

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES, CULTURA E LINGUAGENS

Gabrielle Lino Teixeira

Ateliê dos Trópicos: a busca de Paul Gauguin pelo “primitivo”

Juiz de Fora
2026

Gabrielle Lino Teixeira

Ateliê dos Trópicos: a busca de Paul Gauguin pelo “primitivo”

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestra em Artes, Cultura e Linguagens. Área de concentração: Teorias e Processos Poéticos Interdisciplinares

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Renata Cristina de Oliveira Maia Zago Mazzoni Marcato

Juiz de Fora

2026

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Lino Teixeira, Gabrielle.

Ateliê dos Trópicos : a busca de Paul Gauguin pelo “primitivo” / Gabrielle Lino Teixeira. -- 2026.
87 p. : il.

Orientadora: Renata Cristina de Oliveira Maia Zago Mazzoni Marcato

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design. Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, 2026.

1. Paul Gauguin. 2. Primitivismo. 3. Colonialismo. 4. Representação do Outro. I. de Oliveira Maia Zago Mazzoni Marcato, Renata Cristina, orient. II. Título.

Gabrielle Lino Teixeira

Ateliê dos Trópicos: a busca de Paul Gauguin pelo “primitivo”

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestra em Artes, Cultura e Linguagens. Área de concentração: Teorias e Processos Poéticos Interdisciplinares

Aprovada em 27 de fevereiro de 2026.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Renata Cristina de Oliveira Maia Zago Mazzoni Marcato - Orientadora

Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof.^a Dr.^a Amanda Mazzoni Marcato Zago

Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof.^a Dr.^a Renata Gomes Cardoso

Universidade Federal do Espírito Santo - UFES

Juiz de Fora, 26/01/2026.



Documento assinado eletronicamente por **Renata Cristina de Oliveira Maia Zago, Professor(a)**, em 27/02/2026, às 16:43, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Amanda Mazzoni Marcato Zago, Professor(a)**, em 27/02/2026, às 16:45, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **RENATA GOMES CARDOSO, Usuário Externo**, em 27/02/2026, às 16:52, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-Ufjf (www2.ufjf.br/SEI) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador **2842527** e o código CRC **EACBD775**.

*Dedico este trabalho às minhas avós Catarina e Edna
(in memoriam) que, recorrentemente, perguntavam sobre
meus estudos e zelavam pela minha aprendizagem.
Sigo adiante, sem esquecê-las.*

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Luzia Catarina e Warlen, pela criação amorosa, por investirem em minhas escolhas e por nutrirem tamanha fé em mim. Agradeço à minha mãe por ter abdicado de sua rotina para cuidar de mim enquanto eu finalizava este trabalho. Aos meus familiares, em especial, minha prima e irmã de outra mãe, Flávia Lino, quem neste último ano me fez enxergar a essência da Gabi que ela viu crescer, nas vezes em que eu a perdi de vista.

À minha orientadora e amiga Renata Zago. Renata é uma pessoa rara, de generosidade tamanha, olhar cuidadoso e tom doce. Agradeço pela confiança e pelo apoio irrestrito nestes anos de parceria no curso acadêmico, marcados por ensinamentos, risadas, feitos, reveses e papos ao pé da porta.

Às examinadoras das bancas de qualificação e defesa, as professoras Carolina Cerqueira, Renata Cardoso e Amanda Mazzoni, quem tenho sorte de também chamar de amiga. A leitura atenta, as considerações, sugestões e referências, assim como o tempo dedicado à avaliação deste trabalho contribuíram profundamente para que a pesquisa ganhasse corpo, se desenvolvesse e se refinasse.

Às amigades que já me acompanhavam e que fiz ao longo desse caminho: à Leo, João e Maju, minha força-tarefa na formatação final deste trabalho, e com quem compartilho as dores e as delícias tanto da vida acadêmica quanto da vida para além dela. À Nica, Gui, Joana, Luísa, que completam essa grande família escolhida. À Karol e Sarah, minhas irmãs gêmeas, unidas pelo vínculo da orientação que nos tornou uma família – um brinde. À minha querida Laura, por ser quem é, pela acolhida de sempre e por assumir meu posto como ouvinte que lança *punchlines* de uns tempos pra cá. Aos laços que o mestrado me proporcionou, especialmente: Luiza, Giovanna e Thais.

À Lara e Flaviana, pela prontidão em me responder e pelo alicerce ao me orientar em meio aos trâmites burocráticos. Por fim, mas não menos importante, agradeço à universidade pública, onde desenvolvi minha formação acadêmica e percorri o caminho que culminou na realização desta dissertação; e à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais, pelo investimento que a tornou possível.

Homens brancos falam uma língua bifurcada; homens brancos falam em dicotomia. A língua deles expressa os valores de um mundo dividido, que valoriza o positivo e desvaloriza o negativo em cada subdivisão: sujeito/objeto, eu/outro, mente/corpo, dominante/submisso, ativo/passivo, homem/natureza, homem/mulher e assim por diante. A língua paterna é falada de cima. Tem uma só via. Nenhuma resposta é esperada ou ouvida.

Ursula K. Le Guin

RESUMO

Esta pesquisa vale-se do artista francês Paul Gauguin como eixo central de reflexão, ao mesmo tempo em que busca recobrar as nuances escamoteadas que enredam sua obra, como o imperialismo francês, a adesão ao discurso primitivista e a construção da alteridade mediante a circulação de vistas extraeuropeias, que ressaltam os juízos de valor atribuídos à diferença cultural. Nesse contexto, desponta a questão norteadora do estudo: Em que medida e por meio de quais estratégias visuais, simbólicas e discursivas a obra de Paul Gauguin mobiliza o primitivismo como regime moderno de representação do “Outro”? A poética de Gauguin, como artista moderno, se distingue justamente pela sua proximidade com o “primitivo” – em outras palavras, com aquilo que se convencionou chamar de “exótico”. Por esse ângulo, o objetivo da pesquisa é examinar, por meio da articulação teórico-crítica e da análise iconográfica, parte do “conjunto dos trópicos” (1891-1903) como um projeto artístico e ideológico vinculado ao primitivismo moderno e ao contexto colonial, interpretando as obras como enunciados visuais e culturais que produzem sentidos sobre o “Outro” e a diferença. Desse modo, a dissertação propõe um deslocamento da fruição convencional da obra de Gauguin para a análise de seu papel na consolidação do primitivismo como regime moderno de representação do “Outro”, evidenciando o entrelaçamento entre arte moderna, discursos colonialistas e práticas exotizantes.

Palavras-chave: Paul Gauguin. Primitivismo. Colonialismo. Representação do Outro.

ABSTRACT

This research takes the French artist Paul Gauguin as its central subject of reflection while simultaneously seeking to recover the obscured nuances that permeate his work, such as French imperialism, adherence to primitivist discourse, and the construction of alterity through the circulation of extra-European imagery, which highlights the value judgments attributed to cultural difference. Within this context, the study is guided by the following research question: To what extent, and through which visual, symbolic, and discursive strategies, does Gauguin's work mobilize primitivism as a modern regime for representing the "Other"? Gauguin's poetics as a modern artist is distinguished precisely by its proximity to the "primitive" – in other words, to what has conventionally been understood as the "exotic". From this perspective, the objective of the research is to examine, through theoretical-critical articulation and iconographic analysis, part of the "tropical corpus" (1891–1903) as an artistic and ideological project linked to modern primitivism and the colonial context, interpreting the works as visual and cultural statements that produce meanings about the "Other" and difference. Accordingly, this dissertation proposes a shift away from the conventional appreciation of Gauguin's work toward an analysis of its role in consolidating primitivism as a modern regime for representing the "Other," highlighting the entanglement of modern art, colonialist discourses, and exoticizing practices.

Key-words: Paul Gauguin. Primitivism. Colonialism. Representation of the Other.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 - Tahitian Women on the Beach.....	27
Imagem 2 - Pavilhão taitiano.....	31
Imagem 3 - Femme des îles de la Madeleine.....	33
Imagem 4 - Taitiano bebendo em uma queda d'água.....	35
Imagem 5 - Pape moe.....	35
Imagem 6 - Tohotaua dans l'atelier de Gauguin.....	38
Imagem 7 - Jeune fille à l'éventail.....	38
Imagem 8 - Mapa das Viagens de Gauguin.....	43
Imagem 9 - Portrait de l'artiste au Christ jaune.....	47
Imagem 10 - Le Christ jaune.....	48
Imagem 11 - Pot anthropomorphe.....	49
Imagem 12 - Portrait de l'artiste au chapeau.....	52
Imagem 13 - Mahana no atua.....	60
Imagem 14 - Aha oe feii?.....	61
Imagem 15 - Te Tamari no Atua.....	63
Imagem 16 - Ia Orana Maria.....	65
Imagem 17 - Relevo do Templo de Borobudur.....	67
Imagem 18 - Sem Título.....	67
Imagem 19 - Vahine no te miti.....	69
Imagem 20 - Le Bain Turc.....	71

Imagem 21 - Le Bain Turc.....	71
Imagem 22 - Le Bain Turc.....	72
Imagem 23 - Naturo Whirlpools.....	73
Imagem 24 - Parau na te Varua ino.....	75
Imagem 25 - Te Arii Vahine.....	76
Imagem 26 - Les pourceaux noirs.....	78

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
CAPÍTULO 2:.....	20
O “PRIMITIVO” E O MODERNO A CONTRAPELO.....	20
2.1 O PRIMITIVISMO ARTÍSTICO: RESPOSTA “ANTIMODERNISTA”.....	24
2.2 A ATUAÇÃO EXPANSIONISTA FRANCESA, AS VISTAS ESTRANGEIRAS E A EXPOSIÇÃO UNIVERSAL DE 1889.....	29
CAPÍTULO 3:.....	39
A PRERROGATIVA DA VIAGEM E A EXPERIÊNCIA ARTÍSTICA DE PAUL GAUGUIN.....	39
3.1 ARTISTA-VIAJANTE: O OLHAR ESTRANGEIRO.....	43
3.2 AUTOEXÍLIO NA POLINÉSIA FRANCESA: O TROPO DO "BOM SELVAGEM" E A “PERSONA PRIMITIVISTA”.....	49
CAPÍTULO 4:.....	54
O “OUTRO” ENTRE A TRANSPARÊNCIA E A OPACIDADE.....	54
4.1 UMA LINGUAGEM VISUAL DO "PRIMITIVO": O TRAÇO SIMBOLISTA–SINTETISTA.....	57
4.2 O “PRIMITIVO” COMO REPRESENTAÇÃO DA VOLÚPIA E PUREZA.....	73
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	80

INTRODUÇÃO

O mapeamento linear de Alfred H. Barr, diretor fundador do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, apresentado no catálogo da exposição *Cubism and Abstract Art* (1936), institucionaliza uma perspectiva canônica do “pedigree da arte moderna”. Em sentido único, o fluxograma apresenta o curso *progressivo* de influências estéticas provenientes de culturas não europeias que, apesar de inscritas no arranjo, despontam de maneira superficial, como mera formalidade – uma espécie de ‘menção honrosa’. Esquemas lineares como o de Barr produzem um enquadramento excludente, recorrentemente consagrados pela historiografia da arte, ao passo que escamoteiam, nos limites de um modelo cristalizado, as relações de poder que estruturaram as transformações estéticas do modernismo. O arranjo de Barr constrói um recorte temporal abstraído e uma narrativa asséptica, pretensamente universal, que reproduz um ponto de vista dominante ao apartar as investidas imperialistas do enredo moderno–colonial, pano de fundo do período representado.

Na esteira do movimento de “escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 1987, p. 225), eleito como tarefa do materialismo histórico pelo autor, visa-se aqui rememorar as instâncias políticas, socioeconômicas e culturais que permeiam o curso da modernidade. Com isso, tencionamos romper com o *continuum* da história oficial, que neutraliza a função ativa de atores históricos/narradores (TROUILLOT, 2024) – como Paul Gauguin –, na consolidação de discursos exotizantes, recobrando os eventos dissimulados. Assim sendo, preliminarmente, trazemos à tona a distinção entre modernização, modernidade e modernismo no contexto europeu do século XIX. A *modernização*, entendida como o conjunto de transformações materiais ligadas à industrialização, à urbanização e à expansão imperial, funda parte do horizonte histórico que também se impulsiona mediante a emergência da *modernidade* enquanto experiência cultural marcada pela intensificação perceptiva–sensorial e descontinuidade com ordens sociais e temporais anteriores. O *modernismo*, por sua vez, pode ser entendido como a vertente ideológica, discursiva e artística desses processos, amiúde celebrada como inovadora e autônoma, entretanto intimamente imbricada nas dinâmicas coloniais que a condicionam (BARRIENDOS, 2015). À vista disso, essa tríade guarda relação constitutiva com os processos da *colonização*, *colonialidade* e *colonialismo*, especialmente quando se consideram as tônicas do período, como a viabilização do projeto civilizatório ocidental. No caso de Gauguin, tal imbricação revela-se de

modo particularmente evidente: sua produção, interpretada como expressão singular de um impulso moderno, articula-se a um imaginário relativo ao “primitivo” mitificado, que emerge em meio à conjuntura da expansão colonial europeia e é por ela reinscrita em termos simbólicos. Ao tensionar essas categorias, põe-se em relevo que a construção da arte moderna não se dá à margem da história, mas é, em grande medida, por ela constituída – até mesmo em suas dimensões mais ocultas.

É nesse quadro que a construção do “Outro” se torna um problema estruturante da arte moderna. Como demonstra Edward Said (2007), a alteridade não é simplesmente encontrada, mas produzida por discursos e sistemas de representação que estabilizam fronteiras entre “nós” e “eles”; em diálogo crítico, Sueli Carneiro (2023) mostra como tais operações se articulam a dispositivos de racialidade que definem o estatuto do humano a partir de uma norma – europeia, branca e masculinista –, relegando o “Outro” a posições de legibilidade subordinada. No campo da cultura visual, a expansão colonial e a circulação ampliada das imagens intensificam esse processo: a fotografia e seus circuitos de consumo tornam a diferença portátil, domesticada e disponível ao olhar, fenômeno que Susan Sontag (2004) associa à transformação do mundo em objeto de contemplação e apropriação estética. É nesse horizonte que a obra de Paul Gauguin se impõe como caso crítico: ao mobilizar repertórios visuais associados ao chamado “primitivo”, o artista reinscreve a diferença em um sistema simbólico que a torna inteligível e valorizável dentro do campo artístico europeu – processo que pode ser entendido, à luz de Pierre Bourdieu (2012), como conversão da alteridade em distinção e capital simbólico. Discutir Gauguin, portanto, é discutir como a modernidade fabrica o “Outro” por meio das imagens e como essa produção se fixa, circula e se legitima historicamente.

Nesse contexto, torna-se fundamental explicitar o sentido em que esta pesquisa emprega os termos “primitivo” e “primitivismo”. O “primitivo” como categoria não existe antes do olhar que o nomeia – não sendo uma realidade empírica, e sim uma construção produzida por certa dinâmica de poder. Notoriamente, existem cosmovisões não ocidentais, no entanto a ideia de que seriam mais puras, mais autênticas, ou situadas em um estágio anterior à “civilização”, é menos uma condição intrínseca do que uma atribuição ressignificada, forjada a partir de um centro de poder ligado à Europa moderna e ao contexto colonial. Nesse sentido, o primitivismo não descreve, ele produz – e mantém. Trata-se de um fenômeno discursivo que nasce no interior da

própria modernidade, como expressão de um desejo de autenticidade. Quando a cultura “civilizada” é vista, por uma parcela de artistas modernos, como empobrecida, projeta-se no “Outro” aquilo que se sente ter perdido – ou se imagina ter perdido. Assim, primeiro surge a idealização ocidental; depois, ela passa a selecionar, no mundo colonizado, os elementos que podem servir à sua validação. Conforme argumenta Gill Perry (1998), o primitivismo modernista, longe de constituir um inocente interesse pelo “Outro”, maneja uma operação simbólica por meio da qual o Ocidente faz recair sobre alteridades racializadas – amiúde colonizadas – seus próprios impasses, desejos e fantasias de regeneração. Ao mobilizar o “primitivo” como recurso estético e simbólico, artistas modernos participam de uma dinâmica que simultaneamente reconhece e hierarquiza a diferença, transformando-a em linguagem, estilo e valor cultural. É sob essa perspectiva que a obra de Paul Gauguin será analisada nesta dissertação.

A gênese desta pesquisa remonta à experiência de elaboração do trabalho de conclusão de curso intitulado “Notas sobre a mostra ‘Paul Gauguin: o outro e eu’”, no qual analisei a proposta curatorial da exposição *Paul Gauguin: O Outro e Eu* (MASP, 28 de abril – 6 de agosto de 2023). Ao pesquisar obras, materiais expositivos físico e digital – catálogo, texto e paratextos curatoriais – e recepção crítica da mostra, identifiquei que o impacto do primitivismo sobre o contexto narrativo, a obra e imagem pública do artista não foi suficientemente explorado pelo discurso curatorial. O que me levou a buscar referências complementares, a fim de preencher lacunas e verticalizar a análise dessa temática em relação à produção do artista. Esse interesse suscitou questões que não foram suficientemente abordadas na ocasião, como: Pode-se entender o foco artístico no “Outro” como uma concepção de visibilidade assertiva ou essa aparente presença representada vale-se de intenções enviesadas e hierarquizantes? Quais fatores – formais, simbólicos e ideológicos – contribuíram para que Gauguin elaborasse um conjunto imagético tão complexo, atravessado por discursos colonialistas e primitivistas? Em que medida a manutenção da estrutura binária eu/outro ainda reverbera em nossa percepção contemporânea? Como desestabilizar uma leitura que historicamente consolidou o olhar eurocêntrico e androcêntrico como instância privilegiada de enunciação? A própria noção de “Outro” ainda se sustenta criticamente hoje?

Nascido em Paris, em 1848, o artista pós-impressionista Paul Gauguin não se opôs à modernidade plenamente, ele mobilizou o primitivismo – fenômeno discursivo moderno – por

meio do qual tensionou a experiência metropolitana, ao mesmo tempo em que forjava uma posição de exterioridade e buscava uma suposta “autenticidade” em territórios coloniais, tidos como “primitivos”, sob domínio francês. Ao empreender uma autoconstrução de si mesmo como um “selvagem”, Gauguin dedicou-se às representações das vivências indígenas, sob o olhar europeu, desde sua mudança em 1891 para a Taiti, ilha no oceano Pacífico que integra a Polinésia Francesa, até seu falecimento em 1903, na comuna Hiva Oa. Sua poética, no âmbito da modernidade, distingue-se pela proximidade com o “estranho” – noção sob a qual o discurso eurocêntrico convencionou o “exótico”. O que nos leva a origem do título desta dissertação: “Ateliê dos Trópicos: a busca de Paul Gauguin pelo ‘primitivo’”, que deriva de uma afirmação manuscrita do próprio artista, datada de 1890: “O que vou fazer é o ateliê do Trópico. Com o dinheiro que terei, posso comprar uma casa da aldeia, como as que você viu na Exposição Universal” (CHIPP, 1998). A palavra *busca*, no subtítulo, não remete à descoberta de uma realidade extrínseca à modernidade, e sim à crença em uma exterioridade “primitiva” e ao anseio de Gauguin por compor uma arte sem precedentes, sustentada por uma mitologia visual construída a partir de fontes heterogêneas, equivalentes pictóricos e referências diversas. Trata-se, portanto, de uma busca que visa a produção de uma construção simbólica – uma fantasia gestada pelos discursos primitivista e moderno. Nesse sentido, se desponha a questão norteadora da dissertação: Em que medida e por meio de quais estratégias visuais, simbólicas e discursivas a obra de Paul Gauguin mobiliza o primitivismo como regime moderno de representação do “Outro”?

Embora esta pesquisa não se proponha a produzir um trabalho biográfico sobre o artista, Gauguin permanece como eixo central, elemento catalisador a partir do qual se articulam as análises. No entanto, a investigação segue na contramão das leituras modernas que o celebram isoladamente, atentando-se para as tensões e implicações que enredam sua obra e narrativa. Assim sendo, em linhas gerais, o objeto deste estudo abrange a sua produção visual datada de 1891–1903 [1ª viagem à Polinésia Francesa – retorno à Paris – 2ª viagem à Polinésia Francesa], que chamo de *conjunto dos trópicos*, e sua aderência com o discurso primitivista – enquanto fenômeno materializado [nas obras] e encarnado [na persona artística]. Dentre esse vasto conjunto, nosso *corpus* de estudo vale-se de 15 objetos artísticos de Gauguin, sendo 13 pinturas, 1 escultura e 1 desenho. Ademais, temos como objetivo geral: analisar a relação entre esse conjunto artístico de Paul Gauguin e o discurso primitivista, influente no século XIX e início do

XX, com ênfase nas formas de representação da alteridade e da diferença cultural. À medida que os objetivos específicos buscam: i) examinar como os processos modernos e coloniais influenciaram a produção artística e a construção da imagem pública de Paul Gauguin; ii) investigar a articulação de referências ocidentais e não ocidentais no conjunto dos trópicos, desenvolvendo análises das obras que evidenciem tais intertextualizações; iii) elaborar uma leitura crítica do discurso primitivista e de seus vínculos com os encontros coloniais, em diálogo com *Orientalismo*, de Edward Said; iv) refletir sobre a percepção hegemônica do “Outro” a partir das noções de transparência e opacidade formuladas por Édouard Glissant.

A temática do estudo torna-se relevante ao se concentrar nas nuances históricas e socioculturais que atravessam as visualidades associadas aos trópicos, frequentemente caracterizados no imaginário coletivo por uma ideia paradoxal que oscila entre a leitura paradisíaca e a ideia de “primitivo”. A pesquisa alinha-se à agenda pós-colonial, que complexifica a continuidade das perspectivas canônicas consolidadas pela História da Arte, e historicamente legitimadas como universais. O interesse em ‘indisciplinar’ esse campo acompanha as guinadas críticas das últimas décadas, abrindo espaço para reconsiderações metodológicas e epistemológicas. Assim, tencionamos estabelecer relações outras no que concerne à produção polinésia de Gauguin e à sua narrativa consagrada, de modo a responder às questões emergentes e às disputas em torno do recontar histórico sob a chave pós-colonial.

A pesquisa possui natureza qualitativa e interpretativa. Trata-se, assim, de uma investigação interdisciplinar e transversal, que articula aportes da História da Arte, da Teoria Crítica e da Sociologia para fundamentar a análise. Essa abordagem confere condições para examinar a carreira polinésia de Gauguin a partir de diferentes frentes disciplinares, com atenção às dimensões estéticas, discursivas e políticas. A revisão reúne, assim, teorias críticas sobre as matrizes conceituais do Ocidente – com destaque para as contribuições de Edward Said e Édouard Glissant – em diálogo com debates sobre identidade e alteridade, colonialidade, racialização e regimes de representação. Nesse sentido, o percurso metodológico inicia-se com a revisão bibliográfica e documental, seguida da seleção do *corpus* – com foco nas obras realizadas durante, e entre, as viagens de Gauguin à Polinésia Francesa –, e desenvolve-se por meio de procedimentos como a análise iconográfica, a leitura teórico-histórica e o estudo crítico de imagem. O processo de análise iconográfica, assim, volta-se para o gesto pictórico empregado

pelo artista – considerando a influência do movimento simbolista e do estilo sintetista –, bem como para a investigação das correspondências e dos desdobramentos entre as imagens. Ademais, a justificativa das fontes abrange tanto as visualidades quanto os manuscritos do artista, considerados fundamentais para compreender seus pressupostos ideológicos. A pesquisa também incorpora a escrita como procedimento metodológico, visto que a produção textual desenvolvida ao longo do processo formativo atuou como recurso de elaboração e maturação da perspectiva crítica, contribuindo para a construção analítica do trabalho.

Entre os principais eixos conceituais mobilizados ao longo da dissertação, destacam-se: o conceito de orientalismo, formulado por Said (2007), aqui correlacionado ao primitivismo enquanto estrutura discursiva de produção do “Outro”; a noção de cenas primitivas e de persona primitivista em Hal Foster, que contribui para pensar a encenação moderna da alteridade e a automitificação de Gauguin; a tensão entre transparência e opacidade em Glissant, aplicada à problemática da representação do Outro; e a noção de colonialidade do olhar, articulada por Rita Segato, que ilumina a lógica binária e assimétrica, a qual estrutura as narrativas modernistas. Esses referenciais, associados, permitem entender o primitivismo como uma construção discursiva inserida nas dinâmicas de poder da modernidade ocidental. A rota feita pelos capítulos desta dissertação parte da reflexão crítica sobre o discurso primitivista e suas implicações na experiência artística de Paul Gauguin, em diálogo com considerações pós-coloniais que envolvem a representação do “Outro”:

O Capítulo 2, **O “primitivo” e o moderno a contrapelo**, apresenta o panorama histórico e conceitual que sedimenta a pesquisa, articulando a atuação expansionista francesa, os efeitos da modernização e a dicotomia entre culturas “civilizada” e “primitiva”. A partir de uma leitura contextual e revisionista, o capítulo examina a dinâmica da noção de “primitivo” e de primitivismo – fenômeno discursivo caro à arte moderna –, trazendo à tona conceitos como nostalgia imperialista (ROSALDO, 1989) e o comércio de vistas, entendido como a circulação internacional de visualidades que tematizam a diferença.

O Capítulo 3, **A prerrogativa da viagem e a experiência artística de Paul Gauguin**, investiga a trajetória do artista a partir dos conceitos de habitus, campo artístico e capital simbólico – valendo-se das contribuições teóricas formuladas por Pierre Bourdieu (2012) –, evidenciando como sua pretensa recusa da modernidade e a posição, igualmente calculada, à

margem da sociedade europeia orientou decisões simbólicas como o autoexílio na Polinésia Francesa. Analisa-se a relação de Gauguin com as viagens sob a perspectiva de James Clifford (1998), destacando a adesão ao tropo do “bom selvagem” como elemento crucial de sua imagem pública de artista moderno. O capítulo também põe em relevo a ambivalência de sua persona primitivista (FOSTER, 2021), ao demonstrar como Gauguin buscou construir uma identidade dissidente sem se desvincular completamente das disposições incorporadas.

Por fim, o Capítulo 4, **O “Outro” entre a transparência e a opacidade**, volta-se para a análise iconográfica dos regimes representacionais que tematizam o “Outro” e o exótico, considerando os traços estilísticos de Gauguin e a influência do primitivismo na organização plástica. Para interrogar o tratamento imagético da alteridade, mobilizam-se conceitos da perspectiva crítica da colonialidade de poder (SEGATO, 2021), da noção de Ser/Não-ser (CARNEIRO, 2023) e do direito à opacidade (GLISSANT, 2021), possibilitando uma leitura crítica sobre a construção do “Outro” e suas formas de visibilidade e invisibilidade.

As considerações finais retomam a questão norteadora da pesquisa à luz das análises desenvolvidas ao longo dos capítulos, pondo em relevo os modos como a obra de Gauguin mobiliza o primitivismo enquanto regime moderno de representação do “Outro” e converge para a elaboração do conjunto dos trópicos que, conforme torna a diferença notável, condiciona-a a formas de transparência, estereotipação e domesticação compatíveis com o julgamento ocidental. Ademais, abarca-se o problema da construção histórica do “Outro”, evidenciando como a narrativa moderna – articulada ao projeto colonial – consolidou regimes de visibilidade e silenciamentos que moldaram a historiografia e a cultura visual. A partir do diálogo com Michel-Rolph Trouillot (2024), pondera-se a dimensão diacrônica das narrativas históricas, articulando essa reflexão às reapropriações de Yuki Kihara, cuja obra contemporânea tensiona o imaginário colonial empregado por Gauguin e reinscreve perspectivas indígenas e dissidentes de gênero no campo da representação polinésia.

CAPÍTULO 2:

O “PRIMITIVO” E O MODERNO A CONTRAPELO

O imperialismo (o pensamento como realidade do Império) não concebe o universal, mas vale-se dele a todo momento. (GLISSANT, 2021, p. 146)

O primeiro terço desta dissertação volta-se para um desenvolvimento essencialmente contextual e revisionista, sedimentando análises principalmente sobre o panorama moderno, a investida imperialista, os efeitos da modernização parisiense e a concepção dicotômica entre culturas “civilizada” e “primitiva”. Neste sentido, a fim de dar passagem para os primeiros tópicos, faz-se necessária uma incursão na definição de “primitivo” – influente no século XIX e início do XX –, que serviu de tônica para certos artistas e escritores oitocentistas/novecentistas, que visavam uma expressão autoral tendendo à autenticidade, em detrimento da cultura cosmopolita e eurocentrada. Para isso, produções pictóricas e literárias das vanguardas históricas europeias se estabeleceram sob o esteio do projeto imperialista da época, como veremos.

À medida que o processo interno da modernização de Paris, sob a liderança do Barão Haussmann, reconfigurou as dimensões infraestrutural, econômica e institucional da vida social, implicaram-se efeitos diversos relativos ao fazer artístico modernista. Enquanto uma parcela de artistas reconhecia certo estímulo no frenesi metropolitano, como Édouard Manet e Pierre-Auguste Renoir, paralelamente, os movimentos de urbanização–industrialização em curso na sociedade parisiense/capitalista, despertavam em outro conjunto um parecer avesso à crescente automatização – levando-o a um “distanciamento crítico” (BLAKE; FRASCINA, 1998, p. 128), considerando o presumido empobrecimento da experiência autêntica em meio à efemeridade da vida urbana moderna. Paul Gauguin figurava entre o segundo grupo¹. Entre os anos 1891 e 1903, o artista viajou duas vezes para o Pacífico Sul, onde se fixou e desenvolveu um extenso conjunto de pinturas, gravuras e esculturas, cujos motivos valiam-se dos elementos singulares associados aos trópicos, posto a mitologia paradisíaca construída em torno da região.

¹ “Civilização que o faz sofrer” (CHIPP, 1996, p. 79) escreveu Gauguin em resposta à August Strindberg, em fevereiro de 1895. A carta destinada a Paris denota sua percepção de ‘danosidade’ atribuída a cidade e/ou a sociedade europeia.

Paralela ao projeto de reforma urbana², a atuação expansionista francesa em regiões do Pacífico Sul e do Caribe, por exemplo, oportunizou tanto a cooptação como a circulação internacional de um novo panorama imagético/material, que rompeu com o ‘regionalismo’ dos enredos e das visualidades vernaculares (WALDROUP, 2023, p. 56). O contato tanto com a literatura proveniente dessas viagens quanto com o *comércio de vistas*, fez com que o apreço artístico modernista focalizasse nos territórios exteriores à Europa, mais precisamente, no potencial estético dessas fontes tidas como “primitivas”. Tal comércio envolvia, por exemplo, gravuras “que ilustravam relatos de viagens pelos mares do sul e que registraram seus encontros com os povos locais, tomados como base para a divulgação internacional do local.”, bem como cartões-portais que estampavam imagens produzidas por fotógrafos como “Charles-Spitz (1857-1894), Paul Miot (1827-1900) e Sophie Hoare (atuante no século 19), disseminando registros tanto da paisagem como das populações locais.” (OLIVA; COSENDEY, 2023, p. 30). Previamente à mudança para a Oceania, Gauguin já vinha consumindo esse imaginário visual, o qual é evocado em suas obras. No subcapítulo 2.2, a partir do cotejo de imagens, analisaremos o papel da fotografia e suas implicações na produção do artista.

Com o intuito de se opor às visualidades urbanas/acadêmicas existentes, artistas como Gauguin se afeiçoaram a expressões culturais outras, por estas se conformarem ao sentido de *originalidade*³, fomentado pelo modernismo europeu – “meio ideológico e discursivo” (BARRIENDOS, 2015, p. 6) atrelado tanto ao processo material de modernização quanto ao seu pano de fundo experienciável: a modernidade. Logo, empenhado em estabelecer sua distinção no campo artístico moderno e em capitalizar simbolicamente seu deslocamento, o artista transgrediu primeiro as fronteiras da capital, ao migrar para a Bretanha, e, em seguida, as do continente, em busca de uma ambientação tida como anterior à industrialização comum ao centro francês – apoiando-se na confiança que depositou em relatos e registros colecionados dos trópicos. Como efeito, o imaginário sobre esse *topos* levou Gauguin a partir ao encontro dos pressupostos de

² “A nova aparência da cidade ajudou a criar a imagem ideal do estilo de vida e da ordem burgueses. Os prédios das grandes avenidas tinham fachadas de um tipo parecido, com altura e estilo prescritos pelas autoridades. Apesar de sua aparência clássica, as avenidas e os bulevares retos também facilitavam, pela primeira vez, o trânsito rápido pela cidade; rápido para o comércio em crescimento, assim como para tropas em caso de insurreição.” (BLAKE; FRASCINA, 1998, p. 98)

³ O conceito de “originalidade” é caro à prática da arte moderna, na medida que se relaciona diretamente com o papel do/a artista e seu gesto próprio. Como Gill Perry caracteriza, “o artista verdadeiramente moderno (por exemplo, o ‘selvagem’ descrito por Gauguin) não estava simplesmente sendo inspirado, mas explorando seus (dele e ocasionalmente dela) instintos criativos profundos.” (1998, p. 82)

singularidade e *regressão* – esse atrelado a uma leitura etnocêntrica –, para desenvolver um caráter “exótico” e primitivista em torno de sua persona e iconografia. Ademais, a percepção francesa sobre os territórios colonizados era marcada por uma generalização que tendia a borrar diferenças geográficas e culturais, como observa Tamar Garb:

Para o público francês do século 19, os “trópicos” funcionavam como um lugar genérico, distante, banhado de calor, povoado por “nativos” coloridos (ainda que às vezes hostis) e por uma vegetação estranha e impressionante. O público na França fazia pouca distinção entre lugares específicos do mundo colonizado, apesar do interesse dos etnógrafos e geógrafos em tabular, descrever e delimitar as descobertas obtidas em expedições no estrangeiro. (2023, p. 96)

Preliminarmente, Gill Perry (1998) nos ajuda a especificar a distinção entre os rótulos “primitivo” e “primitivismo”. Enquanto o primeiro foi empregado para “[...] distinguir as sociedades europeias contemporâneas e suas culturas de outras sociedades e culturas que eram então consideradas menos civilizadas”, o segundo “[...] foi usado genericamente para descrever um interesse ocidental em sociedades designadas como ‘primitiva’ e seus artefatos, e/ou para reorganizá-las. O primitivismo é, portanto, usado geralmente para referir-se aos discursos sobre o ‘primitivo’.” (1998, p. 5). À vista disso, o discurso modernista ao valer-se dessa concepção própria condicionou certo entendimento ambíguo, no sentido de flutuar entre um reconhecimento qualitativo do “primitivo”, visto seu potencial estético resguardado, e uma depreciação que subentende uma cultura *outra* como incivilizada e subalterna.

Arley Andriolo (2006) aponta como os estudos do século XX de Robert Goldwater e Jean Laude – em *Primitivism in Modern Art* (1938) e *La peinture française et “l’art nègre”* (1905-1914), respectivamente –, e a exposição *Primitivism in XXth century art*, em 1984 no MoMA, influenciaram para que o “primitivo” fosse ressignificado na história da arte como uma tendência interna à arte moderna, e assim “ampliando sua acepção corrente que referia às obras flamengas e italianas dos séculos XIV e XV, ditas pré-renascentistas, ou as produções pré-colombianas e de antigas culturas como a egípcia, a persa, a japonesa, entre outras, consideradas menos sofisticadas que as da civilização européia.” (pp. 14-15). Tais noções, aliadas ao magnetismo fantasioso inerente às imagens e aos escritos provenientes das explorações francesas, atribuíram ao Taiti o status pareável a um “Éden intacto” (PERRY, 1998, p. 28), também por efeito duradouro da publicação *La Nouvelle Cythère*⁴ por Bougainville, em 1768.

⁴ A expressão “*La Nouvelle Cythère*” remete ao relato de viagem do navegador francês Louis Antoine de Bougainville, publicado posteriormente no livro *Voyage autour du monde* (1771), no qual o autor descreve sua

Apesar de já conferir um aspecto primitivo⁵ à Bretanha, foi na ilha polinésia que a relação de Gauguin com o “Outro” se estreitou – ganhando corpo, cor e forma simbólica. O valor da “pureza” e o tropo do “bom selvagem”, filiados ao fenômeno primitivista, influenciaram e tornaram-se propícios à produção estilística do artista, bem como à construção de sua persona pretensamente desviante – como veremos nos capítulos subsequentes. Sob essa perspectiva, Edward Said pondera como

[...] esses textos podem *criar* não só conhecimento, mas também a própria realidade que parecem descrever. Com o tempo, esse conhecimento e a realidade produzem uma tradição, ou o que Michel Foucault chama discurso, cuja presença ou peso material — seja qual for a originalidade de um determinado autor — é responsável pelos textos a que dá origem. (2007, pp. 142-3)

Além disso, o deslocamento para o sul do Pacífico estava atrelado a certo pseudo espelhamento de Gauguin nos nativos taitianos. O primitivismo manifestado pelo artista conduz a mesma tensão posta no interior do discurso modernista: embora criticasse sua cultura e cedesse elogio à “autenticidade” dos trópicos, ele não renunciou à estereotipação do “Outro”, como também contribuiu para a consolidação desse processo – cuja análise será desenvolvida no quarto capítulo. Assim sendo, trazemos à tona uma entrevista de Gauguin publicada pelo *Écho de Paris* em fevereiro de 1891, na qual escreveu: “‘Só desejo criar uma arte simples. Para fazer isso é necessário que eu mergulhe na natureza virgem, para ver apenas selvagens’.” (GAUGUIN, 1891, apud PERRY, 1996, p. 29). Esse posicionamento encontra ressonância em um manuscrito posterior, redigido cerca de cinco anos depois, no qual o artista declara: “As máquinas vieram, a Arte se foi, e longe de mim pensar que a fotografia nos seja algo propício. [...] Quanto a mim, recuei para bem longe, mais longe que os cavalos do Pártenon... até o brinquedo de minha infância, o cavalo de pau” (CHIPP, 1996, p. 80), demonstrando a permanência de sua crítica à modernidade – que se pretende absoluta, ainda que seja formulada a partir do repertório moderno, tendo em vista o próprio primitivismo –, assim como por sua busca por uma arte fundada na idealização do “selvagem” e no impulso nostálgico em direção a uma anterioridade

passagem pelo Taiti em 1768. Ao nomear a ilha como “Nova Citera”, em referência à ilha mitológica associada a Afrodite, Bougainville constrói uma imagem idealizada do território como um paraíso natural, sensual e harmonioso, projetando sobre ele valores europeus ligados ao mito do “bom selvagem”. Essa representação contribuiu para a consolidação, no imaginário ocidental, de uma visão exótica e utópica da Polinésia, que influenciaria tanto a literatura quanto as artes visuais nos séculos seguintes.

⁵ Com base na descrição feita pelo artista em 1888, durante a segunda estadia em Pont-Aven: “‘Aqui encontro algo selvagem, primitivo. Quando meus tamancos ecoam nesse chão de granito, ouço a nota surda, abafada, potente que estou buscando na pintura.’” (PERRY, 1998, p. 8).

imaginada, articulada à memória como espaço simbólico de retorno à origem, à autenticidade e ao afastamento dos valores civilizatórios europeus.

2.1 O PRIMITIVISMO ARTÍSTICO: RESPOSTA “ANTIMODERNISTA”

O distanciamento crítico anteriormente mencionado – que norteou artistas como Claude Monet à voltar-se para temas tidos como provençais, em contraste com as representações do cotidiano boêmio parisiense –, encontra eco no conceito de “antimodernismo” formulado pelo historiador estadunidense Jackson Lears. Tal conceito associa-se menos a uma “doutrina estética em particular” do que a “[...] movimentos de protesto social e cultural contra os processos da modernidade e modernização” (MYERS, 2001, p. 14, tradução nossa⁶). A transformação do cenário e da vida social parisiense na segunda metade do século XIX, aqui em enfoque, desdobrou-se em uma temática exemplar incorporada às práticas artísticas modernas, tanto como experiência a se consumir, como a se ‘desestimar’. Esse movimento ‘crítico’ aponta para a trajetória de Paul Gauguin na sua manifesta busca de um revigoramento na natureza situada e/ou experienciável fora dos limites ‘degenerados’ de Paris, ainda que tal gesto se inscreva no interior das dinâmicas expansionistas da modernidade europeia. Como Lynda Jessup salienta: “A resposta antimoderna constituiu uma grande variedade de buscas pessoais e coletivas por inocência, autenticidade e espaços pré-modernos mais simples e seguros dentro das fronteiras mais amplas do mundo moderno.” (JESSUP, 2007, p. 6, tradução nossa⁷)

As visualidades de Gauguin destacam, predominantemente, a figura indígena e despertaram, assim, a consideração do Ocidente, em razão dessa identidade e seu contexto terem sido importados sob inscrições naturalizadas “exóticas” – tendo em vista a crescente popularização das grandes exposições universais na segunda metade do século XIX em diante. Essa associação se atrela a retórica primitivista que, a partir de critérios de valor enviesados, concentrou-se nas identidades cultural e material não europeias, e as mobilizou como contraponto hierarquizado à identidade moderna e “civilizada”. Por esse ângulo, as práticas representacionais sobre o “Outro” e o “primitivo”, significativas para o desenvolvimento do

⁶ No original: “I take it as given that Jackson Lears's use of the term 'anti-modernism' refers not to any aesthetic doctrine in particular but to movements of social and cultural protest against the processes of modernity and modernization.”

⁷ No original: “The antimodern response constituted a great variety of personal and collective quests for innocence, for authenticity, and for simpler, safer premodern spaces within the broader borders of the modern world.”

texto, em suma, derivam de um paradigma hegemônico e fronteiriço, que atende ao pensamento eurocêntrico.

[...] o primitivo tem servido como um outro codificado pelo menos desde o Iluminismo, geralmente como um termo subordinado em seu conjunto imaginário de oposições (claro/escuro, racional/irracional, civilizado/selvagem). Esse primitivo domesticado é, portanto, constitutivo, e não disruptivo, da razão binária do Ocidente; fixado como um oposto estrutural ou um outro dialético a ser incorporado, ele auxilia no estabelecimento de uma identidade, um centro, uma norma e um nome ocidentais. Em sua versão modernista, o primitivo pode parecer transgressivo, é verdade, mas ainda serve como um limite: projetado para dentro e para fora, o primitivo torna-se uma figura do nosso inconsciente e do nosso exterior (uma figura construída na arte moderna, bem como na psicanálise e na antropologia, na tríade privilegiada do primitivo, da criança e do louco). (FOSTER, 1985, pp. 58-9, tradução nossa⁸)

Neste sentido, as noções afins de “primitivo” e “exótico” articuladas pelo Ocidente condicionam-se a complementar, antagonicamente, os princípios de civilidade e universalidade pleiteados como pilares de um macro discurso hegemônico moderno – o qual hospeda o discurso primitivista, que permeia dentre muitos âmbitos de conhecimento, o artístico. Hal Foster ainda completa:

Esse primitivismo progressista busca o esclarecimento, e não a fuga regressiva para a irracionalidade, e pensa o primitivo como uma “regeneração espiritual” (na qual “o Primitivo é considerado espiritualmente semelhante ao do novo homem”), e não como uma transgressão social. Assim recuperado filosoficamente, o primitivo torna-se parte da reforma interna do Ocidente, um momento dentro de sua razão: e o Ocidente, culturalmente preparado, escapa à interrogação radical que, de outra forma, ele próprio propõe. (ibid, p. 59, tradução nossa⁹)

A mudança de Gauguin para a Polinésia Francesa estava relacionada ao desejo mitificado dele próprio em recobrar suas “origens”, reabastecendo seus instintos criativos suprimidos pela metrópole (PERRY, 1998, p. 29), em meio aos nativos taitianos, tidos como “bons selvagens” (SOLOMON-GODEAU, 2023. p. 85). Desse modo, o artista maneja uma prerrogativa na qual o

⁸ No original: “[...] the primitive has served as a coded other at least since the Enlightenment, usually as a subordinate term in its imaginary set of oppositions (light/dark, rational/irrational, civilized/savage). This domesticated primitive is thus constructive, not disruptive, of the binary ratio the West; fixed as a structural opposite or a dialectical other to be incorporated it assists in the establishment of a Western identity, center, norm, and name. In its modernist version the primitive may appear transgressive, it is true, but it still serves as a limit: projected within and without, the primitive becomes a figure of our unconscious and outside (a figure constructed in modern art as well as in psychoanalysis and anthropology in the privileged triad of the primitive, the child, and the insane).”

⁹ No original: “This progressive primitivism seeks enlightenment, not regressive escape into unreason, and thinks the primitive as a ‘spiritual regeneration’ (in which ‘the Primitive is held to be spiritually akin to that of the new man’), not as a social transgression. Thus recouped philosophically, the primitive becomes part of the internal reformation of the West, a moment within its reason: and the West, culturally prepared, escapes the radical interrogation which it otherwise poses.”

próprio se colocou como uma espécie de proponente da alteridade em meio ao público burguês, coincidentemente ávido por referências não ocidentais, com o qual ele costurou uma relação de desajustamento, flutuando entre um *eu* europeu e um *eu* “selvagem” – seu outro. Gauguin, portanto, flertava com a ambiguidade da “persona primitivista [...] ao mesmo tempo burguês e boêmio, ‘sensível’ e ‘índio’” (FOSTER, 2021, p. 1606) – sobretudo, tendo interesse em legitimar uma identidade ‘dissidente’ para que ela estivesse em sincronia com sua obra. Ainda que nascido em Paris, Gauguin descendia de uma família materna de origem peruana, e passou parte de sua infância em Lima, entre os anos 1849 e 1854, assim, sua automitificação tece diálogo direto com seu passado e sua ascendência – como será desenvolvido no terceiro capítulo.

A produção e representação do Outro “primitivo” – o corpo polinésio e seu contexto – tornam-se basilares na construção do discurso artístico moderno–vanguardista. É mediante a incorporação enviesada e domesticada dessa “diferença” como argumento no campo da produção visual que se estabelece a virada entre a mentalidade tradicional e moderna. Supostamente crítica, contrária à tradição acadêmica e à escalada cosmopolita, a reação dita “antimodernista” obteve musculatura à medida que as vias de acesso a mundos outros – e, com isso, seus referenciais – foram ampliadas pelo próprio empreendimento imperialista, em outros termos, como efeito do sistema moderno que pretende contestar. Esse trânsito é tematizado na pintura *Tahitian Women on the Beach* [imagem 1], na qual observamos, a partir dos preceitos eurocêntricos: tanto a condição contraposta entre o “exótico” e o “civilizado”, via indumentária, quanto quem olha e dá significado – Gauguin – e quem figura como objeto de representação – o “Outro” – a figura indígena. Realizada durante a primeira viagem do artista ao Taiti, a composição apresenta duas taitianas sentadas na areia à beira mar. Suas posturas e semblantes foram historicamente interpretadas como expressões de mansidão, em consonância com o imaginário primitivista.



IMAGEM 1 - Paul Gauguin, *Tahitian Women on the Beach* [Mulheres taitianas na praia], 1891. Óleo sobre tela, 69 x 91,5 cm, Rmn-Grand Palais, Paris.

Nesse sentido, perpassamos esta concisa leitura de imagem a fim de abarcar a formulação de Renato Rosaldo: a nostalgia imperialista, que versa sobre um “[...] ‘anseio inocente’ tanto para capturar a imaginação das pessoas quanto para ocultar sua cumplicidade com uma dominação muitas vezes brutal.” (ROSALDO, 1989, p. 108, tradução nossa). Nesse contexto, *Tahitian Women on the Beach* pode ser lida, à primeira vista, como expressão da nostalgia imperialista formulada por Renato Rosaldo, ao estetizar e idealizar o cotidiano taitiano enquanto atenua os impactos do imperialismo que o atravessam. Todavia, uma observação mais detida permite desvelar as tensões intrínsecas da composição. O contraste entre a figura à esquerda, trajando um *pareô*, veste estampada tradicional do Taiti, e a figura à direita, vestindo o traje missionário, articula visualmente o encontro – e o conflito – entre modos de vida distintos. Se, por um lado, a pintura mitifica a experiência taitiana, por outro, ela deixa entrever as transformações decorrentes

das intervenções coloniais, revelando que o suposto estado aureado do “primitivo” já se encontra atravessado por processos coloniais de imposição cultural¹⁰ e reorganização simbólica.

O aspecto exotizante fundido nas obras por Gauguin, e pela condução histórica de seu legado, denota esse ímpeto em prol da salvaguarda de um imaginário “primitivo” de seu potencial esquecimento ou revisão. Nessa perspectiva, Edward Said pontua como “[...] mesmo quando a Europa se movia para o exterior, seu senso de força cultural era fortalecido. A partir de contos de viajantes [...] as colônias eram criadas e as perspectivas etnocêntricas asseguradas.” (2007, p. 171). Podemos interpretar que os contos a que Said se refere, não somente dizem respeito a textos verbais, como também às representações visuais, vide as cenas primitivas de Gauguin, pelas quais se cristaliza uma perspectiva virtualmente produzida à serviço do cânone artístico ocidental. Essa dinâmica de idealização e fixação do outro como espaço simbólico de autenticidade e estabilidade encontra respaldo na noção de nostalgia imperialista, elaborada por Renato Rosaldo, segundo a qual:

A nostalgia imperialista acompanha um senso peculiar de missão, o fardo do homem branco, em que as nações civilizadas têm o dever de elevar as chamadas nações selvagens. Neste mundo ideologicamente construído de mudança progressiva contínua, sociedades selvagens supostamente estáticas tornam-se um ponto de referência estável para definir (o progresso feliz da) identidade civilizada. “Nós” valorizamos a inovação e, então, ansiamos por mundos mais estáveis, quer eles residam em nosso próprio passado, em outras culturas ou na fusão dos dois. Tais formas de anseio parecem, portanto, intimamente relacionadas com noções seculares de progresso. Quando o chamado processo civilizador desestabiliza formas de vida, os agentes da mudança vivenciam as transformações de outras culturas como se fossem perdas pessoais. (ROSALDO, 1989, p. 108, tradução nossa¹¹)

Tendo em vista essa formulação, viabiliza-se o entendimento de como as representações “primitivas” de Paul Gauguin operam no interior dessa lógica de anseio e compensação simbólica, em que a idealização do “Outro” funciona simultaneamente como crítica à modernidade e como forma de manutenção de hierarquias coloniais. Ao converter o corpo e a

¹⁰ Entende-se por ‘imposição cultural’ não apenas a presença administrativa francesa, como também práticas de catequização, secundarização da língua materna e imposição de normas culturais que moldavam a experiência cotidiana da população local (CHILDS, 2001, p. 50).

¹¹ No original: “Imperialist nostalgia occurs alongside a peculiar sense of mission, the white man's burden, where civilized nations stand duty-bound to uplift so-called savage ones. In this ideologically constructed world of ongoing progressive change, putatively static savage societies become a stable reference point for defining (the felicitous progress of) civilized identity. ‘We’ valorize innovation and then yearn for more stable worlds, whether these reside in our own past, in other cultures, or in the conflation of the two. Such forms of longing thus appear closely related to secular notions of progress. When the so-called civilizing process destabilizes forms of life, the agents of change experience transformations of other cultures as if they were personal losses.”

cultura polinésios em espaços de projeção de autenticidade, estabilidade e pureza originária, o artista participa de um regime visual que, embora aparente tensionar os valores civilizatórios europeus, contribui para sua rearticulação sob novas formas, confirmando a ambiguidade estrutural do primitivismo no campo da arte moderna.

2.2 A ATUAÇÃO EXPANSIONISTA FRANCESA, AS VISTAS ESTRANGEIRAS E A EXPOSIÇÃO UNIVERSAL DE 1889

Na medida em que a vida moderna se caracterizou por uma série de metamorfoses, por impulso dos processos internos de modernização, e que se desdobram até os dias de hoje, impactos diversos se manifestaram sobre as atuações artísticas, conforme desenvolvido no tópico anterior. A modernidade incidiu sobre a experiência humana certa intensificação da percepção sensorial, seja pela aceleração do transporte urbano, seja pela tecnologia então emergente: a fotografia, enquanto um dispositivo testemunhal da novidade e do ofuscado pelo tempo. Transformações como essas compunham o espetáculo do progressismo ocidental, repercutido nas exposições universais, com destaque para a exibição de 1889, que tornavam atração as potências europeias, seus feitos domésticos e suas explorações dos territórios “remotos”, – haja vista a Polinésia Francesa, tida como mantenedora de uma cultura “primitiva”. Assim sendo, as regiões dominadas, fora do continente europeu, passaram a ser conhecidas mediante os tropos, o vocabulário e o imaginário articulados pela hegemonia ocidental. Esses dispositivos discursivos colaboraram com a naturalização da “excentricidade” *produzida* e apresentada acerca desses modos de vida outros.

Durante este período [1880-95] na França, a expansão colonial na África e na Indochina prenderia a atenção do público. Na Exposição de 1889, moradias taitianas e neocaladônias foram reconstruídas nas “vilas nativas” oferecidas aos visitantes no Champ Mars, em Paris. Pela primeira vez, objetos da Oceania eram vistos em seu ambiente apropriado. Mas eles faziam parte de uma “terra do nunca” e despertavam uma sensação de estranheza: era o exotismo que predominava, ou o sonho de um mundo primitivo, de um retorno à infância das civilizações, de um Éden para sempre perdido “estética do diferente”. Era um exotismo que derivava de um sincretismo e uma “estética do diferente”. (PELTIER, , 1984, p. 105, tradução nossa¹²)

¹² No original: “During this period in France, colonial expansion in Africa and Indochina was to hold the public's attention. At the 1889 Exposition, Tahitian and New Caledonian dwellings were re constructed in the ‘native villages’ offered to visitors on the Champ Mars in Paris. For the first time Oceanic objects were viewed in their proper setting. But they were part of a ‘never-never land,’ and aroused a feeling of strangeness: it was exoticism that predominated, or the dream of an early world, of a return to the childhood of civilizations, of an Eden forever lost. It was an exoticism that derived from a syncretism and an ‘aesthetic of the different’”

A Polinésia Francesa, em especial, foi ancorada nesse lugar como chamariz de exotismo em razão também do consumo das vistas estrangeiras¹³, registros consequentes do empreendimento imperialista francês. O imaginário atemporal situado tanto pela cultura visual quanto pelas artes plásticas, no final do século 19 e início do 20, e prenúncio da guinada etnográfica, se compôs sob medida para com fins comerciais e/ou fantasiosos. Uma vez que essas visualidades enquadraram o então desconhecido, tolheu-se a *opacidade*¹⁴ (GLISSANT, 2021) e a agência desse “estranho”. A visão – seja fidedigna, como em uma fotografia, seja simbólica, como no conjunto visual de Paul Gauguin – informa o imaginário ocidental sobre um mundo outro, ainda que não o necessariamente entenda, ou sequer se proponha a isso.

Quaisquer que sejam as reivindicações morais em favor da fotografia, seu principal efeito é converter o mundo numa loja de departamentos ou num museu sem paredes em que todo tema é degradado na forma de um artigo de consumo e promovido a um objeto de apreciação estética. Por meio da câmera, as pessoas se tornam clientes ou turistas da realidade — ou *Réalités*, como sugere o nome da revista fotográfica francesa, pois a realidade é entendida como plural, fascinante e à disposição de quem vier pegar. Ao trazer o exótico para perto, ao tornar exóticos o familiar e o doméstico, as fotos tornam disponível o mundo inteiro como um objeto de apreciação. (SONTAG, 2004, p. 126)

¹³ “Quando Gauguin chegou ao Taiti em 1891, ele encontrou (entre muitas outras coisas) uma indústria da fotografia comercial bem estabelecida. Fotógrafos itinerantes como Gustave Viaud (1836-1865) viajavam desde os anos 1850 pela região hoje conhecida como Polinésia Francesa, e havia estúdios de fotografia profissionais em funcionamento em Papeete já em 1868. Com a expansão do ‘comércio das vistas’ — fotografias profissionais produzidas para serem vendidas como cartões-postais, estereografias e cartões de visita — nos anos 1870, as representações das ilhas do Pacífico circularam amplamente pelas Américas, Europa e Oceania, nas últimas décadas do século 19.” (WALDROUP, 2023, p. 56)

¹⁴ Os termos *transparência* e *opacidade*, cunhados por Édouard Glissant e mobilizados em “Poética da Relação” (2021), dizem respeito, respectivamente, ao mecanismo colonial que visa tornar o “Outro” plenamente inteligível quando inserido no sistema hierárquico eurocêntrico e ao direito à complexidade irreduzível do Ser, recusando a tradução total e a redução identitária. À luz desses conceitos, a produção de Gauguin pode ser entendida, majoritariamente, como inscrita em um regime representacional que atua a favor da transparência. Tais noções serão retomadas no desenvolvimento do quarto capítulo desta dissertação.

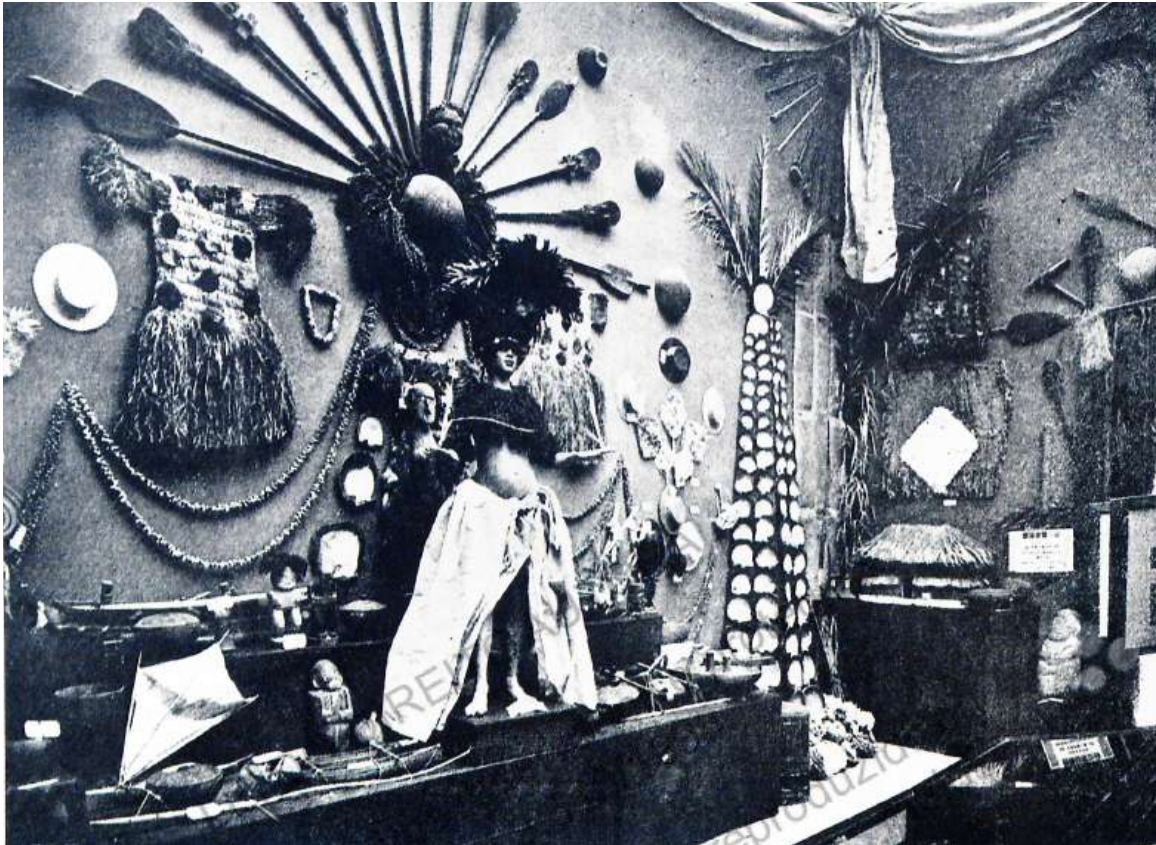


IMAGEM 2 – Pavilhão taitiano, Exposição Universal, Paris, 1900.

A vista do pavilhão taitiano [imagem 2] exemplifica o modo como a alteridade polinésia passou a ser enquadrada em meio ao espetáculo progressista ocidental, como descrito por Philippe Peltier no contexto da Exposição Universal de 1889. Na imagem, observa-se um manequim personificando a figura taitiana deslocada de seu ambiente social, posicionada em um espaço neutro e descontextualizado, e acompanhada por poucos elementos vernaculares, como o pareô e o remo, que funcionam como signos imbuídos de exotismo. Essa construção corresponde ao que o autor define como uma “estética do diferente”, na qual o “primitivo” é organizado conforme expectativas visuais europeias e convertido em objeto de fascínio. Ao mesmo tempo, a fotografia ilustra o processo apontado por Susan Sontag, segundo o qual a câmera transforma o mundo em objeto de consumo estético, tornando a diferença cultural disponível à contemplação. Desse modo, a imagem menos produz um conhecimento factual sobre a realidade polinésia do que contribui para a familiarização controlada do “estranho”, reforçando a circulação de um saber superficial, normativo e orientado pelos interesses do olhar metropolitano.

A construção do “primitivo”/“Outro” e a domesticação do exótico são incorporadas a fim

de sustentar o discurso eurocêntrico como paradigma normativo, uma vez que para se sobressair, assumir e manter a influência hegemônica, o Ocidente – como identidade e cultura – precisa ter com o que/quem contrapor. Diante dessa perspectiva, as práticas representacionais sobre os sujeitos e os territórios estrangeiros, em linhas gerais, derivam desse modelo fronteiriço, à serviço de um pensamento objetivamente binário. Dessa forma, as imagens reproduzíveis condicionaram uma relação portátil com a “diferença” – aqui, a vivência polinésia e seu entorno –, por meio de uma estima paradoxal, que proporcionou tanto o inventário de mundos *outros* quanto a consolidação do argumento-chave da arte moderna, reforçando a preeminência da cultura ocidental. Como alicerce para a centralidade articulada e obtida unilateralmente pelo Ocidente, o considerável inventário visual despontado pela exploração colonial se pôs, de modo essencialista, a registrar o contraste entre o familiar – circunscrito à geografia, cultura e identidade europeia – e o “estranho” – imbuído de características ímpares, isto é, não europeias. A criação deste imaginário baseado em opostos, vide a premissa binária “civilizado/primitivo”, acarreta uma correspondência dialética entre as duas ideias, que se mantém a partir de cânones parcialmente estabelecidos.

Neste sentido, munidos com o aparato da câmera fotográfica, na segunda metade do século XIX, o explorar dos *trópicos* pelo olhar estrangeiro lançou luz à exterioridade do dito paraíso polinésio, em plena transparência (GLISSANT, 2021) e exotismo. O rol de fotografias acerca da Polinésia Francesa, exposto e comercializado, se alinhou à literatura de viagem, e complementou a materialidade documental sobre esse “Outro” localizado, fazendo com que essa extensão não europeia do mundo, embora colonizada, ganhasse concretude via discurso ocidental e em favor dele próprio – conferindo a ela realce e, paradoxalmente, silenciamento, posto que tal intermédio ofuscou a interlocução polinésia em nome dos investimentos e das interpretações da Europa.

A retórica primitivista produziu uma flutuação entre a fantasia mitificada, produzida pelo olhar europeu e que convoca visitantes, e os processos de transformação dos modos de vida sob dominação colonial europeia. Neste cenário, a fotografia colonial serviu ao fim de fixar o tema no tempo e no espaço para o público consumidor, uma espécie de reminiscência material, nos moldes do que Renato Rosaldo concebe como nostalgia imperialista. O fotógrafo-narrador elabora seu ponto de vista a partir do distanciamento simbólico, dado que o envolvimento do

autor da fotografia com o motivo dela, em primeira instância, é atravessado por sua subjetividade e construção identitária. Essa reserva colaborou com o processo de obtenção material no decorrer da modernidade, diante da “espantosa amplitude e estranheza de um continente recém-conquistado, as pessoas manejavam as câmeras como um modo de tomar posse dos lugares que visitavam.” (SONTAG, 2004, p. 80). De modo que, o viés informativo obtido pelo meio fotográfico compôs um relatório visual manejável da Polinésia e das Ilhas Marquesas sob tutela francesa. As fotografias dos franceses Charles-Spitz (1857-1894), Paul-Emile Miot (1827-1900) e a inglesa Sophie Hoare (1836-1915)¹⁵, sejam autênticas ou arrançadas, informam, objetificam e se associam aos discursos e à percepção daqueles que não pertencem à cultura.



IMAGEM 3 – Paul-Emile Miot, *Femme des îles de la Madeleine* [Mulher das Ilhas Madalena], 1870. Fotografia, 28,6 x 22,7 cm, Musée du quai Branly - Jacques Chirac, Paris.

¹⁵ Os três fotógrafos citados estiveram em atividade na Polinésia Francesa, principalmente, durante a segunda metade do século 19, e registraram uma gama de vistas panorâmicas, costumes, retratos de estúdio dos polinésios (abastados, sobretudo), etc.

[...] essa prática universal de designar mentalmente um lugar familiar, que é “o nosso”, e um espaço não familiar além do “nosso”, que é “o deles”, é um modo de fazer distinções geográficas que pode ser inteiramente arbitrário. Uso a palavra “arbitrário” neste ponto, porque a geografia imaginativa da variedade “nossa terra—terra bárbara” não requer que os bárbaros reconheçam a distinção. Basta que “nós” tracemos essas fronteiras em nossas mentes; “eles” se tornam “eles” de acordo com as demarcações, e tanto o seu território como a sua mentalidade são designados como diferentes dos “nossos”. Numa certa medida, as sociedades modernas e primitivas parecem obter a percepção de suas identidades de modo negativo. [...] Mas o modo como alguém se sente não estrangeiro com frequência se baseia numa idéia muito pouco rigorosa do que existe “lá fora”, para além do território conhecido. Todos os tipos de suposições, associações e ficções parecem amontoar-se no espaço não familiar fora do nosso. (SAID, 2007, p. 91)

O registro de Miot [imagem 3] demonstra de modo significativo esse processo de fixação visual do “Outro” no contexto da fotografia colonial. Aqui, a imagem opera como uma forma de tomada simbólica de posse, na medida em que enquadra e estabiliza visualmente a alteridade, tornando-a manejável ao público metropolitano. Nesse sentido, a fotografia participa do que Edward Said denomina “geografia imaginativa”, ao demarcar mentalmente os limites entre o espaço “nosso” e o espaço “deles”, atribuindo à cultura polinésia um lugar de exterioridade e diferença. Essa operação visual, por sua vez, se articula à noção de nostalgia imperialista formulada por Renato Rosaldo, posto que a cena produzida não apenas documenta, como também cristaliza um mundo supostamente imutável e pré-moderno, destinado a compensar simbolicamente as mudanças da modernidade.

A longevidade e abrangência do imaginário sobre o primitivo embargam a reformulação sobre o tema, e seu desenvolvimento é, por vezes, eclipsado pela percepção cristalizada e essencialista do Ocidente, sedimentada por representações visuais, categorizações, instituições, etc. Retratos e registros que concebem uma atmosfera idílica, como a transparência do realismo fotográfico acusa [imagem 4], e prefiguram as representações de Gauguin [imagem 5], demonstram a conservação dos vestígios da idealização ocidental, embora eles não permaneçam estancados somente em um vácuo histórico-temporal na posteridade. O desconhecido foi anexado, (des)considerado, interpretado e representado como estranho e exótico por uma vez, a grosso modo, ter tido autonomia própria e díspar.



IMAGEM 4 - Charles Georges Spitz, Taitiano bebendo em uma queda d'água, 1887-88. Fotografia, coleção particular.



IMAGEM 5 - Paul Gauguin, *Pape moe*, 1893-94. Aquarela, 35,4 x 25,5 cm, Art Institute of Chicago, Chicago.

Como visto, a influência do comércio de vistas fez com que certos artistas oitocentistas migrassem para localidades exteriores à metrópole, buscando, nos artefatos e nas experiências provenientes, a interação com fontes convencionadas como autênticas. Cativado e assegurado pela aparente veracidade mitificada das imagens fotografadas na Polinésia Francesa, Gauguin viajou à procura de uma antítese ao frisson moderno, condenado pelo artista, e típico de Paris. O impulso de voltar-se para pressupostos de pureza e originalidade, a fim de criar uma arte inovadora ao evocar qualidades “exóticas”, soma-se a crença autopromovida pelo artista de que ao entrar em contato com a natureza, assim ele “[...] poderia de alguma maneira recuperar de si mesmo um modo de expressão artística mais básico, primevo” (PERRY, 1998. p. 29) – dessa maneira, seu instinto artístico latente poderia supostamente se manifestar *in loco*. Uma vez situado no Taiti, Gauguin se deparou com uma ambientação pouco correspondente com a reputação imaculada projetada sobre a ilha. O processo colonial na região, que remonta ao menos uma década antes da chegada do artista, encontrava-se em um estágio avançado.

Após a sua anexação como uma colônia francesa em 1880, o Taiti tornou-se um híbrido do parisiense e do polinésio. Na década de 1890, mais de um século de contato com a Europa tinha transformado a ilha: muitos taitianos falavam um pouco de francês ou inglês, bem como taitiano; eles compravam tecidos europeus importados impressos com desenhos tropicais; eles usavam roupas de estilo missionário enquanto dançam versões modificadas de danças proibidas; e cantam canções nativas que são variações sincréticas dos hinos cristãos. (CHILDS, 2001, p. 50, tradução nossa¹⁶)

A construção de atmosfera idílica taitiana foi desestabilizada pela realidade colonial descrita por Childs, embora essa idealização tenha sido deliberadamente preservada no conjunto pictórico e simbólico de Gauguin, para além do rol de fotografias etnográficas – visto que o isolamento o permitia articular uma narrativa visual arranjada que fosse ao encontro do imaginário ventilado. O “Outro” polinésio, que naquela altura possuía visibilidade e compreensão dados os padrões representativos – isto é, os estereótipos –, se tornou motivo pilar na produção artística do francês também por intermédio da fotografia e sua particularidade de capturar o tema em suspensão no tempo-espço. As visualidades decorrentes do discurso primitivista, aderido por Gauguin, se sustentavam sobre a intenção em cristalizar um estado “primitivo” perene, que eventualmente seria em alguma medida corrompido, devido aos avanços coloniais, haja vista o anseio da *nostalgia imperialista* (ROSALDO, 1998). Dessa forma, o recurso da fotografia, apesar de reprovado pelo próprio artista, tornou-se uma ferramenta referencial para seu corpo de trabalho (CHILDS, 2001, p. 52), sendo o meio pelo qual ele negociou a manutenção do imaginário relativo ao “primitivo”.

A imagem fotográfica assumiu três papéis importantes para ele durante sua estadia na Polinésia: era um documento conveniente e acessível para facilitar a comunicação com a comunidade de vanguarda em Paris; era um veículo estimulante de reprodução de arte que o permitiu construir um museu imaginário nas paredes de seu estúdio taitiano; e era uma fonte etnográfica que autenticava a aparência e a cultura do Outro na esfera colonial. (ibid, tradução nossa¹⁷)

O papel mediador da fotografia é notório tanto no paralelo entre a fotografia de Charles-Spitz [imagem 4], e sua alusão na aquarela [imagem 5], quanto na aproximação do retrato de estúdio [imagem 6], cenicamente deliberado por Gauguin (WALDROUP, 2023, p. 62),

¹⁶ No original: “Following its annexation as a French colony in 1880, Tahiti had become a hybrid of the Parisian and the Polynesian. By the 1890s, over a century of contact with Europe had transformed the island: many Tahitians spoke some French or English as well as Tahitian; they bought imported European fabrics printed with tropical designs; they wore missionary-style clothes while dancing modified versions of prohibited dances; and they sang native songs that were syncretic variations of Christian hymns.”

¹⁷ No original: “The photographic image assumed three important roles for him during his Polynesian sojourn: it was a convenient and affordable document to facilitate communication with the avant-garde community in Paris; it was a stimulating vehicle of art reproduction that allowed him to construct a musée imaginaire on the walls of his Tahitian studio; and it was an ethnographic source that authenticated the appearance and culture of the Other in the colonial sphere.”

com a pintura *Jeune fille à l'éventail* [imagem 7]. A partir desse cotejo, observamos como o artista oscila entre as imagens da marquesana, associada ao nome *Tohotaua*: se, por um lado, a jovem fotografada lança um olhar consciente ao fotógrafo – e, por extensão ao consumidor da imagem –, por outro, a modelo da pintura é representada em uma condição alheia ao olhar do observador. Há uma espécie de ‘presença’ autoconsciente na fotografia que prefigura a representação pictórica de Gauguin, tensionando uma ambivalência entre domínio de si e representação. À proporção que o retrato congela a figura, sua agência diante da determinação estrangeira perdura. Contudo, essa iniciativa é deliberadamente suprimida na imagem derivada. A pintura significa menos um retrato da presença polinésia do que uma apreciação subjetiva, que recai na interpretação que implica a sujeição da figura feminina, e imprime a ela certa inércia, acompanhada de um olhar absorto. Tal fotografia pode ser considerada um testemunho da agência nativa, apesar do cenário colonial. Tanto ela, quanto a modelo da fotografia de Paul-Emile Miot [imagem 3], sedimentam uma relativização do status de “Outro” construído no imaginário ocidental como uma condição passiva, da forma que reverberou o contar dos cânones modernos. Como postulado por Ruth B. Phillips

É necessário questionar representações padrão que retratam as populações nativas como vítimas silenciosas e passivas da colonização, não apenas localizando os locais de ação e participação nativas, mas também problematizando a aparente cumplicidade dos povos nativos em aspectos do discurso primitivista. (2001, p. 29, tradução nossa¹⁸)

¹⁸ No original: It is necessary to interrogate standard representations that depict Native populations as silent and passive victims of colonization, not only by locating the sites of Native action and participation, but also by problematizing Native peoples' apparent complicity in aspects of Primitivist discourse.



IMAGEM 6 - Louis Grelet, *Tohotaua dans l'atelier de Gauguin* [Tohotaua no ateliê de Gauguin], 1902. Fotografia, coleção particular.



IMAGEM 7 - Paul Gauguin, *Jeune fille à l'éventail* [Jovem com leque], 1902. Óleo sobre tela, 92 x 73 cm, Museum Folkwang, Essen.

À luz dessa perspectiva, as imagens analisadas deixam de operar apenas como registros da assimilação colonial e passam a revelar as ambivalências do regime visual que sustentou o primitivismo moderno. Lidas a contrapelo, evidenciam que a construção estrangeira do “primitivo” não se deu sem a negociação – mediada pelo olhar hegemônico – de valores simbólicos relacionados à cultura polinésia e à agência dos sujeitos representados. Assim, mais do que confirmar a passividade atribuída ao “Outro”, a reconsideração dessas imagens tensiona o imaginário exotizante a elas atrelado, expondo-o um campo de disputas simbólicas no qual a alteridade também inscreve, ainda que de modo contingente, sua própria atuação.

CAPÍTULO 3:

A PRERROGATIVA DA VIAGEM E A EXPERIÊNCIA ARTÍSTICA DE PAUL GAUGUIN

Este capítulo analisa a trajetória de Paul Gauguin e a construção de sua persona artística no interior do discurso primitivista da arte moderna. Parte-se da hipótese de que o artista construiu para si a posição de interlocutor autorizado sobre o “Outro”, articulando sua experiência de deslocamento territorial e cultural, à qual se refere o título deste capítulo, como fundamento simbólico de sua produção. Longe de representar uma ruptura efetiva com as estruturas europeias, tal movimento foi viabilizado por garantias materiais e simbólicas¹⁹ próprias do imperialismo francês, que asseguraram a mobilidade, a permanência e a legitimação do artista na Polinésia Francesa.

À vista da teoria do campo artístico formulada por Pierre Bourdieu, Gauguin pode ser entendido como um agente que tensiona as normas do sistema artístico europeu ao passo que busca reconhecimento no interior dele. Sua recusa ao academicismo e à vida metropolitana menos suscita em um afastamento das estruturas do campo do que constitui uma estratégia de diferenciação, por meio da qual a transgressão se converte em capital simbólico²⁰. Nesse sentido, seu autoexílio e seu investimento no exotismo atuam como formas de desvio empreendido, com as quais Gauguin reconfigura sua condição no campo artístico, convertendo seu posicionamento à margem, mediado pela aproximação com o “primitivo” mitificado, em princípio de distinção e prestígio modernista. Ademais, sua trajetória é atravessada por um *habitus*²¹ – europeu, homem e *colono* –, que media seus esquemas de apreciação e interpretação do mundo. Mesmo ao tematizar o “Outro”, o artista o faz a partir de regimes de compreensão, representação e valoração

¹⁹ Entende-se por garantias materiais e simbólicas que tornaram a viagem de Gauguin possível o conjunto de rotas de circulação, infraestruturas e economia coloniais, bem como imaginários e discursos que legitimam a apropriação e representação do “Outro”.

²⁰ Capital simbólico é um conceito formulado por Pierre Bourdieu (2012) para designar o prestígio, reconhecimento, honra ou legitimidade social acumulados por um agente ou instituição, e percebidos como valor legítimo dentro de um campo. Diferentemente do capital econômico, ele depende do reconhecimento coletivo e funciona como forma de poder social, convertendo reputação, distinção e autoridade em influência efetiva nas relações simbólicas e institucionais.

²¹ “O *habitus* é uma subjetividade socializada (Bourdieu, 1992, p. 101). Dessa forma, deve ser visto como um conjunto de esquemas de percepção, apropriação e ação que é experimentado e posto em prática, tendo em vista que as conjunturas de um campo o estimulam.” (SETTON, 2002, p. 63). Neste sentido, o deslocamento de Gauguin para a Polinésia Francesa não implica a suspensão de sua formação originária, mas sua adaptação às condições específicas do campo artístico moderno. A análise de sua trajetória a partir do conceito relacional de *habitus* permite entender sua *persona* primitivista como resultado da articulação entre disposições incorporadas, experiências de deslocamento e estratégias de legitimação.

socialmente apreendidos – produzidos pela mentalidade imperialista e reforçados pelo campo artístico modernista –, que hierarquizam culturas²² e validam a apropriação estética da diferença. Dessa forma, seu olhar sobre o “primitivo” se mantém condicionado por hierarquias simbólicas e por categorias etnocêntricas, revelando os limites de um projeto artístico que, não obstante, se apresenta como contestador, permanece inscrito nas estruturas coloniais.

A crítica europeia desempenhou um papel central nesse processo, ao transformar a pretensa recusa de Gauguin à modernidade e seus valores em narrativa de exceção artística, afirmando o prestígio do artista no campo. Seu distanciamento da metrópole atua como um movimento simbólico: a diferença e o afastamento tornam-se recursos que consolidam sua posição e sua autoridade interlocutora em meio às classes do sistema artístico moderno. Como bem pontuam Fernando Oliva e Laura Cosendey: “Por mais que tenha tentado distanciar-se desse ‘eu’ europeu, as imagens do Pacífico reproduzidas por Gauguin atendem à expectativa da crítica cultural que a receberia – ou mais: foram construídas sob medida para atrair atenção para si.” (2023, p. 30). Isto posto, a noção de *outsider*²³, formulada por Howard Becker (2008), tangencia parcialmente a carreira artística de Paul Gauguin, à medida que não se trata de um afastamento integral do campo artístico, mas sim da construção estratégica de uma posição marginal reconhecida e valorizada. Ao abandonar a vida burguesa, migrar para o Pacífico Sul e valer-se do conceito de “bom selvagem”, o artista performa o *desvio* como forma de notabilidade. Contudo, essa *marginalidade* não resulta de exclusão nem dela é efeito, visto que permanece sustentada pelas instâncias hegemônicas de legitimação. Sendo assim, a perspectiva de *outsider* associada a Gauguin configura-se menos como uma condição social objetiva do que como uma identidade representada, que serve a função de distingui-lo dentro do campo da arte moderna.

Podemos entender a migração de Gauguin para o Pacífico Sul como um gesto de descolamento calculado, realizado sob a economia simbólica de um sistema artístico que, à época, reconhecia na transgressão uma forma de originalidade valorizada pela arte moderna – passível de reconhecimento e consagração, ainda que tardios. Ao adentrar uma conjuntura social

²² Para Glissant (2021, p. 165), mesmo diante da diversidade cultural, formam-se hierarquias civilizacionais que avançam “rumo à transparência de um mundo – ou de um modelo – universal”, gerando assimetrias e, como efeito, sustentando a dicotomia entre culturas “civilizadas” e “primitivas” sob aparência de integração.

²³ A grosso modo, para Howard S. Becker, *outsider* é quem é definido como desviante por um grupo social ao violar normas estabelecidas – logo, trata-se menos de uma qualidade da pessoa em si do que o resultado de um processo de rotulação social.

na qual ele ocupa uma posição estrutural de diferença – uma forma deslocada de encontro²⁴ –, ainda que o artista buscasse fixar uma posição dissidente em relação aos seus pares, sua expressão artística permanece atravessada por um *habitus* moldado pela cultura e pelos privilégios associados à sua posição como europeu. A retórica marginal que Gauguin representa não corresponde a uma condição efetiva de subalternidade, e sim a uma posição deliberada, estratégica e, sobretudo, *reversível*. Em vista disso, sua vinculação ao mito do “bom selvagem” opera como uma expressão ambígua: ao mesmo tempo em que permite ao artista se afastar simbolicamente da Europa industrial e burguesa, inscreve sua imagem pública sob uma perspectiva provinda do imaginário colonial sustentada por preceitos reducionistas. A ambivalência “entre o Europeu e o ‘primitivo’” (FOSTER, 2021, p. 1606) não dissolve essa tensão, ao contrário, põe em relevo o caráter performativo desse “Outro”, no qual Gauguin, mesmo ao se projetar nessa condição, não deixa de observar, interpretar e representar a Polinésia Francesa a partir de uma posição de exterioridade constitutiva. Tal flutuação revela que a transgressão do artista acaba por reinscrevê-lo no campo artístico, em vez de romper com ele, convertendo a diferença em capital simbólico e a recusa da “civilização” em uma forma paradoxal de engajamento.

A leitura de Gauguin como uma figura “liminar”, situada entre culturas, corre o risco de neutralizar as assimetrias que estruturam sua experiência no Pacífico Sul. A liminaridade, entendida como um entre-lugar, pode sugerir uma suspensão ou uma trânsito, mas não um equilíbrio entre posições. No caso do artista, o que podemos observar é antes a produção deliberada de desajustamento – uma *marginalidade* que preserva suas disposições incorporadas (SETTON, 2002, p. 65). Nessa perspectiva, Abigail Solomon-Godeau ressalta:

É irrelevante que Gauguin representasse a si mesmo como operando *fora* dessas estruturas coloniais e ideológicas: em vez de celebrar sua “liminaridade”, como tendem a fazer alguns historiadores da arte, a questão é antes descrever sua marginalidade, o que está longe de ser a mesma coisa. Mas devemos ter cuidado ao tomar as palavras como registro objetivo de sua experiência [...]. Afinal, essas são apenas outras formas de autorrepresentação. No gênero da autobiografia

²⁴ Nas palavras de Edward Said: “Ser um europeu no Oriente sempre implica ser uma consciência separada de seu ambiente e desigual em relação a esse meio” (2007, p. 221). Guardadas as especificidades históricas e contextuais, e a partir de uma adaptação da formulação de Said, podemos considerar que, no caso de Gauguin na Polinésia Francesa – território não europeu –, o *habitus* do artista informa sua percepção, previamente construída, e sua prática. Ainda que o *habitus* não se articule sob uma lógica determinista e unidimensional (SETTON, 2002, p. 65), o artista não se desfaz integralmente de seus referenciais eurocentrados, como veremos adiante.

propriamente dito, conforme Paul de Man observou, o “eu” textual do escritor não é nada transparente (2023, pp. 88-90)

Solomon-Godeau, a um só tempo, lança luz sobre dois aspectos: a automitologização do artista – na qual sua autoinscrição no limiar, e posteriormente à margem, constitui, ela própria, uma forma de autorrepresentação – e o consequente reconhecimento historiográfico de Gauguin enquanto precursor da arte moderna. Longe de habitar um espaço indeterminado, o artista se promove como interlocutor autorizado na construção discursiva do “primitivo” dentro da cultura ocidental, ocupando uma posição negociável, um tanto escorregadia, entre seus ‘*eus*’, a partir da qual ele pode observar, interpretar e converter o “Outro” em valor simbólico. Assim, mais do que um sujeito liminar, Gauguin deve ser situado como um agente que performa a marginalidade como estratégia. Soma-se a isso o movimento deliberado em autoexilar, que torna cabal sua parcial insubmissão em relação aos seus valores civilizatórios/ocidentais, sem que ele perdesse a possibilidade de regresso. É nesse sentido que a autora salienta que os escritos de Gauguin, assim como seu conjunto dos trópicos, não devem ser tomados como registros transparentes de uma experiência vivida, mas como construções narrativas por meio das quais o artista-*viajante* articula e legitima sua diferença. A guinada de Gauguin em direção ao Pacífico menos implica a suspensão de seu *habitus* europeu do que sua reconfiguração em contexto colonial, no qual a viagem opera como prerrogativa simbólica e o desvio como forma de distinção. Desse modo, esse capítulo propõe situar os deslocamentos geográficos de Gauguin – suas “viagens de trabalho” (ARGAN, 1992, p. 130) –, como um movimento complexo, parte de uma estratégia simbólica por meio da qual o artista empreende sua posição ímpar nos termos de uma persona primitivista (FOSTER, 2021), assumindo uma atitude ambígua, ao mesmo tempo crítica e condescendente.

3.1 ARTISTA-VIAJANTE: O OLHAR ESTRANGEIRO

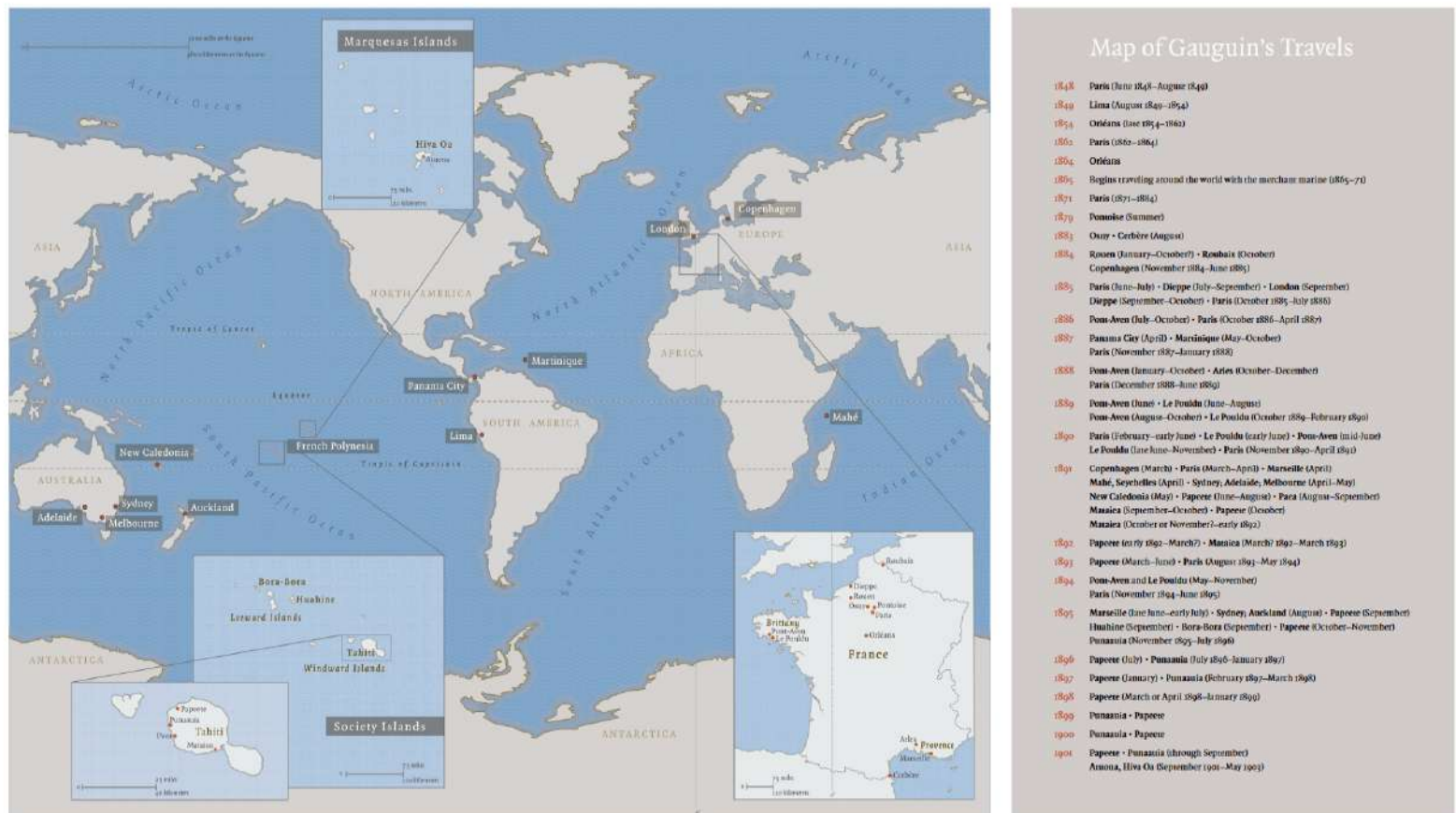


IMAGEM 8 - Adrian Kitzinger, Mapa das Viagens de Gauguin, 2014. Gauguin: Metamorphoses.

O mapa das viagens de Paul Gauguin, ao registrar cronologicamente seus deslocamentos, evidencia a relação do artista com trânsitos migratórios que, amiúde intercontinentais, atravessaram sua trajetória. Aveso da figura do explorador²⁵, o artista se inscreve, sob a definição de Fussell, na mediação entre o viajante e o turista: de um lado, a experiência de um frisson controlado de aventura, de outro, a garantia de orientação, de reconhecimento e de retorno. Como sugere James Clifford (1998), essa tríade categorial pressupõe um mundo já distribuído em lugares previamente cartografados – no qual as noções relativas de centro/lar e

²⁵ James Clifford (1998) retoma a distinção proposta pelo escritor estadunidense Paul Fussell entre exploradores, viajantes e turistas. O *explorador* se dirige a territórios não mapeados e ao risco do desconhecido. O *viajante* percorre lugares já inscritos na história e no imaginário cultural, buscando articular experiência e reflexão. O *turista*, por sua vez, desloca-se por trajetos previamente mercantilizados e consumíveis, nos quais a experiência é marcada pela previsibilidade, pelo conforto e pelo clichê.

periferia/diáspora se definem a partir de um ponto de vista geograficamente situado. Na esteira da descrição de Paul Fussell, Clifford (1998) questiona o euro-anglocentrismo/androcentrismo – pré-condicionantes no contexto colonial e imperialista – embutidos na própria possibilidade do “viajante reflexivo”, aquele que se deslocava com a garantia de poder ir e voltar, além de observar, narrar e transformar a experiência em conhecimento comunicável a seu público.

A Martinica e o Taiti, ambos territórios coloniais franceses situados entre os trópicos, são destinos que ofereceram a Gauguin uma prerrogativa de circulação enquanto francês, assegurando-o a possibilidade de se associar a uma condição marginal sem pôr em risco sua posição de enunciação. O mapa demonstra as rotas coloniais consolidadas a partir das quais o artista pôde se estabelecer como viajante autorizado, oscilando entre o interesse do turista e a pretensão reflexiva do viajante, e assumindo a posição de autoridade interlocutora²⁶ do Outro – ao converter a experiência de seu encontro com culturas tidas como mais autênticas em valor representativo no circuito de legitimação do campo artístico. Todavia, o ideal “primitivo” que ele tenciona experimentar, que não passa de uma fantasia, se encontra em transformação pelas próprias conjunturas que possibilitam sua circulação.

Os destinos que orientam essas viagens não podem ser dissociadas do contexto expansionista francês da segunda metade do século XIX. Como Edward Said revela: “Grande parte do fervor expansionista na França durante a última terça parte do século XIX foi gerado a partir de um desejo explícito de compensar a vitória prussiana em 1870-1 e, não menos importante, a partir do desejo de igualar as realizações imperiais britânicas.” (2007, p. 296). Esse impulso imperialista não somente redefiniu a geografia política do período, como também produziu os arranjos institucionais e imaginário exótico que tornaram a viagem uma prática legítima e produtiva para Gauguin. É nessa chave que o deslocamento do artista para a Pacífico Sul pode ser lido: não apenas como um pseudo escape da modernidade europeia, mas como um movimento vinculado a um projeto hegemônico de expansão territorial e apreensão do “Outro”. O artista-viajante, longe de se mover à margem desse processo, beneficia-se diretamente dele,

²⁶ Said caracteriza a autoridade que comunica sobre a alteridade como “[...] formada, irradiada, disseminada; é instrumental, é persuasiva; tem status, estabelece cânones de gosto e valor; é virtualmente indistinguível de certas idéias que dignifica como verdadeiras, e de tradições, percepções e julgamentos que forma, transmite, reproduz.” (2007, pp. 49-50)

encontrando nos territórios colonizados um espaço onde sua diferença, em relação ao *habitus* que o constitui, pode ser expressa. O olhar estrangeiro que Gauguin lança sobre o cunhado “primitivo”, portanto, se alinha à conjuntura histórica.

À vista disso, a expressão artística de Gauguin não resulta da viagem em si, mas de sua função enquanto prerrogativa diferencial dentro do campo artístico. Sem abdicar de seu *habitus* europeu, o deslocamento sustenta tanto a posição de enunciação quanto a inventividade do artista. A viagem implica menos em marginalização do que em mobilidade simbólica: uma circulação controlada entre alinhamento e desvio, na qual a ambiguidade identitária carimba seu princípio de distinção. Nessa perspectiva, Elizabeth Childs levanta uma consideração em torno da posição e experiência enquanto estrangeiro, aplicável ao caso de Gauguin:

Mas “tornar-se nativo” nunca fez dele um nativo. O colonizador, mesmo que rejeite o colonialismo, nunca escapa integralmente para o outro lado. Ele ou ela vive, como propõe a teoria pós-colonial, em um estado de reciprocidade cultural, tocado e transformado por uma nova cultura, mas incapaz de se dissociar completamente da Europa e de seus legados fundamentais de condicionamento social e psicológico. (2001, pp. 50-1, tradução nossa²⁷)

Sendo assim, a incapacidade de Gauguin de atravessar “completamente para o outro lado” não se limita a uma restrição situada na esfera da experiência subjetiva, podendo ser pensada, a partir da análise de Childs, em termos de condicionantes históricos mais amplos que regulam quem pode se deslocar, em que condições e com quais repercussões simbólicas. Como visto, o artista se favorece de uma prerrogativa de circulação, visto que sua migração é validada como jornada artística, experiência de autorreflexão ou estratégia de diferenciação no interior da modernidade europeia, inscrevendo-se em uma tradição de gênero que associava viagem, errância e distanciamento do núcleo familiar à formação do sujeito moderno²⁸. Esse trânsito,

²⁷ No original: “But ‘going native’ never made him a native. The colonizer, even if he rejects colonialism, never fully escapes to the other side. He or she lives, as post-colonial theory proposes, in a state of cultural reciprocity, touched and changed by a new culture, yet unable to completely disassociate from Europe and its fundamental legacies of social and psychological conditioning”

²⁸ Essa consideração parte da provocação feita por James Clifford: “Esse senso de deslocamento mundano, ‘mapeado’, é também a razão pela qual talvez valha a pena preservar o termo ‘viagem’, apesar de suas conotações de jornadas ‘literárias’, de classe média ou recreativas – práticas espaciais historicamente associadas a experiências e virtudes masculinas. ‘Viagem’ sugere, ao menos, uma atividade profana, que segue rotas públicas e caminhos já trilhados. Como diferentes populações, classes e gêneros viajam? Que tipos de conhecimentos, narrativas e teorias produzem?” (1998). No original: “This sense of worldly, ‘mapped’ movement is also why it may be worth holding on to the term ‘travel’, despite its connotations of middle class ‘literary,’ or recreational, journeying, spatial practices long associated with male experiences and virtues. ‘Travel’ suggests, at least, profane activity, following public routes and beaten tracks. How do different populations, classes and genders travel? What kinds of knowledges, stories, and theories do they produce?”

longe de dar-se em termos equitativos, se constitui também a partir de um imaginário imperialista que produz o território colonizado como um cenário propício à projeção e à transgressão – lugar de reinvenção identitária e de liberdade sexual para o visitante estrangeiro. Se, para o consumidor dessa experiência cabiam a projeção e contravenção, por outro lado desponta uma condição assimétrica dessa economia simbólica, na qual a garantia de circulação e experimentação de uns se ancorava na imobilização, na exposição e na capitalização dos outros.

As populações polinésias e suas culturas, em contraste, foram compreendidas como signos do exótico e do “primitivo”, tendo seu deslocamento atrelado ao *comércio de vistas*. As mulheres ocupam a posição central nesse condicionamento simbólico: convertidas em imagens consumíveis, elas estampam cartões postais de circulação internacional, fotografias e pinturas que alimentam uma fantasia colonial de franco acesso à alteridade generificada. Assim, enquanto Gauguin pôde ir e se reinventar, as mulheres polinésias são *imagicamente* convocadas a estar disponíveis inscritas em um regime de representação visual que sustenta as hierarquias de gênero, raça e poder sob a aparência de um encontro cultural recíproco.

Mediante a reconsideração de James Clifford quanto à linearidade das “etapas” da viagem²⁹ descrita por Said – especialmente inscrita no contexto de deslocamentos dentro da Europa –, podemos pensar Gauguin como alguém atravessado por ambivalências, em vez de um sujeito que abandona um mundo para integrar-se a outro. Ao relativizar esse modelo narrativo familiar, Clifford aponta para os “ciclos de retroalimentação” e para as “apropriações ambivalentes” que marcam as viagens entre países centrais e países periféricos, sob a ótica eurocêntrica – deslocamentos esses que não suprimem as assimetrias de poder. Nesse sentido, a experiência de Gauguin pode ser lida à luz da concepção relacional do *habitus*, na qual disposições incorporadas – estéticas, perceptivas e simbólicas – são, em maior ou menor grau, rearticuladas dado contato com novos contextos sociais. O efeito não é uma transformação cabal,

²⁹ “A delineação de Said de quatro ‘estágios’ de viagem – uma origem, uma distância percorrida, um conjunto de condições para aceitação ou rejeição e, por fim, uma ideia transformada (incorporada) que passa a ocupar ‘uma nova posição em um novo tempo e lugar’ (p. 227) – esses estágios soam como uma narrativa muito familiar de imigração e aculturação. Tal trajetória linear não faz justiça aos ciclos de retroalimentação, às apropriações ambivalentes e às resistências que caracterizam as viagens de teorias e teóricos entre lugares no ‘Primeiro’ e no ‘Terceiro’ mundo.” (CLIFFORD, 1998). No original: “Said’s delineation of four ‘stages’ of travel—an origin, a distance traversed, a set of conditions for acceptance or rejection, and finally a transformed (incorporated) idea occupying ‘a new position in a new time and place’ (p. 227)—these stages read like an all-too-familiar story of immigration and acculturation. Such a linear path cannot do justice to the feedback loops, the ambivalent appropriations and resistances that characterize the travels of theories, and theorists, between places in the ‘First’ and ‘Third’ worlds.”

como ressaltado por Elizabeth Childs, e sim uma posição tensionada, na qual as conjunturas outras são assimiladas por esquemas de compreensão consolidados. É pela chave dessa condição liminar que o autorretrato *Portrait de l'artiste au Christ jaune* [imagem 9] materializa visualmente um sujeito em vias de deslocamento.

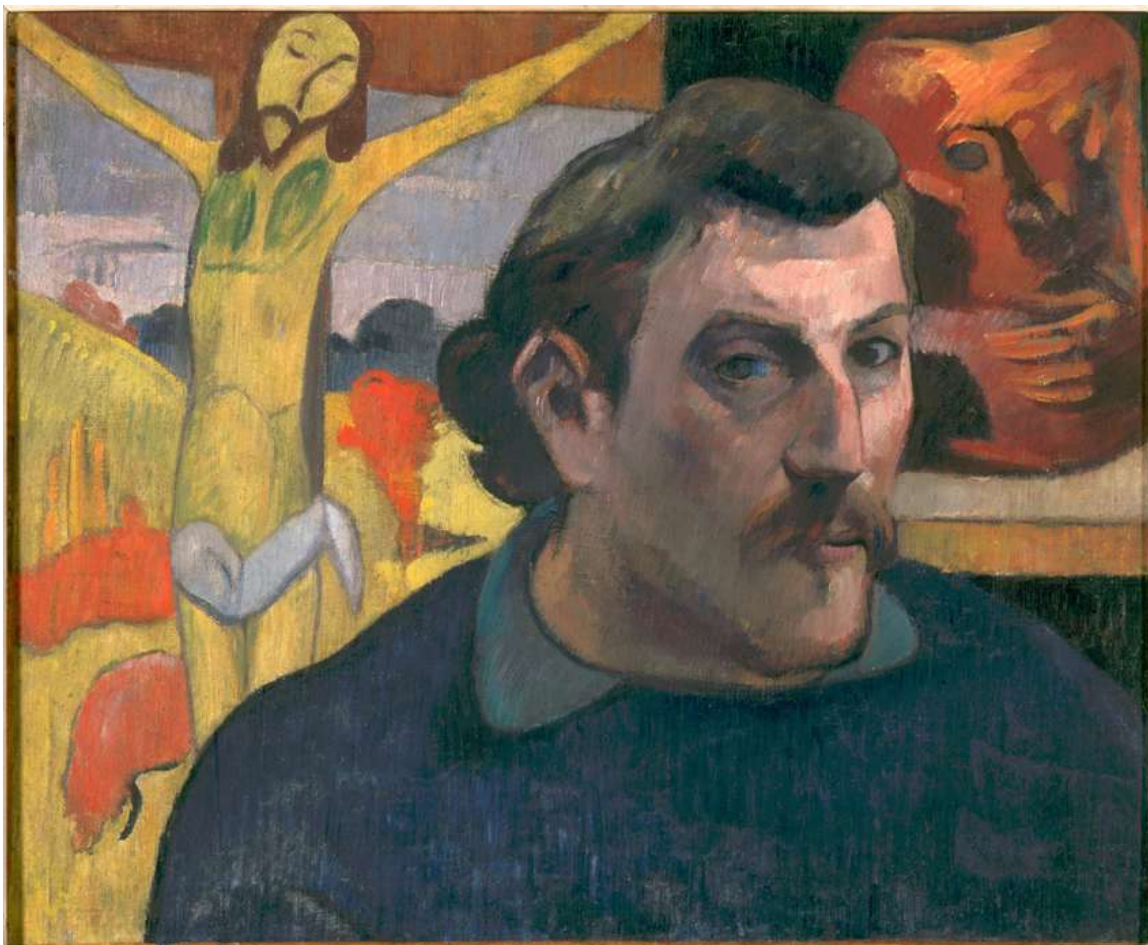


IMAGEM 9 - Paul Gauguin, *Portrait de l'artiste au Christ jaune* [Retrato do Artista com o Cristo Amarelo], 1890-91. Óleo sobre tela, 38 x 46 cm, Musée d'Orsay, Paris.

Realizada previamente à primeira viagem para a Polinésia, essa obra pode ser interpretada como a composição simbólica de um tríptico moderno, no qual o artista triplamente se representa, encenando sua narrativa de mudança. Aqui, Gauguin se apresenta a partir da justaposição de três facetas: à esquerda, em segundo plano, dispõe-se a tela *Le Christ jaune* [imagem 10], na qual o francês encarna a figura central do imaginário cristão/ocidental evocando o evento da crucificação – associada ao sofrimento e à posterior ressurreição. O braço franzino de Cristo paira sobre a cabeça de Gauguin, em primeiro plano, como um gesto de proteção. À

medida que ele olha fixamente para o espectador, seu rosto é parcialmente iluminado, com a metade esquerda na penumbra. À direita, uma versão esboçada do *Pot anthropomorphe* [imagem 11] apoia-se sobre uma prateleira. Com a face levemente deformada, essa autorrepresentação se alinha ao tropo do “bom selvagem”, conforme caracterização do próprio Gauguin – segundo o paratexto do Museu de Orsay –, valendo-se de uma modelagem deliberadamente pouco minuciosa de modo a remeter à ideia de uma materialidade “primitiva”. Interrelacionadas, essas versões constroem a imagem do artista como uma figura liminar, suspensa entre pólos antagônicos – sagrado/profano; “civilizado”/“primitivo”. Essa ambiguidade se relaciona diretamente com a *persona* primitivista, articulada por Hal Foster (2021), elemento central da automitificação de Gauguin como um artista moderno. A viagem, ainda por vir e aqui subentendida, figura como ampliação estratégica de possibilidades identitárias e estéticas. O autorretrato, assim, não registra ainda um sujeito à margem ou desviante, mas um artista que, por ora, ocupa conscientemente um limiar produtivo, convertendo sua prerrogativa de circulação em meio ao convecionado “primitivo” em pulsão criativa e em experiência artística autêntica.

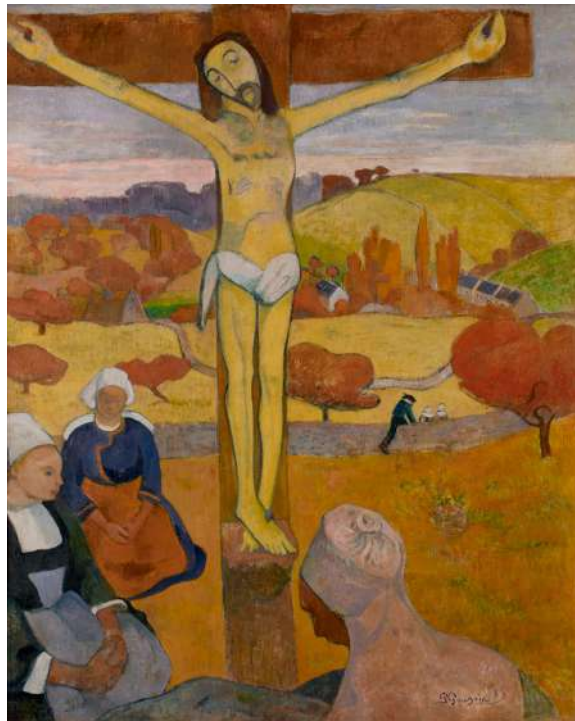


IMAGEM 10 - Paul Gauguin, *Le Christ jaune* [O Cristo Amarelo], 1889. Óleo sobre tela, 91 x 73 cm, Albright–Knox Art Gallery, Nova Iorque.



IMAGEM 11 - Paul Gauguin, *Pot anthroporphe* [Vaso antropomórfico], 1889. Cerâmica Vidrada, 28 x 21 cm, Musée d'Orsay, Paris.

3.2 AUTOEXÍLIO NA POLINÉSIA FRANCESA: O TROPO DO "BOM SELVAGEM" E A "PERSONA PRIMITIVISTA"

A permanência de Paul Gauguin na Polinésia Francesa consolidou a autoimagem de “selvagem” que o artista deliberadamente forjou. Como visto, antes de sua primeira estada no Taiti, em 1891, o francês já conduzia um descolamento antagônico em relação à comunidade artística e à sociedade francesa – uma vez que, mesmo nascido em Paris, sua ascendência materna peruana o levou a passar a infância fora da França, no país latinoamericano. (OLIVA; COSENDEY, 2023, p. 28). Desse modo, sua automitificação remete ao seu passado, buscando para si uma identidade outra, distinta da europeia. Nesse sentido, a narrativa de Gauguin ressoa tanto no discurso primitivista, conformado internamente ao modernismo europeu, quanto no tropo ocidental do “bom selvagem”. Abigail Solomon-Godeau evidencia a origem da compreensão acerca de tal modelo³⁰:

³⁰ Considerando a contextualização de Abigail Solomon-Godeau, acrescentamos as palavras de Hayden White: “Geralmente, essa determinação será ditada pelos interesses do classificador – ou seja, se ele deseja construir um sistema em que devam ser acentuadas *ou* as diferenças *ou* as semelhanças, e se o seu desejo é enfatizar as

Em contraste com o histórico muito mais longo das relações da Europa com sociedades africanas, ameríndias e asiáticas, a descoberta dos habitantes das ilhas do Pacífico confrontou a Europa com um novo paradigma de alteridade. Nem “negros” (como os povos do continente africano haviam sido identificados), “vermelhos” (como os ameríndios) ou “amarelos” (como os asiáticos foram caracterizados), esse novo sujeito polinésio foi desde o princípio notado por sua pele mais clara. Isso os colocava fora das convenções de representação que haviam sido estabelecidas para não europeus. Assim, sua pigmentação mais clara facilitou sua identificação com o conceito de “bom selvagem”. (2023, p. 85)

Ao se apropriar de tal conceito como elemento formador de sua imagem autopromovida – marcada pela ambivalência entre a identidade europeia e a dita identidade “selvagem” –, Gauguin estabeleceu sua premissa de artista desajustado, efeito potencializado por seu deslocamento para o Pacífico Sul. O francês tinha um interesse especial em legitimar sua identidade ‘dissidente’, de modo que ela se alinhasse com seu corpo de trabalho, como indica em sua correspondência de 1903³¹ com Charles Morice. Nessa perspectiva, Fernando Oliva e Laura Cosendey destacam:

À diferença de suas experiências na Martinica ou na Bretanha, a imensa distância entre seu público e a Polinésia dava certa liberdade a Gauguin: a distância também o protegia, sem testemunhas visuais daquilo que era com efeito factível em suas imagens. Assim, podia construir suas obras de modo a atender também às expectativas de seu público e do mercado. Costurava uma narrativa sob medida também por meio de seus textos relatos. A imagem pública de Gauguin começava a assumir certa dualidade: *insider/outsider*. (2023, p. 32)

Considerando essa condição flutuante, Gauguin passou a assumir a interlocução no que tange à alteridade perante o público e o mercado burguês, então atraído por referências extraeuropeias, valendo-se da negociação mediada por seu *habitus*. Hayden White salienta como esse magnetismo remonta a processos históricos: “É significativo, a meu ver, que essa idolatração dos nativos do Novo Mundo tenha ocorrido somente *depois* que fora decidido o conflito entre os europeus e os nativos e quando, portanto, ela não mais poderia impedir a exploração dos últimos

possibilidades conflituais ou conciliadoras da situação que está descrevendo. Os dois modos de relação, contínuo e contíguo, também engendram possibilidades diferentes para a práxis: a atividade missionária e a conversão, de um lado, a guerra e o extermínio, de outro.” (2001, p. 212).

³¹ “Você se enganou quando disse, certo dia, que eu estava errado em dizer que sou um selvagem. No entanto é verdade: sou um selvagem. E os civilizados o pressentem, pois em minhas obras não há nada que surpreenda ou perturbe, a não ser esse ‘selvagem-apesar-de-mim-mesmo’ Por isso é inimitável. A obra de um homem é a explicação desse homem.” (CHIPP, 1996, p. 82)

pelos primeiros.” (2001, p. 207). A dissolução do estranhamento frente à diferença³² se deve a apreensão da alteridade no paradigma hierárquico etnocêntrico, que estabelecia a distinção entre

[...] uma humanidade *normal* (gentil, inteligente, decorosa e de cor branca) e uma *anormal* (obstinada, alegre, livre e de cor vermelha). Essa oposição é suficiente para transformar o nativo, de um ser meramente exótico descrito nas caracterizações mais antigas, num “objeto” - um “outro” ontológico ou “oposto” aos homens “normais” - e, conseqüentemente, numa “coisa” a ser tratada conforme o exigisse a necessidade, a consciência ou o desejo. (Ibid, p. 209)

Sob esse paradigma hegemônico, a atuação de Gauguin demonstra como a alteridade pode ser apropriada para fins de autopromoção – validando ao mesmo tempo seu ‘desvio’ e suas obras perante o público europeu. Nesse sentido, sua produção visual e textual não apenas dialoga com o tropo do “bom selvagem”, como também se ancora em um sistema de valores que, ao hierarquizar a diferença, torna-a assimilável, consumível e legítima segundo as lógicas do discurso artístico moderno. Tal sistema mobiliza contradições internas na medida em que reconhece – e ‘valoriza’ – o “Outro” e sua cultura, a exemplo do “selvagem” e do “primitivo”, respectivamente, essa apreensão é subordinada ao tratamento hegemônico, que sustenta a superioridade e a prerrogativa etnocêntrica. A partir dessa estrutura conflituosa de familiarização–subjugação, Hal Foster conceitua a persona primitivista, caracterizando-a como aquela que “[...] visa simultaneamente estar *aberto à diferença* (para ser tomado em êxtase, literalmente fora de si sexualmente, socialmente e racialmente) e ser *fixado em oposição* ao outro (para ser reestabelecido e reasssegurado enquanto sujeito soberano).” (FOSTER, 2021, p. 1606).

No caso de Gauguin, essa persona primitivista se manifesta de modo particularmente evidente na construção de sua imagem pública, cuidadosamente elaborada entre a autorrepresentação visual, os escritos autorais e a performance de si enquanto artista deslocado da Europa, orbitando uma premissa de chamado às origens. Se, por um lado, Gauguin se apresenta como alguém que se deixa afetar pela diferença e se coloca à margem, aparentemente rompendo com a influência parisiense/ocidental, por outro, essa mesma diferença é mediada por uma voz autoral que a *compreende* (GLISSANT, 2021), e a torna inteligível ao discurso artístico

³² Abigail Solomon-Godeau ainda traz à tona a distinção entre os habitantes das ilhas do Pacífico, extraída do manual inglês *A Classbook of Modern Geography*, de 1900: “Os melanésios são selvagens, quase sempre estão em guerra, e são inveterados canibais. Os micronésios são os ilhéus de disposição mais branda de todo o globo, enquanto os Māoris, ou polinésios marrons, são totalmente outra raça, extremamente belos, e fisicamente, ainda que não mentalmente, iguais ao europeu médio.” (2023, p. 86)

moderno. Nesse sentido, a automitificação de Gauguin não dissolve a hierarquia entre o Eu e o Outro, mas sim estabelece uma negociação identitária marcada pela assimetria estrutural entre ambos. É nesse horizonte de autorrepresentação que Gauguin pinta *Portrait de l'artiste* [imagem 12], durante sua última temporada na França – contexto do qual o artista buscava se desvencilhar.

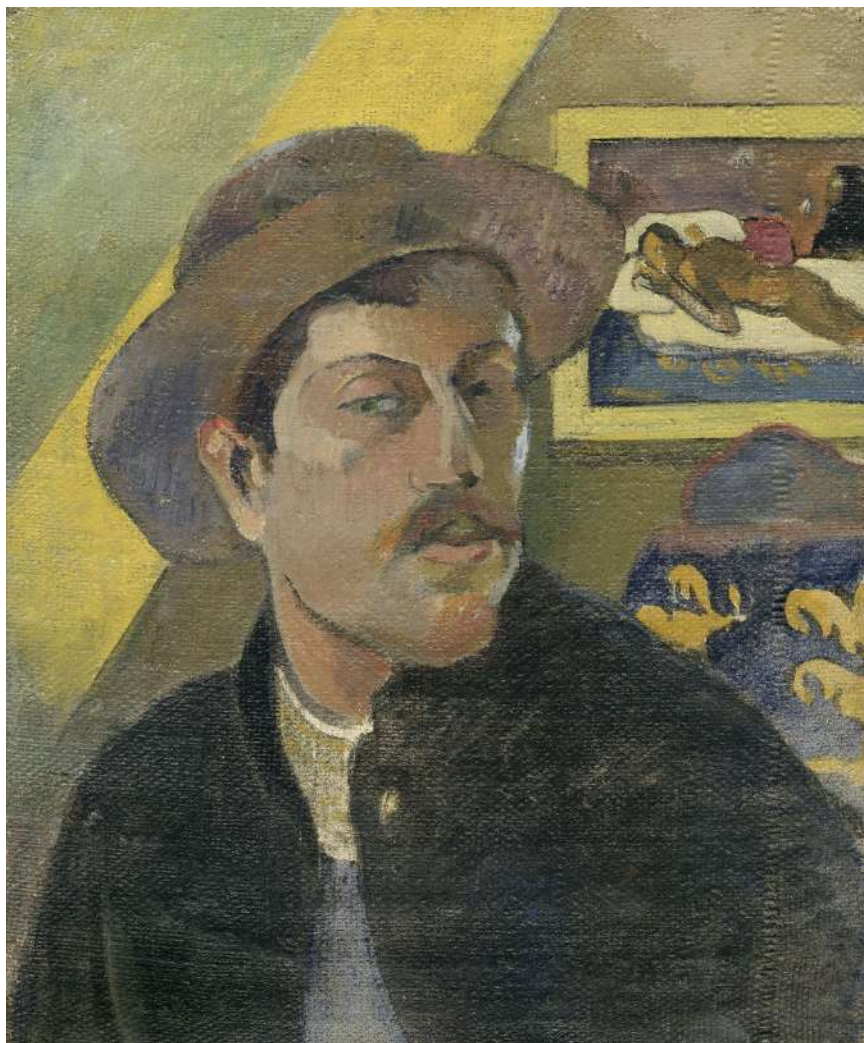


IMAGEM 12 - Paul Gauguin, *Portrait de l'artiste au chapeau* [Autorretrato com Chapéu], 1893. Óleo sobre tela, 45 x 38 cm, Musée d'Orsay, Paris.

Em primeiro plano, trajando um chapéu à moda de Buffalo Bill, indicativo de uma personalidade ‘indomável’, a imagem de Gauguin revela parcialmente seu rosto – o suficiente para acentuar os traços retos de seu nariz, em especial, o qual remete ao “perfil inca”. Ao fundo, dois elementos chamam a atenção em razão do endereçamento aos trópicos. Na altura do ombro, se dispõe um pareô, peça de origem taitiana que se apresenta com motivos variados em outras

obras desse conjunto do artista. Pendurada na parede, de maneira espelhada, ele apresenta uma espécie de esboço da emblemática pintura *Manaò tupapaú*, de 1892, com fim decorativo. Exibida em seu retorno a Paris, a obra ocasionou uma recepção desconcertada (PERRY, 1998, p. 32), em virtude também da fusão referencial – desde as simbologias religiosas do Pacífico até a alusão à *Olympia* (1863) de Manet. Essa sobreposição de camadas iconográficas opera na chave da mobilização de repertórios visuais heterogêneos e da automitificação da persona artística. O artista inscreve-se simultaneamente em dois regimes simbólicos: o da pintura moderna europeia e o do imaginário primitivista que ele próprio contribuía para consolidar. O autorretrato deixa, assim, de funcionar apenas como representação de si para se converter em um dispositivo performativo, no qual Gauguin encena sua persona artística como sujeito situado entre universos culturais, embora a assimetria estrutural entre eles permaneça intacta. A justaposição entre o corpo do artista e os signos polinésios menos indica uma fusão identitária consumada do que uma montagem simbólica que transforma a alteridade em atributo estilístico e capital simbólico. Ao tensionar fronteiras geográficas e simbólicas, Gauguin colabora para deslocar o curso da arte moderna em direção à legitimação estética do “exótico” como linguagem.

Desse modo, a trajetória de Gauguin na Polinésia Francesa evidencia menos um afastamento efetivo das estruturas europeias do que uma reconfiguração estratégica de sua posição dentro delas. Ao performar a si mesmo como artista “selvagem”, o pintor se reinscreve sob novas formas de distinção, sem abandonar o sistema simbólico que o legitima, convertendo a alteridade em linguagem estética e valor cultural. Sua obra e sua autorrepresentação passam, assim, a operar como dispositivos mediadores que traduzem o “Outro” para o campo de inteligibilidade ocidental, à proporção que preservam a distância hierárquica que sustenta essa tradução. Por esse ângulo, a persona primitivista não dissolve a lógica colonial, mas a rearticula no plano visual–discursivo, fazendo da diferença um princípio formal e simbólico. É justamente essa ambivalência – entre aproximação e controle, fascínio e enquadramento – que conduz ao problema central do capítulo seguinte: analisar de que modo o “Outro” é produzido pelas imagens não apenas como tema, como também efeito de regimes de visibilidade, saber e representação.

CAPÍTULO 4:

O “OUTRO” ENTRE A TRANSPARÊNCIA E A OPACIDADE

[...] o Outro fundado pelo dispositivo apresenta-se de forma estática, que se opõe à variação que é assegurada ao Ser. A dinâmica instituída pelo dispositivo de poder é definida pelo dinamismo do Ser em contraposição ao imobilismo do Outro. (CARNEIRO, 2023, p. 29)

Ao passo que, nos capítulos anteriores, buscamos reconsiderar o primitivismo como discurso artístico moderno imbricado à expansão imperialista francesa e à mitologia interiorizada por Paul Gauguin, o quarto capítulo volta-se para o regime representacional que sustenta tais construções. Aqui, focaremos na análise formal e crítica acerca das representações polinésias enquanto enunciados visuais e culturais de *uma* experiência artística enviesada – investidos de disposições incorporadas, práticas e valores simbólicos, como desenvolvido no terceiro capítulo. Neste sentido, o fio condutor deste terço final da dissertação articula as pinturas de Gauguin como referência ativa de um extensivo repertório conceitual e imagético sobre o “Outro”, em consonância com discursos monolíticos que produzem alteridades, tipificam diferenças e apreendem sujeitos racializados, dentre outros, em posições unidimensionais e legíveis em nome da lógica hegemônica. À vista disso, o “Outro” que desponta como destaque nas cenas mitificadas do artista, menos diz respeito àquela existência do que ao gesto representacional baseado em construções narrativas–imagéticas herdadas e/ou sincretizadas.

Em diálogo com Sueli Carneiro (2023), a condição como “Outro” associa-se a sua formulação de *dispositivo de racialidade*, filiada ao princípio foucaultiano de dispositivo³³. Para a filósofa, o tratamento em torno do “Outro” se viabiliza mediante um movimento paradoxal: uma vez que o integra e o exclui, no interior de um campo de forças no qual colonialismo, racialização e representação se relacionam. Ele, então, é apreendido, balizado e situado como não-Ser, uma posição suplementar e fronteira, à medida que como efeito ‘autoriza’ e sustenta o Ser, cuja mobilidade, subjetividade e universalidade permanecem asseguradas. Desse modo, o “primitivo” – tido como um dos aspectos do “Outro”, além de tema central do imaginário moderno europeu – passa a ocupar um status de entremeio, ora destacado nas composições pictóricas, ora subjugado no discurso. A compreensão eurocêntrica que baseia e visibiliza essa

³³ “[...] em síntese, o dispositivo, para Foucault, consiste em ‘estratégias de relações de força, sustentando tipos de saberes e sendo por eles sustentadas’.” (CARNEIRO, 2023, p. 28)

“diferença” dentro de um sistema/modelo hierárquico/normativo acaba por sujeitá-la a um processo de interdição de sua irrestrita e multiforme existência.

A negação da plena humanidade do Outro, o seu enclausuramento em categorias que lhe são estranhas, a afirmação de sua incapacidade inata para o desenvolvimento e aperfeiçoamento humano, a destituição da sua capacidade de produzir cultura e civilização prestam-se a afirmar uma razão racializada, que hegemoniza e naturaliza a superioridade europeia. O Não-ser assim construído afirma o Ser. Ou seja, o Ser constrói o Não-ser, subtraindo-lhe aquele conjunto de características definidoras do Ser pleno: autocontrole, cultura, desenvolvimento, progresso e civilização. No contexto da relação de dominação e reificação do outro, instalada pelo processo colonial, o estatuto do Outro é o de “coisa que fala”. (CARNEIRO, 2023, pp. 91-2)

Essa operação, conduzida por matrizes de poder-saber³⁴, é inseparável da régua histórica³⁵ que associa humanidade plena à própria imagem e semelhança, cujo reflexo perfila também uma etnicidade–racialidade: europeia e branca. Ao redefinir o estatuto do humano a partir desse parâmetro, o dispositivo de racialidade hierarquiza todas as demais existências em função da sua maior ou menor proximidade com a “norma”, comum ao Ser, fazendo com que a construção do “Outro”/Não-ser opere segundo um “gabarito de inteligibilidade” (CARNEIRO, 2023, p. 122). Isto posto, sujeitos que escapam do referencial eurocêntrico e androcêntrico são apreendidos como uma diversidade a ser tornada compreensível, *transparente* (GLISSANT, 2021) e subordinável. As elaborações de Sueli Carneiro encontram eco nas ideias de Rita Segato:

Assim, um mundo dual, de naturezas múltiplas comutáveis, transforma-se em um mundo binário, em que o outro, essencializado - biologizado - em sua posição particular de outro, nada mais é que uma função do *um*, e no qual a diferença constitui, portanto, um problema, a menos que possa ser filtrada por uma grade ou equivalente universal que a converta em comensurável ou a ejeite como residual em relação ao mundo relevante do *um*, masculino e branco, proprietário, letrado e *pater familias*, habitante nato da esfera de valor geral e relevância política, construída à sua imagem e semelhança e proclamada neutra. (SEGATO, 2021, n. p.)

³⁴ As matrizes de poder-saber podem ser compreendidas à luz da formulação de Michel Foucault (2020, 2022), para quem o poder moderno se exerce de modo indissociável da produção de saberes, normas e regimes de verdade. Nesse sentido, a construção do “Outro” como Não-ser resulta de um conjunto historicamente constituído de discursos científicos, filosóficos, jurídicos e culturais que definem os parâmetros de humanidade. Conforme demonstra Sueli Carneiro (2023), esse dispositivo de racialidade opera por meio da normalização, estabelecendo uma “régua” histórica que associa humanidade plena à imagem europeia, branca e masculina. Trata-se, portanto, de um mecanismo de classificação e hierarquização das existências, no qual a diferença é mensurada segundo sua maior ou menor proximidade com a norma, convertendo-se em objeto de regulação, controle e subordinação.

³⁵ Rita Segato postula que a raça, sendo uma estratégia de expropriação que remonta o limiar colonialista, “resulta da biologização da desigualdade no ambiente da colonialidade/modernidade” (2021, n. p.). Na esteira do pensamento de Aníbal Quijano, a antropóloga não desassocia os dois contextos uma vez que o primeiro situa-se como a *pauta oculta* da ostensiva projeção europeia.

A descontinuidade do mundo dual em nome de uma cosmovisão binária generalizada, descrita por Segato, e aplicada em meio a cultura colonial, não apenas fixa o “Outro” em uma posição biologizada e funcional ao *um*, como também o inscreve na lógica de Não-ser, na qual sua existência só adquire inteligibilidade pela negativa – relacionada a uma subdivisão, cujo contraponto vale-se como um modelo tomado universal. Essa operação se ancora na premissa que antagoniza as ideias de cultura “primitiva” e cultura “civilizada”, convertendo diferenças históricas/culturais e relacionais em estágios de um dito percurso evolutivo, no qual presumidamente culturas não ocidentais se encontram em um grau maior ou menor de prematuridade quanto ao avanço civilizatório. O “trabalho ocidental de ‘generalização’” (GLISSANT, 2021, pp. 89-90) atua justamente com o propósito de cooptar experiências e formas de vida distintas sob uma ordem hierárquica, assim, ele dissimula o cerceamento que sustenta essa correspondência e estipula a agência hegemônica como única métrica.

Existe uma correspondência significativa entre as filosofias secretadas pelas ciências no Ocidente e as noções que costumamos ter delas, ou que lhes impomos, a respeito das culturas e suas relações. Na era do positivismo triunfante, o conceito de cultura (e não ainda das culturas) é monolítico: há cultura onde o refinamento civilizacional levou ao humanismo. Pensada desse modo, a cultura apresenta-se como abstração pura, como essência desse movimento rumo a um ideal. Aqueles que a acessam são os pilotos e os garantidores do movimento. Eles ensinam ao resto do mundo. (GLISSANT, 2021, p. 163)

Dado este preâmbulo, a produção artística de Paul Gauguin revela sua complexidade, assim como sua inclinação reducionista. As figuras indígenas que povoam suas telas são duplamente marcadas – racializadas e generificadas –, e se inscrevem em uma composição primitivista representada sob duas facetas basilares: a ótica bucólica, anterior aos tidos reveses acarretados pela “civilização”, e a voluptuosa, convidativa ao deleite estrangeiro, a ver adiante. Dessa maneira, a paisagem e as mulheres polinésias são articuladas como suportes a serem contemplados e apropriados. O “Outro” primitivo, de aspecto ambivalente, é inscrito em uma atmosfera atemporal fabricada e oferecido como promessa sensorial, via o apelo sinestésico atrelado ao fazer artístico [imagem 25]. Por sua vez, como já apresentado, a circulação de fotografias etnográficas também se torna fundamental para a compreensão eurocêntrica acerca do estatuto da diferença como objeto. Ao converter corpos, territórios e práticas culturais, antes “estranhos”, em imagens portáteis e colecionáveis, tal processo contingencia o “Outro” em uma lógica de posse. O exótico é domesticado por meio da distância segura instaurada pela imagem,

que opera como anteparo frente ao desconhecido e como instrumento a serviço dos dispositivos discursivos de poder.

Essa dinâmica de *compreensão* eurocêntrica vai de encontro à premissa de *direito à opacidade* postulada por Édouard Glissant – uma perspectiva que preza pela não redução do “Outro” e rejeita a tipificação por meio da *transparência*. Para o autor, esse último conceito opera como um requisito hegemônico voltado à compreensão da diferença externalizada, no qual a transparência atua na tentativa de traduzir e legitimar o “Outro”, a fim de torná-lo tolerável quando inserido na estrutura hierárquica. Nas palavras de Glissant:

Se examinarmos o processo da “compreensão” dos seres e das ideias sob a perspectiva do pensamento ocidental, encontraremos em seu princípio a exigência por essa transparência. Para poder te “compreender” e, portanto, te aceitar, devo reduzir tua densidade a essa escala ideal que me fornece fundamentos para comparações e, talvez, para julgamentos. Preciso reduzir. (2021, pp. 219-20)

Em contrapartida, a noção de opacidade emerge como um gesto transgressivo: valer-se dela não significa negar a relação entre os sujeitos, mas recusar a limitação de um em benefício de outro. Sob essa perspectiva, o “Outro” não se esgota naquilo que pode ser visto, descrito ou classificado. Entre a *transparência* que o caracteriza como objeto – de saber, de desejo, de consumo –, ou ainda um Não-ser, e a *opacidade* que, ao declinar à total apreensão, afirma o “Outro” como sujeito irreduzível, situa-se o campo de tensão que esse capítulo tende a explorar. Ao tomar como foco a linguagem visual do “primitivo” atribuída ao conjunto dos trópicos, mais do que buscar intenções autorais, trata-se de levantar as condições ideológicas, discursivas e visuais que atravessam tais imagens.

4.1 UMA LINGUAGEM VISUAL DO "PRIMITIVO": O TRAÇO SIMBOLISTA–SINTETISTA

Valendo-se de uma profusão cromática e um manejo esquemático ímpares, as composições insulares de Gauguin representam o avesso da paisagem metropolitana. Seu conjunto dos *trópicos*, nessa altura um “lugar-comum literário e visual” (GARB, 2023, p. 93), exprime uma tessitura imagética própria e difusa, também considerando que as tais obras patenteiam a ambivalência imanente à persona primitivista do artista. No sentido que certa parcela dessa iconografia do “Outro”, cujo argumento versa sobre o que se convencionou pelo Ocidente a cunhar como “primitivo” e “exótico”, mostra-se marcada tanto pela influência da

cultura visual europeia quanto pelo que repercutia entre esse público. Apesar de Gauguin ter buscado articular uma retórica de originalidade devido ao aparente descolamento de seu interesse pelo familiar, suas *cenar primitivas* tomaram forma mediante a associação de fontes heterogêneas, e se legitimam graças aos acenos em direção aos valores ocidentais. Hal Foster coloca como “[...] a cena ‘primitiva’ é autoperformativa em uma modalidade especial, sendo frequentemente uma fantasia de renascimento situada no campo do outro, de uma maneira que claramente evoca a imaginação imperial em nível interno.” (2021, p. 1610). O apontamento de Foster encontra eco na noção de reabastecimento repercutida pela visão imperialista, que arbitrariamente configurou “um processo mutuamente revigorante por meio do qual a cultura europeia podia ser ‘reabastecida’ e a cultura ‘primitiva’ lucrar com a introdução do comércio, da religião ocidental e da tecnologia.” (PERRY, 1998, p. 29). Dessa maneira, o referencial imagético das representações taitianas perpassa tanto uma fusão de apropriações, seja do panorama cultural-visual europeu ou não europeu, como estabelece a continuidade do imaginário exotizante, difundido pelas tipificações discursivas acerca da cultura polinésia.

O primitivismo que se materializa nas telas de Gauguin, longe de figurar uma restituição objetiva de seu encontro com a cultura polinésia, emula a elaboração aperceptiva³⁶. Ao renunciar à descrição naturalista estrita, sua pintura emprega a estilização formal em nome de uma estética anterior à ordenação convencionada do mundo, propícia à construção de uma perspectiva quanto ao “primitivo”. O ‘maneirismo’ pictórico adotado pelo artista passou a ser interpretado pelo cânone modernista “como um signo para o ‘primitivo’” (PERRY, 1998, p. 8) por evocar uma plasticidade característica que se opunha à convenção verossímil das visualidades precedentes.

³⁶ A noção de elaboração aperceptiva mobilizada aqui fundamenta-se na reflexão fenomenológica desenvolvida por Maurice Merleau-Ponty, especialmente no ensaio *A dúvida de Cézanne*. Para o autor, a percepção não constitui uma recepção passiva do mundo, mas um processo no qual sensação e inteligência se articulam na construção do sentido. Em Cézanne, essa dinâmica manifesta-se na recusa tanto do naturalismo imediato quanto da aplicação mecânica de regras acadêmicas, visando apreender o “mundo vivido” em sua dimensão pré-conceitual e reorganizá-lo pictoricamente. No caso de Gauguin, contudo, No caso de Gauguin, contudo, essa dinâmica é reconfigurada no interior do imaginário primitivista, isto é, a percepção se orienta *antes* pela projeção de expectativas simbólicas e narrativas sobre o “Outro”, em vez de prioritariamente pela busca do mundo vivido. Desse modo, embora Gauguin compartilhe com Cézanne a recusa ao academicismo estrito, sua elaboração aperceptiva opera sob a mediação de categorias coloniais e exotizantes, nas quais a experiência sensível é subordinada à construção de uma alteridade idealizada.

Tal expressão ecoa os princípios simbolistas – postuladas pelo crítico Albert Aurier³⁷ associado ao movimento – que mobilizam uma arte pelos aspectos “‘ideístas, simbolistas, sintetistas, subjetivos e decorativos’, que estavam mais próximos daqueles dos ‘primitivos’ - com o que ele queria dizer a arte da Idade Média, do Quattrocento italiano, dos gregos e dos egípcios - do que da arte naturalista recente.” (PERRY, 1998, p. 20). Nesse sentido, Argan contribui para compreender esse deslocamento do sensível para o espiritual no interior do Simbolismo.

O Simbolismo se concretiza em tendência paralela e em antítese superficial ao Neo-Impressionismo: configura-se como uma superação da pura visualidade impressionista, mas em sentido espiritualista e não científico. A antítese prestava-se a ser facilmente resolvida, reconhecendo o caráter ideal ou espiritual da ciência. (ARGAN, 1992, p. 82).

Para tanto, a formulação plástica adotada por Gauguin canaliza-se por meio de *equivalentes pictóricos* condicionados a sua subjetiva relação com seu tema. O tratamento dado as cenas taitianas conta com a experiência primordial do artista que, por sua vez, é mediada pela aderência aos valores primitivistas que revestem o que por ele é percebido. Como efeito, a interlocução visual do artista vale-se do rigor da transparência (GLISSANT, 2021), que acaba por tolher a agência relativa ao campo do “Outro” e reduzir sua complexidade. A tendência “primitiva” de Gauguin, em suma, condensa um gesto estilístico em que forma, cor e sentido se apresentam de modo intrincado. Essa complexa relação entre percepção, memória e projeção cultural é discutida por Tamar Garb:

Gauguin havia levado consigo para os "trópicos" muitas suposições e habilidades (incluindo a recém-aprendida lição de Paul Cézanne (1839-1906) sobre a pincelada autoral, liberada dos objetos que descrevia). No entanto, agora que enfrentava um ambiente e uma sociedade desconhecidos, ele aprenderia a dominar seu gesto pictórico e suas ideias preconcebidas, rumo a uma noção de desenho recém-descoberta, e de uma paleta inventiva mas simplificada, de modo que o filtro da experiência sentida se juntasse ao repositório de projeções culturais (e psíquicas), na produção de algo diferente de tudo que o precedera. (2023, p. 93)

³⁷ Em suma, para Aurier, a estética moderna deve atender aos termos: “1. Ideativa, pois seu único ideal será a expressão da Ideia. 2. Simbolista, pois expressará essa ideia por meio das formas 3. Sintetista, pois apresentará essas formas e esses signos de acordo com um método que é geralmente compreensível. 4. Subjetiva, pois o objeto jamais será considerado como um objeto, mas como um signo percebido pelo sujeito. 5. (Consequentemente, ela é) Decorativa.” (DEMPSEY, 2011, p. 41)



IMAGEM 13 - Paul Gauguin, *Mahana no atua* [Dia de Deus], 1894. Óleo sobre tela, 68 x 91 cm, Art Institute of Chicago, Chicago.

Gauguin compõe *Mahana no atua* [imagem 13] servindo-se do viés *decorativo* – declaradamente pictórico, próprio da estética simbolista –, à medida que se descola da representação naturalista ou mimética para produzir uma visualidade ideativa da ilha polinésia, regida por suas práticas artísticas à serviço de uma economia simbólica ocidental, que converte o Taiti em um repertório de signos legíveis e consumíveis. O arranjo centraliza uma figura estatuária, sobre um pedestal, cercada de nativos em uma data celebratória. Distribuídas em três planos – remanescentes da profundidade espacial perspectivada –, as figuras organizam-se em estratos sobrepostos verticalmente, enquanto sua escala e grau de detalhamento se modificam conforme a distância. A obra também exprime o uso expressivo e dissonante da cor pelo artista. Filiada ao simbolismo, a influência sintetista é pronunciada pelas áreas cromáticas planas – que emulam os mosaicos medievais, em razão de seu antinaturalismo (STOTLAND, 2023, p. 161) –, com destaque para a faixa de areia que retoma a mesma tonalidade presente em *Aha oe feii*?

[imagem 14], sugerindo uma continuidade interna no imaginário pictórico do artista. Por sua vez, a água que circunda os pés da banhista assume um aspecto quase ácido, intensificado pela profusão e pelo contraste acentuado dos tons quentes e frios, produzindo um efeito de estranhamento quanto à fidedignidade da cena representada.

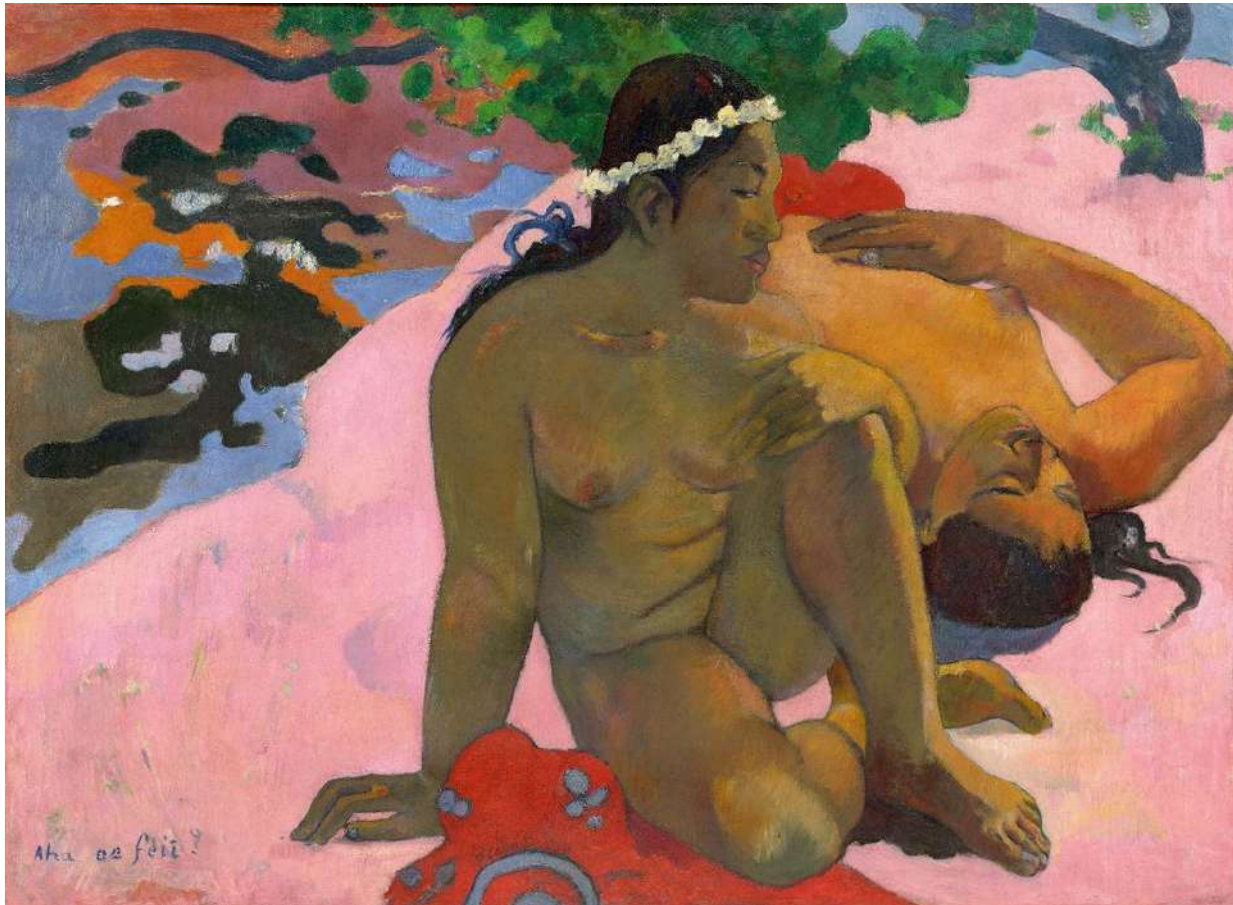


IMAGEM 14 - Paul Gauguin, *Aha oe feii?* [Você está com ciúmes?], 1892. Óleo sobre tela, 66 x 89 cm, Museu Estatal Pushkin de Belas Artes, Moscou.

O artista articula uma associação entre os mundos objetivo e subjetivo. A obra em foco foi realizada durante o regresso do artista à França, no hiato entre a primeira e a segunda estada na Pacífico Sul. Distante fisicamente, a imagem, portanto, não surge da observação empírica *in loco*, mas sim a partir da memória, sendo uma composição um tanto onírica. Fruto da projeção estrangeira e de fantasias primitivistas, o Taiti que se visualiza na tela evoca, sobretudo, um estado de fascinação. Nessa obra, a poética de Gauguin à nível simbolista encontra lastro na referência ao sagrado – como anunciada no título, “Dia do Deus”, uma ode à Hina, deusa da Lua e símbolo de uma mitologia matriarcal –, remetente à cultura politeísta originária, escanteada em

favor da primazia cristã durante o processo colonial. Ancorada à religiosidade vista como pagã, a temática da obra articula a ideia de “primitivo” a partir de uma chave espiritual. Neste sentido, a disposição em tríade das figuras no primeiro plano pode ser interpretada como uma alegoria do ciclo da vida terrena. A sequência dos corpos sugere uma passagem temporal, ainda que tal leitura permaneça em aberto, conforme indicado no paratexto do museu *The Art Institute of Chicago*, onde a obra está hospedada. À exceção da banhista situada ao centro e o corpo à esquerda, a imprecisão no desenho dos rostos reitera o caráter despersonalizado das figuras, fazendo com que elas menos sejam retratadas como indivíduos do que como tipos genéricos. Nesse caso, a tendência sintetista, avessa à representação mimética, torna-se oportuna no que tange a concepção de um tratamento pictórico modesto e primitivo.

Gauguin agrega sua estilização autoral ao imaginário do “Outro” polinésio, já em formação antes de suas estadas e da exportação das telas, no qual a cultura insular é apreendida como parte do repertório heterogêneo do artista à serviço de seu projeto estético e pseudocrítico à modernidade ocidental. Em *Mahana no atua* [imagem 13], a visualidade é expressa por meio da reminiscência do primeiro encontro de Gauguin com o Taiti e da projeção imaginativa do artista, de modo que denota-se uma influência da percepção no modo como ele expressa os elementos à sua maneira. Encabeçado por Cézanne, tal influência manifesta-se na renúncia a uma perspectiva concreta em favor de uma visão aperceptiva, na qual as deformações ornamentais e/ou equivalentes pictóricos operam como condição do fazer artístico, embora aqui guarde ressalvas: em Gauguin essa visão assume outros contornos, estando sujeita aos pressupostos primitivistas.

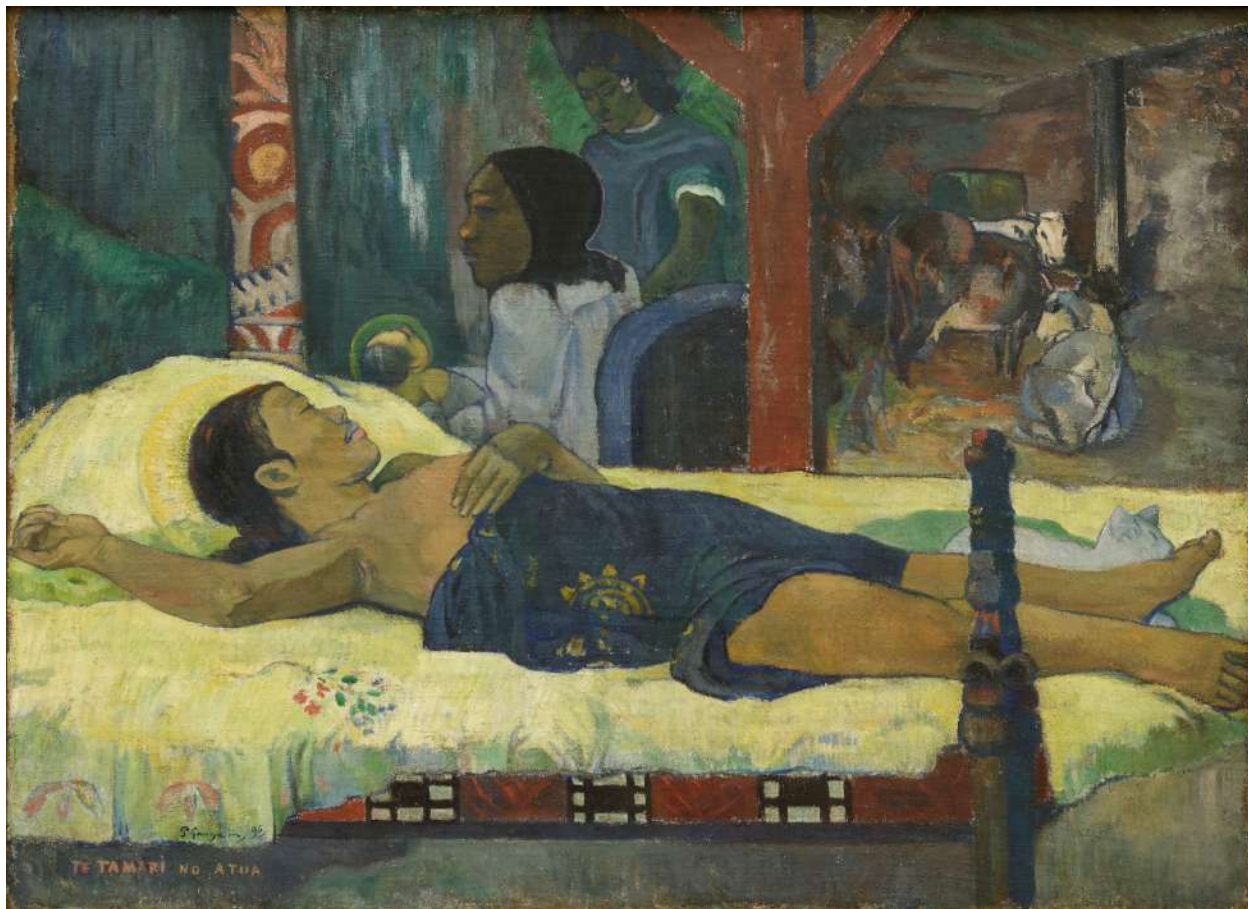


IMAGEM 15 - Paul Gauguin, *Te Tamari no Atua* [O Nascimento], 1896. Óleo sobre tela, 96 x 128 cm, Neue Pinakothek, Munique.

Longe da sua teatralidade canônica, a emblemática passagem bíblica da Natividade de Jesus é, aqui, deslocada de seu *locus* de devoção e inscrita à cultura polinésia. Em *Te tamari no atua* [imagem 15], o artista mobiliza uma cena que destoa um tanto dos arranjos visuais associados à tradição ocidental, sobretudo no que tange à perspectiva racional e à organização espacial inteligível. A profundidade da composição se mostra difusa, de forma que a superfície pictórica, sem um ponto de fuga convergente, oferece menos um campo de orientação visual e uma espacialidade lógica, do que uma ambientação vislumbrada. Atuando como uma fratura na continuidade espacial, e instaurando uma divisão que não se resolve coerentemente, uma estaca interpõe-se entre a doula e os animais. Sem que eles interajam com uma luz incidente, a iluminação dos elementos dispostos deriva dos próprios corpos e do espaço, sob uma paleta terrosa, em tons predominantes de azul, verde e amarelo. Essas fragmentações se relacionam com a própria condição da cena, que flutua entre dimensões simbólicas distintas.

Nesse contexto, Gauguin condiciona a narrativa cristã à visualidade primitivista – ainda que incompatível com a devoção politeísta local –, lançando mão de um sincretismo religioso-cultural. As auréolas que circundam os protagonistas caracterizam um dissenso em relação ao processo em curso de aculturação compulsória. Essa referência atua como um signo importado que desperta certo estranhamento quanto ao imaginário cristão, um tanto artificial, no contexto taitiano tradicional – fazendo com que esses elementos icônicos veiculem a imposição do cristianismo no campo do “Outro”. Ademais, a representação da Maria encarna esse processo de assimilação: racialmente marcada e envolta em um pareô, ela contravém a iconografia europeia da Madona, ao passo que seu corpo repousado não induz nem o desejo nem a adoração alheia. Desse modo, a poética primitivista de Gauguin vale-se da instrumentalização das diferenças e, em certa medida, preza por isso, ao mesmo tempo em que evidencia os limites e as contradições de sua *persona* artística dita “selvagem”.



IMAGEM 16 - Paul Gauguin, *Ia Orana Maria* [Ave Maria], 1891. Óleo sobre tela, 113 x 87 cm, Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque.

Em *Ia Orana Maria* [imagem 16], realizada no primeiro ano da estada inicial de Gauguin no Pacífico Sul, o artista traz à tona uma representação fundada na amálgama referencial – metodologia recorrente aplicada à sua linguagem visual primitiva enquanto projeto pretensamente “antimodernista”. Uma referência a Anunciação, segundo o artista, a obra se

compõe a partir da apropriação de modelos representativos de culturas distintas, dispersas territorialmente, submetidos a um processo de descaracterização e recombinações no âmbito pictórico sob uma roupagem generalista.

O gesto de saudação das figuras esverdeadas posicionadas à esquerda de Maria constitui um dos indícios desse rearranjo: a postura em três quartos, um tanto mecânica, e o movimento ritualizado dos braços remetem diretamente a disposição formal dos relevos do templo budista de Borobudur, em Java. Sabe-se que Gauguin possuía no acervo pessoal a fotografia em destaque [imagem 17] – na qual podemos observar, no friso superior à esquerda, a referência original para as figuras taitianas –, evidenciando a mediação reprodutiva que atravessa a iconografia dos trópicos do artista, se valendo de seu museu imaginário³⁸ sem fronteiras. As cenas primitivas de Gauguin apelam para uma amálgama de referenciais introjetados, sejam eles contidos no perímetro europeu ou não, o que faz com que seu repertório estilístico se demonstre poroso e multifacetado – e vá ao encontro da ambição modernista de uma arte original. Susan Sontag frisa os efeitos puramente alusivos e representativos da pintura de cavalete, todavia “uma foto não é apenas semelhante a seu tema, uma homenagem a seu tema. Ela é uma parte e uma extensão daquele tema; e um meio poderoso de adquiri-lo, de ganhar controle sobre ele.” (2004, p. 172). E continua:

A fotografia é, de várias maneiras, uma aquisição. Em sua forma mais simples, temos numa foto uma posse vicária de uma pessoa ou de uma coisa querida, uma posse que dá às fotos um pouco do caráter próprio dos objetos únicos. Por meio das fotos, temos também uma relação de consumidores com os eventos, tanto com os eventos que fazem parte de nossa experiência como com aqueles que dela não fazem parte — uma distinção de tipos de experiência que tal consumo de efeito viciante vem turvar. (Ibid.)

³⁸ A noção de “museu imaginário”, formulada por André Malraux a partir da década de 1940, refere-se ao processo pelo qual a reprodução técnica das obras de arte – especialmente por meio da fotografia – amplia, reorganiza e descontextualiza os repertórios visuais disponíveis aos artistas e ao público. Embora posterior ao período de atuação de Gauguin, o conceito é mobilizado aqui em chave analítica retrospectiva, como instrumento teórico para compreender a circulação, a apropriação e a recomposição de imagens que atravessam sua produção, sem implicar uma filiação histórica direta do artista às formulações de Malraux.

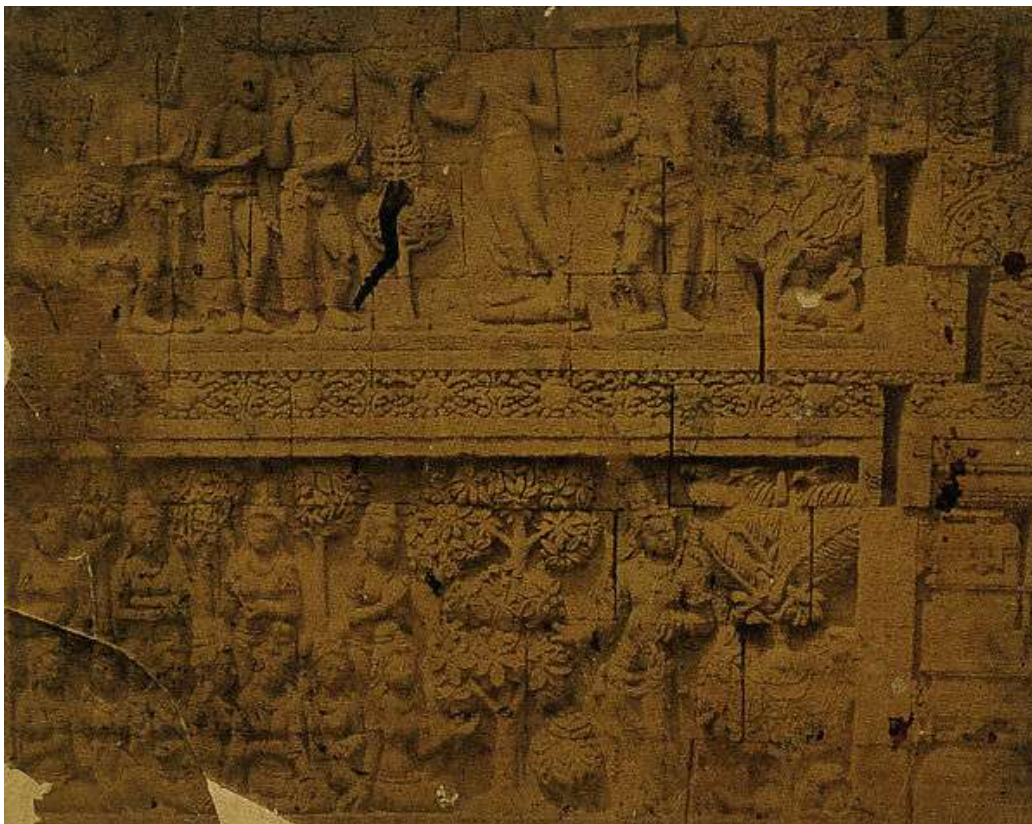


IMAGEM 17 - Anônimo, Relevo do Templo de Borobudur, Java.



IMAGEM 18 - Hippolyte Arnoux, *Sem Título* [Mãe e filho], Século 19. Fotografia impressa em albúmen, Coleção Particular.

Na esteira da colocação de Sontag, levamos em conta a circulação e comercialização internacional de vistas por meio das quais Gauguin fundiu seu repertório visual familiar, como apontado no subcapítulo 2.2. Ao lançar mão e usufruir artisticamente desses registros de outridades, o artista – enquanto um Ser fundamentado, apesar de seu esforço performativo em projetar uma identidade dissidente – se estabelece como um agente do *continuum* processo colonial de aquisição–controle discursivo sobre existências e experiências ‘estranhas’ à Europa e, assim, exotizadas e subjulgadas.

A lógica reprodutiva também se estende à figura de Maria. Ocupando uma proporção considerável da tela, essa versão taitiana da iconografia mariana carrega o filho apoiado sobre ombro com uma expressão branda, gesto esse que se assemelha ao trejeito originário da tradição egípcia [imagem 18], conforme o retrato de estúdio documentado em Porto Said pelo fotógrafo francês Hippolyte Arnoux. Movimento frequente em sua produção, Gauguin, dessa forma, desloca o imaginário cristão de sua genealogia ocidental e o mobiliza em uma esfera simbólica ampliada, graças à assimilação de modelos iconográficos oriundos de culturas extra-europeias. Nesse ponto, Fernando Oliva e Laura Cosendey completam:

Com persistentes reproduções e apropriações, Gauguin acaba por criar um amálgama desses tantos “outros”, que já não se referem ao sul do Pacífico – nem taitianas, nem javaneses, nem berberes, nem balinesas, suas figuras mesclam todos esses universos. O artista recolhe, assim, fragmentos de fontes distantes, construindo uma espécie de alegoria do “outro”, uma mitologia que, sem fronteiras territoriais, constrói um léxico visual que busca dar conta das mais diversas representações de todas as culturas afastadas de sua experiência pessoal. (OLIVA; COSENDEY, 2023, pp. 38-9)

O resultado é um sincretismo estético com ares tropicais: a Anunciação é relativamente preservada enquanto temática central – notável pela presença do arcanjo Gabriel, um tanto furtiva –, ainda que seu aspecto e sua temporalidade sejam significativamente recompostos. A cena é estruturada com pouca profundidade espacial, na chave da ruptura com a ilusão naturalista. Elementos como a legenda inscrita no rodapé da tela de certo modo reitera a qualidade decorativa da obra simbolista, ao passo que a disposição abundante de frutas media um enraizamento geográfico. Por sua vez, a presença do menino Jesus caracteriza certa ambivalência narrativa–temporal, subvertendo o próprio argumento do enunciado. Tal composição, sobretudo, sublinha como a faceta da linguagem visual empregada por Gauguin, cunhada como “primitiva”, deve à atuação colonial – que dentre os impactos rompeu com o regionalismo dos modelos

européus, e promoveu a intencionalidade do Ocidente em compor tanto um discurso como uma narrativa visual do “Outro”.

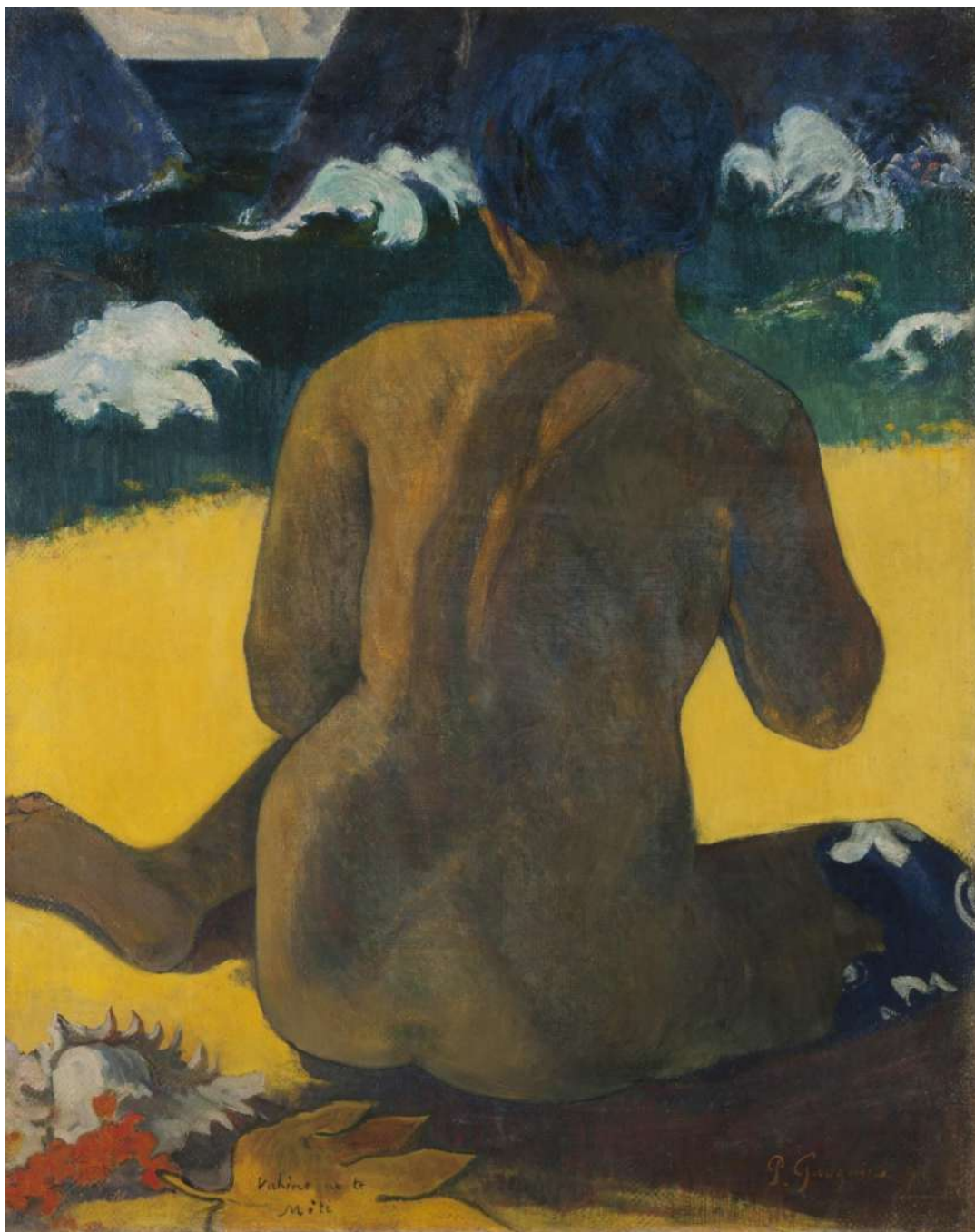


IMAGEM 19 - Paul Gauguin, *Vahine no te miti* [Mulher na praia], 1892. Óleo sobre tela, 92 x 74 cm, National Museum of Fine Arts, Buenos Aires.

Nesse sentido, se na obra anterior Gauguin reconfigura a iconografia cristã por meio de um sincretismo, na produção que se segue essa mesma lógica de recomposição se desloca para o

campo do corpo, da paisagem e da experiência sensível. Nesta obra, *Vahine no ti miti* [imagem 19], tradições artísticas – como a pintura acadêmica europeia e a influente gravura japonesa – são mobilizadas para compor uma visualidade de natureza mais absorta e evocativa em relação à produção gauguiniana apresentada até aqui. A imagem em foco traz à tona a caracterização de Argan sobre os quadros do artista, cuja profundidade “[...] não é espacial, e sim temporal. Não é o instante fixado, como em Degas ou Toulouse, nem o tempo que flui, como posteriormente em Bonnard; é um tempo distante e profundo, sobre o qual a imagem do presente se assenta e se dilata, como um nenúfar na água parada.” (1992, p. 131).

A metáfora do nenúfar mobilizada por Argan dialoga, ainda que de modo indireto, com a tradição inaugurada por Claude Monet em sua série *Nymphéas*, na qual essas plantas aquáticas se tornam suporte para uma investigação sobre superfície, percepção e temporalidade. Nas telas de Monet, o nenúfar flutua sobre a água imóvel, dissolvendo a referência espacial e suspendendo a narrativa visual, de modo que a pintura passa a operar como campo de duração, contemplação e dilatação do olhar. Essa experiência pictórica, fundada menos no instante do que na permanência, contribui para a formulação de um tempo expandido, no qual a imagem se assenta como presença contínua. Em Gauguin, embora deslocada para um registro simbólico e primitivista, essa lógica de suspensão temporal permanece ativa: sua *vahine* parece repousar sobre um tempo profundo. Ela ocupa um espaço considerável da superfície pictórica, e desponta como um elemento pertinente à narrativa primitivista associada à iconografia de Gauguin. Aqui, a pintura parece ir em direção a uma temporalidade imaginada, associada à ideia de origem, permanência e anterioridade à modernidade ocidental.

A estrutura da banhista, vista de costas, dialoga com uma tradição ocidental de modelagem, em especial, com a figura central de *O banho turco* [imagem 20]. No que tange a obra de Ingres, a profusão de corpos nus sob o tema orientalista, encenado em um harém, produz certa erotização inebriante que se dá também devido ao apelo sensorial, por exemplo, convocado pelos incensários a aromatizar o ambiente [imagem 21 e 22]. Ao passo que, em Gauguin, o corpo da *vahine* se interliga à ambientação – e, desse modo, acena para a aparente perda de subjetividade para se tornar um símbolo sugestivo da natureza primordial, a ser discutida no próximo subcapítulo. Tal integração, neste contexto, situa a objetificação ostensivamente imputada ao corpo feminino em um campo simbólico mais amplo, no qual a banhista racialmente

marcada é absorvida em uma dimensão reflexiva, com seu olhar ante o horizonte pairando um estado de divagação relacionável ao tempo profundo próprio das telas de Gauguin, como posto por Argan.



IMAGEM 20 - Jean-Auguste-Dominique Ingres, detalhe, *Le Bain Turc* [O Banho Turco], 1862. Óleo sobre tela, 108 x 110 cm, Musée du Louvre, Paris.



IMAGEM 21 - Jean-Auguste-Dominique Ingres, detalhe, *Le Bain Turc* [O Banho Turco], 1862. Óleo sobre tela, 108 x 110 cm, Musée du Louvre, Paris.



IMAGEM 22 - Jean-Auguste-Dominique Ingres, detalhe, *Le Bain Turc* [O Banho Turco], 1862. Óleo sobre tela, 108 x 110 cm, Musée du Louvre, Paris.

É também nesse arranjo que a influência das xilogravuras japonesas, em especial as paisagens de Utagawa Hiroshige, se aplica. Herdados do estilo Ukiyo-e [imagem 23], a planificação do espaço, cara ao sintetismo, e a justaposição vertical das faixas de areia, mar e céu, subvertem a hierarquia entre figura e fundo, comum ao panorama ocidental, organizando a composição como uma perspectiva distendida verticalmente. Não obstante, a imagem não convoca apenas o sentido da visão. Nesse caso, diferente da obra *Tè tamari no atua* [imagem 15], observa-se uma sugestão de incidência luminosa, destacada pelo trânsito do sol sobre o dorso da figura e a sombra projetada. A vivacidade da paleta dissonante surte efeito de uma atmosfera cálida e, com isso, evoca uma percepção somática – despertando uma resposta sensorial, quase tátil. Nesse sentido, uma leitura de Hal Foster traz à tona o ideal sinestésico de Gauguin, a partir de mais uma flutuação mobilizada pelo artista, dessa vez, entre a primazia cultural da visão e a ativação de sentidos “baixos” – como o olfato e o tato. Foster completa: “Gauguin busca elevar esses sentidos baixos – associados, por sua vez, com aquilo que é primário e ‘primitivo’, com o outro gênero e a outra raça. Na verdade, ele busca sublimá-los em ‘fragrância’ estética.” (2021, p. 1615).



IMAGEM 23 - Utagawa Hiroshige, *Natsuo Whirlpools*, 1855. Impressão em xilogravura com tinta e cor sobre papel, 37 x 25 cm, Museum of Fine Arts, Boston.

Na medida em que o imaginário em torno do primitivo tenciona uma forma de relação com o mundo que se presume anterior à modernidade ocidental, a ambição de Gauguin de compor uma renovação artística se abastece oportunamente em um campo *outro*, mitificado. Desse modo, podemos considerar que a noção de primitivo é produzida a serviço do olhar primitivista – se configurando como uma construção representativa e conceitual instrumentalizada pelo projeto plástico-ideológico do artista. Uma vez no Pacífico Sul, Gauguin articula o “primitivo” a um só tempo como tema, forma e enredo em favor de sua imagem pública. Sob a égide do discurso primitivista, esse movimento é marcado por um paradoxo: se por um lado sugere uma renovação simbólica, por outro reforça tipificações essencialistas e exotizantes. Tal ambiguidade abrange mais um aspecto da obra de Gauguin, que diz respeito à dubiedade das suas representações polinésias, como desenvolvemos no subcapítulo a seguir.

4.2 O “PRIMITIVO” COMO REPRESENTAÇÃO DA VOLÚPIA E PUREZA

A fantasia visual associada por Gauguin à produção polinésia imprime duas matrizes simbólicas ambíguas. Se, por um lado, certas cenas centradas na figura feminina evocam um

sugestivo domínio³⁹ do “Outro”, por outro configuram uma ambientação ‘casta’ às paisagens encenadas, faceta bucólica que se rende à imponência da natureza dita “primitiva”. Nessa perspectiva, a ambivalência empreendida pelo artista se reflete em sua obra por meio da construção do Outro de duas maneiras complementares: como aquilo que antecede a modernidade, representada na natureza dita “primitiva”, e como aquele que a modernidade busca consumir, encarnado no corpo polinésio – generificado e racializado – representado como objeto de desejo e exotização. O investimento na representação baseada no gênero torna-se patente quando consideramos que um dos eixos do conjunto dos trópicos se ampara amiúde nas figuras nativas. Fernando Oliva e Laura Cosendey destacam que a difusão e o apelo fantasioso das vistas do Taiti “[...] fomentavam o turismo na região; a naturalização desses corpos atua significativamente como parte de um projeto de ‘exótico’”. O corpo polinésio é parte fundamental do mito do sul do Pacífico e, sem dúvida, não há imagem mais icônica desse imaginário que a do feminino: a *vahine*.” (2023, p. 39). Tal ícone foi assumido como um papel totêmico, tornando-se uma manobra simbólica para a construção narrativa da ilha, ainda antes de Gauguin fixar-se na região. Abigail Solomon-Godeau acrescenta que as mulheres do Pacífico Sul

[...] foram associadas à Vênus (daí a identificação feita por Bougainville do Taiti com Citera - ilha de Vênus), nuas, e descritas como livres em seus favores sexuais. A feminização discursiva da Polinésia e a violenta mercantilização dos corpos femininos têm, é evidente, uma longa história; elas foram empregadas a princípio pela propaganda colonial francesa e subsequentemente se tornaram um item básico da indústria do turismo. (2023, p. 86)

A partir da difusão desses modelos mitificados, Gauguin incorporou tanto a figura da *vahine* quanto o arquétipo da Vênus em sua produção, também dialogando com a simbologia da Eva — tema que ele já explorava desde a estada na Bretanha. A partir da associação do Taiti como matriz “primitiva”, desenvolveu-se implicitamente a naturalização da nudez feminina, especialmente de corpos não brancos, sob a premissa de que estes corpos nativos simbolizavam

³⁹ Hal Foster, ao colocar em diálogo *Manaò tupapaú*, de Gauguin, e *Les Femmes d'Alger*, de Pablo Picasso, explora a leitura pós-moderna que denuncia a mobilização pictórica da alteridade racial e sexual ao custo de sua redução à sujeição erótica e/ou à passividade. Nesse sentido, o autor complexifica tal perspectiva ao indagar se esse apelo à fantasia exotizante e/ou escapista não configuraria, antes, uma projeção de desejos reprimidos pela própria cultura “civilizada”, relativizando a ideia de um domínio plenamente assegurado sobre o Outro. Como sugere Foster: “Mas seriam imagens como Espírito dos mortos assistindo ou *Les Femmes d'Alger* apenas a mais pura expressão de domínio masculinista? Ou não seriam elas também uma fantasia compensatória indicativa da ameaça de perda de tal domínio? Um sujeito em pleno domínio faz gestos agressivos de modo tão ansioso, ou não se trata de efetuar imagens eivadas de ambivalência – executadas, quem sabe, para manter o controle, embora nunca completamente?” (2021, pp. 1599-1600).

“o oposto de uma vida urbana civilizada” (PERRY, 1998, p. 24). Em uma carta de 1895 a Strindberg, Gauguin comenta sobre sua Eva e observa que, nas “línguas da Oceania, compostas dos elementos essenciais conservados em sua rudeza, isolados ou fundidos sem nenhuma preocupação com a polidez, tudo é nu e primordial” (CHIPP, 1996, p. 79). Sob essa perspectiva, a *vahine* é levada a personificar e reencenar o imaginário cristão, como visto anteriormente – amalgamando o referencial da cultura ocidental sob o verniz primitivista. À vista disso, abre-se caminho para leituras de obras como *Parau na te varua ino* [imagem 24], nas quais a tensão entre o corpo polinésio, a mitologia “primitiva” e a natureza se materializa de forma central.

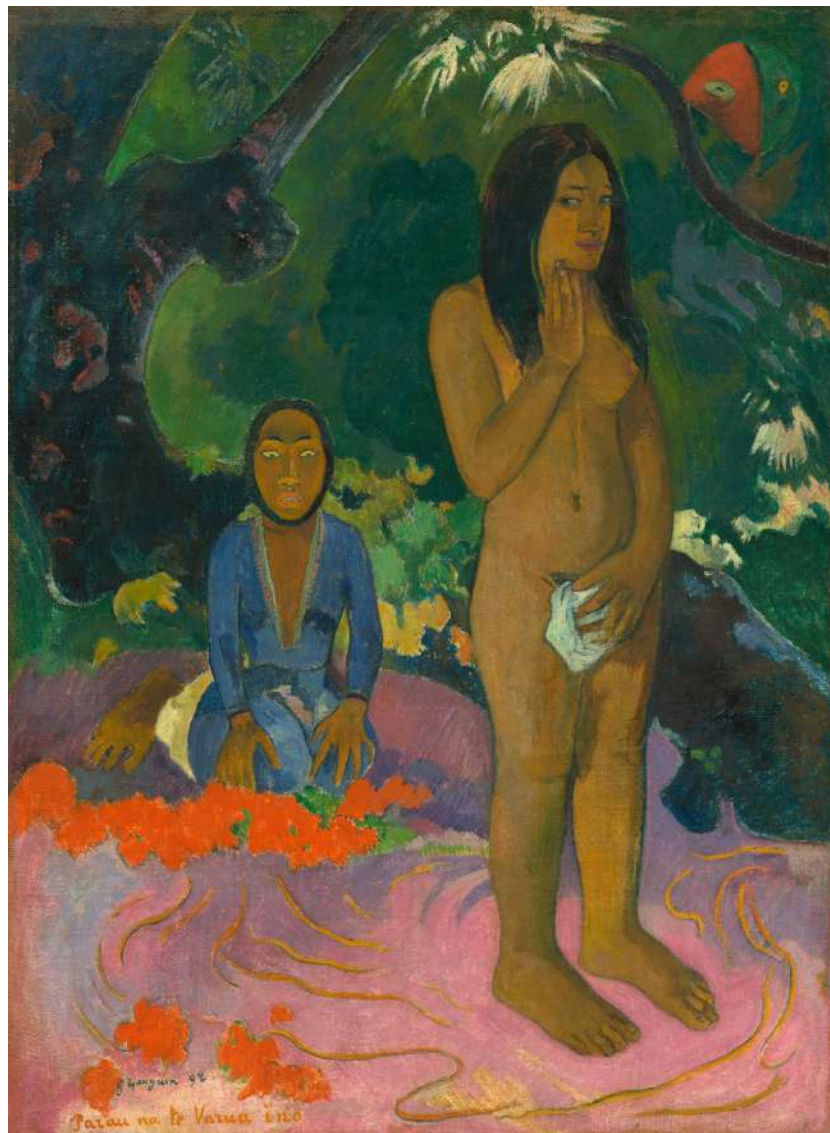


IMAGEM 24 - Paul Gauguin, *Parau na te Varua ino* [Palavras do Diabo], 1892. Óleo sobre tela, 91 x 68 cm, National Gallery of Art, Washington.

Lastreada nos repertórios cristão, pagã e colonial, esta pintura expressa a conjunção de arquétipos femininos mobilizada por Gauguin. A imagem representa certo conflito entre o pudor e a luxúria: a alusão simultânea à Vênus Pudica, à figura de Eva e à presença segmentada da serpente inscreve a mulher polinésia em uma rede de significados importados, que reorganizam sua corporalidade segundo referenciais ocidentais. Essa justaposição alusiva, longe de produzir uma síntese neutra, estabelece o corpo como um suporte do contraste entre as culturas, pelo qual a alteridade é sujeitada às simbologias exteriores. Em segundo plano, a figura ajoelhada – o espírito *tupapau* reincidente –, por sua vez, situa a amostra taitiana na produção heterogênea de Gauguin, pela qual se reforça o aspecto “exótico” e codificado da representação, convertendo elementos da cosmovisão local em signos de estranhamento para a recepção estrangeira. Em ênfase, aqui, o corpo polinésio opera como um território de projeção simbólica, articulando desejo, controle e fantasia colonial.



IMAGEM 25 - Paul Gauguin, *Te Arii Vahine* [A Mulher do Rei], 1896. Óleo sobre tela, 97 x 130 cm, Pushkin Museum, Moscou.

As tensões delineadas em *Parau na te varua ino* encontram um novo contorno na tela *Te Aarii Vahine* [imagem 25], na qual a figura feminina é disposta como foco da cena. Aqui, a *vahine* assume uma visibilidade frontal que a aproxima tanto do imaginário europeu, evocando o tema da Vênus reclinada – tradicionalmente representada em ambientes internos – quanto do colonial que mercantilizou o corpo e a experiência polinésio/a como promessa de disponibilidade e escapismo. O tratamento onírico submetido à atmosfera da cena reforça um conflito simbólico: se, por um lado, a composição parece estabilizar a *vahine* como objeto de apreciação, por outro, seu destaque não elimina a característica de projeção fantasiosa que sustenta tal imagem. O que se apresenta como uma manifestação de disponibilidade pode ser lido, na esteira da provocação de Hal Foster (2021, pp. 1599-1600), como um gesto de fixação simbólica, uma tentativa de assegurar controle sobre aquilo que permanece irredutivelmente opaco à consideração estrangeira – ou seja, ainda que a representação colonial se limite à estruturação *transparente*, seu domínio rege tão somente no âmbito simbólico. Ademais, disposta entre frutas endêmicas, a figura sugere conjuntamente abundância, oferta e consumo. Tal aproximação entre corpo feminino e natureza não é fortuita, e remonta à clássica relação entre frutos e erotismo na pintura ocidental que, como efeito, sugerem um convite associativo. O arranjo primitivista de Gauguin ecoa a observação de Gill Perry:

[...] a construção de uma arte "primitiva" envolvia com frequência (mas não sempre) um conceito sexuado da natureza e do natural. Na obra de Gauguin, a mulher camponesa e o nu feminino eram freqüentemente empregados como equivalentes literais e metafóricos da natureza, do ciclo natural e até mesmo da "essência de uma raça". (PERRY, 1998, p. 27)

Em *Te Aarii Vahine*, essa equivalência torna-se particularmente evidente: a figura feminina não apenas habita o cenário tropical, mas parece fundir-se a ele como sua personificação simbólica. De maneira que a fantasia exotizante se personifica no *outro* gênero e na *outra* raça sob um aspecto sugestivo, as imagens cujo foco destina-se às paisagens, à fauna e à flora tropical, como *Les Pourceaux Noirs* [imagem 26], evocam um imaginário idílico. Retendo a abordagem voluptuosa que emerge em outras obras, aqui, Gauguin estrutura a composição a partir do deslocamento da função simbólica anteriormente atribuída ao corpo polinésio para a paisagem – mediada pela estilização refratada da vegetação à esquerda da imagem, acarretando um efeito de miragem. A ambientação representada passa a desempenhar o papel alegórico da pureza, da origem e da mansidão “primitiva”, justamente na contramão dos rumos tomados pela

modernidade europeia. A paisagem não é apresentada como espaço socialmente atravessado, mas como cenário bucólico e atemporal, no qual as intervenções coloniais são subtraídas. Trata-se de uma construção seletiva, que privilegia elementos compatíveis com o imaginário do paraíso tropical, em detrimento das transformações culturais em curso. Assim, a contemplação da natureza participa de um processo de neutralização simbólica, convertendo o território colonizado em objeto estético despolitizado.



IMAGEM 26 - Paul Gauguin, *Les pourceaux noirs* [Os Porcos Negros], 1891. Óleo sobre tela, 92 x 72 cm, Hungarian National Gallery, Budapeste.

Consideradas em conjunto, as representações do corpo polinésio, da paisagem e da “experiência primitiva” na obra de Gauguin, longe de constituírem abordagens isoladas, integram um sistema simbólico coerente, que revela mais sobre o artista europeu do que sobre a cultura representada. Sob a égide do olhar estrangeiro, a mulher idealizada, o cenário imaculado e a cosmovisão exotizada operam como variáveis de uma mesma estratégia discursiva–visual, voltada à domesticação do “Outro”. À luz dos conceitos de *transparência* e *opacidade*, mobilizados por Glissant, o corpo de trabalho de Gauguin pode ser visto como majoritariamente inscrito em um regime de transparência, no qual o “Outro”, aqui polinésio, é sistematicamente traduzido, reduzido, para ser ‘reconhecido’ em conformidade com as categorias binárias hegemônicas. A diferença cultural torna-se, assim, compreensível, formalizada e consumível para a recepção ocidental, sendo convertida em uma mitologia exotizante. Tal processo implica a abreviação da complexidade histórica e subjetiva em torno dos sujeitos representados, que passam a figurar como tipos reconhecíveis e unidimensionais, moldados pelo imaginário primitivista. Em sentido oposto a afirmação da opacidade – isto é, o direito à irredutibilidade –, o gesto pictórico de Gauguin tende a cristalizar e domesticar o desconhecido, outrora “estranho” ao Ocidente, potencializando sua exotificação e tornando-o adotável. Diante disso, sua persona artística bem como seu fazer participam de uma lógica discursiva e representacional que preconiza a inteligibilidade hegemônica em detrimento da alteridade plena, inscrevendo o “Outro” em uma dimensão de visibilidade controlada, na qual a diferença é menos vivida do que constituída.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A busca de Gauguin por recobrar uma expressão criativa primeva para sua obra moderna – supostamente atingível na Polinésia Francesa, então território sob domínio imperial –, ressalta a aderência do artista aos juízos de valor primitivistas ventilados pela cultura europeia que, dada à sua circulação paulatina e privilegiada, inculcam nos corpos e nas experiências polinésias uma aparente excentricidade e passividade. A prática artística de Gauguin e, por consequência, seu legado implicam em uma trama representacional conivente com associações reducionistas que convertem a experiência nativa polinésia em argumento simbólico de um imaginário negociável. Ao nos debruçarmos sobre as noções de “primitivo” e moderno, observamos o quão pouco espontâneas são essas categorias, sendo ambas historicamente articuladas em favor de um pensamento fronteiriço, que preconiza a soberania da cultura tida como “civilizada”. Nesse sentido, o primitivismo demonstrou operar menos como uma abertura franca à ‘diferença’ do que como um regime discursivo a fim de domesticar o “Outro”, assim dizendo, manejá-lo como contraponto mediante a sua *compreensão* e pretensa disponibilidade. O foco ‘apreciativo’ e a aparente visibilidade do “Outro”, portanto, não só perpetuam as hierarquias coloniais que estruturam a modernidade, como amiúde as sustentam por efeito da tematização do exótico.

Sob esse ângulo, a trajetória de Gauguin e seu autoexílio artístico, no lugar de representarem um afastamento categórico dos paradigmas modernos, antes implicaram uma reformulação estratégica de seus códigos discursivos e simbólicos. Ao converter a viagem em capital simbólico e encarnar a ideia do “bom selvagem”, o artista consolidou uma persona primitivista que, não obstante reivindicasse alguma proximidade com formas de vida tidas como originárias, permaneceu vinculada aos mecanismos de legitimação do campo artístico europeu e às construções ocidentais acerca do exótico. A apreensão da alteridade, nesse contexto, não se restringe à temática das obras de Gauguin, como também permeia a própria construção de sua imagem pública e de seu projeto artístico. Assim, as composições visuais e simbólicas manejadas pelo artista na elaboração do conjunto dos trópicos evidenciam como o primitivismo serviu simultaneamente como linguagem artística moderna e como mediação colonial do olhar.

Nas obras analisadas, tal dinâmica manifesta-se por meio de representações que valem-se da transparência e supressão da opacidade do “Outro”. A incorporação de amálgamas referenciais, sincretismos religiosos e estilizações simbolistas–sintetistas nas obras de Gauguin

contribui para a construção de uma gramática visual do “primitivo” que dissolve as especificidades culturais em prol de uma noção de alteridade monolítica e genericamente inteligível ao repertório ocidental. As figuras femininas polinésias, convertidas em signos do exótico, coexistem com paisagens suspensas, aparentemente atemporais e despolitizadas, como se apartadas das dinâmicas coloniais que ali ocorriam. Sendo assim, a obra de Gauguin denota como a representação do “Outro” pode operar a um só tempo como mecanismo de visibilidade e invisibilidade: ao mesmo tempo em que torna determinados corpos e vistas amplamente representáveis, os restringe de agência e complexidade em função da consolidação de um imaginário colonial.

Quando o Ocidente – e seus atores históricos – assumiram, no contexto da cultura imperialista, o gesto adjacente de inventariar as realidades não ocidentais, não apenas registrou e sistematizou essas experiências, como também reivindicou para si o paternalismo do direito à narrativa histórica, interferindo nos modos pelos quais tais vestígios seriam vinculados, interpretados e transmitidos. Com o passar do tempo, contudo, os contornos antes considerados “claros” da historiografia e das evidências materiais do passado tornaram-se mais cinzentos, instáveis e dinâmicos. É nesse deslocamento que se inscreve a questão formulada por Michel-Rolph Trouillot: “Se não a própria historicidade, porém, o que é que torna algumas narrativas, em detrimento de outras, poderosas o bastante para se tornarem a história aceita?” (2024, p. 39). Sob essa perspectiva, a perenidade de um tema captado ou pintado parece pouco questionável enquanto sua materialidade subsiste: a obra se mantém, de certo modo, em um tempo suspenso. Contudo, ao permanecer à vista, o motivo representado – ainda que circunscrito por molduras físicas e simbólicas – inscreve-se continuamente no presente. Nesse movimento, o automatismo de uma noção cristalizada pode ser desestabilizado, cedendo lugar a um novo escrutínio e à reativação do estranhamento diante do que se julgava já compreendido.

No âmbito da história da arte, a revisão teórica quanto ao imaginário colonial, especialmente nas últimas décadas, tem tensionado as formulações tradicionais da alteridade ao propor uma perspectiva polifônica que, por sua vez, desmantela a estrutura rígida da dicotomia Eu/Outro. Nessa direção, o pensamento binário passa a revelar-se progressivamente esgarçado, em processo de desestabilização das lógicas dicotômicas que historicamente organizaram a modernidade e seus estudos – sujeito/objeto, masculino/feminino, olhar/ser visto. Ao articular as

temporalidades moderna e contemporânea, torna-se possível reconsiderar os pressupostos de um eu narrador eurocentrado e androcentrado, ampliando o campo de interlocução para perspectivas antes marginalizadas, capazes de reinscrever sentidos nos paradigmas historiográficos dominantes. Mais do que se oferecerem ao olhar – sob a estratégia da transparência que sujeita a diferença à estereotipação e ao imobilismo – artistas contemporâneos nativos, como a samoana Yuki Kihara, afirmam-se como atores históricos e sujeitos do próprio olhar. Como observa Trouillot: “A história é sempre produzida num contexto específico. Os atores históricos também são narradores, e vice-versa.” (2024, p. 62). A partir dessa reflexão, os olhares nativos emergem hoje no campo da representação para revisitar criticamente as narrativas que os constituíram, reivindicando a opacidade de suas identidades individuais e coletivas.

Para evidenciar a resposta nativa em contraposição ao olhar estrangeiro de Gauguin, as reações visuais contemporâneas tornam-se centrais como práticas de reapropriação crítica das narrativas que ele ajudou a consolidar na história da arte. Embora Gauguin permaneça uma referência incontornável para pensar o legado colonial no Pacífico Sul, as visualidades de Yuki Kihara deslocam o eixo interpretativo: mais do que dialogar com o artista francês, elas reescrevem as experiências indígenas a partir de seus próprios termos. Ao reposicionar os sujeitos da representação, essas produções não somente tensionam o imaginário colonial, como também afirmam o olhar nativo como instância ativa de narração histórica, consolidando um campo representacional mais plural, no qual diferentes perspectivas coexistem e disputam sentidos.

Em contraste com o imaginário cristalizado pela compreensão ocidental, as proposições visuais de Yuki Kihara atuam como gestos de intervenção crítica na narrativa histórica da arte. Para Michel-Rolph Trouillot: “qualquer narrativa histórica é um conjunto específico de silêncios, o resultado de um processo singular, e a operação necessária para desconstruir esses silêncios variará de acordo com eles.” (2024, p. 67). É precisamente nessa chave que se filia o trabalho de Kihara, ao reapropriar-se das pinturas canônicas de Gauguin, ela expõe os silêncios que sustentaram determinados mitos do Pacífico Sul. A produção da artista tensiona tanto a herança colonial associada a Gauguin, quanto o binarismo de gênero que atravessa essa construção visual. Sob uma chave celebratória, as representações de Yuki Kihara afirmam a fantasia *fa'afafine* e *fa'atama* – categorias de terceiro gênero na cultura samoana – em contraposição à idealização

primitivista que atravessa o imaginário exotizante de Gauguin. Longe de mimetizar as visualidades do artista, Kihara incorpora camadas de presença e agência que reconfiguram o campo da representação, projetando um horizonte no qual a ideia heteronormativa de paraíso é desestabilizada. Com isso, a artista desloca a experiência indígena e as identidades de gênero polinésias do enquadramento binário imposto pelo pensamento ocidental, notabilizando formas de existência que excedem a lógica dicotômica e redutora da modernidade colonial.

A dissertação aqui apresentada se desdobra-se, no âmbito do doutorado, como um exercício continuado de tensionamento entre contextos culturais, temporais e históricos. O estudo a ser desenvolvido aprofundará a complexificação/desmantelar do binômio Eu/Outro, entendendo-o como formulação progressivamente borrada. A aproximação entre os aportes teóricos de Judith Butler e Édouard Glissant orienta essa continuidade investigativa. De Butler, interessa a crítica às normas que regulam a inteligibilidade de gênero e que se apresentam como universais ao mesmo tempo em que produzem sujeições redutoras. De Glissant, a noção de Relação e de opacidade como alternativas ao pensamento totalizante. Em convergência, essas perspectivas apontam para uma ampliação dos sentidos identitários, culturais e relacionais, não mais submetidos à pretensa transparência do sistema binário, mas abertos a “tomar a direção do emaranhamento” (GLISSANT, 2021, p. 221). Assim, o percurso que se projeta não busca substituir uma centralidade por outra, mas sustentar um campo de pensamento em movimento – atento aos silenciamentos da história, às disputas de narrativa e às múltiplas formas de existência que escapam às compreensões normativas da modernidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRIOLO, Arley. A questão da alteridade no “primitivismo artístico”. **Encontro de História da Arte**, Campinas, SP, n. 2, p. 14–20, 2006. DOI: 10.20396/eha.2.2006.3558. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/eventos/index.php/eha/article/view/3558>. Acesso em: 26 out. 2025.

ARGAN, Giulio C. **Arte Moderna**. Tradução: Denise Bottmann, Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BARRIENDOS, Joaquin. CONFLUÊNCIA ESFÉRICA curadoria global após ‘Magiciens de la Terre’. **ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes**, Natal, v. 2, n. 2, p. 1–14, 2015. DOI: 10.36025/arj.v2i2.7293. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/7293>. Acesso em: 26 out. 2025.

BECKER, Howard S. **Outsiders**: Estudos de sociologia do desvio. Tradução: Maria Luiza X. de Borges. Rio de Janeiro: Zahar. 2008.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. pp. 222-232.

BLAKE, Nigel; FRASCINA, Francis. As práticas modernas da arte e da modernidade. In: FRASCINA, Francis. et al. **Modernidade e Modernismo**: A pintura francesa no século XIX. Tradução: Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Cosac & Naify, 1998. p. 50-139.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Tradução de Fernando Tomaz. 16. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

CARNEIRO, Sueli. **Dispositivo de racialidade**: A construção do outro como não ser como fundamento do ser. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.

CHILDS, Elizabeth C. The Colonial Lens: Gauguin, Primitivism, and Photography in the Fin de Siècle. In: JESSUP, Lynda L. (Org.). **Antimodernism and Artistic Experience**: Policing the Boundaries of Modernity. Toronto/Londres: University of Toronto Press, 2001. p. 50-70.

CHIPP, Herschel B. Simbolismo e outras tendências subjetivistas: a forma e a evocação do sentimento. In: CHIPP, Herschel B. **Teorias da Arte Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1996, 2ª ed. p. 45-120.

CLIFFORD, James. **Notes on Travel and Theory**. 1998. Disponível em: https://complit.utoronto.ca/wp-content/uploads/COL1000-Week08_Nov4_JamesClifford.pdf.

DEMPSEY, Amy. **Estilos, escolas e movimentos**: guia enciclopédico da arte moderna. Tradução: Carlos Eugênio Marcondes de Moura. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Tradução de Hélio Fraga. São Paulo: Editora 34, 2022.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Tradução de Maria Thereza da Costa Garcia. Petrópolis, RJ: Vozes, 2020.

FOSTER, Hal. Cenas primitivas. **ARS (São Paulo)**, [S. l.], v. 19, n. 42, p. 1581–1653, 2021. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.192811>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/192811>.

FOSTER, Hal. The "Primitive" Unconscious of Modern Art. **October**, v. 34, 45–70, 1985. DOI: <https://doi.org/10.2307/778488>. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/778488>.

GARB, Tamar. Gauguin e a opacidade: o caso da Martinica. In: PEDROSA, Adriano; OLIVA, Fernando; COSENDEY, Laura. **Paul Gauguin: o outro e eu**. São Paulo: MASP, 2023. p. 91-108.

GINZBURG, Carlo. Estranhamento: Pré-história de um procedimento literário. In: GINZBURG, Carlo. **Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 15-41.

GLISSANT, Édouard. **Poética da relação**. Tradução: Marcela Vieira e Eduardo Jorge Oliveira. São Paulo: Bazar do Tempo, 2021.

HALL, Stuart. **Cultura e Representação**. Tradução: Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

hooks, bell. **Olhares negros: raça e representação**. Tradução: Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

JESSUP, Lynda L. Antimodernism and Artistic Experience: An Introduction. In: JESSUP, Lynda L. (Org.). **Antimodernism and Artistic Experience: Policing the Boundaries of Modernity**. Toronto/Londres: University of Toronto Press, 2001. p. 3-9.

MALRAUX, André. **O Museu Imaginário**. Tradução Isabel Saint-Aubyn. Lisboa: Edições 70, 2011.

MERLEU-PONTY, Maurice. **A dúvida de Cézanne**. [s.l.: s.n.], [data desconhecida]. PDF. Disponível em: https://www.professores.uff.br/ricardobasbaum/wp-content/uploads/sites/164/2018/09/A_Duvida_de_Cezanne.pdf.

MYERS, Fred R. Introduction - Around and About Modernity: Some Comments on Themes of Primitivism and Modernism. In: JESSUP, Lynda L. (Org.). **Antimodernism and Artistic Experience: Policing the Boundaries of Modernity**. Toronto/Londres: University of Toronto Press, 2001. p. 13-25.

OLIVA, Fernando; COSENDEY, Laura. Paul Gauguin entre Paris, Taiti e São Paulo. In: PEDROSA, Adriano; OLIVA, Fernando; COSENDEY, Laura. **Paul Gauguin: o outro e eu**. São Paulo: MASP, 2023. p. 25-48.

PELTIER, Philippe. From Oceania. In: RUBIN, William. **“Primitivism” in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern**. New York: Museum of Modern Art, 1988. p. 99-124.

PERRY, Gill. O Primitivismo e o “Moderno”. In: HARRISON, Charles; FRASCINA, Francis; PERRY, Gill. **Primitivismo, Cubismo, Abstração: começo do século XX**. Tradução: Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac & Naif, 1998. p. 3-85.

PHILLIPS, Ruth B. Performing the Native Woman: Primitivism and Mimicry in Early Twentieth-Century Visual Culture. In: JESSUP, Lynda L. (Org.). **Antimodernism and Artistic Experience: Policing the Boundaries of Modernity**. Toronto/Londres: University of Toronto Press, 2001. p. 26-49.

ROSALDO, Renato. Imperialist Nostalgia. **Representations**, no. 26, 107–22, 1989. DOI: <https://doi.org/10.2307/2928525>. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/778488>.

RUBIN, William. **“Primitivism” in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern**. New York: Museum of Modern Art, 1988.

SAID, Edward W. **Cultura e Imperialismo**. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SAID, Edward W. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. Tradução: Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SAID, Edward W. **Reflexões sobre o exílio: E outros ensaios**. Tradução: Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SEGATO, Rita. **Crítica da colonialidade em oito ensaios** – e uma antropologia por demanda. Tradução: Danú Gontijo e Danielli Jatobá. São Paulo: Bazar do Tempo, 2021. E-book

SETTON, Maria da G. J. A teoria do habitus em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, n. 20, p. 60-70, ago. 2002. DOI: <https://doi.org/10.1590/S1413-24782002000200005>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbedu/a/mSxXfdBBqghYyw4mmn5m8pw/?lang=pt#>

SOLOMON-GODEAU, Abigail. Cinquenta tons de marrom: cor de pele no imaginário colonial francês. In: PEDROSA, Adriano; OLIVA, Fernando; COSENDEY, Laura. **Paul Gauguin: o outro e eu**. São Paulo: MASP, 2023. p. 79-90.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. Tradução: Rubens Figueiredo São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

STOTLAND, Irina. As cabeças santas de Paul Gauguin: iconografia de gênero, raça e espírito em seus autorretratos. In: PEDROSA, Adriano; OLIVA, Fernando; COSENDEY, Laura. **Paul Gauguin: o outro e eu**. São Paulo: MASP, 2023. p. 157-172.

TROUILLOT, Michel-Rolph. **Silenciando o passado**: Poder e a produção da história. Tradução: Sebastião Nascimento. São Paulo: Cobogó, 2024.

WALDROUP, Heather. Reconsiderando Gauguin: fotografia e camadas de histórias. In: PEDROSA, Adriano; OLIVA, Fernando; COSENDEY, Laura. **Paul Gauguin: o outro e eu**. São Paulo: MASP, 2023. p. 49-64.

WHITE, Hayden. O Tema do Nobre Selvagem como Fetiche. In: WHITE, Hayden. **Trópicos do discurso**: ensaios sobre a crítica da cultura. Tradução: Alípio Correia de Franca Neto. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2001. p. 203-217.