

# Gênese de uma pintura de Paul Gauguin: manifesto e auto-análise de um pintor

Dario Gamboni

*Análise do quadro Mana'o Tupapa'u e do relato que Gauguin faz dele. Para o autor, trata-se de uma resposta do pintor aos teóricos e críticos de arte. Gauguin reivindica para o artista a tarefa de interpretar a própria obra e explicita sua concepção do processo criativo.*

*Paul Gauguin, processo criativo, crítica de arte.*

## Introdução

Existe um elemento contraditório na forma com que os historiadores de arte interpretam o processo criativo. Uma tendência considera que a criatividade artística deriva das características psicológicas do criador; outra nega que o artista possua acesso racional ou direto a seu entendimento. Ambas têm suas raízes em teorias românticas da arte e implicam, por um lado, que a psique do artista é o lócus da criação e, por outro, que a intuição e o inconsciente ditam a maior parte das regras. Essas idéias predominaram no século 20, sendo confirmadas, por exemplo, pela famosa declaração de Marcel Duchamp, em abril de 1957, sob o título de "O ato criativo", que definia o artista como "um ser mediúnico".<sup>1</sup>

Tal contradição explica o tratamento ambivalente com frequência atribuído aos relatos dos artistas sobre suas próprias criações: embora se reconheça sua posição privilegiada, e mesmo única, tendemos a recusar suas explicações como "racionalizações" e dar preferência a evidências materiais independentes da gênese de seu trabalho, como estudos e traços de etapas iniciais. Essa preferência pode quase sempre ser justificada por argumentos sólidos, mas também acaba por satisfazer à tendência geral da crítica moderna de "descobrir" e "desvendar", opondo o que está oculto, latente e reprimido ao que é explícito e declarado. Assim, devemos desconfiar de nossas próprias suspeitas e examinar sob que pontos de vista e condições podemos usar os relatos dos artistas a respeito da origem de seus trabalhos.

## Gênese de uma pintura

Um bom estudo sobre a questão de usar os escritos de um artista para interpretar seu trabalho é o texto de Paul Gauguin (1892) sobre *Mana'o Tupapa'u*. Essa pintura, uma das mais famosas de Gauguin, teve para ele importância especial, demonstrada pelo alto preço que cobrou por ela, por suas numerosas variações e por sua inclusão em *Auto-retrato com chapéu*, pintado no inverno de 1893-94 em Paris (Musée D'Orsay, Paris).<sup>2</sup> Pode-se argumentar que a fama dessa pintura se deve em parte às observações de Gauguin a seu respeito. O título que ele escolheu para essas observações, "Gênese de uma pintura", indica sua intenção de que tivessem valor paradigmático. Por conseguinte, a pintura em si pode ser vista como programática, e seu exame minucioso suporta essa reivindicação. Juntos, *Mana'o tupapa'u* e seu comentário, representam a principal contribuição de Gauguin para uma reflexão coletiva sobre o processo criativo.

Existem cinco versões para a explicação do artista sobre essa pintura. Primeiramente, ela foi examinada em duas cartas escritas no Taiti em dezembro de 1892, uma para sua esposa, Mette, outra para seu amigo Daniel de Monfreid; depois, de forma mais desenvolvida e sob o título de "Gênese de uma pintura" – que irei usar aqui para toda a série de comentários – e em seu manuscrito "Cahier pour Aline", em 1893; de volta à França, em 1893-94, no manuscrito "Noa Noa", que ele revisou com o poeta e crítico Charles Morice.<sup>3</sup> Essas versões apresentam muitas diferenças, mas, em termos gerais, se assemelham. Pode-se resumir da se-

Paul Gauguin,  
*Mana'o tupapa'u*, 1892  
Óleo sobre tela de juta  
fonte: Albright-Knox Art Gallery,  
Buffalo

Edouard Manet,  
*Olympia*, 1863  
Óleo sobre tela  
Musée d'Orsay, Paris

guinte forma. A pintura começa com “o estudo de uma polinésia nua”, mostrada em “posição especialmente audaciosa, completamente despida numa cama”. O pintor, no entanto, quis evitar carga indecente e reproduzir o “espírito Kanaka, seu caráter e sua tradição”. Para esse propósito, escolheu certos acessórios (como um pareô na cama), e certas cores (amarelo e violeta), assim como um tema que justificasse seu motivo. Evitadas, assim, as alusões a sexo, as razões para o medo que a posição da mulher demonstra são a experiência da noite e, conseqüentemente, o medo do Tupapa'u, o espírito dos mortos.

Gauguin conclui sua reconstrução com um resumo descritivo e interpretativo:

*Para recapitular: Parte musical – linhas horizontais onduladas – harmonias em laranja e azul ligadas por amarelos e violetas, dos quais derivam. A luz e o esverdeado faiscam. Parte literária – o espírito de uma menina viva ligado ao espírito da Morte. Noite e dia.<sup>4</sup>*

A análise de Gauguin distingue diversos níveis e componentes do trabalho, especialmente nas partes “musical” e “literária”. Toma a forma também de enredo no qual a pintura se desdobra como história (“e então eu faço isso...”) enfatizando a lógica racional do processo e a extensão do controle do artista. A última versão, em “Noa Noa”, acrescenta a esse relato uma origem curiosa: Gauguin conta que retornando uma noite de Papeete para sua casa encontrou a “modelo”<sup>5</sup> Teha'amana deitada em sua cama no escuro, terrivelmente assustada com a noite e os espíritos. Voltei mais tarde a essa história.

A recepção às explicações de Gauguin foi extremamente variada. Enquanto muitos autores, incluindo Robert Goldwater, viram-nas como verdadeiras e convincentes, outros, como Robert Rey, foram mais críticos.<sup>6</sup> Em sua dissertação sobre as pinturas de Gauguin feitas na primeira viagem ao Taiti, publicada em 1977, Richard S. Field argumenta que Gauguin manipulou a reconstrução de seu processo criativo a fim de “revelar algo sobre a arte mais do que fornecer a chave para uma única pintura”, isso por “querer nos fazer acreditar que todo o significado elaborado foi trazido pelo estímulo das formas desenvolvidas”, buscando “realmente tirar o artista da esfera mortal – e elevar o processo artístico ao nível da intuição e direção divinas”.<sup>7</sup>

### **Público e função**

Ao examinar as intenções de Gauguin em explicar a origem de sua pintura, Field levanta a questão de seu público, o que auxilia a esclarecer as funções e significados em jogo. Para quem Gauguin escrevia? A carta para Monfreid era supostamente direcionada “só para ele”, mas a enviada à esposa revela que o artista pretendia que ela a compartilhasse com outras pessoas. Ambas fazem referência às pinturas feitas no Taiti que Gauguin enviou para casa e que seriam expostas em Copenhague e Bruxelas em 1893-94; as cartas continham também tradução para o francês dos títulos das obras, que o público só iria encontrar no taitiano original (e aproximativo).<sup>8</sup> Gauguin escreveu para Mette sobre o conjunto de trabalhos:

*Muitas das pinturas, claro, serão incompreensíveis, e você terá algo com que se divertir. Para que você as entenda, vou explicar a mais questionável delas, a que eu guardaria ou venderia caro. [Segue a explicação sobre Mana'o Tupapa'u]. Aqui termina o pequeno sermão que a capacitará a defender-se das críticas quando a bombardearem com perguntas maliciosas.<sup>9</sup>*

Por intermédio de sua esposa (e em menor extensão de seu amigo), Gauguin dirigiu-se assim aos críticos, em larga escala. Sua “Gênese de uma pintura” deve conseqüentemente ser entendida como intervenção no processo coletivo de interpretação e dentro do contexto de interação entre artistas e críticos.

O último terço do século 19 viu o florescimento e estabelecimento do que Harrison e Cynthia White chamaram de “sistema marchand-crítico”, no qual a consagração e difusão do artista e de obras de arte dependiam mais do mercado e da imprensa do que de instituições antes dominantes, como, na França, a Academia de Belas Artes, a Escola de Belas Artes e o júri dos Salões.<sup>10</sup> Marchands, críticos e outros mediadores adquiriram, desse modo, crescente poder sobre os artistas – que às vezes protestavam verbal ou visualmente.

Em 1896, dois anos depois da apresentação de *Mana'o Tupapa'u* na exposição anual da associação particular La Libre Esthétique, em Bruxelas, James Ensor, na pintura *Os cozinheiros perigosos* (coleção particular), representou dois membros-chave do mundo belga das artes – o advogado, colecionador e crítico Edmond

Picard, e o secretário da Associação Octave Maus – preparando artistas, como se fossem peixe ou carne, antes de oferecê-los aos críticos.

Gauguin, por sua vez, preferiu o cru ao cozido, mas estava também extremamente ciente da nova situação e tentou aproveitá-la, o que é evidente em sua calculada e muitas vezes manipuladora relação com escritores e críticos como Albert Aurier, Octave Mirbeau e August Strindberg.<sup>11</sup> De qualquer forma, ele percebeu e pôde expressar profunda frustração ao descobrir que a nova dependência dos artistas em relação aos comentadores profissionais podia ser muito maior do que havia sido em relação às instituições oficiais. Numa passagem da “contracritica” intitulada *Raconters de rapin*, escrita em 1903, Gauguin descreveu a evolução, que testemunhou ao longo de sua vida, da passagem do “regime das espadas” para o “regime dos homens das letras”.<sup>12</sup>

#### Concepção do processo criativo

Visto nesse contexto, “Gênese de uma pintura” representa uma intervenção no mercado de interpretações e na disputa de poder entre artistas e mediadores. Ao “explicar” sua pintura nas observações de “Gênese”, da qual ele foi a única testemunha, Gauguin nitidamente reivindicou o acesso privilegiado do artista sobre o conteúdo e significado de seu trabalho. De qualquer forma, não há motivo para reduzir a formulação e a comunicação desse relato a mero movimento estratégico. Essas formulações permitiram que Gauguin defendesse um certo tipo de concepção do processo criativo e requisitasse do espectador uma aproximação à arte que lhe corresponda e faça justiça. Nas várias versões de “Gênese de uma pintura”, o tema da



Paul Gauguin,  
**Criança dormindo**  
(retrato de Clovis Gauguin), 1884  
Óleo sobre tela  
Coleção particular

pintura, sua “parte literária”, não preexiste ao trabalho, mas emerge progressivamente como um *pas de deux* dialético de escolhas formais que conduziriam a um nível simbólico que nem se deveria dissociar da pintura como tal, nem ser traduzido em palavras.

Existem muitos antecedentes para essa concepção, especialmente nos escritos de Eugène Delacroix e Charles Baudelaire. Contemporâneo de Gauguin, James Abbott McNeil Whistler argumentou, em sua conferência Ten O’Clock, publicada em 1885, e três anos depois traduzida para o francês, por Stéphane Mallarmé, que “o escritor inocente que veio a se tornar mediador em matéria de arte trouxe o maior equívoco para o centro da pintura”, porque “para ele uma pintura é mais ou menos como um hieróglifo ou o símbolo de uma história.”<sup>13</sup> De qualquer forma, a atitude antiliterária de Whistler tendeu a reduzir o “centro da pintura” à harmonia formal, enquanto a posição de Gauguin é muito mais complexa. Odilon Redon chegaria mais perto quando, em 1898, em troca de cartas com o crítico André Mellerio, criticou a noção de conceito prévio<sup>14</sup> e o define apenas como ponto de partida. Redon descreve o processo criativo em termos genéricos, como seleção de acasos que flanam guiados pela fantasia, e recusa-se a dar explicações específicas partindo do princípio de que “nada é feito em arte por pura vontade”, mas “tudo é feito por doce submissão ao ‘inconsciente’”.<sup>15</sup> Gauguin, porém, recorreu às explicações a fim de que se desconsiderasse a noção de que um trabalho de arte é a tradução visual de uma idéia preconcebida. Em 1898, ele se sentiu forçado a rejeitar a opinião do crítico André Fontainas, que escrevera ser impossível, sem o título inscrito na tela, descobrir o “significado da alegoria” em *De onde viemos? Quem somos? Para onde vamos?* (1897-98; Museum of Fine Arts, Boston). Gauguin respondeu que a pintura não era uma alegoria, mas, sim, um “poema musical” e que a inscrição não revelava um programa preliminar, mas uma reflexão que foi acrescentada depois de finalizado o processo criativo, “assinatura” em vez de título.<sup>16</sup> Como Whistler já registrara, Gauguin atribuiu o engano de Fontainas às inclinações literárias dos escritores e acrescentou que tentara “traduzir seu sonho numa decoração sugestiva sem recorrer a motivos literários”.<sup>17</sup>

#### Concepção de uma comunicação estética

“Tradução” significa aqui expressão, e “motivos literários” são rejeitados em favor de motivos artísticos ou

(mais especificamente) pictóricos. O termo “sugestiva” também é relevante: numa carta de agosto de 1901 para Monfried, Gauguin escreveu que “na pintura deve-se procurar ver uma sugestão em vez de descrição, exatamente como na música”.<sup>18</sup> A descrição do processo criativo em “Gênese de uma pintura” está ligada a uma concepção de comunicação estética na qual as capacidades expressivas dos meios formais são exploradas junto com o tema e as associações semânticas dos objetos pintados ou “sugeridos”.<sup>19</sup> Para sua esposa, Gauguin escreveu, por exemplo, que ele queria “explicar” o medo da mulher em *Mana’o Tupapa’u* com “o mínimo possível de significados literários antiquados”, usando, em seu lugar, as cores violeta, azul, laranja-amarelado e amarelo-esverdeado.<sup>20</sup> Albert Aurier, em seu artigo de 1892 sobre os pintores “simbolistas”, destacou Gauguin pela segunda vez como pioneiro do movimento e afirmou que, uma vez que o objetivo da arte já não era mais

*a reprodução direta ou imediata de objetos, todos os elementos da linguagem pictórica, linhas, planos, luz, sombra, cores [tornaram-se] elementos abstratos que podiam ser combinados, atenuados, exagerados, distorcidos, de acordo com seu modo expressivo, a fim de conseguir o objetivo final do trabalho, isto é, a expressão de uma idéia, um sonho, um pensamento.*<sup>21</sup>

Entre os pesquisadores dessa ‘linguagem’, Aurier cita Leonardo da Vinci, Charles Henry e o artista neoclássico holandês Humbert de Superville. É significativo o fato de *Alegoria*, de Humbert de Superville, ter influenciado – sem evidência de relação direta – a iconografia e a composição de *Mana’o Tupapa’u*, já que seu *Essai sur les signes inconditionnels dans l’art* (1827-32), livro conhecido na França através da *Grammaire des arts du dessin* (1867), de Charles Blanc, foi a principal inspiração para artistas que procuravam estabelecer a base da comunicação em propriedades visuais.<sup>22</sup>

Comunicação implica recepção. “Gênese de uma pintura”, de Gauguin, constante embora implicitamente, aponta para o impacto que o trabalho pretendia ter sobre o espectador. Assim, pertence à tradição do que foi chamado em alemão de *Wirkungsästhetik* (estética do efeito) e pode ser comparado com “Filosofia da composição”,<sup>23</sup> ensaio de 1846, no qual Edgar Allan Poe reivindica a explicação da gênese do seu famoso poema “O Corvo” (1845).<sup>24</sup> O relato de Poe propõe

causalidade ainda mais rigorosa que a de Gauguin, sendo bem explícito: “É minha intenção deixar claro que não há nenhum ponto na composição do poema que resulte do acaso ou intuição – o trabalho foi desenvolvido, passo a passo, até sua conclusão, com a precisão e a rigidez de um problema matemático.” Poe reivindica que permitam ao público “espiar por trás das cenas” e compara o processo criativo a um processo mecânico ao falar de suas “rodas e engrenagens”; sua explicação é contrária à noção de que os poetas compõem “a partir de um frenesi refinado e uma intuição extasiante”. Ele acredita também que o som (o equivalente à “parte musical” de Gauguin) tenha liderança no processo e define o enredo do poema – seu tema – como “pretexto para usar a palavra *nevermore*”, o refrão que determina a chave do poema, a angústia que tem como finalidade produzir beleza poética. Poe já tinha usado a noção de “sugestão” ao explicar que o motivo do busto de Pallas (no qual o corvo se empoleira) lhe fora “sugerido pelo pássaro” e enfatiza a necessidade geral de “alguma sugestão – subjacente embora indefinida – de significado”.

A ambição teórica e programática de Poe é ainda mais explícita que a de Gauguin, e já está clara no título. Adorado por Baudelaire e Mallarmé, Poe exercia grande influência sobre os simbolistas franceses, e seu texto “Filosofia da composição” serviu como antídoto para a ilimitada crença na inspiração. Transpondo-a para o campo da pintura, com “Gênese de uma pintura”, Gauguin solicitava mais uma vez posição igualmente independente para sua arte. Que o tenha feito por escrito, com argumentos parcialmente emprestados da literatura, é mero paradoxo aparente, uma vez que podia confiar em paralelos autênticos entre as teorias literárias e artísticas (e musicais). A relação entre “Filosofia da composição” e “Gênese de uma pintura” atesta ainda a existência de um intertexto de reflexões sobre o processo criativo, formulado por aqueles que estavam diretamente envolvidos e que cruzavam as fronteiras de diferentes artes e meios. (A relação entre os dois artistas já tinha sido notada por Robert Rey em 1923).<sup>25</sup> “O Corvo” foi traduzido para o francês por Mallarmé em 1875 e publicado com ilustrações de Édouard Manet; Gauguin homenageou os três em 1891 com a gravura em que retratou o líder francês do simbolismo. Sobre sua cabeça ecoa o pássaro fantasmagórico, em alusão tanto ao poeta quanto às recentes ilustrações do pintor.<sup>26</sup> O interesse de Gauguin por Poe é mais tarde posto em evidência numa

citação em “Cahier pour Aline”.<sup>27</sup> Quanto à relevância de Poe para *Mana’o Tupapa’u*, é mostrada em *Nevermore*, de 1897 (Courtauld Institute Galleries, Londres), que é de certa forma uma variação da pintura mais antiga e na qual *tupapa’u* é substituído pelo pássaro. Essa substituição ganha sentido com os comentários sobre “O Corvo” feitos por Poe em “Filosofia da composição”. Quando o pássaro bate suas asas contra a vidraça do amante, ele “imagina ser o espírito de sua amada”, e a repetição da palavra *nevermore* (nunca mais) é a resposta que o faz acreditar “no caráter profético ou demoníaco do pássaro”: com efeito, o corvo funciona como o “espírito da morte”. Assim, torna-se lógico supor que “O Corvo” e “Filosofia da composição” representam, na gênese de *Mana’o Tupapa’u*, papel reconhecido indiretamente em “Gênese de uma pintura” e em *Nevermore*.

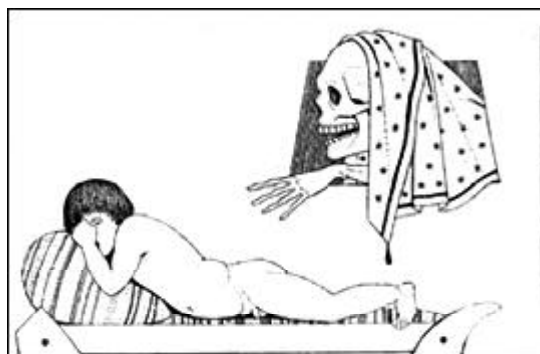
#### Valor heurístico <sup>28</sup>

Em meu relato, “Gênese de uma pintura” aparece como uma intervenção no mercado das interpretações e contribuição para a rivalidade entre artistas e escritores. Expressa também certa concepção do processo criativo e da comunicação estética, e aponta indiretamente para fontes não explícitas da pintura. Sua origem, sua composição e as intenções a elas associadas são ao menos tão complexas quanto a própria pintura. Isso, afinal, possui algum valor heurístico com relação a *Mana’o tupapa’u*! Qualquer resposta a essa pergunta deve permanecer conjectural, uma vez que não existem outros traços da composição (no sentido dinâmico do processo) da pintura, exceto possíveis etapas direcionadas à figura do *tupapa’u*, além de um desenho do nu reclinado, sem data, o que poderia apoiar a idéia de que esse foi seu ponto de partida.<sup>29</sup> Porém acredito que a resposta é afirmativa, uma vez que se

aceite o fato de esse valor ser mediado pela lógica da própria escrita e residir em elementos específicos e no movimento do texto mais do que naquilo que ele pretende revelar.

Detalhe que a “Gênese de uma pintura” pode esclarecer são as flores representadas no fundo do trabalho. Na correspondência para Mette, Gauguin explica que, visto elas serem “não reais, apenas imaginárias”, ele as fez semelhantes a faíscas ou fosforescências, assustadoras para os Kanaka, pois participariam do espírito dos mortos.<sup>30</sup> A relação se evidencia em “Cahier pour Aline”: “essas flores são flores do *tupapa’u*, fosforescências, sinal de que o fantasma está pensando em você. Essa é a crença taitiana”.<sup>31</sup> A despeito dessa referência específica e do fato de que a pintura se assemelha às flores *hotu* que brilham na noite do Taiti, formas similares aparecem no fundo da representação de seu filho dormindo, pintado por Gauguin oito anos antes (coleção particular). As formas das plantas e dos pássaros estão aqui justificadas como motivos de papel de parede, mas evocam implicitamente o mundo onírico do “inconsciente” – elas são ao mesmo tempo “não reais, só imaginárias”. Em “Cahier pour Aline”, a referência à “crença taitiana” estabelece a relação entre o detalhe das flores e o retrato: “O título *Mana’o tupapa’u* possui dois significados: ela pensa no fantasma ou o fantasma pensa nela”.<sup>32</sup> A correspondência para Mette introduz a lista dos títulos com suas traduções, observando que “essa linguagem é bizarra e oferece diversos significados”; a respeito do *Mana’o tupapa’u*, nota-se que *mana’o* significa “pensar” e “acreditar”, e traduz o título tanto como “imaginar ou acreditar no fantasma” ou como “fantasma ou espírito do morto vela por ela”.<sup>33</sup>

Aqui, novamente, o tema parece inspirado pela investigação de Gauguin sobre a vida e a sabedoria maori,<sup>34</sup> ao refletir seu interesse de muito tempo em processos e em visualizações dessa sabedoria. Em correspondência de 1888 para Vincent van Gogh, Gauguin havia explicado que em *A visão do sermão* (Galeria Nacional da Escócia, Edimburgo) “a paisagem e a luta [de Jacob com o anjo] só existem na imaginação dos devotos em consequência do sermão”.<sup>35</sup> Apesar de sua iconografia religiosa, *A visão do sermão* é menos sobre “fé” do que sobre a imaginação, distinção desnecessária nos retratos taitianos pelo duplo sentido de *mana’o*, “*penser croire*” (pensar crer). Por outro lado, o que é novo em *Mana’o*



Humbert de Superville,  
Alegoria, 1801  
Gravura  
Printroom, University of  
Leiden

*tupapa'u* é o fato de o relacionamento de pensamento e crença ser recíproco e reversível: a mulher imagina o espírito dos mortos, e o espírito dos mortos imagina a mulher – ou “vela por ela”, como também sugere seu vulto ao lado da cama. Os diversos níveis ontológicos da pintura, expressos por distintos tratamentos estilísticos e níveis de abstração são assim introduzidos num relacionamento dinâmico.

Esses “níveis de irrealidade” – utilizando a expressão de Sven Sandström – distinguem também o *tupapa'u* de outra fonte não mencionada em “Gênese de uma pintura”, *Olympia*, de Manet (Musée d'Orsay, Paris), que Gauguin copiou em fevereiro de 1891.<sup>36</sup> Paul Cézanne já revisitara a famosa pintura em sua *Olympia moderna* (1873; Musée d'Orsay, Paris), que introduziu o espectador (masculino) no retrato e fez a prostituta reclinada lhe aparecer como visão em vez de realidade. Esse espectador não é representado diretamente em *Mana'o tupapa'u*, mas a historietta contada em “Noa Noa” sugere sua presença indireta. Riscando fósforos no quarto sombrio, o narrador descobre o terror de Teha'amana olhando para ele sem o reconhecer. Ele mesmo é paralisado por uma “estranha incerteza” descrita como dupla: “Sabia eu o que ela pensou que eu fosse naquele instante? Talvez me tenha tomado... por algum daqueles demônios e espectros lendários, os tupapaus que preenchem as noites em claro de seu povo? Sabia eu quem de fato ela era? O sentimento intenso que a possuía, sob a dominação física e moral de suas superstições, a fizeram tão estranha para mim, tão diferente de tudo que eu havia sido capaz de vislumbrar até então”.<sup>37</sup> Nessa história, no momento em que Gauguin experimenta a irreduzível alteridade<sup>38</sup> de sua amante taitiana, torna-se também, simultaneamente, parte de seu mundo imaginário como um *tupapa'u*, um espírito dos mortos. A transformação é sustentada na linguagem original pelo fato de o narrador, retornando da cidade, ser certamente um *revenant*, palavra francesa para “fantasma” e cujo sentido literal é “aquele que volta”. Na medida em que a versão revisada de “Noa Noa” pode ser considerada relevante para a pintura, pode-se conseqüentemente supor que o pintor/amante/espectador está parcialmente presente na pintura por meio do *tupapa'u*.

### Processo criativo e “Traumarbeit”

Essa presença indireta ou representação pode ser interpretada como resultado de transferência ou deslo-

camento. O último termo foi utilizado alguns anos mais tarde por Sigmund Freud para uma das operações que constituem o que ele denominou “trabalho do sonho” [*Traumarbeit*], a elaboração onírica.<sup>39</sup> Na verdade, o relato de Gauguin sobre a gênese de *Mana'o tupapa'u* pode ser intimamente comparado à análise de Freud. O primeiro impulso é claramente erótico, mesmo que a expressão, por conveniência, seja levemente eufemizada. Na correspondência para sua esposa, Gauguin inicia seu relato como se segue: “fiz um nu de uma jovem. Na posição em que se encontra, qualquer circunstância<sup>40</sup> poderia torná-la obscena. Mas é assim que a quero, as linhas e o movimento me interessam”.<sup>41</sup> *Je la veux ainsi* pode facilmente ser compreendido em termos sexuais, como na justificativa paralela, concedida em “Cahier pour Aline”, de que havia sido “seduzido por uma forma, um movimento”. Em “Noa Noa”, o narrador confessa que “nunca havia visto [sua amante] tão bela, e, sobretudo, nunca sua beleza fora tão comovente”; o episódio assim se conclui: “uma noite doce e ardente, uma noite tropical”. Esse impulso erótico, porém, é revisado e desviado por censura internalizada: dado que a pintura não deve ser considerada obscena, a referência ao ato sexual é substituída pelo medo dos espíritos, e a figura do amante por aquela do *tupapa'u*.

Pode-se também encontrar em *Mana'o tupapa'u* equivalentes de outras operações do “trabalho do sonho” freudiano. O resultado da “condensação” pode ser observado em detalhes como as “flores” ou os motivos ornamentais do pareô, que sugerem uma cabeça grotesca sorrindo abaixo das coxas da mulher. Essas imagens, potenciais ou ambíguas, incluídas por Gauguin em muitas de suas pinturas taitianas, introduzem outro nível ontológico na pintura. Relacionam-se a sua noção de “sugestão” e seu interesse na imagética mental e nas “crenças” ou “superstições” dos Maori.

Em sua correspondência para Monfreid, Gauguin esclarece que a noite de *Mana'o tupapa'u* representa também o pensamento da mulher, e, em “Noa Noa”, o narrador descreve a semi-obscureza do quarto como “povoado com perigosas aparições e equívocas sugestões”.<sup>42</sup> Finalmente, a escolha dos objetos e o desenvolvimento pseudológico de um tema para justificar o motivo<sup>43</sup> inicial podem ser comparados às operações que Freud chama de “consideração da figurabilidade” e “elaboração secundária”.

Vimos que Gauguin já havia tentado visualizar a atividade onírica em 1884. Com toda certeza, não estaria ciente do trabalho de Freud nessa época ou quando pintou *Mana'o tupapa'u* e escreveu "Gênese de uma pintura", mas poderia conhecer trabalhos mais antigos sobre o sonho, especialmente dos investigadores franceses Marie-Jean-Léon d'Hervey de Saint-Denys e Alfred Maury.<sup>44</sup> Na abertura de seu livro de 1867, d'Hervey de Saint-Denys incluiu, após episódio onírico tipicamente "obsceno", seis representações de "alucinações hipnagógicas", isto é, imagens vistas em estado semi-inconsciente. Elas carregam semelhança genérica com os padrões ornamentais quase abstratos empregados por Gauguin em suas evocações oníricas, "visões" e aparições que podem ser explicadas pelo fato de o artista conhecer essa ilustração ou, mais provavelmente, pela base comum na observação direta.

A comparação entre a análise de Freud do processo onírico e o relato de Gauguin acerca do processo criativo não é limitada à questão do sonho.<sup>45</sup> Ambos pretendem reconstituir um processo dinâmico ao contrário – objetivo compartilhado por Poe, mas quase tautológico, nesse caso, uma vez que declarou ter composto "O Corvo" "às avessas". Sabe-se que Freud entenderia progressivamente sua análise do "trabalho do sonho" a todas as produções psíquicas enraizadas no inconsciente, incluindo trabalhos artísticos e literários.

Quanto a Gauguin, costumava utilizar o termo "sonho" para referir-se à elaboração de seus trabalhos por meios que vão além dos clichês tradicionais. Explicando a Fontainas, por exemplo, a produção da pintura *De onde viemos? Quem somos? Para onde vamos?*, afirmou ter "pintado e sonhado simultaneamente" e que o título lhe viera "quando acordei e meu trabalho estava completo".<sup>46</sup> Pode-se comparar o interesse de Freud por um artigo de 1884 do lingüista Karl Abel – segundo o qual as mais antigas línguas ignoraram o princípio da contradição e contiveram palavras que possuem dois significados opostos – com o fascínio de Gauguin pela "bizarra" ambigüidade da linguagem taitiana, notavelmente explorada em *Mana'o tupapa'u*.<sup>47</sup> O paralelo entre a auto-interrogação de Gauguin sobre sua atividade criativa e a auto-análise freudiana para a preparação do *Die Traumdeutung* não é meramente cronológico, mas pode ser relacionado a preocupações comuns, inclusive com processos "arcaicos" ou "primitivos".<sup>48</sup> De certa forma, a tentativa de Gauguin para descobrir a "gênese" de sua pintura – tal como a

exposição mais agressiva de Poe sobre as "rodas e engrenagens" da composição poética – compartilha da tendência de desvelamento mencionada no início, para a qual a "psicanálise" de Freud iria servir como modelo principal. Trata-se de risco afastado por Mallarmé, que em 1894 denominou "ímpio" o "desmontar a ficção e o mecanismo literário em público", e por Redon, ao afirmar a Mellerio, em 1898, que o "nascimento" dos trabalhos de arte devia manter-se oculto.<sup>49</sup> Contudo o "mistério" que Mallarmé e Redon quiseram preservar era também importante para Gauguin, o que pode explicar sua ambivalência em "Gênese de uma pintura". Ele termina a correspondência para sua esposa dizendo que o que acabara de escrever era "muito enfadonho", mas "necessário para você aí", isto é, para lidar com os críticos, e conclui, em "Cahier pour Aline": "essa gênese foi escrita para aqueles que sempre querem saber os motivos e causas."<sup>50</sup> Para os outros [a pintura] é simplesmente um estudo de um nu do Pacífico.<sup>51</sup>

---

Dario Gamboni é professor de história da arte na Universidade de Genebra. Seus estudos enfocam as artes visuais do final do século 18 aos dias de hoje, em especial em torno de 1900. Publicou, entre outras obras, *The Destruction of Art: Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*, London, New Haven e Londres: Reaktion Books e Yale University Press, 1997; e *Potential Images: Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*, Londres: Reaktion Books, 2002.

Este texto (Paul Gauguin's Genesis of a Picture: A Painter's Manifesto and Self-Analysis) foi originalmente publicado em *Nineteenth-Century Art Worldwide* 2 n.3, outono 2003. [http://www.19thc-artworldwide.org/autumn\\_03/articles/gambos.html](http://www.19thc-artworldwide.org/autumn_03/articles/gambos.html)

Tradução: Thais Medeiros e Rodrigo Krul

Revisão técnica: Ana Tereza Prado Lopes e Ana Cavalcanti

## Notas

1 Sanouillet, Michel and Peterson, Elmer (eds). *The Essential Writings of Marcel Duchamp* Londres: Thames & Hudson, 1975: 138. A primeira versão deste ensaio foi apresentada na 26th International Conference of Art History organizada pelo Instituto de Investigaciones Estéticas da Universidad Autónoma de México in Saltillo, Coahuila (10-14 de novembro de 2002). Em português: O ato criador. In: Battcock, Gregory. *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

2 Ver Brettell, Richard et al. *The Art of Paul Gauguin*, cat. n. 154, Washington, DC: National Gallery of Art, 1988: 279-82.

3 Malingue, Maurice (ed.). *Paul Gauguin, Lettres à sa femme et à ses amis*, Paris: Grasset, 1946: 239-42, carta CXXXIV 8/12/1892; *Lettres de Gauguin à Daniel de Monfreid* Paris: Falaize, 1950: 97-

- 101, carta VII; "Cahier pour Aline": 7v, 8, 8v, 8bis (MS na Bibliothèque d'art et d'archéologie, Paris; fac-simile ed. Victor Merlhès [Bordeaux e Paris: William Blake and Co., Société des amis de la Bibliothèque d'art et d'archéologie, 1984]): 18-21; "Noa Noa" (MS no Musée du Louvre, Paris): 108-10 (*Noa Noa* Paris Crés, 1929: 92-94). A primeira versão (MS no Getty Center for the History of Art and the Humanities, Santa Monica, Califórnia) foi traduzida em *Noa Noa: Gauguin's Tahiti* Wadley, Nicholas (ed.), Griffin, Jonathan (trans.), Oxford: Phaidon, 1985: 37-38.
- 4 "Récapitulons-Partie musicale-Lignes horizontales ondulantes-accords d'orangé et de bleu reliés par des jaunes et des violets leurs dérivés. Eclairés par étincelles verdâtres-Partie littéraire-L'esprit d'une vivante lié à l'esprit des Morts/La nuit et le jour." Traduzido de Brettell 1988: 281.
- 5 No original, *vahine*. (N.T.)
- 6 Goldwater, Robert. The Genesis of a Picture: Theme and Form in Modern Painting, *Critique* 1, outubro de 1946: 5-12. Rey, Robert. *Gauguin*. Paris: Rieder, 1923: 38-40.
- 7 Field, Richard S. *Paul Gauguin: The Paintings of the First Voyage to Tahiti* (Ph.D. diss., Harvard University, 1963; Nova York e Londres: Garland, 1977: 115.
- 8 "Cette traduction est seulement pour toi afin que tu puisse [sic] la donner à ceux qui te la demanderont. Mais sur le catalogue je veux qu'on mette les titres comme ils sont sur le tableau. Cette langue est bizarre et donne plusieurs sens." *Gauguin, Lettres à sa femme et à ses amis* 240.
- 9 Traduzido de Henry J. Stenning in Malingue, Maurice (ed.). *Paul Gauguin, Letters to his Wife and Friends*. Cleveland e Nova York: World Publishing Co., 1949: 176-78.
- 10 Ver: White, Harrison and Cynthia. *Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting World*. Chicago e Londres: University of Chicago Press, 1993: 1ª ed., 1965.
- 11 Ver: Eckermann, Else. *En lutte contre une puissance formidable: Paul Gauguin im Spannungsfeld von Kunstkritik und Kunstmarkt* (Ph.D. diss., Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn, 2001; Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 2003).
- 12 Paul Gauguin. *Raconteurs de Rapin*. Victor Merlhès (ed.). Taravao: Éditions Avant et Après, 1994. Sobre a rivalidade e a interdependência entre artistas e escritores no final do século 19, ver: Gamboni, Dario. *La plume et le pinceau: Odilon Redon et la littérature*. Paris: Minuit, 1989.
- 13 Whistler, James Abbott McNeill. *The Gentle Art of Making Enemies* 2ª ed. ampliada. Londres: Heinemann, 1892; reimpressão, Nova York: Dover Publications, 1967: 146.
- 14 No original em francês, *préalable*. (N.T.)
- 15 "Rien ne se fait en art par la volonté seule. / Tout se fait par la soumission docile à la venue de l'inconscient". *Lettres d'Odilon Redon 1878-1916*. Paris e Bruxelas: Librairie nationale d'art et d'histoire e G. van Oest, 1923: 34, 16 agosto 1898.
- 16 Paul Gauguin, *Lettres à André Fontainas*. Caen: L'Échoppe, 1994: 47, 14-16; ver também: *Lettres à sa femme et à ses amis*, cartas CLXXX e CLXXII: 286-90, 292-95.
- 17 "J'ai essayé dans un décor suggestif de traduire mon rêve sans aucun recours à des moyens littéraires..." *Gauguin, Lettres à André Fontainas*: 16; *Gauguin, Lettres à sa femme et à ses amis* 289.
- Décor* poderia ser traduzido também como a "cena" ou o "cenário", mas, considerando o significado positivo de *décoration* para Gauguin, é mais provável que o artista tivesse querido caracterizar a pintura como um todo.
- 18 "... il y a en somme en peinture plus à chercher la suggestion que la description, comme le fait d'ailleurs la musique." *Lettres de Gauguin à Daniel de Monfreid*, letter LXXVII: 182; nessa correspondência a Monfreid sobre o *Mana'otupapa'u* Gauguin afirma ter escolhido usar um amarelo-cromo para o lençol, porque "esta cor sugere a noite sem a explicar" (ibid.: 101).
- 19 Essa concepção foi esboçada por Gauguin em sua correspondência de 14 de janeiro de 1885 para Emile Schuffenecker. *Gauguin, Lettres à sa femme et à ses amis*, carta XI: 44-47.
- 20 Livrentemente traduzido de: "il me faut expliquer cet effroi avec le moins possible de moyens littéraires comme autrefois on le faisait". Ibid.: 241.
- 21 "Dans l'art ainsi compris, la fin n'étant plus la reproduction directe et immédiate de l'objet, tous les éléments de la langue picturale, lignes, plans, ombres, lumières, couleurs, deviennent, on le comprendra, les éléments abstraits qui peuvent être combinés, atténués, exagérés, déformés, selon leur mode expressif propre, pour arriver au but général de l'oeuvre: l'expression de telle idée, de tel rêve, de telle pensée." Aurier, Albert. *Textes critiques 1889-1892: Des impressionnistes au symbolistes*. Paris: École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1995: 103; originalmente publicado em *Les Symbolistes* Revue encyclopédique, n. 32, 1 abril 1892: 475-87.
- 22 Giry, Marcel. Une source inédite d'un tableau de Gauguin, *Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art Français* (1970). 1972: 181-87. O tratado de Charles Blanc foi republicado em 1885, e o impacto da transmissão das idéias de Humbert de Superville foi especialmente percebido no caso de Seurat. Ver, por exemplo: *Seurat*, cat., Galeries nationales du Grand Palais, Paris; Metropolitan Museum of Art, Nova York. Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1991: 435-36.
- 23 The Philosophy of Composition. In Poe, Edgar. *Três poemas e uma gênese*. Tradução de Fernando Pessoa. Lisboa: Publicações Culturais Engrenagem Ltda, 1985. (N.T.)
- 24 Edgar Allan Poe, The Philosophy of Composition, in *Tales, Poems, Essays*. Londres e Glasgow: Collins, 1952: 503-13. Sobre *Wirkungsethik*, ver: Wolfgang Drost, "Zwei Etappen auf dem Wege von der normativen Ästhetik zur Wirksethik und zur Theorie von der Poesie des Kunstwerks: Simon-Théodore Joffroy und Charles Baudelaire", in Albrecht Leuteritz et al. (eds), *Festschrift für Georg Scheja zum 70. Geburtstag*. Sigmaringen: Thorbecke, 1975: 203-12.
- 25 Rey 1923: 39.
- 26 Ver: Brettell 1988, n. 116. O poema foi recitado (na tradução de Mallarmé) durante o banquete organizado em 23 de março de 1891 em homenagem à partida de Gauguin para o Taiti.
- 27 Notes d'Edgar Poe ("Cahier pour Aline": 1v).
- 28 Relativo à heurística: designativo do processo pedagógico que leva o aluno a descobrir a verdade, por si próprio. (N.T.)
- 29 Sobre o *tupapa'u* Field considerou dois desenhos de uma mulher no Carnet de Tahiti: 55v e 56r. Ver o fac-simile no *Carnet de Tahiti*. Taravao: Éditions Avant et Après, 2001), sem numeração das páginas. O desenho a carvão do nu reclinado (c. 1892, local indefinido) foi reproduzido em John Rewald, *Post-Impressionism: From Van Gogh to Gauguin*. Nova York: Museum of Modern Art,

- 1956: 527, e em *Noa Noa: Gauguin's Tahiti* 1985: 78. Gauguin escreveu a Monfreid que o nu no *Mana'o tupapau* não foi pintado frente ao modelo.
- 30 "Il y a quelques fleurs dans le fond mais elles ne doivent pas être réelles étant imaginatives, je les fais ressembler à des étincelles. Pour le Canaque les phosphorescences de la nuit sont de l'esprit des morts ils y croient et en ont peur." Gauguin, *Lettres à sa femme et à ses amis* 241-42. Em "Cahier pour Aline" também há referências a "faiscas elétricas".
- 31 "Ces fleurs sont des fleurs de Tupapau, des phosphorescences, signe que le revenant s'occupe de vous. Croyances tahitiennes."
- 32 "Le titre *Mana'o Tupapau* a deux sens, ou: elle pense au revenant, ou: le revenant pense à elle."
- 33 "Mana'o Penser croire / pense ou croit au revenant / tupapau / (Esprit des ou Revenant / veille sur Morts / elle." Gauguin, *Lettres à sa femme et à ses amis* 240.
- 34 Ver: Johanne Teilhet-Fisk, *Paradise Revised: An Interpretation of Gauguin's Polynesian Symbolism* (Ph.D. diss., University of California at Los Angeles, 1975; Ann Arbor: University of Michigan Research Press, 1983), passim; e Stephen F. Eisenman, *Gauguin's Skirt* (Londres: Thames and Hudson, 1997: 119-30. Teilhet-Fisk, 1975: 73) considerou o *Mana'o tupapau* o primeiro trabalho de Gauguin, ou de qualquer outro artista, a revelar extraordinários conhecimentos e entendimento das crenças taitianas no mundo sobrenatural.
- 35 "Pour moi dans ce tableau le paysage et la lutte n'existent que dans l'imagination des gens en prière, par suite du sermon." Victor Merliès (ed.), *Correspondance de Paul Gauguin*, Paris, 1984: 232, n. 165.
- 36 Sven Sandström, *Levels of Unreality: Studies in Structure and Construction in Italian Mural Painting during the Renaissance* (Uppsala: Almqvist & Wiksell, 1963); ver Brettell 1988, n. 117.
- 37 "Savais-je ce qu'à ce moment j'étais pour elle? Si elle ne me prenait pas, avec son visage inquiet, pour quelqu'un des démons ou des spectres, des tupapau dont les légendes de sa race emplissent les nuits sans sommeil? Savais-je même qui elle était en vérité? L'intensité du sentiment qui la possédait, sous l'empire physique et moral de ses superstitions, faisait d'elle un être si étranger à moi, si différent de tout ce que j'avais pu entrevoir jusque-là." Gauguin, "Noa, Noa". Louvre MS: 93.
- 38 No original: *otherness*. (N.T.)
- 39 Sigmund Freud, *Die Traumdeutung*. Leipzig e Viena: Franz Deuticke, 1900.
- 40 No original: *trifle*. (N.T.)
- 41 "Je fis un nu de jeune fille. Dans cette position, un rien, et elle est indécente. Cependant je la veux ainsi, les lignes et le mouvement m'intéressent." Gauguin, *Lettres à sa femme et à ses amis* 241. Entretanto, Gauguin ainda qualificou *Mana'o tupapau* a mesma correspondência como "arriscado".
- 42 "Ces fleurs sont en même temps comme des phosphorescences dans la nuit (dans sa pensée)." *Lettres de Gauguin à Daniel de Monfreid*: 101: "dans ces demi-ténèbres à coup sûr peuplées d'apparitions dangereuses, de suggestions équivoques..." "Noa Noa". Louvre MS: 93. Sobre a noção de "imagens potenciais", e sua relevância para Gauguin, ver Dario Gamboni, *Potential Images: Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art* (Londres: Reaktion, 2002: 18-20, 86-96. Field, 1977: 114-15, 118 sugeriu a possibilidade de que a história contada em "Noa Noa" combinada com a crescente consciência de Gauguin de "que o Taiti igualou a escuridão com o passado, era a base formativa real da pintura."
- 43 No original, *motif*. (N.T.)
- 44 Anonymous [Marie-Jean-Léon d'Hervey de Saint-Denys], *Les rêves et les moyens de les diriger* (Observations pratiques. Paris: Amyot, 1867; L.-F.-Alfred Maury, *Le sommeil et les rêves*. Études psychologiques sur ces phénomènes et les divers états qui s'y rattachent suivies de recherches sur le développement de l'instinct et de l'intelligence dans leurs rapports avec le phénomène du sommeil. Paris: Didier, 1862: 1ª ed. 1861. Ver Henry F. Ellenberger, *The Discovery of the Unconscious: The History and Evolution of Dynamic Psychiatry* (Nova York: Basic Books, 1970; Stefanie Heraeus, *Traumvorstellung und Bildidee*. Surreale Strategien in der französischen Graphik des 19. Jahrhunderts. Berlin: Reimer, 1998; Stefanie Heraeus, Artists and the Dream in Nineteenth-Century Paris: Towards a Prehistory of Surrealism, in *History Workshop Journal* 48, outono de 1999: 153-68.
- 45 Field, 1977: 268, n. 27 comparou as preocupações de Gauguin com as de Freud, em termos gerais e referiu-se à sugestão de Niels Sandblad de que "esse seria um campo muito fértil para a investigação".
- 46 "... en peignant et rêvant tout à la fois... / Au réveil, mon oeuvre terminée, je me dis, je dis: D'où venons-nous? que sommes-nous? Ou allons-nous?" Gauguin, *Lettres à André Fontaines*: 15-16.
- 47 Sigmund Freud, Über den Gegensinn der Urworte (1910), in *Studienausgabe*, vol. IV: Psychologische Schriften. Frankfurt am Main: Fischer, 1970: 227-34.
- 48 Kirk Varnedoe sugeriu que "a descrição de Gauguin de sua elaboração do espírito (ou o *Mana'o tupapau*), indo da impressão sensorial inicial à arte simbólica, segue padrão similar e implicitamente alinha seu processo criativo com a construção primitiva do pronunciamento inicial ao desenvolvimento da linguagem" e apontou evidências do relacionamento de Gauguin com a teoria linguística. Ver Varnedoe, Gauguin, in William Rubin (ed.) "Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern, cat. Nova York: Museum of Modern Art, 1984: 200, 208, n. 62.
- 49 Stéphane Mallarmé, "La musique et les lettres" (1894), Henri Mondor and G. Jean-Aubry (eds.), *Oeuvres complètes* Paris: Gallimard, 1945: 647 ("le démontage impie de la fiction et conséquemment du mécanisme littéraire"); *Lettres d'Otilon Redon*: 30, carta de 21 de julho de 1898 ("Le point initial de mes ouvrages vous importe-t-il tant que ça? Ne vaudrait-il pas mieux le cacher un peu: est-il bien de regarder ainsi la naissance?").
- 50 No original "the whys, the because". (N.T.)
- 51 "Ce que je t'écris là est très ennuyeux mais je crois que cela t'est nécessaire pour là-bas." Gauguin, *Lettres à sa femme et à ses amis*, p. 242: "Cette genèse est écrite pour ceux qui veulent toujours savoir les pourquoi, les parce que. / Si non, c'est tout simplement une étude de nu océanien."