profissão” (SWEETMAN, 1998, p. 135). Encontrando inúmeras provações em Paris, resolveu partir para a Bretanha, onde, pensava, encontraria um lugar “barato [...] com liberdade para trabalhar” (SWEETMAN, 1998, p. 149). Gauguin se instalou na cidade de Pont-Aven, uma região procurada constantemente por artistas jovens, sedentos por encontrar inspirações bucólicas. Nesse lugar, completou as *Notes synthétiques*, e pintou alguns quadros importantes no sentido que o seu novo corolário estético propunha, todos com a temática bretã, qual sejam os quadros *As lavadeiras de Pont-Aven* e *Quatro bretãs*. Ainda, contudo, em um estilo marcadamente impressionista, apesar de passarem a assumir uma linguagem simbólica implícita.

Apesar de Pont-Aven ter sido um lugar importante para Gauguin, principalmente na exploração de temas pastoris, e para o aprofundamento da suas novas concepções estéticas, como podemos notar em *Quatro bretãs mexericando no muro*, um problema persistia. Desde os impressionistas nenhuma ruptura radical foi operada na representação da realidade. Apesar do radicalismo dos anos iniciais do movimento ao abordar o cotidiano de uma Paris cosmopolita e em transformação, o público encontrava-se já entediado com essas paisagens (SWEETMAN, 1998). Assim, Gauguin se pôs a pensar em um cenário pictórico distinto, algum lugar que lhe permitisse retratar outra realidade, nova, de cores vibrantes e frescas. Mesmo tendo a experiência não tão inspiradora dos seus anos como marinheiro mercante, de nenhum modo o seu sonho de encontrar um paraíso tropical se desfez. Não podemos esquecer que o século XIX, principalmente na segunda metade, incorpora-se de um espírito desejoso e imaginativo do longínquo, sendo que devido ao avanço tecnológico dos transportes esses lugares distantes se tornavam mais acessíveis. Nesse período, “de 1883 a 85, a França esteve presente em lugares tão díspares

quanto o Congo, Madagáscar, Somália e Tonquim (hoje Vietnã do Norte), e Gauguin acompanhava isso com grande interesse” (SWEETMAN, 1998, p. 164).

A sua primeira experiência definitiva em uma das colônias francesas é na Martinica. Depois de uma trágica passagem pelo Panamá, onde testemunhou a *tragédia do desenvolvimento* (BERMAN, 2007), gerada pela malfadada tentativa francesa de ligação por meio de um canal do Atlântico e do Pacífico, e ter contraído malária em função do tempo que trabalhou na sua construção, Gauguin encontra na Martinica um lugar próximo ao paraíso que sonhara. Nos quadros que produz inicialmente nesse período, como o *Vegetação tropical* (1887), “a presença humana é sugerida, numa vista ao longe dos tetos de algumas cabanas perto do pico, mas sem qualquer sinal da presença dos colonizadores, dando a impressão de um mundo nativo imaculado” (SWEETMAN, 1998, p. 180).

Mas a ruptura radical ocorre quando Gauguin pinta *Entre as mangueiras* (1887), em que mulheres negras aparecem trabalhando, indiferentes à presença de quem as olha. A importância desse quadro ancora-se em dois fatos: o primeiro é do ponto de vista da técnica de pintura, em que Gauguin opta por “faixas de cor bem-definidas e aplicadas de uma forma que marca uma ruptura com o evanescente impressionismo de Pissaro” (SWEETMAN, 1998, p. 183) e, sobretudo, pela aplicação de cores mais quentes e não naturais, indo de encontro às proposições realistas do impressionismo. Em segundo lugar está o ponto da representação das mulheres, em termos de “um estudo mostrando negras trabalhando, seguras de si e de seu mundo” o que foi “algo revolucionário” (SWEETMAN, 1998, p. 183).

No entanto, a experiência pouco contundente de um paraíso terrestre resultou em uma “decepção colonial” (SWEETMAN, 1998, p. 186), com a visão de “lugares destruídos, com nativos ‘ressentidos’ que não correspondiam à imagem poética criada por escritores como Loti e Hearn” (SWEETMAN, 1998, p. 186). Em 1887, doente e desnutrido, devido ao agravamento das complicações geradas pela malária, volta para Paris. Em 1888, outra vez em Pont-Aven, Gauguin pinta um dos seus quadros mais importantes, *A visão depois do sermão, Jacó lutando com o anjo* (1888). Isso porque o quadro “Visão é, no sentido literal da palavra, uma obra de arte – trabalho de um principiante para provar que o tempo de aprendizado havia acabado e que ele agora podia juntar-

se ao Todo que almejava. Ele marca a despedida de Gauguin do impressionismo” (SWEETMAN, 1998, p. 219). Isso representa, sobretudo, um amadurecimento das ideias das *Notes Synthétiques*, ao conseguir materializar o seu escopo inicial, livre do naturalismo e do realismo que imperava desde o Impressionismo.

Em uma breve escala em Arles, Gauguin esteve junto de Vincent Van Gogh por alguns meses, como resposta à ajuda financeira que o irmão de Vincent, Theo, ofereceu a Gauguin para acompanhar o irmão no sul francês. Tanto Vincent como Paul compartilhavam da “necessidade de fugir do ambiente sufocante do mundo artístico de Paris e na necessidade do que chamamos hoje de um Estúdio dos Trópicos, onde tanto o artista quanto a arte encontrariam uma nova liberdade” (SWEETMAN, 1998, p. 234). A estada de Gauguin em Arles foi breve. Com Van Gogh apresentando um quadro de transtorno psicológico muito grave, em seguidos surtos em que adquiria um comportamento violento e maníaco, que muitas vezes constrangiam Gauguin, este resolve voltar para Paris.

A importância da estada em Arles para Gauguin está em perceber a necessidade de ir para um lugar distante, ainda preservado do contato europeu. A modernidade, isto é, a formação de uma vida urbano-industrial, em que o desenvolvimento e a modernização se tornam os paradigmas de uma sociedade consumista e enviesada pelo efêmero (BERMAN, 2007), torna-se cada vez mais insustentável para Gauguin, como um torniquete que o aperta, prestes a interromper a sua circulação criativa. Nesse período, ele alentava o sonho de partir para Madagáscar, contudo o jovem Émile Bernard, leitor como ele de Julien Viaud, e de seu livro mais conhecido *O casamento de Loti*, consciente das intenções do amigo, entrega-lhe o *Estabelecimentos franceses da Oceania*, brochura que “fazia parte de uma série de guias promocionais feitos pelo Ministério das Colônias” (SWEETMAN, 1998, p. 271). No *Estabelecimentos* Gauguin encontrou a “lírica da beleza das taitianas” (SWEETMAN, 1998, p. 271), além de um libelo elogioso das colônias francesas na Oceania. Desse modo, o Taiti descoberto por Gauguin naquela brochura presenteada por Bernard torna-se seu destino.

Assim, a classe artística parisiense, principalmente o grupo que o pintor havia se filiado, os Simbolistas, promovem um importante evento de vendas dos quadros de Gauguin justamente para ajudá-lo na sua partida para o Taiti. Em 23

de março de 1891, no Café Voltaire, em um banquete de despedida promovido pelos Simbolistas, Stéphane Mallarmé⁶ propõe um brinde para Gauguin, declarando a sua admiração pelo pintor que partia. Semanas depois, em Marselha, no primeiro semestre de 1891, Gauguin embarca no *Océanien* e, finalmente, parte para o Taiti.

O prosseguimento dessa narrativa depende, agora, do esclarecimento do objetivo desse trabalho. A viagem de Gauguin para o Taiti é conhecida pela produção pictórica que o autor deixou, sobretudo por se tratar da sua fase artística amadurecida, em que suas ideias sobre arte e estética se encontram confluídas na pintura. Além disso, desse momento que passou no Taiti existe um relato, o *Noa Noa – Viagem ao Taiti*, objeto dessa investigação. Dessa maneira, pretende-se analisar exatamente esse relato de viagem, mas com uma abordagem menos artística e mais histórico-literária, com a preocupação de observar o modo como a narrativa desse relato constrói a alteridade taitiana.

Na “Nota preliminar: problema de método,” em *A Religião de Rabelais*, Lucien Febvre (2009) coloca o seguinte questionamento: “Eis o problema do método. Que é sempre muito difícil conhecer um homem – a verdadeira fisionomia de um homem, bem entendido” (FEBVRE, 2009, p. 39). No mesmo parágrafo, apenas linhas a frente, expõe outra dúvida reveladora: “Não substituiríamos o pensamento dele pelo nosso e, atrás das palavras que empregam, não poríamos sentidos que eles não lhes põem de modo algum?” (FEBVRE, 2009, p. 39). Essas duas indagações, embora enxutas, abrem um sem limite de problemas metodológicos. Especificamente no caso desse trabalho, que é o de estudar um artista do século XIX e o modo como em um relato de viagem revela sua apreensão da alteridade. Essas interrogações se mostram pertinentes em dois aspectos da metodologia empregada nesse caso: o primeiro narrativo, em que se propõe a atividade síncrona da análise do *Noa Noa* com o desenrolar biográfico e cronológico de Paul Gauguin, com o pretexto de perceber como o contexto biográfico influencia a construção desse relato. O outro teórico, que deve ser exposto melhor.

Certamente, pensar alteridade irremediavelmente nos leva a antropologia, ponto importante para a constituição da abordagem desse trabalho. E uma

⁶ Stéphane Mallarmé (1842-1898) foi o poeta que renovou a poesia na segunda metade do século XIX, ao propor uma abordagem mais simbólica e arrojada em seus poemas.

questão deve ser posta de antemão: A escritura do *Noa Noa* é uma etnografia? Esse questionamento é relevante porque subscreve toda a hipótese dessa investigação. Embora o século XIX inteiro corresponda a formação disciplinar da antropologia, e a etnografia enquanto instrumental específico se configure como esteio indispensável da cientificidade apenas no século XX (CLIFFORD, 2014), por exemplo com Bronislaw Malinowski, existe um espírito geral que, segundo o antropólogo francês François Laplantine (2003), corrobora uma mudança na percepção da alteridade na Europa. Diferentemente da visão religiosa e moral do século XVI e distanciando-se do selvagem do século XVIII, o século XIX opera a alteridade extra europeia sob o registro da primitividade. Assim, “o primitivo, isto é, o ancestral do civilizado, destinado a reencontrá-lo” (LAPLANTINE, 2003, p. 48) se torna a marca do outro que habita o longínquo, longe da civilização.

Isso têm importância pelo fato de se corporificar como paradigma da antropologia o estudo do primitivo, que “fica indissociavelmente ligada ao conhecimento da nossa origem, isto é, das formas simples de organização social e de mentalidade que evoluíram para as formas mais complexas das nossas sociedades” (LAPLANTINE, 2003, p. 48-49). Desse modo, o que se torna importante é a “prática intensiva de conhecimento de uma determinada cultura” (LAPLANTINE, 2003, p. 53) com o objetivo de uma “compreensão, a mais extensa possível no tempo e no espaço, de todas as culturas, em especial das ‘mais longínquas’ e das ‘mais desconhecidas’, como diz Tylor” (LAPLANTINE, 2003, p. 53). Essa antropologia evolucionista é fruto sem dúvida do ambiente intelectual europeu, marcado pelas descobertas do naturalista Charles Darwin, e do seu a *Origem das espécies*. Não que houvesse uma abertura inédita ao outro extra europeu, senão o estabelecimento de um novo registro em que essa alteridade era colocada.

Gauguin é também atravessado por essas questões, claro que de modo menos sistematizado e muito mais intuitivo. É importante lembrar que na sua estada no Taiti, Gauguin toma conhecimento do *Voyage aux îles du Grand Océan*, de Jacques Antoine Moerenhout⁷, e por ele embasa toda visão do passado taitiano de modo a poder interpretar o presente e retratá-lo em suas obras, presumindo um mundo pré-europeu e maori. Esse esforço “etnográfico”

⁷ Jacques Antoine Moerenhout (1796-1879) foi um comerciante, explorador e etnólogo belga, que se aplicou aos estudos das ilhas da Polinésia francesa e da sua cultura pré-europeia.

fica evidente no primeiro relato que produz no Taiti, *L'ancien culte mahorie*, um compacto bloco de notas onde copiou trechos da obra de Moerenhout, complementando com ilustrações de sua autoria. É claro que isso está longe de ser uma etnografia no sentido estrito do termo, contudo “considerava [Gauguin] as notas como uma referência a ser usada como fonte para seus quadros, ou como base para um futuro livro” (SWEETMAN, 1998, p. 332). O ponto a ser destacado dessas considerações é aquele de um Gauguin que pretende resgatar o passado taitiano perdido, consequência do avanço da Modernidade pelas outras partes do mundo, que gerou rupturas drásticas e conseqüentemente apagamentos, seja dos traços tradicionais da cultura autóctone como da própria identidade taitiana.

Embora a etnografia enquanto modo de observação científica direta e de produção documental antropológica seja sistematizada por Malinowski mais tarde, anos depois da viagem de Gauguin ao Taiti, certa “subjetividade etnográfica” (CLIFFORD, 2014, p. 92) subsiste no *Noa Noa – Viagem ao Taiti*. Pode-se compreender a “subjetividade etnográfica” como “composta pela observação participante num mundo de ‘artefatos culturais’ ligados [...] a uma nova concepção de linguagem – ou melhor, linguagens – visto como distintos sistemas de signos” (CLIFFORD, 2014, p. 94). Em certa medida a subjetividade etnográfica “encena uma estrutura de sentimento continuamente envolvida na tradução entre línguas, uma consciência profundamente ciente da arbitrariedade das convenções, um novo relativismo secular” (CLIFFORD, 2014, p. 94). O autor dessa acepção, James Clifford, estudioso do discurso etnográfico, e afiliado a uma corrente que toma o texto antropológico como objeto, analisando seus tropos discursivos, oferece um conteúdo teórico importante para esse trabalho. Até porque o conceito de subjetividade etnográfica serve como ferramenta conceitual para Clifford pensar *O coração das trevas*, de Joseph Conrad⁸, e desse modo, perscrutar como a literatura de fins do século XIX também encarnava as problemáticas etnográficas em um modo particular.

Retornando a interrogação de Lucien Febvre, sobre o perigo do anacronismo ao sobrepor nosso pensamento sobre nosso objeto, no caso em tela, o relato de viagem de Gauguin sobre o Taiti, não estaríamos pondo

⁸ Joseph Conrad (1857-1924), de origem polonesa, naturalizou-se britânico. Exímio romancista, construiu uma vasta obra com títulos que tratam sobre marinheiros e o mar.

“sentidos que eles não lhes põem de modo algum?” (FEBVRE, 2009, p. 39). Para ao menos tentar evitar dubiedades que possam levar esse trabalho a cometer equívocos dessa natureza, enunciamos do modo mais claro possível seu objetivo: analisar a narrativa sobre a alteridade taitiana no livro de viagem *Noa Noa – Viagem ao Taiti*, do pintor francês Paul Gauguin, que nasce da sua experiência no Taiti, na segunda metade do século XIX, dentro de uma perspectiva de escrita etnográfica. Ressaltamos que a abordagem que faremos do *Noa Noa* é desde uma perspectiva da escrita etnográfica, isto é, procuraremos, a partir da análise de sua narrativa, traços, indícios e formas de expressão, a partir da sua estruturação textual, que demonstrem o modo particular de Gauguin perceber e organizar dentro da narrativa do seu relato, a alteridade taitiana.

No entanto deixamos claro: não afirmamos de modo algum que Gauguin esteja fazendo uma etnografia, mas, sim, que a partir de uma abordagem etnográfica do seu texto se torna possível encontrar o modo como traça a alteridade e a diz. E para isso, as reflexões de François Hartog em *O espelho de Heródoto* se mostram instrumental teórico indispensável para essa investigação, sobretudo sua discussão que intersecciona alteridade e narrativa.

Isso colocado, é preciso agora expor o passo a passo desse trabalho. O primeiro capítulo trata da viagem especificamente, pensando o significado no imaginário europeu da Oceania e, sobretudo, do Taiti. Além disso, procura-se pensar a possibilidade da classificação de Gauguin como um viajante, e a implicação de considerá-lo ou não como tal. Para isso, PRATT (1999) e OLIVEIRA FILHO (1987) servem de amparo para essa discussão. Ainda nesse capítulo, apresentamos a particularidade do *Noa Noa* como relato de viagem JUNQUEIRA (2011) e TODOROV (2006).

No capítulo dois, procura-se analisar a estrutura da narrativa do relato *Noa Noa*, com o objetivo de traçar, a partir dos enunciados da sua estrutura textual, as ações que se desenrolam no texto, a intriga, e o quadro completo que Gauguin constrói sobre a alteridade taitiana. Ainda no capítulo dois, discute-se em que termos essa construção do outro se dá nesse relato, pensando o seu discurso em paralelo com considerações sobre o texto etnográfica, abordagem orientada pelo conceito de subjetividade etnográfica de CLIFFORD (2014), amparando-se também na concepção de uma retórica da alteridade HARTOG

(1999). Depois, a partir das reflexões realizadas no curso da investigação, pretende-se na conclusão retomar as discussões realizadas, reunindo-as em torno dos resultados alcançados.

2 UMA ILHA NOS MARES DO SUL

Há em toda viagem um deslocamento (TODOROV, 2006), seja físico ou espiritual, como também o encontro com a diferença. Mas a viagem nunca opera um tal deslocamento que permita ao viajante a perscrutação completa e neutra de um lugar, isso porque existe sempre uma “projeção do familiar [...] sobre o desconhecido” (TODOROV, 2006, p. 223). Quando Gauguin deixa a França em 1891 a bordo do *Océanien*, guarda certa expectativa do que vai encontrar no Taiti. Muito da imagem que constitui o imaginário europeu sobre esses lugares longínquos vem dos livros de viagem que como o de Julien Viaud, *O casamento de Loti*⁹, faziam muito sucesso e agradavam “tanto ao mundo literário quanto a um imenso público na França e no resto da Europa” (SWEETMAN, 1998, p. 167). A ideia dos mares do sul como um paraíso de ilhas, repleto de nativos intocados pela civilização, é uma construção que remonta ao viajante francês Louis Antoine de Bougainville e ao Capitão James Cook, que iniciaram “o fascínio europeu pela ‘Ilha de Vênus’ ou a ‘Nova Citera’, como Bougainville chamou” (SWEETMAN, 1998, p. 167).

O Taiti fazia parte da Polinésia francesa, extensão dos territórios coloniais de França, localizada no Pacífico que “has been historically reimagined many times: from ancient Polynesian [...], to an Enlightenment theater of sensual Paradise” (MATSUDA, 2006, p. 760). O avanço da Modernidade na Europa e a acelerada transformação das cidades e meios de produção, desarticulando antigas práticas e costumes, gerou o anseio por lugares longínquos e intocados, onde se pudesse, de algum modo, reencontrar culturas intocadas pela civilização. Desde o século XVIII as narrativas sobre esses lugares se tornam extensas. Contudo, com o avanço dos impérios coloniais europeus nessas áreas, esses espaços passaram a ser jurisdicionados e densamente ocupados por europeus, solapando a ideia de um local intocado e livre. Assim, passou a surgir uma outra lenda sobre esses lugares, a ideia do paraíso perdido, que corporificava a incomodidade que se tinha em relação ao avanço europeu nesses territórios, sob pena do desaparecimento dos costumes tradicionais e da perda do bom selvagem.

⁹ *O casamento de Loti* é um romance autobiográfico, em que Julien Viaud (1850-1923) narra a sua experiência no Taiti e o seu casamento com Rarahu, uma nativa.

This is the specific historical moment that has most shaped visions of the Pacific as a space of paradisiacal idylls, of exoticism, sexuality, and savagery, of escape, or of transit to better things – the fabulous mysteries and wealth of Asia and India. Such stories created the European Pacific of the Enlightenment that became distant penal colonies and melancholy “paradise lost” of colonialism in the nineteenth and twentieth centuries (MATSUDA, 2006, p. 772).

O paraíso do Pacífico, ou dos mares do sul, é fruto de textos do século XVIII e das narrativas do bom selvagem, momento que coincide com a exploração científica desses espaços. A partir do século XVIII se desenvolve uma consciência planetária (PRATT, 1999), em que o conhecimento europeu sobre o resto do mundo passa a ser sistematizado, construindo um imaginário e representação particular sobre as outras partes do globo. Isso tudo resulta de uma mudança de contato com esses territórios distantes pelos países europeus. Se antes a tendência comum era a de um estabelecimento de rotas e ocupação apenas da costa, como é o caso português, ou de assentamentos e povoamentos esparsos, como é o caso inglês, no século XVIII, isso se inverte e passa haver uma disposição “à exploração do interior e pela construção do significado em nível global por meio dos aparatos descritivos da história natural” (PRATT, 1999, p. 42).

Nesse contexto, os relatos de viagem se tornam abundantes, sobretudo aqueles que se ocupam de uma descrição naturalista das viagens, e outros em um aspecto mais pessoal e sentimental (PRATT, 1999). O interessante disso tudo é que a constituição desse saber em torno da natureza desses territórios extra europeus é síncrono ao processo de formação de uma ciência autônoma sobre o homem (LAPLANTINE, 2003). O século XVIII empreende uma virada epistemológica importante ao tornar o homem um objeto de estudo (LAPLANTINE, 2003), sobretudo aquele homem de alhures, o selvagem recém-descoberto. A implicação dessa abordagem é a “descoberta da alteridade” (LAPLANTINE, 2003, p. 14), que se torna um problema nesses relatos, que passam a fabular o “charme e prazer idílico que provoca o encanto das paisagens e dos habitantes dos mares do sul, dos arquipélagos polinésios, em especial Samoa, as ilhas Marquesas, a ilha de Páscoa, e sobretudo o Taiti” (LAPLANTINE, 2003, p. 34).

Os viajantes dos séculos XVI e XVII coletavam ‘curiosidades’. Espíritos curiosos reuniam coleções que iam formar os famosos ‘gabinetes de curiosidades’, ancestrais dos nossos museus contemporâneos. No século XVIII, a questão é: como coletar? E como dominar em seguida

o que foi coletado? Com a História Geral das Viagens, do padre Prévost (1746), passa-se da coleta dos materiais para a coleção das coletas. Não basta mais observar, é preciso processar a observação. Não basta mais interpretar o que é observado, é preciso interpretar interpretações. E é desse desdobramento, isto é, desse discurso, que vai justamente brotar uma atividade de organização e elaboração. Em 1789, Chavane, o primeiro, dará a essa atividade um nome. Ele a chamará: a etnologia (LAPLANTINE, 2003, p. 42).

Embora no século XVIII o homem tenha se tornado um saber, um objeto de estudo, a constituição de uma etnologia ou antropologia nos termos de como será praticada mais adiante, isto é, um estudo do indivíduo e de um grupamento humano, e não do homem em seu sentido abstrato e rigorosamente filosófico, como é no período das Luzes, deixa entrever que é apenas no século XIX que o estudo sobre o homem se desvencilha de seu caráter filosófico para adotar uma postura disciplinar e epistemológica distinta, que se cristaliza na abordagem antropológica. Desse modo, o século XIX promove uma virada na percepção da alteridade extra europeia, ao depor a ideia de “selvagem do século XVIII” pela do “primitivo, isto é, o ancestral do civilizado, destinado a reencontrá-lo” (LAPLANTINE, 2003, p. 48). A mentalidade do conhecimento antropológico do século XIX, então, coloca a “etnografia enquanto prática intensiva de conhecimento de uma determinada cultura” (LAPLANTINE, 2003, p. 53).

Dito isso, surge a seguinte questão: em que medida o relato de viagem de Paul Gauguin apresenta essa determinação antropológica sobre o homem? E como essa concepção revela o modo como Gauguin concebe a alteridade taitiana no *Noa Noa*? Sabemos que a principal referência literária do *Noa Noa – Viagem ao Taiti* é *O casamento de Loti*, de Julien Viaud, principalmente na composição das personagens. Segundo Sweetman (1998), a história d’*O Casamento de Loti* narra as aventuras de Harry Grant, oficial da Marinha britânica, em sua estada nas polinésias, onde conhece Rarahu, de catorze anos, com quem se casa. Em todo o livro persiste “a velha mística das ilhas dos mares do Sul e da sensualidade das mulheres que viviam nelas” (SWEETMAN, 1998, p. 167). A história narrada por Gauguin em *Noa Noa* em quase tudo corresponde a estrutura narrativa do livro de Viaud. A intriga que perpassa a narrativa do relato de Gauguin se desenlaça em sua paulatina integração à vida selvagem: “Tornava-me, a cada dia, um pouco mais selvagem” (GAUGUIN, 1993, p. 23).

Como na história de Viaud, é a união de Gauguin com Tehaurana que finalmente o aproxima, por meio do casamento, do modo de vida taitiano.

Embora o percurso narrativo seja o mesmo, com Gauguin no final partindo de volta a civilização como fez Grant, o modo como as coisas se desenrolam e são ditas é bastante distinto. A escrita do *Noa Noa*, título explicado por Gauguin como significando a fragrância taitiana, possui um escopo bem definido, que é o de criar uma narrativa que aclimatasse o espectador europeu aos seus quadros feitos no período que esteve no Taiti. Isso porque Gauguin renuncia ao sistema figurativo tradicional, substituindo o “europeísmo” (SWEETMAN, 1998, p. 322) das representações pelo “rosto oval, com um nariz largo e lábios polpudos, que ele marcou como protótipo de sua versão de beleza polinésia” (SWEETMAN, 1998, p. 322), configurados primeiramente na figura de Jotefa, que aparece como personagem tanto nos seus quadros como no relato da viagem. Nesse sentido, era importante para Gauguin escrever um relato que não só desse conta de ilustrar essa nova perspectiva estética, como também servir de amparo para a própria leitura dos novos quadros.

De outro lado, o *Noa Noa* é uma importante crônica sobre um momento específico no Taiti. O *Vire*, navio a que Gauguin foi designado no porto de Noumea após troca de embarcação, na Nova Caledônia, chegou em Papeete, capital do Taiti, em 1891. O relato de viagem *Noa Noa*, escrito em 1893, narra exatamente sua chegada na capital taitiana, bem como o funeral do Rei Pomare V, com o qual Gauguin abre a narrativa. A morte do último rei taitiano tinha o significado político de fim da dinastia local, que governou a ilha tanto antes como depois da chegada europeia, e o estabelecimento da administração francesa, personificada na figura do governador da ilha Dr. Etienne-Théodore Mondésir Lacascade, como principal instituição de poder (SWEETMAN, 1998). Gauguin desembarca em Papeete como um designado do governo francês, o que causa estranhamento a Lacascade, que pensa se tratar de um logro da administração metropolitana para espioná-lo, o que, obviamente, apenas serviu para criar uma relação conflituosa e desconfiada entre os dois.

O primeiro a receber Gauguin e o capitão do *Vire*, Swaton, foi P. Jénot, oficial da Marinha francesa. Jénot, francês instalado há algum tempo no Taiti, conhecedor da língua, é figura fundamental no processo de adaptação de Gauguin a ilha, pois apresenta-o aos principais círculos de sociabilidade. A visão

inicial de Gauguin sobre os ilhéus é de desapontamento, uma vez que encontra uma reprodução grosseira do mundo europeu, em um desfile de carroças, pessoas em roupas um tanto engomadas e gestos fleumáticos, bem como taitianos comportando-se como franceses (GAUGUIN, 1993). Em função disso, decide afastar-se da ilha, claro, após fartar-se com festas e outros divertimentos possíveis, como bailes à moda dos promovidos pelo Círculo Militar, clube de distintos oficiais presentes no Taiti. Em julho de 1891 parte para o sul de Papeete, estabelecendo-se em Paea, que ficava perto da capital, não menos colonial do que esta. Depois, não encontrando o Éden selvagem em Paea, parte para Mataiea, onde

a planície litorânea era mais larga que em outras partes do trajeto, por isso podia-se apreciar de longe a visão majestosa das montanhas, que em outros lugares só se podia ter do mar. A lagoa era especialmente linda e, como as coisas não ficavam apertadas na aldeia, mas espalhadas entre as árvores, dava a ilusão de um lugar como devia ser antes da chegada dos colonizadores (SWEETMAN, 1998, p. 317)

Assim, estabelecido em Mataiea escreve: “do leito podia ver os bambus de minha cabana, em suas fileiras espaçadas, o luar filtrando através deles como um instrumento musical” (GAUGUIN, 1993, p. 17). Convivendo com outros nativos que viviam em torno da sua cabana, travou contato como uma *vahine* (mulher taitiana), aquela que viria a ser a primeira a pousar para o seu trabalho pictórico inicial sobre o Taiti, o *Vahine no te tiare (Mulher com uma flor)*, em que o que mais contrasta é a beleza não europeia dos traços do rosto dessa mulher.

Ela não era, de fato, bonita segundo padrões europeus. Mas era bela assim mesmo – todos os seus traços possuíam uma harmonia rafaelesca nas curvas que se encontravam e se completavam, enquanto que a boca, modelada por um escultor, falava todas as línguas da palavra e do beijo, da alegria e do sofrimento (GAUGUIN, 1993, p. 19)

Esse excerto nos oferece uma boa medida do modo inicial que Gauguin apreende a alteridade taitiana. Se retomamos a asserção que inicia esse capítulo, proferida por Todorov, aquela que diz que em toda viagem projetamos o familiar sobre o desconhecido, operação que Hartog prefere chamar de “retórica da alteridade”, procedimento discursivo em que o narrador se vale da comparação e analogia para levar o mesmo ao outro e reconduzir o outro ao mesmo (HARTOG, 1999), podemos observar que o quadro feito por Gauguin, bem como sua referência no relato, encenam uma situação parecida. Embora a beleza da taitiana retratada no *Vahine no te tiare* não corresponda aos “padrões

européus' e, portanto, ao belo tradicional, essa estranheza é ainda assim bonita, porque certo modo corresponde à “harmonia rafaelesca”, bem como sua boca, “modelada por um escultor”, guarda certo sentido universal, por falar “todas as línguas da palavra e do beijo, da alegria e do sofrimento”. Essa retórica da alteridade se encaixa no discurso antropológico de então que, como afirma Laplantine, procura antes de tudo compreender a primitividade humana através das culturas não civilizadas, e de como tudo isso se encaminha em um sentido unívoco de compreensão completa da humanidade. Como postula Clifford (2014), a etnografia antropológica procura construir em seus enredos uma significação alegórica em cima do objeto estudado, a base da inserção da sua individualidade em terreno mais geral. Assim, todo “comportamento estranho é retratado como significativo dentro de uma rede comum de símbolos – uma base comum de atividade compreensível válida para o observador e para o observado e, por implicação, para todos os grupos humanos” (CLIFFORD, 2014, p. 63).

A retórica da alteridade no *Noa Noa* é atravessada por essas situações maiores, de modo que Gauguin, ao referenciá-las em seu texto, se vale desses filtros anteriores, fundados na sensibilidade europeia. E de fato, o relato de viagem de certo modo se estabelece a partir desses parâmetros, que justamente definem a sua tessitura, como explica Mary Anne Junqueira (2011). Isto é, os relatos de viagem operam de “forma sistemática com as noções do aqui e do acolá” (JUNQUEIRA, 2011, p. 48), com o objetivo de traduzir a experiência da alteridade em quadro cultural legível aos leitores que lerão depois o relato, e que fazem parte da cultura do viajante. Desse modo, a questão do relato de viagem *Noa Noa – Uma viagem ao Taiti* está no ponto desse universo textual que ele constrói, e sobretudo o imaginário em que a narração opera esses lugares longínquos e seus habitantes.

Nesse sentido, abordar o *Noa Noa* como um relato de viagem é sobretudo estar atento a sua especificidade discursiva, principalmente à malha ideológica (PRATT, 1999) que está intrínseca em cada enunciação e juízo do autor sobre os taitianos. O que, conseqüentemente, implica solucionar outro problema: que lugar Gauguin ocupa nesse discurso? O de viajante? O lugar do pintor fascinado com a beleza taitiana? Um enviado do governo produzindo seu relatório? Ou um escritor produzindo sem pretensões uma crônica sobre sua viagem? Que *Noa Noa* é relato de viagem disto sabemos. Mas o que é Gauguin nesse contexto?

João Pacheco de Oliveira Filho, ao pensar o corpo de textos produzidos por diversos “produtores intelectuais” a respeito do Alto Solimões, sob o referencial teórico de “campo intelectual”, do sociólogo Pierre Bourdieu, expõe sua preocupação em

discutir a validade analítica da utilização da categoria genérica de ‘viajantes’ para um universo bem diferenciado de produtores intelectuais, onde existem diferentes tipos de bens simbólicos envolvidos, cada um deles ligado a mecanismos bem distintos de produção e de circulação, bem como a instâncias variadas de legitimação e consagração (OLIVEIRA FILHO, 1987, p. 92).

Nessa crítica do sentido unívoco e homogêneo do viajante, Oliveira Filho produz uma série de categorias metodológicas para repensar a situação do viajante, levando em conta as especificidades de sua viagem bem como das suas ocupações. A conclusão que se chega a partir do estudo desse autor é a de que cada tipo de viajante tem sua existência e prática possíveis dentro de um quadro econômico e social bem definido, que é decisivo na realização da viagem. Mas o principal intuito do pesquisador é o de dissipar o equívoco de partir da categorização generalizante do viajante como base para referir a homogeneidade das descrições dessas fontes. Nesse ponto é que o escopo dessa investigação e as indagações de Oliveira Filho se interseccionam. Gauguin não pode ser enquadrado em um sentido genérico de viajante, e sim ser reconduzido a essa categoria a partir do delineamento da sua especificidade.

Algumas das categorias que Oliveira Filho apresenta para esclarecer as questões postuladas por ele se mostram bastante profícuas para um possível dimensionamento de Gauguin como viajante. A primeira, que trata em pensar a finalidade que o viajante coloca inicialmente, como se uma viagem científica, ou aventureira, permite auferirmos em relação a Gauguin o seguinte: este viaja com a finalidade de encontrar no Taiti um paraíso intocado, onde possa viver uma vida tranquila e pintar seus quadros sem preocupações financeiras e materiais. Uma segunda é pensar as fontes e modalidades de financiamento, que no caso de Gauguin são pública e privada, uma vez que sua passagem é paga pelo Ministério de Instrução Pública e Belas-Artes, que lhe concede a diligência de *mission officielle*, e o resto vem do dinheiro adquirido com a venda de alguns dos seus quadros. Além disso, Oliveira Filho define um tipo específico de viajante que de algum modo parece corresponder a Gauguin, pela “sua forma de viabilização material” (OLIVEIRA FILHO, 1987, p. 133) que é

autofinanciamento e, também, por ser ele mesmo quem “diretamente define suas finalidades, rota e duração” (OLIVEIRA FILHO, 1987, p. 133).

Desse modo, a designação de Gauguin como viajante, conseqüentemente, implica considerá-lo em seu objetivo pessoal, de encontrar no Taiti um lugar em que posso viver de modo simples e produzir a sua arte. O relato que produz, o *Noa Noa*, é antes de tudo uma extensão da sua experiência no Taiti, também testemunhada na produção pictórica feita no período em que esteve ali. Por essa via, pensar Gauguin como viajante é pô-lo, antes de tudo, na condição de alguém que opera um deslocamento, que translada de um espaço para outro. E como exposto acima, encaixa-se em algumas categorias do viajante tradicional, mas, guardadas as proporções, o seu corolário de viajante é distinto, justamente pela especificidade do seu programa inicial: encontrar um solo fértil para a exploração de um novo mundo pictórico e imaginativo.

Além disso, embora o objeto desse estudo seja o relato de viagem *Noa Noa*, os quadros que Gauguin pintou em seu período no Taiti são também importante testemunho da paulatina construção de uma alteridade taitiana, bem como uma primeira aproximação da sua experiência de viagem. Do ponto de vista cronológico *Noa Noa* é posterior aos trabalhos pictóricos feitos por Gauguin em sua primeira estada no Taiti, entre 1891 e 1893. Assim, dentro do que até aqui se vem discutindo, pretende-se abordar esses quadros de modo a observar o desenrolar de uma percepção particular sobre os taitianos feita por Gauguin que, em seguida, será mais bem definida no *Noa Noa*. É imprescindível dizer que o escopo dessa abordagem não é o de uma História da Arte, muito menos de uma análise crítica dos quadros, mas sim o exame da alteridade taitiana abordada nesses trabalhos.

O período que Gauguin passou a produzir quadros com a temática taitiana de modo mais sistemático coincide com o momento em que descobre o estudo sobre o Taiti levado a cabo por Jacques-Antoine Moerenhout, *Voyage aux îles du Grand Océan*. Jacques-Antoine Moerenhout, comerciante de origem belga, mas naturalizado francês, escreveu este trabalho em dois volumes, finalizado em 1835, com a ambiciosa tarefa de “registrar toda a cultura pré-europeia dos três grupos de ilhas então chamadas Pelagianas, o arquipélago Perigoso e o arquipélago das ilhas da Sociedade [...] localizadas a leste do Pacífico”

(SWEETMAN, 1998, p. 331). Moerenhout construiu sua obra a partir de fragmentos que recolheu dos habitantes desses arquipélagos, mas considerando

a mitologia taitiana pela ótica dos modelos europeus que ele já conhecia e isso fez com que montasse um panteão de deuses e deusas, reduzindo o complexo mundo de espíritos polinésios que se relacionavam uns com os outros a uma mitologia semelhante à da Grécia antiga (SWEETMAN, 1998, p. 332).

Isso, contudo, não se mostrou um contratempo para Gauguin. Ao contrário “era exatamente essa relação de culturas que Gauguin queria, pois estava mais interessado na idéia de uma mitologia universal do que numa filosofia polinésia” (SWEETMAN, 1998, p. 332), mais ou menos ao encontro do imaginário antropológico do século XIX. Nesse mesmo espírito é que preencheu um caderno de notas que nomeou *L’ancien culte mahorie* com passagens do *Voyage aux îles du Grand Océan* e ilustrações feitas de próprio punho a partir desse escrito. Segundo Sweetman (1998), o que mais interessou a Gauguin reproduzir em suas notas foram as partes que Moerenhout dedica à Sociedade Ariois (ou *areois*), grupo lendário conhecido por sua prática de amor livre e pela centralidade do sexo na sua organização social e cultural. Disso tudo surge o quadro *A semente dos areois* (1892), em que a deusa do folclore *areois*, Vairaumati aparece nua em meio a um cenário estonteante, secundada por dois promontórios e algumas palmeiras, sentada, o tronco sem perspectiva, as pernas dobradas para o lado. O quadro, nota-se, assemelha-se a uma frisa tebana, claramente referenciando o estilo pictórico egípcio, uma “síntese cultural, misturando Polinésia e Egito antigo” (SWEETMAN, 1998, p. 335).

Embora essa representação sobre os *areois* não fosse fidedigna e tampouco apurada em relação a antiga religiosidade taitiana, o intuito de Gauguin nunca foi fazer “uma pesquisa antropológica, mas recriar um passado perdido de forma que tivesse um significado no presente” (SWEETMAN, 1998, p. 335). Com isso não se quer dizer que não estivesse atravessado pelo imaginário antropológico da época, isto é, pelo modo como a Europa enxergava esses povos distantes e a sua cultura, dentro de um esquema evolucionário, em que esses traços primitivos, antes de serem específicos de uma cultura, traçavam a linha de evolução da humanidade, revelando o terço de uma primitividade humana. Contudo, essa “visão criativa de um passado perdido” (SWEETMAN, 1998, p. 336) que aparece nos quadros de Gauguin sobre o Taiti,

é justamente o ponto que os liga ao *Noa Noa*, nesse corolário comum de estabelecer uma primitividade sagrada onde repousa a redenção possível da humanidade hostilizada e deturpada pela civilização.

Ainda assim, faltava para Gauguin um traçado comum que desse coerência a um mundo imaginado e simbólico em que estivesse retratado o paraíso intocado que tanto sonhava. Mesmo o trabalho de Moerenhout oferecendo um estofo importante, é contudo “o conto da caminhada nas montanhas e sua metáfora dos elementos conflitantes entre macho e fêmea num Éden que era a visão dele do paraíso” (SWEETMAN, 1998, p. 340) que finalmente preenche essa lacuna. O conto da montanha é narrativa central do *Noa Noa*, em que Gauguin e Jotefa, um taitiano que vinha sempre visitá-lo e fazer companhia, partem juntos em busca dum tronco de pau-rosa para uma escultura que Gauguin tinha em mente. Nesse percurso, em uma elocubração suscitada pela vertigem de matas e cachoeirinhas, Gauguin enxerga o companheiro como um andrógino, em um estreito limite entre o desejo e o reconhecimento da confluência irremediável entre o masculino e o feminino, personificados na figura do seu acompanhante, no que encontra a chave para o significado espiritual do Taiti: a integralidade do homem significada no arranjo conjunto do feminino e do masculino, representado pelo selvagem.

Contudo, antes desse relato que integra a intriga principal do *Noa Noa*, Gauguin pintou *Le bûcheron de Pia (O lenhador de Pia)*, em 1891, apresentando Jotefa pela primeira vez, em que aparece com seu machado elevado junto a uma mulher numa canoa, que está inclinada e com os seios pensos. O quadro tem uma atmosfera etérea, com peixes alongados se remexendo pelas águas. Mas é *Matamoe* (1892) “o primeiro dos mais autênticos trabalhos ‘taitianos” (SWEETMAN, 1998, p. 341), em que Gauguin finalmente corporifica a imagem do paraíso que tanto sonha a partir dos fragmentos da realidade taitiana. Nesse quadro se visualizam pavões no primeiro plano, com um coqueiro que se inclina sobre um homem que parece ser Jotefa, na mesma posição do *Le bûcheron de Pia*, com pessoas que vêm logo atrás dele, secundadas em uma estradinha estreita, tudo sob um esplendoroso promontório que fica por detrás.

Esses quadros representaram uma organização do universo imagético e simbólico até então ainda muito disperso em seus trabalhos anteriores, agora sistematizado em uma narrativa coerente e numa representação definitiva do

Taiti recriado por Gauguin como um Éden. As figuras taitianas desses quadros estão liberadas do europeísmo figurativo. E mesmo que seu traço não seja naturalmente realista, sua reprodução emprega um outro estilo de representação, muito mais a ver com a primitividade que Gauguin pensa encontrar no contorno taitiano. Desse modo, é uma alteridade projetada sobre o Taiti e sua população autóctone, organizada dentro de um imaginário anteriormente constituído, em bases de uma “visão criativa de um passado perdido” (SWEETMAN, 1998, p. 336).

Nesse sentido, pensar a alteridade taitiana representada por Gauguin, seja nos quadros aqui apresentados, como no relato *Noa Noa*, é sobretudo reconhecê-la como ponto de partida para construção de um espaço imaginário onde o Taiti e os taitianos operam como símbolos de um mundo particular construído pelo artista. Dessa forma, não se pode de modo algum supor uma assertividade nas representações de Gauguin da alteridade taitiana, ao contrário se pode encontrar, isto sim, verossimilhanças com a realidade, mas sempre em vista que se trata de um trabalho artístico.

[...] as imagens não são nem um reflexo da realidade social nem um sistema de signos sem relação com a realidade social, mas ocupam uma variedade de posições entre estes extremos. Elas são testemunhos dos estereótipos, mas também das mudanças graduais, pelas quais indivíduos ou grupos vêm o mundo social, incluindo o mundo de sua imaginação (BURKE, 2004, p. 232)

Assim, como indica o excerto, mesmo sendo um objeto de arte, irremediavelmente o seu trabalho está atravessado pela mentalidade e imaginário do seu tempo. E, dessa maneira, apesar de Gauguin ter a alteridade como ponto de partida, os estereótipos ainda continuam, mesmo reelaborados nas coordenadas do seu escopo artístico. E, assim, torna-se imprescindível desembaraçá-lo, de modo a conhecer os selvagens de Gauguin. Essa progressão da sua obra se deve a descoberta de Moerenhout, estofa que permitiu a consecução dos pressupostos estabelecidos nas *Notes Synthétiques*. Segundo Sweetman (1998), há indícios de que em 1893, o último ano dessa primeira estada no Taiti, ele começou alguns esboços para um livro futuro em que narrava as experiências que teve no período em que esteve instalado ali. Em 14 de Junho de 1893, depois de deixar Mataiea e ir para Papeete, Gauguin embarca no *Duchaffault* e parte para Paris com o objetivo de realizar uma

exposição dos seus quadros taitianos, e revelar a todos o seu período selvagem no Taiti.

3 OS SELVAGENS DE GAUGUIN: A ALTERIDADE TAITIANA NO RELATO DE VIAGEM NOA NOA – VIAGEM AO TAITI

O *Duchaffault* chegou em Marselha a 30 de agosto de 1893. Gauguin desembarcou, e no dia seguinte tomou um trem para Paris, chegando na mesma tarde, com uma ideia fixa: realizar uma exposição com os quadros produzidos em seu período no Taiti. Para isso, contou com a ajuda de Charles Morice¹⁰, para a construção de um trabalho de divulgação da exposição, um livro que contasse a sua viagem ao Taiti. A suposição inicial para sua escrita é que servisse de guia para a compreensão dos quadros. A exposição ocorreria na galeria Duran-Ruel, do *marchand* Paul Durand-Ruel, em 9 de novembro daquele mesmo ano. Assim, este livro trataria de expor, a partir de uma reciclagem das “suas lembranças sobre a Polinésia [...] deixando de procurar informações mais autênticas” (SWEETMAN, 1998, p. 382), o significado desses quadros no contexto da sua estada no Taiti.

Para a construção desse livro, Gauguin contatou Charles Morice com o intuito de este tornar mais líricas suas lembranças do Taiti. Contudo, ao contrário do programado, o livro não ficou pronto a tempo da exposição, pois Morice não terminou a redação da sua parte no prazo. Assim, a edição com as intervenções de Charles Morice só seria publicada em 1901, dois anos antes da morte de Paul Gauguin.

Em 1951, Jean Loize, escritor e estudioso da obra de Gauguin, descobre o manuscrito original de *Noa Noa*, sem as alterações feitas por Charles Morice na edição de 1901, que parte de um manuscrito posterior, feito pelo pintor a partir das notas que se encontravam no original. Desse modo, a análise realizada nesse trabalho é feita sobre o manuscrito original, a partir da edição brasileira de 1993, editada pela Philobiblion, com tradução de Eduardo F. Alves. O esclarecimento dessas questões se mostra importante pelo fato de haver sérias modificações em algumas passagens na edição de 1901 que contrastam com aquelas que se encontram no manuscrito original. Além disso, não se tomou a edição de 1901 do *Noa Noa* como objeto comparativo, e tampouco se procedeu uma análise desse material. Nesse sentido, optou-se pelo uso estrito do

¹⁰ Charles Morice (1860-1919), poeta e ensaísta, é conhecido pela sua contribuição literária para a constituição de uma estética Simbolista.

manuscrito original como fonte. Todavia, devemos nos perguntar agora, do que se trata *Noa Noa*, qual a sua narrativa?

Noa Noa divide-se em dez partes, contando, no final, um apêndice. A narrativa é construída em torno do processo de Gauguin tornar-se um selvagem, abandonando a moral e costumes europeus, e assumindo a conduta nativa, oriunda da cultura maori. O desenlace dessa intriga, isto é, tornar-se um selvagem, é encenado em diversas situações, em um processo de ascendimento que atinge seu cume na parte IV, quando relata a perda completa de “todos os velhos remanescentes de homem civilizado” (GAUGUIN, 1993, p. 28). Nesse sentido, é preciso notar que a narrativa do *Noa Noa* opera, antes de tudo, um processo individual de integração a uma cultura estranha, em que a sua posição como europeu é a todo momento lembrada como um impedimento ou revés, seja pelos nativos, seja pelos próprios europeus com quem trava contato, ou em momentos por ele próprio. E por isso o esteio que compõe a narrativa é a possibilidade ou não dessa integração ocorrer, com o completo abandono do homem civilizado.

Dentro desse escopo de abandono do homem civilizado, há uma elaboração do outro selvagem, idealizado por uma retórica específica, em que a alteridade taitiana é representada no enquadramento da cultura maori, exemplo de virtude. Em uma narrativa semelhante àquela presente no ensaio “Dos canibais”, de Michel de Montaigne, o selvagem é aquele em quem “estão vivas e vigorosas as verdadeiras e mais úteis e naturais virtudes e propriedades” (MONTAIGNE, 2000, p. 307-308). Em uma aproximação entre a exortação do filósofo francês e o *Noa Noa* de Gauguin, nota-se uma idealização do selvagem; no caso de Montaigne dos tupinambás da costa brasileira, e de Gauguin dos taitianos. O ponto é que essa idealização de Gauguin é feita pela sobreposição da cultura maori sobre os taitianos que observa e convive no período em que esteve no Taiti, nos termos que encontra no *Voyage aux îles du Grand Océan* de Jacques Antoine Moerenhout. De sua parte, Moerenhout, ao construir uma etnologia dos habitantes das ilhas polinésias, ao contrário de verificar a veracidade dos dados que levantou, sistematiza uma ideia de cultura maori coerente e homogênea. Gauguin, desse modo, incorpora essa visão em sua narrativa sobre a sua experiência no Taiti, elaborando um mundo exótico, onde ainda é capaz de encontrar esses maoris puros. De certa forma, este problema

será um ponto preponderante na narrativa do *Noa Noa*, pois é a partir da necessidade de encontrar esses maoris que Gauguin passa a desenrolar a ação da sua história.

Assim, procuraremos analisar a narrativa do *Noa Noa* a partir da observação do modo como Gauguin enuncia a alteridade taitiana, atentando-se, também, a sua enunciação. Analisaremos parte por parte, desde a parte I até o Apêndice, procurando notar o desenrolamento do processo de construção da alteridade na narrativa.

A parte I do *Noa Noa* inicia com sua chegada na ilha do Taiti, com o desembarque em Papeete, a capital. Nesse momento os nativos encontram-se ensimesmados, sob a iminência da morte do rei Pomaré, último membro da realeza taitiana.

A essa época o rei Pomaré estava mortalmente doente e seu fim era esperado a qualquer momento. A cidade tinha uma aparência estranha: de um lado europeus – negociantes, oficiais, funcionários e soldados – continuavam a rir e a cantar nas ruas, enquanto os nativos assumiam expressões graves e cochichavam em voz baixa pelos arredores do palácio (GAUGUIN, 1993, p. 11-12).

O que se nota nesse trecho é justamente essa assimetria entre europeus e nativos. De um lado os membros do aparato francês colonial, indiferentes à iminente morte do rei Pomaré, e de outro os nativos, consternados com o seu fenecimento. Em um tom tumular revela: “Os habitantes das ilhas vizinhas chegavam, todos os dias, para poderem presenciar o último momento de seu rei, a subjugação final de suas ilhas pelos franceses” (GAUGUIN, 1993, p. 12). Tudo aparentemente se encontra perdido, a antiguidade da ilha está para ser subjugada pela civilização ocidental. A imagem funerária do rei Pomaré guarda certo registro desse agouro: “O rei Pomaré morreu e jaz em câmara ardente no seu palácio, em *uniforme de almirante*” (GAUGUIN, 1993, p. 12) [Grifo nosso]. Esta última passagem, em que o soberano taitiano é velado em “uniforme de almirante”, deixa entrever o solapamento completo da cultura maori, pois o rei, símbolo da persistência e antiguidade maori, havia sido aculturado.

Contudo, esse aparente pessimismo ressoa menos casmurro quando Gauguin trava contato com a rainha.

Lá eu vi a rainha – chamava-se Marau – decorando o aposento com flores e tecidos. Quando o diretor de obras públicas pediu meu conselho sobre como se deveria arrumar o apartamento com Arte, mandei-o observar a rainha que, com o refinado instinto dos maoris, arranjava graciosamente os adornos e transformava tudo em que punha as mãos numa obra de arte (GAUGUIN, 1993, p. 12).

Para pensarmos esse arranjo da narrativa, em que se antepõem “Arte” e o refinado instinto maori, outra vez Montaigne se mostra um paralelo possível. No seu ensaio “Dos canibais”, o filósofo discute a oposição entre natureza e arte, com a conclusão de que “não é razoável que a arte ganhe o ponto de honra sobre nossa grande e poderosa mãe natureza. Tanto sobrecarregamos com nossas invenções a beleza e a riqueza de suas obras que a sufocamos totalmente” (MONTAIGNE, 2000, p. 308). E discutindo o mérito de chamar aos tupinambás bárbaros por diferirem dos europeus, por serem dependentes da natureza, afirma que esses povos “assim bárbaros por terem recebido bem pouca preparação do espírito humano e estarem ainda muito próximos de sua naturalidade original” (MONTAIGNE, 2000, p. 308), é porque são, isto sim, superiores aos europeus. Essa busca por uma naturalidade da expressão é algo que se encontra presente nas *Notes Synthétiques*, em que Gauguin esboça a sua teoria estética de sobreposição da imaginação e da emoção sobre o mérito técnico e artificioso da pintura.

Além disso, devemos lembrar que a sua ida ao Taiti ocorre justamente com esse intuito. Quer dizer, encontrar um lugar livre das amarras e trivialidades europeias; a procura de um lugar primitivo, onde pudesse acessar a originalidade da experiência artística. O aparecimento da rainha Marau é a fissura que Gauguin esperava encontrar no Taiti, um contraponto à cultura europeia.

Tendo acabado de chegar, desapontado como estava por serem as coisas tão diferentes do que havia desejado e (este era o ponto) imaginado, aborrecido como estava com toda aquela trivialidade européia, eu me encontrava de certa forma cego. E assim vi na já madura rainha apenas uma robusta mulher comum, com alguns remanescentes de beleza. Naquele dia o elemento semita do sangue dela absorveu todo o resto. Eu estava singularmente errado. Quando voltei a vê-la mais tarde, compreendi seu encanto maori; o sangue taitiano voltou a ser supremacia; a lembrança de seu ancestral, o grande chefe Tati, conferia a ela, ao irmão, a toda família, uma real qualidade de imponência. Nos olhos dela, uma espécie de vago pressentimento daquelas paixões que afloram bruscamente – uma ilha emergindo do oceano e a vegetação começando a brotar ao primeiro raio de sol (GAUGUIN, 1993, p. 12).

Mais do que o encontro com a antiguidade maori, a visão da rainha Marau é sobretudo a certificação de que havia encontrado o lugar que tanto procurava. E é curiosa a visão da “ilha emergindo do oceano e a vegetação começando a brotar ao primeiro raio de sol”, como se a ilha, o Taiti ancestral, finalmente se pusesse aos seus olhos, a partir da fissura visualizada na rainha Marau. Contudo, passado o funeral do rei Pomaré, “tudo voltou ao normal. Havia um rei

a menos, e com ele desapareciam os últimos vestígios dos costumes maori. Estava tudo acabado – só restou gente civilizada” (GAUGUIN, 1993, p. 13). Mesmo a visão da rainha Marau havia sido um reflexo rápido e furtivo, um vestígio prestes a desaparecer.

Em uma decisão levada pelo seu ânimo inabalável, pois “apesar de abatido” (GAUGUIN, 1993, p. 13) não tinha “o hábito de desistir sem ter tentado tudo, tanto o possível quanto o impossível” (GAUGUIN, 1993, p. 13), resolve partir de Papeete, e assim “abandonar o centro europeu” (GAUGUIN, 1993, p. 13), tendo “uma espécie de vago pressentimento de que, vivendo na mata com os nativos do Taiti, conseguiria pacientemente vencer a desconfiança dessa gente” (GAUGUIN, 1993, p. 13). E, dessa forma, cogita o pintor, possivelmente encontraria a cultura maori ainda inconspicua. Assim, resolve instalar-se em Mateia, região mais à dentro da mata, sem tanta presença europeia. Lá, alugou uma cabana e se instalou.

Esse traslado para a parte mais interna da ilha, em Mateia, tem o significado de, ali, conseguir “recuperar algum traço daquele passado, tão remoto e misterioso” (GAUGUIN, 1993, p. 13), distante das trivialidades europeias que encontrou em Papeete. Nessa parte I do *Noa Noa*, que corresponde a sua chegada no Taiti, encontra-se essa divisão clara entre um mundo nativo europeizado, caracterizado por Papeete, e um outro ainda distante das influências europeias, Mateia, densamente coberto por matas e cabanas nativas. Outro aspecto importante desse primeiro momento da narrativa é a personagem Tati, uma *vahine* “quase branca, polida pelo contato com todos aqueles europeus” (GAUGUIN, 1993, p. 13), mulher taitiana com quem se relaciona amorosamente e o acompanha até Mateia. Tati, depois da rainha Marau, é a primeira taitiana, ainda que europeizada, com quem trava contato na narrativa. Essas duas personagens operam, dentro de uma retórica da alteridade (HARTOG, 1999), os primeiros traços dessa diferença significada na cultura maori. No entanto, em Tati e Marau, apesar de serem taitianas, e terem o sangue maori, o seu comportamento exterior é mais próximo do europeu, do conhecido, justamente aquilo que Gauguin reprova. Não por acaso, Tati, ao longo da narrativa, não se adequa a vida em Mateia, já acostumada com as superficialidades europeias.

O que é possível observar, do conteúdo exposto até aqui, é que Gauguin estabelece uma ordem do discurso, em que “o espaço da narrativa se apresenta como representação do mundo” (HARTOG, 1999, p. 354), em que o autor organiza as personagens conforme o espaço que ocupam na narrativa, a partir de um registro figurativo feito por meio da enunciação, isto é, as relações externas que o escritor estabelece, a partir do meio que ele, autor, está inserido (YVES, 2002). A abordagem que fazemos do *Noa Noa*, desse modo, consiste na observação de dois princípios que presidem a análise narratológica

a tônica sobre o *texto*, considerado matéria verbal autônoma, pondo de algum modo entre parênteses suas relações com o mundo exterior e com as atividades de produção e recepção, e a distinção, puramente metodológica, entre *níveis de análise* interno do texto (YVES, 2002, p. 13)

Como ilustra o excerto acima, a consideração do *Noa Noa* como *texto* implica uma série de questões metodológicas. Do ponto de vista da análise há duas dimensões que devem, antes de tudo, serem esclarecidas: o enunciado e a enunciação. Segundo Yves (2002), enunciado se refere ao texto fechado em si, como produto acabado, à sua textura verbal unicamente. Já a enunciação, de outro lado, pode ser descrita como as relações externas que o enunciado estabelece com o meio em que o autor se insere, isto é, a sua contingencialidade histórica. Essa divisão, entretanto, não é estreita, porque “sempre permanecem, no próprio centro do enunciado, traços da enunciação” (YVES, 2002, p. 17). O esclarecimento desses termos é importante para o prosseguimento dessa análise, uma vez que é preciso distinguir o fato de estarmos abordando *Noa Noa* como um texto literário, em que há uma “reconstrução do mundo pelas palavras” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 104), onde se refaz o real conforme a imaginação do autor. Nesse sentido, pensamos também *Noa Noa* como um texto ficcional.

A noção de *ficção* convida, pois, a não confundir texto e referente (a palavra cão – ao contrário de seu referente – não late nem morde; as personagens do romance não existem no nosso universo e só pode ser construídas em relação ao enunciado do texto). Ela convida – ainda e sempre – a analisar o universo, a história e os protagonistas criados pelas narrativas, por meio dos *signos lingüísticos* que os constituem” (YVES, 2002, p. 18) [sic]

Dessa forma, estamos pensando a narrativa de *Noa Noa* e tudo o que ela relata como ficção, sem deixar de lado, contudo, o referente do real, que é a experiência de Gauguin entre os taitianos entre os anos de 1891 e 1893. De todo modo, isso não quer dizer que *Noa Noa* esteja exilado da realidade, imune à historicidade. Como explica Walter Benjamin (2012), em “O autor como

produtor”, todo produtor de arte, seja o escritor, o intelectual etc. ocupam, inevitavelmente, “uma posição no processo produtivo” (BENJAMIN, 2021, p. 136), de maneira que uma atividade isenta é impossível, uma vez que está dentro das malhas do sistema produtivo, determinado por uma ideologia. Mary Louise Pratt (1999), em uma acepção semelhante, realizando uma “crítica da ideologia relacionada à produção, circulação e consumos” (PRATT, 1999, p. 11) dos relatos de viagem na conjuntura da expansão europeia pelo mundo a partir do século XVIII, chama a atenção para a ideologia que permeia esses textos, de modo que o investigador deve estar atento aos interesses que perpassam esses relatos. Sendo assim, como exposto no primeiro capítulo dessa investigação, Gauguin, como um homem do Novecentos, está também atravessado por todos aqueles paradigmas que o seu século produziu. E *Noa Noa* não foge disso.

O outro – o índio, o taitiano, mas recentemente o basco ou o bretão – é simplesmente utilizado como suporte de um imaginário cujo lugar de referência nunca é a América, Taiti, o País Basco ou a Bretanha. São *objetos-pretexos* que podem ser mobilizados tanto com vistas à exploração econômica, quanto ao militarismo político, à conversão religiosa ou à emoção estética. Mas, em todos os casos, o outro não é considerado para si mesmo. Mal se olha para ele. *Olha-se a si mesmo nele*” (LAPLANTINE, 2003, p. 36) [Grifo nosso]

Nessa lógica, devemos pensar os taitianos de Gauguin e seus maoris como “objetos-pretexos”, a partir dos quais o pintor “olha-se a si mesmo”, “uma alteridade fantasmática que não tem muita relação com a realidade” (LAPLANTINE, 2003, p. 36). Como dissemos acima, e isto deve ficar bem entendido, *Noa Noa* ilustra a aventura de Gauguin para se tornar um selvagem, sendo o selvagem a marca de uma humanidade perfeita que precisa ser resgatada e preservada. Dessa maneira, a descrição da alteridade taitiana se embasa em uma sobreposição da cultura maori ancestral sobre ela, a partir do embasamento etnológico de Moerenhout e da sua própria formação intelectual e cultural. Para ilustrar essa acepção, apresentemos o primeiro parágrafo da parte II de *Noa Noa*, com Gauguin já instalada em Mateia, que inicia dessa forma:

Fui, ao crepúsculo, fumar um cigarro nas areias à beira-mar. O sol, aproximando-se com rapidez do horizonte, começava a esconder-se atrás da ilha de Moorea, que ficava à minha direita. Contra a sua luminosidade as montanhas destacavam-se em negro profundo sobre o céu esplendente, todos aqueles cumes como antigos castelos fortificados. Enquanto estas terras todas se desfazem no dilúvio, permanece ainda, respeitado por estas ondas (rumor de alguma imensa multidão) – permanece ainda, de toda uma sociedade feudal que desapareceu para sempre, o Cume protetor – aquele mais próximo do céu, baixando o olhar às profundas, e majestosamente compadecido, talvez (apesar do olhar irônico que emanava de sua

grande fenda), da multidão que foi engolfada por ter provado da árvore do conhecimento, que perturba a cabeça. *Esfinge*. (GAUGUIN, 1993, p. 17)

Esse excerto é bastante preciso em relação àquilo que afirmávamos. Nesse trecho encontramos de fato a “síntese cultural” (SWEETMAN, 1998, p. 335) comum nos trabalhos pictóricos de Gauguin. No caso desse fragmento o que há é o emprego desse procedimento para a constituição do passado taitiano, interpretando a cultura maori a partir de modelos europeus, como o feudalismo, presente na comparação das montanhas da ilha de Moorea, vizinha da ilha do Taiti, com “antigos castelos fortificados”. O uso da comparação é muito comum na retórica da alteridade. Esse procedimento, por sinal, é marca das narrativas de viagem.

Na narrativa de viagem, funcionando como tradução, a comparação estabelece semelhanças e diferenças entre ‘além’ e ‘aquém’, esboçando classificações. Para que a comparação tenha efeito, convém que o segundo termo pertença ao saber compartilhado pelas pessoas a quem se dirige o viajante (HARTOG, 1999, p. 240).

A descrição da sociedade maori como sociedade feudal apenas encontra ressonância entre aqueles a quem a mensagem é dirigida. E, para além de uma fidelidade com o passado maori, o que Gauguin pretende é reconstruí-lo sob o signo das suas próprias preocupações e anseios. Segundo Sweetman (1998), a base documental que Gauguin tem para reconstituir a cultura maori é *Voyage aux îles du Grand Océan*, de Jacques Antoine Moerenhout, que, como já foi dito, apreende a cultura maori pelo filtro do esquema cultural grego. De toda maneira, devemos ter em mente que, para fins narrativos, Gauguin quer asseverar a antiguidade daquela cultura, em que pesem essas comparações como estratégias narrativas de afirmação dessa ideia.

Em outro momento dessa segunda parte, aparece a personagem do lenhador, recorrente nos trabalhos produzidos nesse período, como o *Le bûcheron de Pia* (*O lenhador de Pia*), de 1891. E mais uma vez a síntese cultural ocorre.

O homem semi-nu empunhava com ambas as mãos um pesado machado que, no ápice do golpe, imprimia sua marca azul no céu prateado e, ao descer, o talho na árvore morta, onde logo voltariam a viver, em um momento de chamas, calores seculares, entesourados dia após dia. No chão púrpura, em longas e serpenteantes folhas cor de cobre, jaz todo um vocabulário oriental – letras (assim me parecia) de um alfabeto misterioso, desconhecido. Parecia-me ver aquela palavra, originária da Oceania: *Atua*, Deus. Como *Taãta* ou *Takata* ela alcançou a Índia e pode ser encontrada em qualquer lugar ou em qualquer coisa – (Religião de Buda) –. Nos olhos de Tathagata toda a

magnificência de Reis e de seus ministros são apenas cuspe e pó.
(GAUGUIN, 1993, p. 18).

Essa síntese cultural ocorre várias vezes no curso da narrativa. A sua importância está justamente em este ser o procedimento através do qual Gauguin pretende explicar a alteridade taitiana, personificada na sua narrativa pela cultura maori. Em um estudo sobre o hibridismo cultural, Peter Burke (2003) define a hibridização como mistura de culturas aparentemente distintas para formar novos estratos culturais. Nessa mesma linha, o autor explica que o hibridismo cultural ocorre através de contatos e interações entre diferentes culturas, em que se combinam elementos de diferentes tradições para constituir um outro objeto cultural. Em boa medida esse processo pode ser visualizado no *Noa Noa*, bem como nos trabalhos pictóricos de Gauguin desse período, em que duas culturas, a europeia e a taitiana, se cruzam em pinceladas e palavras que constroem, a partir das duas, um novo objeto cultural. Dessa forma,

devemos ver as formas híbridas como o resultado de encontros múltiplos e não com o resultado de um único encontro, quer encontros sucessivos adicionem novos elementos à mistura, quer reforcem os antigos elementos, como no caso da visita de Gilberto Gil a Lagos para dar à sua música um sabor mais africano (BURKE, 2003, p. 31)

Esse “sabor” da cultura maori que Gauguin encontra em Moerenhout é quem lhe oferece, por meio do processo de hibridização, a profundidade desejada do esboço de um mundo ancestral, ainda primitivo, distantes da aparelhagem ocidental. E nesse sentido, no trecho acima em que Gauguin mistura budismo, catolicismo e a religião maori, antes de ser uma mera artificialidade intelectual, é a própria reelaboração dessas culturas como estofos de uma realidade textual que ele pretende constituir, personificada na antiguidade da cultura maori. Nesse sentido esse hibridismo cultural (BURKE, 2003) é quem lhe permite construir um novo objeto cultural, a partir do referente que é a alteridade taitiana.

À luz dessas considerações, passamos agora a considerar os enunciados, com o intuito de analisar o modo como Gauguin expressa a alteridade taitiana. Nesse sentido, pretendemos agora privilegiar a análise dos adjetivos que acompanham os enunciados sobre os taitianos que ele encontra. O primeiro caso escolhido é o da mulher taitiana que serviu de modelo para o *Vahine no te tiare*. Na parte II, Gauguin relata o encontro com essa mulher e o seu paulatino convencimento para posar para um quadro, em relação ao que ela se mostrava receosa. O pintor narrava vários momentos em que ela vai a sua

cabana para ver as reproduções que ele tinha de várias pinturas europeias, como a *Olympia* de Manet. Esses encontros são permeados por enunciados que reafirmam a ascendência maori desses taitianos. No caso dessa mulher, que no capítulo anterior discutimos como importante para a virada estética de Gauguin, com o abandono do europeísmo, resta uma partícula que é do interesse do presente escopo dessa investigação.

Pedi-lhe permissão um dia em que ela muniu-se da coragem necessária para vir à minha cabana ver algumas fotografias de pinturas. Enquanto ela examinava com grande interesse umas pinturas religiosas de primitivos italianos, tentei esboçar alguns de seus traços, principalmente aquele seu *enigmático sorriso*. Ela fez uma careta, foi embora, – e logo voltou. Teria sido uma força interior, ou *capricho* (um traço típico maori), ou mesmo um impulso de coqueteria, de só se render após ter resistido? (GAUGUIN, 1993, p. 19). [Grifo nosso]

Esse trecho dá as pistas de como a mulher taitiana é representada, sempre adjetivada como enigmática, resistente e caprichosa. No entanto, o adjetivo de “caprichosa”, como algo que tem lastro no seu sangue maori, aquilo que Gauguin chama de “traço típico maori”, marca a alteridade maori presente nessa taitiana em seus hábitos e mistérios. De outro lado, a sentença “só se render após ter resistido”, ecoa e faz sentido no penúltimo parágrafo dessa segunda parte do *Noa Noa*.

Vi muitas mulheres jovens, de olhos tranqüilos. Mas *todas queriam ser agarradas*, sem uma palavra, brutalmente: rude captura. Era de certa forma um desejo de violação. Os velhos disseram-me, falando de uma delas: “*Mau tera* (agarre aquela)”. Eu era tímido e não ousava render-me ao esforço (GAUGUIN, 1993, p. 21) [Grifo nosso].

Essa questão da mulher que resiste, sendo ela algo que deve ser capturado e conquistado, se apresenta como uma construção da alteridade da mulher taitiana. Esta que está sempre envolta em mistérios e interditos, a quem Gauguin dificilmente lê com precisão. Tati, sua primeira companheira taitiana, que aparece na parte I, por estar ocidentalizada, não lhe oferece perigos, muito menos uma inspiração para quadros, ao contrário dessas outras mulheres, ainda maoris. Não por acaso, no fim da parte II, ele separa-se de Tati, porque “sendo já civilizada, habituada ao luxo dos funcionários, ela não me serviu por muito tempo” (GAUGUIN, 1993, p. 21).

Mesmo que as mulheres taitianas de cultura maori representem um ponto ilegível dessa alteridade, na parte III podemos observar uma definição menos oblíqua. A terceira parte de *Noa Noa* é talvez a mais curta em termos da sua extensão, conta apenas com três parágrafos, em que se desenrola o episódio

em que os taitianos de Mateia se reúnem em assembleia para discutir a construção de novas cabanas. Quem preside a discussão é um velho que exorta a todos que trabalhem em grupo para a construção de novas cabanas e reforma das velhas. Gauguin fica admirado com as palavras do velho que conclama a um trabalho coletivo em prol de todos, o que o deixa “cheio de admiração por aquele povo sábio” (GAUGUIN, 1993, p. 23). No entanto, ele narra, no outro dia “ninguém mais deu a menor atenção ao assunto” (GAUGUIN, 1993, p. 23).

É longo o caminho entre a taça e os lábios – e para que todo aquele trabalho? Não nos deram os Deuses a subsistência diária? Todos os dias o sol se levanta sereno – Amanhã – Talvez, sei lá. Será isso frivolidade, pouco caso?... Ou, pensando melhor, filosofia? Não vos apegueis ao luxo, etc... . Recolhi-me. Pangloss – Tudo é para melhor no melhor dos mundos – (GAUGUIN, 1993, p. 23).

Nessa passagem, em que tenta compreender o significado daquele aparente descaso em relação ao planejado, isto é, construir novas cabanas e ajeitar as velhas, Gauguin parece querer incorporar essa atitude dos nativos a um sistema simbólico mais abrangente. Ao sugerir que esse comportamento se tratava de uma filosofia ou frivolidade, devemos observar que surge nesse momento uma diferença que precisa ser posta em termos compreensíveis, seja para ele ou para o leitor. James Clifford (2014) argumenta que a narrativa etnográfica opera a partir do plano da similaridade, em que

o comportamento estranho é retratado como significativo dentro de uma rede comum de símbolos – uma base comum de atividade compreensível válida para o observador e para o observado e, por implicação, para todos os grupos humanos (CLIFFORD, 2014, p. 63).

Isso permite àquele que narra alguma diferença cultural trafegar em uma lógica comum, capaz de ser apreendida pelo outro que lê o seu relato. Clifford (2014) denomina esse procedimento como alegórico, em que “a alegoria nos incita a dizer, a respeito de qualquer descrição cultural, não ‘isto representa, ou simboliza aquilo’, mas sim ‘essa é uma história (que carrega uma moral) sobre aquilo” (CLIFFORD, 2014, p. 62). Esse modo de transformar o diferente em algo com um significado humanamente comum, permite ao narrador realizar a descrição da alteridade em termos legíveis para o leitor de “além”. No caso do excerto em tela, essas considerações se mostram oportunas, no sentido de observar nesse trecho que Gauguin está produzindo uma diferença possível de ser compreendida a partir da similitude, em que a filosofia e a frivolidade servem como termos de acesso à diferença.

Não só isso, existe também presente na narrativa uma moral, em que a aparente falta com o acordado se transforma em uma virtude, porque, indaga Gauguin, os deuses proveram tudo e, desse modo, trabalhar por mais não passaria de um luxo, do qual devemos nos desapegar. Contudo, essa linha de raciocínio faz mais sentido à Gauguin do que aos nativos. Pois, como dissemos anteriormente, Gauguin, na verdade, está constituindo um mundo em que a alteridade taitiana é o ponto de partida e a cultura maori o seu estofa. Dessa maneira, a integração desses comportamentos estranhos dos nativos deve ser feito de modo que estas atitudes estejam significadas em uma narrativa que as transcenda. Na narrativa etnográfica, “estas espécies de significados transcendentais não são abstrações ou interpretações ‘acrescentadas’ ao ‘simples’ relato original. Antes, constituem as condições de sua significação” (CLIFFORD, 2014, p. 60). De uma maneira paralela, à luz das considerações feitas até aqui, podemos afirmar o mesmo sobre a narrativa do *Noa Noa*.

Outro ponto importante, mencionado no início desse capítulo, é o processo de transformação em selvagem que Gauguin encena, em que a cultura ocidental e a cultura maori se defrontam, com o sentido de evidenciar suas diferenças. Ainda na parte II, quando Gauguin primeiro se instala em Mateia, encontrando-se em uma situação limite, com suas provisões terminando, ele finalmente percebe o seu equívoco, ao pensar que “com dinheiro, acharia tudo que fosse necessário” (GAUGUIN, 1993, p. 18) para a manutenção da sua estada naquele lugar. Este é um episódio crucial na narrativa, porque ali Gauguin se dá conta da sua inferioridade em relação aos selvagens naquela situação. “Há comida lá, certamente, nas árvores, na encosta das montanhas, no mar, mas é preciso ser capaz de trepar numa árvore alta, subir a montanha e voltar carregando peso” (GAUGUIN, 1993, p. 18). No entanto, o seu contato prolongado com os taitianos de Mateia se mostra fundamental para sua adequação à vida selvagem. Na parte III, Gauguin chega a afirmar: “Tornava-me a cada dia, um pouco mais selvagem – meus vizinhos eram quase meus amigos – vestia-me como eles, alimentava-me como eles” (GAUGUIN, 1993, p. 23).

Em seguida, na parte IV, ele declara: “Cada dia as coisas melhoram para mim, e no final já compreendo a língua bastante bem: meus vizinhos [...] olham-me quase como um deles” (GAUGUIN, 1993, p. 25). Este trecho demonstra a

sua quase conversão num selvagem, havendo que a sua adequação àquele estilo de vida se mostra efetiva.

[...] meus pés descalços, pelo contato diário com o cascalho, habituaram-se ao solo; meu corpo, quase sempre nu, já não teme mais o sol; a civilização deixa-me pouco a pouco e começo a pensar com simplicidade, a ter cada vez menos ódio pelo meu próximo, e funciono de uma forma animal, livremente – [...] e torno-me despreocupado, calmo e amoroso (GAUGUIN 1993, p. 25)

Esse modo de vida selvagem, desligado das restrições que a civilização impõe, vivendo de modo simples e amoroso, se apresenta sobretudo como a descrição de um Gauguin quase desabitado aos hábitos europeus e aos seus escrúpulos. É nesse período que conhece Jotefa, personagem crucial, que desempenha um papel importante naquilo que chamamos no começo de uma ascensão ao selvagem narrado no *Noa Noa*. Gauguin o descreve como tendo uma beleza imaculada, e com quem facilmente travou uma amizade sem nenhum interesse oculto. Sob o pretexto de irem buscar um tronco de pau-rosa, com o que esculpiria uma escultura, ele e Jotefa partem para o interior das densas matas da ilha, por “trilhas indígenas [...] bastante difíceis para um europeu” (GAUGUIN, 1993, p. 26).

Seguimos ambos nus, exceto por nossos pareôs, machado na mão, atravessando o rio várias vezes para aproveitar um pedaço de trilha que meu companheiro mais parecia farejar, tão pouco visível ela era, tão espessamente banhada em sombras. – Silêncio completo, – somente o ruído choroso da água sobre a rocha, monótono como o silêncio. E, nessa solidão, nessa quietude, nós éramos dois, dois amigos, ele um jovem na flor da idade e eu quase um velho, no corpo e na alma, nos vícios civilizados: nas ilusões perdidas. O corpo dele, flexível como o de um animal, tinha graciosos contornos, e ele caminhava à minha frente sem qualquer definição de sexo...” (GAUGUIN, 1993, p. 26).

A descrição de Jotefa feita a partir de comparações animais, parecendo estar a farejar as trilhas, de tão densas e pouco visíveis, além do seu corpo, “flexível como o de um animal”, e a sua aparência andrógina, antes de serem símbolos de alguma inferioridade ou exotismo, são traços dessa jovialidade e purismo selvagem. O ponto contrário do homem civilizado e cheio de vícios, que Gauguin personifica, claramente nos leva ao trecho anterior que expomos, em que ele, apesar de funcionar de forma animal, livremente, ainda é, como deixa claro no excerto agora em tela, um civilizado. Mas esta condição é transitória, a de civilizado. Há um momento limite em que o homem civilizado finalmente é abatido, justamente no ponto em que Gauguin se vê atraído pelo jovem amigo que o acompanha.

De toda essa juventude, dessa perfeita harmonia com o esplendor vegetal da natureza que nos envolvia, emanava uma beleza, uma fragrância (*noa noa*) que embriagou minha alma de artista. Desta amizade tão bem cimentada pela mútua atração entre simples e composto, o amor criou força para florescer em mim (GAUGUIN, 1993, p. 26).

Obviamente que isto lhe gera um desconforto, uma “espécie de pressentimento de crime, o desejo pelo desconhecido, o despertar do mal” (GAUGUIN, 1993, p. 26). Mas isto é demasiado fatigoso, o “papel de macho, tendo que ser sempre forte, protetor; ombros que são uma carga pesada. Ser por um minuto a criatura fraca que ama e obedece” (GAUGUIN, 1993, p. 27). Nesse momento Gauguin encontra-se cingido, com conflito interno entre o seu lado masculino e feminino, que se encontra conciliado no jovem andrógino que lhe desperta estas elocubrações. É de fato um momento limite.

Cheguei mais perto, sentindo-me livre de barreiras, as têmperas palpitando. A trilha havia chegado ao fim... tínhamos que atravessar o rio; meu companheiro virou-se naquele momento, apresentando-me assim o peito largo. O andrógino havia desaparecido; era um rapaz, afinal de contas; em seus olhos inocentes refletia-se a limpidez da água. A calma voltou repentinamente à minha alma, e desta vez desfrutei o frescor da correnteza, mergulhando nela com deleite – ‘Toe toe’, disse-me ele (‘está frio’). ‘Oh não’, exclamei, e este grito, qual resposta ao meu prévio desejo, penetrou em eco pelos rochedos. Abri caminho com bravura e energia entre o matagal, que se tornava cada vez mais selvagem; o rapaz continuou seu caminho, os olhos límpidos. Ele nada suspeitara. Eu carregava sozinho o peso de um mau pensamento: toda uma civilização esteve antes de mim no mal e me havia educado (GAUGUIN, 1993, p. 27).

Essa extensa reflexão revela o significado, parece-nos, do que se trata o selvagem para Gauguin. É ter integrado e conciliado o espírito masculino e o feminino dentro de si. O interessante desse trecho é que o jovem Jotefa deixa de ser um andrógino para retornar a sua forma casual, de rapaz. Há um desvio retórico arguto, uma vez que Gauguin deseja o andrógino, e não Jotefa. Essa distinção é importante porque, se de um lado, como argumentamos antes, as mulheres carregam na narrativa o estigma do enigmático, e, de certo modo, o jovem Jotefa, enquanto arquétipo masculino, nem sequer desconfia desse desejo e tampouco demonstra qualquer atração erótica por Gauguin, o andrógino é essa integração segura, de um desejo quase etéreo e poético. E o selvagem, nesse sentido, sob o arquétipo do andrógino, não vê distinção entre masculino e feminino, uma vez que os dois são em essência integrados, e não dá razão para qualquer moralização do desejo.

Este é um lastro que permanece em toda narrativa, o momento de ruptura entre a moral ocidental e a moral maori, muito distintas e assimétricas. E é a

partir dessa lógica maori, que não vê perigo no desejo, ao contrário o exalta como dádiva, que Gauguin começa a operar finalmente e, dessa forma, torna-se um selvagem.

Estávamos perto de alcançar nosso destino. – Naquele ponto os blocos da montanha se abriram e, por trás de uma cortina de árvores emaranhadas, algo semelhante a um platô ficava escondido, mas não ignorado pelo meu guia. Lá, inúmeras árvores (pau-rosa) estendiam suas longas margens. *Selvagens ambos*, atacamos com o machado um espécime magnífico, que precisou ser derrubado para obtermos um ramo conveniente ao meu projeto. Golpeei com fúria e, as mãos cobertas de sangue, desbastava com o prazer da brutalidade saciada e do ato de destruir alguma coisa. Compassadamente com o barulho do machado eu cantei: ‘Arranca pela raiz toda a floresta de desejos/ Arranca em ti o amor por ti mesmo, como um homem/ arrancaria com as mãos, no outono, o Lótus’ (GAUGUIN, 1993, p. 27) [Grifo nosso]

Esse episódio quase que se inscreve como um ritual de passagem, a sua transformação espiritual em um selvagem. Outra vez, a referência ao budismo, com a simbologia do Lótus, aparece como a marca de algo que foi resolvido, uma superação das intempéries anteriores, um melhoramento do ser. “Em mim se encontravam bem destruídos, e para valer, todos os velhos remanescentes de homem civilizado. Voltei à paz, sentindo-me a partir de então um homem diferente, um maori” (GAGUIN, 1993. p. 28). O que enfim resulta disso é a sua transformação em maori, a sua integração naquele mundo selvagem.

Não por acaso, na parte V, Gauguin narra a sua viagem solitária pelo vale do Punaru, o centro da ilha do Taiti. Antes de partir ele é alertado do perigo dos *tupapau*, espíritos associados ao mau agouro e perigo. Já no interior do vale, montanha acima, na curva de um caminho, encontra uma jovem nua, “que bebia da fonte que despencava do alto das pedras” (GAUGUIN, 1993, p. 30).

Não fiz o menor ruído. Quando ela terminou de beber, juntou água na concha das mãos e deixou-a deslizar pelos seios, e então, tal como uma gazela instintivamente percebe que há um estranho por perto, perscrutou atentamente o matagal onde eu estava escondido. Mergulhou com violência, gritando a palavra *tachae* (bruto, feroz)... Corri para olhar dentro d’água – ninguém – apenas uma enorme enguia enroscava-se entre os seixos do fundo... (GAUGUIN, 1993, p. 30).

Mais uma vez, Gauguin retoma a comparação animal para descrever o outro taitiano, comparando a mulher que via com uma gazela, retomando a característica instintiva do selvagem. Além disso, ocorre a recorrência daquilo que comentamos antes, isto é, da mulher sempre aparecer sob o signo do enigmático, daquilo que é imperscrutável. Dessa vez, quase em um lance mágico, a mulher desaparece sem deixar rastros. Mas um ponto aqui é importante, o de que ela é que não se deixa ver, e se é vista em um momento

de privacidade, ainda que apenas por um instante, é porque Gauguin se esgueira entre as moitas, sem fazer ruídos, e mesmo desse jeito ela o descobre. A ideia dele encontrar a enguia no lugar da mulher não é simplesmente, podemos dizer, um artifício poético. Poderíamos conceber até que a ideia da enguia também é uma comparação e uma imagem que se utiliza para descrever o mistério das mulheres taitianas.

Se retomamos a etimologia da palavra enguia, descobrimos que ela surge do latim *anguila*, que deriva de *anguis*, que significa cobra ou serpente. Aliás, a cobra no imaginário ocidental encontra a sua formulação principal no *Genesis*, quando Eva é seduzida pela serpente no Paraíso e come o fruto proibido, de onde surge a simbologia da cobra como animal de sortilégios, e, às vezes, se confundido com a própria definição do feminino. Essa formulação simbólica em torno do signo animal pode ser vista no *A perda da virgem, ou o despertar da primavera* (1890). Podemos notar neste quadro uma mulher deitada sobre o chão, com um pequeno pássaro na mão direita, e uma raposa que repousa sobre ela, com uma das patas deslizando sobre o seio esquerdo. Com a mão esquerda, a mulher do quadro segura a raposa de um modo cuidadoso, familiar. Ao fundo, entre um campo aberto e montanhas no longínquo horizonte, por uma trilha, um grupo de pessoas em trajes camponeses vem em direção da mulher. A raposa sempre esteve associada à astúcia, um animal arguto e engenhoso. Não é por mero acaso que a mulher do *A perda da virgem* segura de modo tão familiar a raposa.

Na parte VI, Gauguin inicia uma viagem em torno da ilha, e embrenhando por um matagal, que levava para o interior, perto das montanhas, chega a um pequeno vilarejo, onde encontra estátuas de divindades maori, “divindades femininas: estátuas de Hina e festas em honra da deusa lunar” (GAUGUIN, 1993, p. 33). Em seguida, parte para Taravao, onde confraterniza com uma família maori, onde, de modo inesperado, lhe é oferecida a mão de uma das meninas da casa, Tehaurana.

Ela demorou cerca de quinze minutos; quando estavam servindo a refeição maori de bananas-da-terra e camarões de água doce, a velha retornou, seguida por uma jovem alta que trazia um pequeno embrulho nas mãos. Através da excessiva transparência de seu vestido de musselina cor-de-rosa, podia-se ver a pele dourada dos ombros e dos braços. Dois mamilos despontavam-lhe rijos do peito. Seu rosto fascinante parecia-me diferente dos outros que eu tinha visto na ilha até então, e sua abundante cabeleira era ligeiramente ondulada. À luz

do sol, uma orgia de amarelo-cromo. Descobri que ela era de origem tonga. (GAUGUIN, 1993, p. 34).

Tehaurana, sua noiva menina, surge na narrativa de um modo quase etéreo. Ela transparece através da musselina cor-de-rosa, cujo corpo dourado e rígido, transfigurado pela luz do sol, cresce em uma “orgia de amarelo-cromo”. Além disso, a origem tonga, advinda da ilha homônima, distante do Taiti, demarca uma distância ainda mais aprofundada e, de algum modo, mais preservado da presença europeia, mas também uma alteridade que Gauguin ainda não travara contato. E Gauguin continua:

E, entretanto, naquela criança crescida, o orgulho independente de toda aquela raça...a serenidade de algo que merece ser reverenciado. Os lábios irônicos, se bem que ternos e sensuais, mostravam claramente que o perigo era para mim e não para ela. Deixei a cabana, não direi que sem medo, peguei meu cavalo e montei (GAUGUIN, 1993, p. 35)

Tehaurana é quase aquilo que fica inexplicado e portanto perigoso da alteridade taitiana revestida pela cultura maori, a marca da sua impenetrabilidade. Em seguida, seguindo o caminho de volta a Mateia, encontra algumas pessoas, no que uma delas indaga: “Ora, muito bem, então você é a *vahine* de um francês” (GAUGUIN, 1993, p. 35). Depois, ao encontrar a mulher do gendarme, com quem conseguiu a montaria em Taravao, escreve:

A mulher dele (uma francesa) disse-me (na verdade sem malícia, mas também sem o devido tato): “O que! Você trouxe uma dessas *zinhas* com você?” E despiu com os olhos a garota impassível, que a essa altura assumiu um ar arrogante: a decrepitude encarava o botão em flor, a virtude da lei soprava seu hálito impuro sobre a franqueza nativa e pura da crença, da fé. E contra aquele céu tão azul eu vi com pesar essa nuvem de fumaça suja. Senti vergonha da minha raça, e meus olhos desviaram-se daquela lama – logo a esqueci – para pousarem sobre esse ouro que eu já amava – disso eu me lembro (GAUGUIN, 1993, p. 35)

Outra vez, a problemática moral e cultural se apresenta. De um lado a decrepitude da moral europeia, cujos escrúpulos, “a virtude da lei”, se descerram como questões velhas e arruinadas, enquanto de outra parte “a franqueza nativa” se mostra determinante, vivaz, naquele ouro que Tehaurana esplende. No entanto, esse jogo de contrários não é recente. Segundo Laplantine (2003), esta ideia de uma sociedade autêntica, “de prazer e de saudade, em suma, uma humanidade convival cujas virtudes se estendam à magnificência da fauna e da flora” (LAPLANTINE, 2003, p. 34), é algo que permeia o imaginário dos escritos etnológicos e de viagem no século XIX. O imaginário “de populações preservadas do contato corruptor com o mundo moderno, vivendo na harmonia

e na transparência” (LAPLANTINE, 2003, p. 35), como fica evidente nos excertos até aqui apresentados.

A semântica do selvagem presente no *Noa Noa* opera o significado do selvagem como estando no extremo do desconhecido, algo intransponível, quando relacionado com as mulheres taitianas, as *vahines*. Na parte VII, em que Gauguin e Tehaurana estão morando juntos, ele relata: “Observávamos um ao outro: ela era impenetrável, e eu fui logo abatido naquele confronto” (GAUGUIN, 1993, p. 37). Devido a isso, ele se torna ruidoso e extremamente difícil de se conviver. No entanto, ele relata, com Tehaurana tornando-se “mais e mais dócil e amorosa; o *noa noa* taitiana me invade completamente; já não sou mais consciente dos dias e das horas, do Bem e do Mal – tudo é belo – tudo está bem” (GAUGUIN, 1993, p. 38). Com Tehaurana se tornando cada vez mais legível, o *noa noa*, esta fragrância que sempre o invade quando se aproxima do estado maori, de modo a integrá-lo no ritmo selvagem, o faz retornar outra vez àquele mesmo estado de espírito da parte IV, em que se sente finalmente um selvagem.

Esses significados estão o tempo todo sendo contrapostos pela realidade europeia presente na ilha, marcada pelas ideias de depravação e corrupção, como é o caso na parte VIII, em que é convidado para o casamento de uma “professora local (uma jovem quase branca) [que] desposava um marido real, um maori puro, o filho do chefe de Punaauia” (GAUGUIN, 1993, p. 41). Nesse episódio Gauguin descobre a razão da desconfiança dos nativos em relação aos europeus, estando no centro disso os missionários. No lugar de honra da mesa dos recém-casados, ao lado da mulher do chefe de Punaauia, encontrava-se uma velha senhora que na face tinha tatuada uma estranha marca escura, a qual havia sido feita pelos missionários como um ato de advertência àqueles que os indispuessem agindo de modo incorreto. Para finalizar, Gauguin acusa que o casamento teria sido realizado em razão da jovem professora estar grávida de um dos pastores, por que este “insistiu tanto em apressar o casamento oficial” (GAUGUIN, 1993, p. 42). Nesse sentido, a parte VIII é importante para a narrativa porque finalmente explica a reticência de muitos nativos em relação a ele, principalmente as mulheres. Desse modo, é o europeu, e não Gauguin, quem representa o mal. O que, da sua parte, a todo tempo tenta abrir mão desta herança, de modo que possa se tornar um selvagem.

Todavia, este corolário se mostra intransponível na parte IX. O relato começa no período da pesca do atum, havendo uma agitação geral dos maori, que preparavam suas pirogas, anzóis e linhas para a pesca. Gauguin participa dessa atividade, indo com os maoris para o mar aberto, onde tinha abundância de atuns. Gauguin consegue capturar dois grandes atuns, ao que pescadores atribuem que “decididamente o francês trazia sorte” (GAUGUIN, 1993, p. 44). Em seguida, depois que o suprimento de iscas terminou, retornaram para praia. No caminho, enquanto as coisas eram organizadas, Gauguin indagou um menino sobre a reação de alguns maoris, que traziam um sorriso oblíquo ao seu sucesso em pescar os atuns. Ao que o menino respondeu que “um atum fogado pela mandíbula inferior quer dizer infidelidade da sua *vahine* enquanto você está ausente” (GAUGUIN, 1993, p. 45), no que Gauguin sorriu com incredulidade.

Retornando a sua cabana, junto a Tehaurana, que preparava o fogo para aquecê-los durante a noite, estes conversaram sobre a pesca. Pouco antes de dormir, no entanto, Gauguin resolve indagá-la: “E seu amante foi gentil hoje?” (GAUGUIN, 1993, p. 46), ela responde que não tem amante, e ainda assim Gauguin insiste, dizendo: “É mentira. O peixe falou” (GAUGUIN, 1993, p. 46).

O rosto dela assumiu uma expressão que eu nunca vira antes, sua fronte expressava súplica. A despeito de mim mesmo, acompanhei-a em sua fé; fiquei à espera de algum esclarecimento vindo do além. Há enorme contraste entre a fé religiosa – supersticiosa – daquela gente e o ceticismo de nossa civilização (GAUGUIN, 1993, p. 46).

Fica evidente, outra vez, este lugar impreciso em que Gauguin geralmente chega e não consegue ler, uma alteridade intransponível, que a mulher representa. Aquela alteridade intransponível, que no fim se torna uma aporia, algo insolúvel. Isso porque, em alguma medida, *Noa Noa* encena a travessia de Gauguin, de um europeu para um selvagem, o que se dá no espaço da ilha do Taiti e no contato com seus habitantes. Hartog (1999), ao pensar o conflito entre citas e persas, quando estes decidem adentrar o espaço cita, sugere a ideia do *póros* grego, que significa a passagem possível entre dois espaços distintos, o que torna viável o tráfego entre duas culturas. Os persas, contudo, ao entrarem no espaço cita, logo se deparam com uma alteridade insolúvel, nada ali os reflete, de modo que estão em um espaço completamente ilegível. O *póros*, que servia como uma ponte entre as duas culturas, se torna uma aporia, e o espaço cita, então, torna-se inacessível. Algo semelhante se passa entre Gauguin e a alteridade maori. Ao ficar no limiar de uma decisão entre crer na superstição

maori que informava da infidelidade de Tehaurana, e o ceticismo, oriundo, segundo ele, “de nossa civilização”, uma situação insolúvel se coloca. Uma inconclusão que o atormenta, e de onde não consegue sair.

Assim, na manhã seguinte a este caso, sua sogra os visita, no que “interrogou Tehaurana com um olhar. *Ela sabia*. Sutilmente, disse para mim: ‘Você foi pescar ontem. Foi tudo bem?’ Respondi: ‘Espero voltar muito breve’” (GAUGUIN, 1993, p. 47)[Grifo nosso]. A sogra saber apenas ao olhar Tehaurana e ele não ter acreditado, no início, no agouro de fisgar o atum na mandíbula inferior o faz finalmente notar que ele não é um selvagem. Nesse momento, a alteridade maori se torna uma diferença insolúvel, oblíqua, repleta de mistérios, uma aporia. Não por acaso a parte X, narra de modo enxuto o seu inevitável retorno para a França. O quadro que faz de tudo isso se materializa na descrição da flor que Tehaurana trazia atrás da orelha, que “havia-lhe caído ao colo, fenecida” (GAUGUIN, 1993, p. 49). Portanto, toda aquela alteridade maori constituída a partir do referente taitiano se torna algo fenecido. O paraíso se torna insondável e, desse modo, precisa deixá-lo.

No Apêndice, última parte do *Noa Noa*, em que narra os percalços do retorno à França em um relato extenso e bastante enfurecido, um único trecho, entretanto, se mostra fundamental para o entendimento do nosso argumento. Ao fim e ao cabo da viagem, tendo finalmente chegado em Paris, escreve: “Aqui estou por fim, entre a minha própria gente e amigos” (GAUGUIN, 1993, p. 55). Nesse sentido, o retorno para a França é a volta para o espaço familiar, apesar, como diz na parte X, de voltar do Taiti mais sábio e rejuvenescido. Contudo, permanecer no Taiti se mostra algo impossível, uma vez que não consegue completar a travessia do selvagem, esbarrando em uma alteridade insolúvel.

A operação da relação entre esses espaços diferentes, o da alteridade maori e o da alteridade francesa, ocorre dentro da narrativa. Essas alteridades são construídas no texto (HARTOG, 1999), como é o caso da alteridade maori, concebida a partir do referente da alteridade taitiana. Nesse sentido, a alteridade produzida na narrativa se faz ver a partir da tradução dessas diferenças. Segundo Clifford (2014), a subjetividade etnográfica, procedimento discursivo em que se tem uma “observação participante num mundo de ‘artefatos culturais’” (CLIFFORD, 2014, p. 94), cujo deslocamento entre distintos sistemas de signos é o esteio narrativo, encena o processo que constitui estar na “liminaridade

cultural” (CLIFFORD, 2014, p. 99), onde se corre o risco da própria desintegração. Embora esse conceito sirva, originariamente, para pensar as produções etnográficas do início do século XX, em alguma medida serve como um paralelo para explicar o procedimental discursivo do *Noa Noa* até aqui exposto e analisado.

O problema da travessia para se tornar um selvagem, que apresentamos como sendo o eixo narrativo do *Noa Noa*, se desenrola no contexto de um sistema de signos da cultura maori inventados por Gauguin, que encontram sua referência fora do texto na alteridade taitiana com quem conviveu e no trabalho de Moerenhout sobre os maori. Nesse sentido, a ideia de uma subjetividade etnográfica se mostra eficiente justamente para a leitura do modo como Gauguin traduziu este sistema de signos distintos na plasticidade das imagens que construiu para exprimi-lo. Assim, os casos que apresentamos de análise dos enunciados sobre a alteridade maori servem de base para pensarmos esses pontos. E de fato, o que se nota é que Gauguin organiza um corpo cultural maori coerente, no qual, pouco a pouco, tenta se inserir, mas que, a partir da figura das mulheres taitianas de cultura maori, sempre se mostra esquivo, difícil de precisar e entender. Como é o caso da imagem da enguia que aparece na parte V, que, de um ponto de vista etimológico, deriva do significado latino da cobra. De outro lado, em vista do que até aqui se discutiu, podemos também sugerir a imagem da enguia como significando o escorregadio, o fugitivo, o difícil de agarrar.

De todo modo, os selvagens de Gauguin personificam, sobretudo, sua ideia pessoal de um paraíso onde habitam homens e mulheres virtuosos, a salvo dos escrúpulos morais decadentes da sociedade ocidental. Além disso, é também um paraíso perdido não por ter sido invadido e devastado pelo europeu, e sim porque Gauguin tem seu interior marcado de maneira irremediável a civilização. E é precisamente isso que o impede de permanecer entre os maori e, até mesmo, desintegrar-se e passar a operar pelo sistema de signos maori. Em vista disso é que a alteridade maori se torna insolúvel, no sentido de que ele não pode se dissolver nela, pois carrega de modo indelével o ocidente dentro de si.

4 CONCLUSÃO

Procuramos ao longo dessa investigação esclarecer uma questão: o que são os selvagens de Gauguin. O modo como essa problemática se desenrolou no processo da pesquisa deixou entrever que esse tema inelutavelmente tangencia várias áreas, como a Literatura, Antropologia, Etnografia, Filosofia e História. E, desse modo, a abordagem que se empregou para tratá-lo mais ou menos seguiu este mesmo itinerário interdisciplinar na escolha do apoio bibliográfico para análise do *Noa Noa – Viagem ao Taiti*. O cabedal teórico utilizado, antes de tudo, está mais para um caleidoscópio, que permitiu múltiplas visões e combinações acerca do objeto em tela.

Noa Noa – Viagem ao Taiti, relato de viagem produzido por Paul Gauguin em 1893, com vistas a servir de documento explicativo para os quadros produzidos no seu período no Taiti, entre 1891 e 1893, é antes de tudo uma reconstrução subjetiva da sua experiência naquela ilha. A narrativa que se divide em dez partes e um apêndice, trata justamente da sua vivência entre os nativos, e do modo como, paulatinamente, quase se integrou no estilo de vida local. Pelo que conseguimos apreender desse documento, a partir da nossa análise do texto, é que *Noa Noa* busca reconstituir um mundo intocado pela civilização, em que o homem selvagem, marca distinta e virtuosa, personificado pela alteridade maori, demonstra que é ainda possível de ser alcançado. No entanto, como concluímos no capítulo anterior, esse anseio se mostra irrealizável, uma vez que essa alteridade é intransponível, no sentido de Paul Gauguin não conseguir decifrá-la, tampouco se livrar do homem civilizado para se tornar um selvagem.

A compreensão dessa intriga, que compõe o esteio narrativo do *Noa Noa*, mostra-se imprescindível para a leitura posterior dos enunciados e enunciações desse texto, em que notamos existir uma retórica da alteridade (HARTOG, 1999). O modo como abordamos a construção da alteridade taitiana, estofada pela cultura maori etnografada por Jacques-Antoine Moerenhout no início do século XIX, se deu em uma intercalação entre o enunciado, isto é, unicamente a tessitura do texto, e a enunciação, qual seja, as relações externas que o texto opera no seu contexto de produção. Desse modo, passamos a observar as adjetivações que Gauguin partia para descrever os taitianos com quem travou contato, e como, textualmente, engendrava essa alteridade. Nesse sentido, as

reflexões de Laplantine (2003) foram essenciais, ao entendermos que existia no século XIX um discurso e imaginário comuns, sobretudo entre europeus, sobre o modo como se abordava e eram ditos esses lugares longínquos.

A ideia de Laplantine (2003), de objetos-pretextos, em que a descrição das culturas e povos de alhures no Novecentos estava mais a serviço de um esforço subjetivo e arbitrário do que necessariamente objetivo, sem um intuito de fidelidade às características do objeto observado, mostrou-se contundente para análise do *Noa Noa*. Isso porque, como argumentamos, Gauguin parte do referente da alteridade taitiana, exatamente aquela com quem travou contato em sua estada no Taiti entre 1891 e 1893, para, a partir dela, reconstituir o mundo perdido maori, a partir do referencial cultural e histórico etnografado por Moerenhout no *Voyage aux îles du Grand Océan*. Esses dois momentos serviram de embasamento para a construção do Taiti que encontramos no *Noa Noa*, e da alteridade taitiana estofada pela cultura maori. Assim, o referente da alteridade taitiana se mostrou, segundo o que se observou nessa investigação, um objeto-pretexto para as indagações e projetos pessoais de Paul Gauguin.

Além disso, a construção no *Noa Noa* da alteridade taitiana se dá, também, por meio do hibridismo cultural (BURKE, 2004), ao misturar pontos do budismo e do cristianismo para descrever a alteridade taitiana preenchida pela cultura maori. Aliás, como salienta Laplantine (2003), toda atividade intelectual no Novecentos que se detinha ao redor da alteridade o fazia desde uma visão da primitividade, em que todas as culturas compartilhavam uma mesma linha evolucionária, e que as mais primitivas, desse modo, encontravam-se mais próximas da primitividade humana. Dessa maneira, todas as culturas se encaminhavam para um destino comum, sem exceções. E, assim, o hibridismo que Gauguin opera entre as culturas, pelo menos para ele, não era algo à toa, ou mesmo uma conjunção de coisas diferentes, ao contrário, o que fazia era recolocar no mesmo plano coisas que não eram distintas, e sim iguais, apenas distanciadas no espaço e no tempo. No fundo toda a raça humana guardava um mesmo espírito, que apenas variava exteriormente. Essa ideia da universalidade do homem, que Laplantine (2003) expõe como sendo o marco da escrita antropológica no século XIX, sem dúvida atravessa o imaginário de Gauguin.

No entanto, a modernidade, isto é, a civilização urbano-industrial, pouco a pouco alterava esse mapa mundial de diversidades, ao expandir um modo de

vida homogêneo, especificamente europeu. É no século XIX que os assentamentos coloniais na Ásia, na África, na América e na Oceania passam a ser oficialmente jurisdicionalizados. O fluxo que se tinha até então nesses lugares, muito menos burocrático e mais livre, se encerra. Os impérios coloniais da França, Grã-Bretanha, Bélgica, Alemanha, Estados Unidos, e outros, passam a ser radicalmente transformados, com uma ocupação cultural e política mais efetiva. A modernidade europeia se espalha pelo mundo, transformando as práticas e costumes desses lugares, inevitavelmente ameaçando as culturas nativas nas colônias.

Nesse contexto, ao chegar no Taiti, em Papeete, capital da ilha, Gauguin encontrava exatamente esse quadro, uma sociedade de traços corporais nativos, mas culturalmente europeizados. A retomada desses temas trabalhados no primeiro capítulo se mostram importantes para a colocação da seguinte questão: o trânsito de Gauguin na ilha do Taiti. Não é por acaso que a alteridade taitiana constituída pela cultura maori apareça pela primeira vez na narrativa do *Noa Noa*, de modo contundente, a partir da parte II, quando se instala em Mateia, local tomado pela natureza virgem, com taitianos ainda seguindo um estilo de vida pré-colonial. Esse argumento narrativo é fundamental, pois revela um anseio do próprio autor. Como dissemos, a análise do *Noa Noa* foi constituída em cotejo com a trajetória biográfica de Gauguin, com o sentido de observar outras questões que não somente aquelas de cunho puramente textual. Assim, esse encontro do Taiti, e principalmente de Mateia, encontra um lastro desde a idade imberbe do pintor, que buscou, primeiro como marinheiro na Marinha Mercante, e depois em outras aventuras no Panamá e na Martinica, justamente esse paraíso descrito no *Noa Noa*. Por sinal, nos últimos anos da sua vida ele retorna para a Oceania e dessa vez se instala nas Ilhas Marquesas, onde falece em 8 de maio de 1903.

A ideia de perseguir o desenrolar biográfico e cronológico da vida de Gauguin com o intuito de perceber como esses pontos se entrelaçam com sua produção intelectual e criativa, serviu para esclarecer vários procedimentos e escolhas encontrados no *Noa Noa* e, também, nos quadros do seu período no Taiti. Isso porque lembramos de maneira recorrente ao longo dessa investigação a importância que tiveram para o seu desenvolvimento artístico e intelectual as *Notes Synthétiques*. Essas notas, iniciadas no período em que esteve na

Dinamarca, demonstram o pressuposto estético desenvolvido por ele mesmo, a partir das suas observações de outros pintores e da sua própria prática como pintor. A linha mestra do argumento que expõe nas *Notes* é a de que a arte deveria se desfazer do pressuposto naturalista, tipicamente impressionista, para uma valorização da subjetividade do artista no processo criativo (SWEETMAN, 1999).

Embora Gauguin tenha tido sua iniciação artística com os Impressionistas, vide a sua estreita relação com Pissaro, nas *Notes Synthétiques* ele se mostra contrário aos pressupostos desses pintores. Assim, procurou se desfazer do realismo e naturalismo impressionista, para propor uma nova estética que procurasse na imaginação e no simbólico a sua marca. Nesse sentido, o seu estreitamento com o movimento simbolista na França, com figuras como o poeta Mallarmé, e outros, o fez finalmente se desfazer do ideário estético e criativo do Impressionismo. Assim, em sua estada no Taiti, reformula radicalmente toda essa bagagem intelectual e cultural em quadros vibrantes e de postura contestadora. Portanto, o plano de recriar um Taiti em que o passado maori estivesse preservado e ativo, tanto nos quadros desse período, quanto no *Noa Noa*, encontram a sua formulação teórica nas *Notes Synthétiques*.

Outro aspecto importante destacado ao longo dessa investigação é o espaço que a mulher taitiana e androgenia ocupam nas páginas do *Noa Noa*. A mulher, em toda narrativa, ocupa o espaço do desconhecido, da alteridade intransponível. O encontro e posterior convívio com Tehaurana, sua esposa menina, é justamente o ponto em que Gauguin toma consciência da inviabilidade de uma vida selvagem para ele. O episódio da pesca do atum, em que o agouro da infidelidade de Tehaurana se anuncia, e a dificuldade de Gauguin de ler através das lentes maori aquela suposta traição, revela o momento em que o Taiti se torna uma aporia (HARTOG, 1999). Essa intransponibilidade da alteridade taitiana revestida pela cultura maori tem a sua configuração narrativa e figurativa, dessa maneira, na mulher. Mas antes de se tratar de uma perspectiva misógina é uma questão da própria natureza de Gauguin, isto é, da sua personalidade ocidentalizada, que o impede de acessar e ler definitivamente a alteridade taitiana mais distante personificada na mulher.

Na parte IV descobrimos o principal sintoma, na opinião de Gauguin, do impedimento do homem civilizado para uma vida mais natural e virtuosa, qual

seja, a repartição da personalidade humana entre uma entidade masculina e outra feminina. O trecho em que atravessa as montanhas e densas florestas com a ajuda de Jotefa, seu amigo taitiano, é, antes de tudo, o momento de ascensão espiritual e pessoal de Gauguin, e da percepção da transformação completa em selvagem. Isso porque, nesse ápice espiritual e vertiginoso, vê integrado em Jotefa, a partir da figura do andrógino, o feminino e o masculino, sendo que ele, tocado por essa visão, também concebe restituído em si as duas partes então repartidas.

Essa particularidade do andrógino na narrativa, como salientamos, está longe de ser um exotismo, ao contrário, é a marca da completude que significa o selvagem, a sua integralidade com o natural. Como foi destacado no início do segundo capítulo, *Noa Noa* guarda muitas semelhanças com o ensaio de Michel de Montaigne “Dos canibais”. Essa comparação ressalta sobretudo que a visualização de Montaigne das virtudes eminentemente gregas nos tupinambás, encontra eco no procedimento que Gauguin realiza de constatar na alteridade taitiana revestida pela cultura maori o traço completo da integralidade do homem. O episódio do andrógino, assim, figura na narrativa como a própria significação do selvagem de Gauguin, este cuja natureza feminina e masculina encontram-se integradas, o que demonstra, também, a sua inclusão visceral na natureza. O selvagem, portanto, é aquele em quem todas as virtudes perdidas na modernidade se encontram preservadas e pulsantes. No entanto, essa integralidade não pode ser simplesmente adquirida, como demonstra o episódio do atum, em que Gauguin, pensando-se um selvagem, mostra-se incapaz de ler, pelas lentes maori, o significado do agouro da infidelidade de Tehaurana.

Todo esse processo de construir um paradigma do selvagem, havendo a questão da possibilidade de ser um modelo que pode ou não ser perseguido, ocupa o esteio principal da narrativa do *Noa Noa*. E essa questão se encontra, sem dúvida, como uma atualização dos relatos de viagem. *Noa Noa*, segundo apresentamos, pode ser lido como um relato de viagem, e, dessa forma, operando em um sentido de deslocamento, seja real ou imaginário (JUNQUEIRA, 2011). Para Todorov (2006) toda viagem é um deslocamento, além de um encontro com a diferença. Esse encontro com a diferença, como é típico nos relatos de viagem, encontra-se em um esquema de tradução, em que sempre se está dirigindo a um leitor que, se supõe, compartilha dos mesmos

códigos e imaginário que o do autor. Mas esses movimentos se encontram encenados, sobretudo, na tessitura textual do relato da viagem. Como argumenta Todorov (2006), o sentido real da viagem e o seu sentido figurado coexistem e são tanto um como o outro válidos na leitura desses relatos. No caso do *Noa Noa* o que se encontra configurado é a exposição da alteridade taitiana revestida pela cultura maori que figura como a significação do selvagem. Mas o lidar com a diferença que *Noa Noa* exhibe, parece-nos, exprime o tema dos limites da desintegração da identidade do eu na liminaridade de uma outra cultura (CLIFFORD, 2014).

Uma das escolhas metodológicas desse estudo foi abordar o *Noa Noa* como um relato em que está presente uma ideologia (PRATT, 1999), ou pelo menos um imaginário geral sobre os lugares longínquos. A descrição da alteridade no *Noa Noa*, então, é realizada a partir do esforço de trazer o estranho para o familiar (TODOROV, 2006). Ao ter isso em conta no momento de análise desse texto, notamos muitas vezes a ocorrência do que Clifford (2014) denomina alegoria, isto é, a transformação de um caso singular em uma moral universal. Essa constatação é importante pelo fato de esclarecer muitos momentos na narrativa, em que Gauguin busca dar uma interpretação para comportamentos inusitados que, naturalmente, tem pouco ou nada a ver com os significados que o autor lhes atribui.

E todo esse procedimento, obviamente, inscreve-se na própria tessitura do texto que, também, encena as dificuldades que se apresentam nos encontros culturais. No caso em tela, para pensar a dimensão narrativa desses encontros, sobretudo o modo como estes são representados pelo autor, encontramos nos estudos de James Clifford (2014) sobre os textos etnográficos um embasamento teórico fundamental. Dessa maneira, a ideia de uma subjetividade etnográfica (CLIFFORD, 2014), em que o autor do texto etnográfico, em uma observação participante, traduz e organiza linguagens e símbolos distintos, mostrou-se um instrumento teórico importante para abordar *Noa Noa*. É claro, como já foi dito, não se deve incorrer no erro de pensar *Noa Noa* como um texto etnográfico, e sim pensar as problemáticas desse tipo de texto em paralelo com os procedimentos encontrados no *Noa Noa*. Essa abordagem permitiu notar que Gauguin opera nesse relato a apresentação de um sistema de signos e linguagens diferentes do dele (no caso o maori) e, justamente, o seu lugar de

homem ocidental na liminaridade dessa outra cultura. Assim, tanto a ideia de Hartog (1999) de uma retórica da alteridade, quanto o conceito de subjetividade etnográfica de Clifford (2014), serviram como aporte teórico fundamental para a abordagem da alteridade no *Noa Noa*.

Além disso, observamos ao longo da análise do *Noa Noa* modos particulares de descrição dessa alteridade taitiana. Gauguin em muitas passagens do seu relato, quando vai descrever algum taitiano que encontra, parte de uma comparação com animais selvagens. Desse modo, a descrição das características corporais dos taitianos sempre vem acompanhada de referências ao comportamento animal como traço comparativo. Nesse sentido, Gauguin frequentemente coloca a alteridade taitiana em um enquadramento animalesco, em que estes literalmente operam como animais selvagens, isto é, orientam-se pelos sentidos, possuem uma intuição aguçada, funcionando fisiologicamente como animais. A implicação desse tipo de comparação é sobretudo a da liberdade, de estarem livres das amarras civilizatórias que Gauguin se encontra enredado.

Isso porque a alteridade taitiana revestida pela cultura maori representa essa distância longínqua do outro selvagem, a salvo da civilização ocidental. Se retomarmos a descrição que Gauguin faz de Tehaurana quando se encontram pela primeira vez, encantado com o seu aspecto dourado, ondulante e etéreo, notaremos esse procedimento em ação. Devemos, contudo, explicar que a animalidade e o aspecto etéreo que alguns taitianos descritos por Gauguin aparecem revestidos não se trata de uma exotividade tampouco de um rebaixamento desses povos. Ao contrário, argumentamos que o que Gauguin realiza é justamente uma retórica da alteridade, em que essas situações narrativas, sobretudo ficcionais, estão dentro de um escopo maior de dar corpo a uma alteridade imaginada, representada pelo selvagem que contém todas as virtudes perdidas na modernidade.

Seguramente, contudo, há momentos em que essa retórica atinge sentidos estereotipados e difusos. Todavia, devemos sempre lembrar que isto tudo se ajeita dentro de um esquema anteriormente sistematizado por Gauguin, desde as *Notes Synthétiques*, em que a imaginação subjetiva prevalece sobre o objetividade das coisas. E é segundo esse pressuposto que *Noa Noa* opera, ao partir do referente taitiano para construir uma alteridade taitiana revestida pela

cultura maori. Desse modo, todos os procedimentos narrativos e retóricos empregados por Gauguin em seu relato servem, antes de tudo, para dar verossimilhança ao seu Taiti inventado, ou melhor, recriado a partir das palavras (PERRONE-MOISÉS, 1990). A ideia do *Noa Noa* como um texto de ficção, tal como apresentamos anteriormente, nos leva a considerar que o texto em si guarda muito pouco de uma direta relação com o real. Ainda assim, como argumenta Yves (2002), o texto ficcional parte de um referente do real, para daí sim construir a sua tessitura própria.

Com essas considerações, a abordagem do *Noa Noa* se torna menos restrita, concebendo seus diferentes atravessamentos. Desde a mentalidade do século XIX, até os quadros mais restritos de uma escrita etnográfica. Os procedimentos de uma retórica da alteridade, seus mecanismos, situações sintáticas e literárias. A escrita do outro desde uma perspectiva enviesada, cheia de interesses, com um enquadramento bastante definido. A escrita sobretudo como um projeto, fruto das circunstâncias pessoais de seu autor, de seus desejos, ansiedades, receios, desapontamentos. Uma escrita que não está tanto para o referente de que fala, e sim para o que cria a partir dele. Isso tudo é o embasamento da nossa análise de *Noa Noa*.

Os fatos concretos desmancham-se. Não há como negá-lo, qualquer que tenha sido a posição que você adotou durante as últimas décadas, enquanto as ondas do relativismo inundavam a paisagem intelectual. Os biógrafos podem ainda gostar de metáforas como escavar nos artigos, mas quem acredita na descoberta e extração de pepitas de realidade? Palavras como 'fatos' e 'verdade' criam constrangimento e dão vontade de correr em busca de abrigo. Se você está escrevendo uma biografia, comece-a com pedidos de desculpas. Uma introdução deve rodear o objeto com um alerta: nunca poderemos conhecer a 'verdadeira' Virginia Woolf ou o 'verdadeiro' Teddy Roosevelt, e qualquer leitor que suspeite que o escritor seja ingênuo deve ser levado a entrar no livro através de um discurso sobre o método. (DARNTON, 2005, p. 179).

Tanto no curso dessa investigação quanto na abordagem escolhida para pensar o *Noa Noa* o trecho acima reproduzido do historiador Robert Darnton (2005) permaneceu como um mantra. Em nenhum momento pretendemos esgotar a leitura de *Noa Noa*, sabemos das várias limitações desse estudo, seja o de não abordar o texto na sua língua de origem, ou mesmo se valer de outras fontes, como cartas, ou mesmo outros escritos de Gauguin. Além disso, reconhecemos a falta de um corpo crítico de textos de outros autores que discutem a obra de Gauguin. E isso tudo se deve não por negligência e, sim, por

dificuldades em adquirir estes outros materiais, tanto pela parca disponibilidade no mercado editorial brasileiro de títulos que tratem de Gauguin, como também pelo prazo da entrega desse trabalho.

Afinal, Paul Gauguin, ao lado de Paul Cézanne, Vicent Van Gogh, James Ensor, e tantos outros, inauguraram a arte moderna, precursores de um Picasso, um Matisse, um Warhol. Nesse sentido, Gauguin mereceria muito mais páginas, não só pelo seu gênio artístico, mas pela sua sensibilidade aguçada e percepção do mundo. Mas, fôssemos por esse caminho essa investigação demoraria uma vida inteira. Por isso a validade do recorte, a escolha de um único tema para um olhar mais próximo e cuidadoso sobre uma pequena coisa. E, nessa via, escolhemos o *Noa Noa*, procurando perceber o modo como Gauguin construiu a alteridade taitiana. Essa escolha, mesmo assim, permitiu um jogo de escalas, da história macro do século XIX para as filigranas do texto.

É claro, ao longo da investigação tivemos o cuidado de não sobrepor nossos anseios e visões sobre as páginas do *Noa Noa*. Houve um outro mantra que serviu de orientação: “Não substituiríamos o pensamento dele pelo nosso e, atrás das palavras que empregam, não poríamos sentidos que eles não lhes põem de modo algum?” (FEBVRE, 2009, p. 39). Essa problemática atravessa o trabalho de qualquer historiador, seja o de índole mais positivista até o mais narrativista. Da nossa parte, partiu-se de um cuidado metodológico, de uma despersonalização possível para me tornar um homem do século XIX, ver como Gauguin via, ler como Gauguin lia, pensar como Gauguin pensava. Mas é claro, sempre consciente dos encobertos desses procedimentos, em que é impossível apagar totalmente a nossa personalidade e identidade. Contudo, procurou-se ao máximo compreender Gauguin, tentando ao menos deter os preconceitos, os pré-juízos; ou pelo menos contrabalanceá-los com método e rigorosidade investigativa.

Aliás, como bem salientou Darnton (2005), jamais estaremos, outra vez, com o verdadeiro Gauguin. Mesmo assim, é preciso realizar a suspensão da descrença, e crer que Gauguin, mesmo morto, está presente, seja nos seus escritos, quadros e esculturas. Que ao menos uma parte de si permanece registrada nesses trabalhos. E que fazemos jus a isso.

No álbum *Margem*, em que o tema da viagem e seus deslocamentos está presente, a cantora e compositora Adriana Calcanhotto (2019) canta na faixa-

título: “Margem, sonhei com a viagem/ Eu, menos meu nome/ Menos meu reino/ Menos meu senso/ Menos meu ego/ Menos meus credos/ Menos meu ermo” (CALCANHOTTO, 2019). À luz do até aqui discutido a canção mais ou menos retrata aquilo que Paul Gauguin quis dar como significado para a sua viagem ao Taiti quando escreveu *Noa Noa*. A viagem como o deslocamento de si, o desfazimento do eu para se tornar um outro eu, e no caso do *Noa Noa* tornar-se um selvagem. E toda investigação não é também uma viagem? E nesse sentido, um corolário de mudança e encontro com a diferença?

Chegamos ao fim dessa viagem. Essa investigação procurou resolver uma questão: o que são os selvagens de Gauguin. Depois da exposição da análise do *Noa Noa*, esperamos ter abordado essa questão de um modo apropriado, ainda que não exaustivo. Assim, concluímos que a análise até aqui feita deixou entrever claramente quem são os selvagens de Gauguin, bem como os procedimentos que orientam a sua construção discursiva.

4 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In:____. **Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 129-146.
- BROMBERT, Beth Archer. **Edouard Manet**. Rio de Janeiro: Record, 2018.
- BURKE, Peter. **Testemunha ocular: história e imagem**. Bauru, SP: EDUSC, 2004.
- _____. **Hibridismo cultural**. São Leopoldo: Unisinos, 2003.
- BERMAN, Marshall. **Tudo o que é sólido se desmancha no ar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2014.
- CALCANHOTTO, Adriana. **Margem**. Rio de Janeiro: Sony, 2019. Disponível em: https://music.youtube.com/watch?v=Gj5f_MAg_x4&list=RDAMVMGj5f_MAg_x4 Acesso em: 8 jun. 2021.
- CHRISTIANSEN, Rupert. **Paris Babilônia: a capital francesa nos tempos da Comuna**. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- DARNTON, Robert. Os esqueletos no armário: como os historiadores brincam de ser Deus. In:____ **Os dentes falsos de George Washington**. São Paulo: Cia das Letras, 2003. p. 179-200.
- FEBVRE, Lucien. **O problema da incredulidade no século XVI: A Religião de Rabelais**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX**. São Paulo: Duas cidades, 1978.
- FONSECA, Celso; BASTOS, Ronaldo. **O Tempo Não Passou**. Rio de Janeiro: Dubas, 2011. Disponível em: <https://music.youtube.com/watch?v=imvr33C6-k0&list=RDAMVMimvr33C6-k0> Acesso em: 08 jun. 2021.
- GAUGUIN, Paul. **Noa Noa – Viagem ao Taiti**. Rio de Janeiro: PHILOBILION, 1993.
- HARTOG, François. **O espelho de Heródoto: ensaio sobre a representação do outro**. Belo Horizonte: UFMG, 1999.
- JUNQUEIRA, Mary Anne. Elementos para uma discussão metodológica dos relatos de viagem como fonte para o historiador. In: _____; Franco, Stella Maris Scatema (Orgs.). **Cadernos de Seminários de Pesquisa Vol. II**. São Paulo: Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. 2011. p. 44-61.
- LAPLANTINE, François. **Aprender antropologia**. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- MONTAIGNE, Michel de. Dos canibais. In:____. **Os ensaios: livro I**. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 302-320.
- OLIVEIRA FILHO, João Pacheco. Elementos para uma sociologia dos viajantes. In:____(Org). **Sociedades indígenas e indigenismo no Brasil**. Rio de Janeiro, Marco Zero, 1987. p. 84-148.
- PRATT, Mary Louise. **Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação**. São Paulo: EDUSC, 1999.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. A criação do texto literário. **Flores da escrivantina: ensaios**. São Paulo: Cia das Letras, 1990. p. 100-110.
- REUTER, Yves. **A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.
- SWEETMAN, David. **Paul Gauguin: uma vida**. Rio de Janeiro: Record, 1998.

TODOROV, Tzvetan. A viagem e o seu relato. **Revista de Literatura**, São Paulo, v. 46, n. 1, p. 231 – 244, jan./jun. 2006.