

Ilana Seltzer Goldstein

**Do ´tempo dos sonhos` à galeria: arte aborígine australiana
como espaço de diálogos e tensões interculturais**

Campinas – SP

Março de 2012

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA SOCIAL

ILANA SELTZER GOLDSTEIN

DO 'TEMPO DOS SONHOS' À GALERIA:
ARTE ABORÍGINE AUSTRALIANA COMO ESPAÇO DE DIÁLOGOS E
TENSÕES INTERCULTURAIS

TESE de DOUTORADO
APRESENTADA AO INSTITUTO DE FILOSOFIA E
CIÊNCIAS HUMANAS DA UNICAMP PARA
OBTENÇÃO DO TÍTULO DE DOUTOR EM
ANTROPOLOGIA SOCIAL

ORIENTADOR(A): PROFA. DRA. VANESSA ROSEMARY LEA

Este exemplar corresponde à
redação final da Tese defendida
e aprovada pela Comissão
Julgadora no dia 06/03/2012.

Profa. Dra. Vanessa Rosemary Lea

CAMPINAS, 2012

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA POR
SANDRA APARECIDA PEREIRA-CRB8/7432 –
BIBLIOTECA DO IFCH
UNICAMP

G578d Goldstein, Ilana Seltzer, 1970-
Do 'tempo dos sonhos' à galeria: arte aborígine australiana
como espaço de diálogos e tensões interculturais / Ilana
Seltzer Goldstein. -- Campinas, SP : [s.n.], 2012

Orientador: Vanessa Rosemary Lea
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de
Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Arte indígena - Austrália. 2. Arte e antropologia.
3. Comunicação intercultural. I. Lea, Vanessa, 1953-.
II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de
Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em Inglês: From the Dreaming to the gallery: Australian Aboriginal art as a
locus for intercultural dialogue and tension

Palavras-chave em inglês:

Indian art - Australia

Art and anthropology

Intercultural communication

Área de concentração: Antropologia Social

Titulação: Doutor em Antropologia Social

Banca examinadora:

Vanessa Rosemary Lea [Orientador]

Elsje Maria Lagrou

Jens Michael Baumgarten

Omar Ribeiro Thomaz

Regina Aparecida Polo Müller

Data da defesa: 06-03-2012

Programa de Pós-Graduação: Antropologia Social

ILANA SELTZER GOLDSTEIN

**DO 'TEMPO DOS SONHOS' À GALERIA: ARTE ABORÍGINE AUSTRALIANA
COMO ESPAÇO DE DIÁLOGOS E TENSÕES INTERCULTURAIS**

Tese apresentada ao Departamento de Antropologia Social do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do grau de Doutor em Antropologia Social sob orientação da Profa. Dra. Vanessa Rosemary Lea.

Este exemplar corresponde à redação final da Tese defendida e aprovada pela Comissão Julgadora no dia 06 de março de 2012.

Comissão Julgadora:

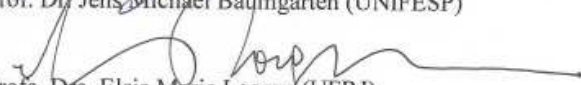
Titulares:



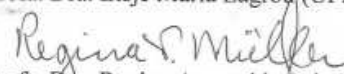
Profa. Dra. Vanessa Rosemary Lea – (UNICAMP) - (Presidente)



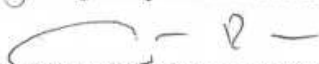
Prof. Dr. Jens Michael Baumgarten (UNIFESP)



Profa. Dra. Elsje Maria Lagrou (UFRJ)



Profa. Dra. Regina Aparecida Polo Müller (UNICAMP)



Prof. Dr. Omar Ribeiro Thomaz (UNICAMP)

Suplentes

Profa. Dra. Heloisa André Pontes (UNICAMP)

Prof. Dr. Antonio Augusto Arantes Neto (UNICAMP)

Profa. Dra. Silvia Caiuby Novaes (USP)

RESUMO

A arte contemporânea dos povos indígenas da Austrália é um fenômeno *sui generis* e ainda pouco conhecido no Brasil. Ancora-se em práticas e valores tradicionais, e, ao mesmo tempo, está inserida nas instituições museológicas e no mercado de arte. Na Austrália, sua valorização e institucionalização vêm ocorrendo, gradualmente, desde os anos 1970, graças a uma rede de apoio intersetorial e interétnica, abrangendo de órgãos públicos a cooperativas de artistas, de prêmios a leilões. O reconhecimento internacional se faz igualmente notar em iniciativas como a encomenda feita a oito aborígenes australianos, em 2006, para que realizassem intervenções permanentes no edifício do *Musée du Quai Branly*, em Paris. Do ponto de vista formal, trata-se de uma produção muito diversificada, que pode ser dividida em movimentos ou estilos regionais, como a pintura “abstrata” de tinta acrílica sobre tela do Deserto Central, a pintura figurativa de pigmentos naturais sobre entrecasca de árvore de Arnhem Land e as aquarelas de paisagem de Hermansburg. O conteúdo remete quase sempre a feitos dos ancestrais e a fragmentos do *Dreaming* – uma espécie de tempo mítico comum a todas as etnias –, apesar de alguns pintores optarem por retratar cenas históricas trágicas, relativas ao encontro com os brancos. Destinada prioritariamente ao público externo, a pintura aborígene australiana é distribuída por uma rede composta por dezenas de centros de artes comunitários, dirigidos pelos próprios artistas, com o auxílio de agentes mediadores.

Assim, as principais questões que nortearam a pesquisa foram: Como ocorreu a transformação de práticas tradicionais indígenas em arte contemporânea, na Austrália? Quais os papéis e os interesses das organizações indígenas e do governo, respectivamente, na montagem da chamada *Indigenous art industry*? Como operam as noções de autoria, autenticidade e propriedade intelectual, nesse contexto? Por que o mesmo país que massacrou seus nativos, até tão pouco tempo atrás, agora fomenta a produção artística indígena e incorpora elementos aborígenes na construção da identidade nacional? Para buscar responder a tais questões, inspirei-me – principal, mas não exclusivamente – em autores e debates da antropologia da arte: Howard Morphy e seu questionamento das definições eurocêntricas de arte e artista; Alfred Gell e sua abordagem das agências envolvidas no processo artístico; Sally Price e sua discussão da postura primitivista no circuito euroamericano de museus e galerias; Sherry Errington e sua problematização da ideia de autenticidade, entre outros. Baseei-me também em pesquisa de campo, realizada junto a cerca de 30 organizações australianas, entre galerias comerciais, museus públicos, cooperativas indígenas e agências estatais, e ainda em alguns museus e galerias europeus. O objetivo era investigar os mecanismos, as relações e tensões inerentes a um sistema que, se por um lado oferece uma rara oportunidade de geração de renda e visibilidade para as comunidades indígenas australianas, por outro lado suscita impasses éticos e jurídicos de difícil resolução. Ao cabo do percurso, fica claro que a arte indígena da Austrália serve, hoje, como um raro *locus* de comunicação entre os povos nativos e a sociedade envolvente, uma plataforma sobre a qual se constrói – nem sempre harmonicamente – um produto intercultural de grande apelo estético, cujas exposição e comercialização acarretam impactos simbólicos, econômicos e políticos.

Palavras-chave: pintura aborígene australiana; antropologia da arte; diálogo intercultural.

ABSTRACT

Contemporary Australian Indigenous art is a complex and *sui generis* phenomenon, still scarcely known in Brazil. While rooted in traditional cosmologies and practices, it has also found its place in museological institutions and in the art market. Since the seventies, its recognition as well as an institutionalization process have been gradually taking place in Australia, due to an intersectoral and interethnic support network, comprising from government agencies to artist cooperatives, from art awards to auctions. International prominence has been achieved through initiatives such as the commission of eight Australian Aboriginal artists, in 2006, to conduct permanent interventions in the building of the *Musée du Quai Branly*, in Paris. From the formal point of view, the works are much diversified. They can be classified according to artistic movements or regional styles, such as the “dot paintings” made with acrylic paint on canvas from the Central Desert, the figurative painting using natural ochres over the inner bark of trees from Arnhem Land; or the landscape watercolors from Hermansburg. Although some artists prefer to depict historical scenes from the tragic encounter with white people, the art motives are usually fragments of *Dreaming* – recounting the journey and actions of ancestral beings that created the natural world and the social rules. Intended mainly for an external public, Australian Aboriginal painting is distributed by a network composed of dozens of community art centers, managed by the artists themselves with the help of mediators.

Thus, the main issues that guided this research were: How were traditional Indigenous practices transformed into contemporary art in Australia? Which were the interests and roles played by Indigenous organizations and the government, respectively, in the making of the so-called Indigenous art industry? How do the notions of authorship, authenticity and intellectual property operate in this context? Why does the same country that was responsible for the massacre of its natives, until recently, now foster Indigenous artistic work and incorporate Aboriginal cultural elements into the construction of its national identity? In order to answer these questions I sought inspiration – mainly but not exclusively – in authors and debates from the anthropology of art: Howard Morphy and his discussion on the Eurocentric definitions of art and artist; Alfred Gell and his form of addressing the various agencies involved in the artistic process; Sally Price and her debate of Western attitudes towards the “primitive” art in the Euro-American circuit of museums and galleries; Sherry Errington and her problematization of authenticity. I have also done fieldwork, conducted with approximately thirty Australian organizations, ranging from commercial galleries to public museums, Indigenous cooperatives and state agencies, as well as with certain European institutions. The purpose of this research was to investigate the mechanisms, relations and tensions inherent to a system that, on the one hand, offers a rare opportunity of income generation and visibility for Australian Indigenous communities, and, on the other hand, raises impasses of difficult resolution. In the end, it becomes clear that Indigenous art today stands as a privileged *locus* of communication between native people and the society at large, through which an intercultural product of great aesthetic appeal is construed (not necessarily in a harmonious manner), the exhibition and commercialization of which create symbolic, economic and political impact.

Keywords: Australian Aboriginal painting; anthropology of art; intercultural dialogue.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, ao CNPq, pela bolsa de doutorado que me foi concedida durante 4 anos e pela bolsa-sanduíche no exterior, com a qual pude ir à Austrália.

Em segundo lugar, agradeço à minha orientadora, Profa. Dra. Vanessa Lea, que, sem me conhecer anteriormente, embarcou no projeto desde a banca de seleção do doutorado e sempre respeitou meu ritmo e minhas decisões, sem deixar de estar presente, nem de intervir nos momentos importantes.

Estendo meu reconhecimento aos docentes e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UNICAMP, que me acolheram e ofereceram um ambiente livre e estimulante para o desenvolvimento do doutorado.

Muito obrigada à Profa. Dra. Elsj Lagrou e à Profa. Dra. Regina Pollo Müller, pelas críticas e sugestões feitas no Exame de Qualificação, em novembro de 2010.

E também aos coordenadores e debatedores dos grupos de trabalho e sessões temáticas em que apresentei versões preliminares de alguns capítulos da tese. No IV Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura – ENECULT, agradeço em particular as considerações de Annateresa Fabris; na 27^a. Reunião da Associação Brasileira de Antropologia – ABA, ao coordenador do GT “Repensando a antropologia da arte”, Sergio Baptista da Silva e aos demais participantes; no 34^o Encontro Anual da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Ciências Sociais – ANPOCS, meu muito obrigada aos coordenadores do Seminário Temático “Imagem e suas leituras nas Ciências Sociais”, Ana Paula Cavalcanti Simioni e Marco Antônio Teixeira Gonçalves, à sempre atenta debatedora Lilia Moritz Schwarcz, bem como a todos os presentes que fizeram pertinentes considerações.

Aos amigos Luisa Pessoa de Oliveira, Carla Delgado de Souza e Felipe Dittrich Ferreira, membros do Grupo de Estudos de Antropologia e Arte – GESTA, que se encontrou regularmente no IFCH, de 2008 a 2010, e também colegas no Comitê Editorial da *Proa* – Revista de Antropologia e Arte, um agradecimento especial pela generosidade na leitura atenta dos capítulos e pela paciência ao compartilharem os altos e baixos do percurso.

Sou igualmente grata aos outros parceiros do GESTA e da *Proa*, com quem tive ocasião de discutir textos e ideias que ajudaram a fundamentar a reflexão: Alessandra Tráldi Simoni; Eduardo Dimitrov; Estela Pereira; Fabiane Vinente dos Santos; Felipe Dittrich Ferreira;

Guilherme Cardoso; Joanna Lopes da Hora; Leonardo Bertolossi; Magda dos Santos Ribeiro; Marialba Rita Maretti; Rodrigo Charaffedini Bullamah.

Não poderia deixar de registrar minha imensa gratidão ao prof. Howard Morphy, diretor do *Centre for Cross-Cultural Research*, de Camberra, que me acolheu com tanta generosidade e sabedoria na *Australian National University*.

Nunca esquecerei o apoio intelectual e afetivo recebido das antropólogas e historiadoras da arte Robyn Mckenzie, Merryn Gates e Chrischona Schmidt, não apenas em Camberra, como ao longo dos meses seguintes. Elas não só facilitaram minha estadia australiana, como se tornaram fonte permanente de informações e motivação.

Agradeço a Cecília Alfonso e Will Stubbs, coordenadores dos centros de arte aborígene *Warlukurlangu Artists Aboriginal Corporation*, no Deserto Central, e *Buku-Larrangay Mulka*, em Arnhem Land, por terem viabilizado minha curta, mas muito proveitosa estadia em suas entidades.

Destaco ainda a gentileza de Kevin Murray, que me convidou para um debate no Instituto de Estudos Pós-Coloniais de Melbourne e de Christine Godden, da *Association of Central Australian Aboriginal Art and Craft Centres – Desart*, em Alice Springs, que enviou um conjunto de materiais pelo correio para o Brasil, para evitar que eu carregasse peso.

Foi igualmente fundamental a interlocução pessoal e virtual com colegas e profissionais das artes australianos e europeus, sempre disponíveis e atualizados: Alison French; Adrian Newstead; Beverly Knight; Cath Bowdler; Christina Davidson; Diana James; Emily Joyce Evans; Ernest Brimm; Francesca Cubillo; Gretchen Stolte; Gulumbu Yunupingu; Helen Hansen; Hetty Perkins; Jean Hubert-Martin; John Altman; John Carty; Kay Johnston; Larissa Förster; Laura Fischer; Margo Neale; Philippe Peltier; Rosemary Schepherd; Shirley Campbell; Wally Caruana; Wukun Wanambi.

Não poderia deixar de agradecer a Ana Paula Simioni, Aristóteles Barcelos Neto e Paulo Garcez Marins, que estiveram na origem de meu projeto de doutorado, incentivando-me a retornar à carreira acadêmica e discutindo comigo os rumos e possibilidades do projeto. Bem como às amigas queridas, pelos palpites eventuais, mas sobretudo pela paciência e pelo carinho: Adriana Barreto Pereira; Ana Carla Fonseca Reis; Ana Letícia Fialho; Andrea Ranieri; Bia Labate; Carin Petti; Caroline Garcia de Souza; Clarice Cohn; Clotilde Lainscek; Cristina Neme; Daniela Sanchez; Eduarda Fleury; Elena Grosbaum; Gabriela Amatuzzi; Gláucia Rodrigues Lima; Janine Durand; Liliana Souza e Silva; Livia Deorsola; Luciana Veit; Márcia Ferran;

Mariana Di Stella; Mônica Angélica; Mônica Carvalho; Olaya Hanashiro; Patrícia de Oliveira Ramos; Paula Diehl; Paula Senna Alonso; Rossana Cavallini; Simone Rossi Pugin; Tereza Loparic.

Por fim, muito obrigada à minha pequena e calorosa família. A meu marido Christian Strube, o comentador mais sagaz que eu poderia ter; minha mãe Norma Seltzer Goldstein, revisora de toda uma vida; a minha irmã Thaís Seltzer Goldstein, meu pai Carlos Goldstein e meus tios Míria e Cláudio Saalfeld, pelo apoio incondicional.

São muitos os nomes mencionados, mas cada um teve um papel crucial durante a pesquisa e a redação da tese. Sozinha, eu não teria chegado até aqui.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1. “Zoológico humano”. Exposição Universal, 1889, Paris. Foto anônima.....	p. 12
Figura 2. “Chupicuaro”. México, cerca de 400 a.C. Foto de Arnaud Baumann.....	p. 13
Figura 3. “Gabinete de curiosidades”, séc. XVII. Artista anônimo. Óleo sobre tela. <i>Oficio delle Pietre Dure</i> , Florença.....	p. 15
Figura 4. “Pavillon des Sessions”: braço do <i>Musée du Quai Branly</i> dentro do <i>Musée du Louvre</i> . Foto de divulgação.....	p. 26
Figura 5. “Tribo dos contribuintes”. Jardim do <i>Musée du Quai Branly</i> , fevereiro de 2006. Foto de Joel François.....	p. 27
Figura 6. “Primitivism in 20th Century art”. Cartaz de exposição no <i>Museum of Modern Art</i> , Nova York, 1984.....	p. 28
Figura 7. “Magiciens de la terre”. Cartaz de exposição realizada no <i>Centre George Pompidou</i> , Paris, 1989.....	p. 30
Figura 8. “Yarla (Yam Dreaming)”. Paddy Jupurrurla Nelson e outros artistas. Instalação para a exposição “Magiciens de La Terre”, 1989.....	p. 31
Figura 9. Coleção permanente de Austrália e Oceania no <i>Musée du Quai Branly</i> . Foto de Antonin Bordeaud, sem data.....	p. 34
Figura 10. Cenografia de caverna onde ficam instalados vídeos informativos no <i>Musée du Quai Branly</i> . Foto de Ilana Goldstein, 2011.....	p. 35
Figura 11. Estatueta Nok, ente 500 a.C e 200 d.C. <i>Musée du Louvre</i> . Foto de divulgação.....	p. 37
Figura 12. Performance com representantes da etnia Yonlgu e nativos do Estreito de Torres na inauguração do <i>Branly</i> . Foto de Will Owen, 2006.....	p. 42
Figura 13a. Afrescos de Gulumbu Yunupingu, 2º. piso do <i>Branly</i> / Figura 13b. Afresco de Ningura Napurulla, no 1º. Piso do <i>Branly</i> . Fotos de Will Owen, 2006.....	p. 45
Figura 14. Afresco de John Mawurndjul no teto da livraria do <i>Musée du Quai Branly</i> . Foto de Ilana Goldstein, 2011.....	p. 46
Figura 15. “Museum Place”. Instalação de Judy Watson na fachada da livraria do <i>Branly</i> . Foto de Ilana Goldstein, 2011.....	p. 47
Figura 16. “Jimbirla and gemerre (Spearheads and cicatrice)”. Intervenção de Lena Nyadbi na parte de trás do <i>Branly</i> . Foto de Ilana Goldstein, 2011.....	p. 48
Figura 17. Pintura de Buranday, 1963. Pigmentos naturais sobre entrecasca de eucalipto. Acervo <i>Musée du Quai Branly</i> . Foto de Ilana Goldstein, 2011.....	p. 50
Figura 18. Pintura de Nangunyari-Namiridali, 1963. Pigmentos naturais sobre entrecasca de eucalipto. Acervo <i>Musée du Quai Branly</i> . Foto de Ilana Goldstein, 2011.....	p. 51
Figura 19. Vitrine com pinturas de Arnhem Land, na seção de Austrália e Oceania do <i>Musée Branly</i> . Foto de Ilana Goldstein, 2011.....	p. 52
Figura 20. Pintura de Helicopter Tjungurrayi. Final do século XX. Acrílico sobre tela. Acervo do <i>Musée du Quai Branly</i> . Foto de divulgação.....	p. 53

Figura 21a. Pintura de Ronnie Tjampitjinpa, final do século XX. Acrílico sobre tela. Acervo do <i>Branly</i> / Figura 21b. “816 Schaltbrett”, de Friedensreich Hundertwasser, 1980. Técnica mista. Acervo da <i>Kunsthhaus</i> , Viena.....	p. 54
Figura 22. Galeria de pinturas de acrílico sobre tela, provenientes do deserto australiano, no <i>Musée du Quai Branly</i> . Fotografia de Ilana Goldstein, 2011.....	p. 56
Figura 23. “Wild carrot Dreaming”, de Paddy Jupurrula Nelson, 1991. Acrílico sobre tela. Coleção <i>Musée du Quai Branly</i> . Foto de divulgação.....	p. 58
Figura 24. “Kinyu”, de Eubena Nampitjin. Final do século XX. Acrílico sobre tela. 100 X 150 cm. Coleção <i>Musée Du Quai Branly</i> . Foto de divulgação.....	p. 59
Figura 25. “Ninjilki”, Sally Gabore, 2006. Acrílico sobre tela. Coleção <i>Musée do Quai Branly</i> . Foto de divulgação.....	p. 60
Figura 26. Cartaz e folder da exposição de Emily Kame Kngwarreye no Japão. Foto de divulgação.....	p. 62
Figura 27. Visitantes lendo o <i>folder</i> da exposição “Remembering Forward”, em Colônia, em 2011. Foto de Ilana Goldstein, 2011.....	p. 64
Figura 28. <i>Banner</i> da exposição “Remembering Forward”, no <i>Museum Ludwig</i> , Colônia, 2011. Foto de Ilana Goldstein, 2011.....	p. 65
Figura 29. Anúncio de um jornal de Darwin, década de 1930: crianças mestiças em orfanato, à espera de adoção.....	p. 84
Figura 30. “Icon for a stolen child: Fetish”, de Julie Dowling, 1988. Acrílico e pigmento natural sobre tela. Coleção particular.....	p. 85
Figura 31. Seção do <i>Melbourne Museum</i> em que as estações do ano são explicadas do ponto de vista aborígine. Foto de Ilana Goldstein, 2010.....	p. 97
Figura 32a. “Mardayin – theme 1”, de John Murwurndjul, 1997. Pigmento natural sobre entrecasca de árvore. Coleção <i>Annandale Galleries</i> / Figura 32b. “Monastery”, de Ian Fairweather, 1961. Tinta acrílica e guache sobre cartolina e madeira. Coleção <i>National Gallery of Australia</i> . Imagem de divulgação.....	p. 98
Figura 33. Nova ala da <i>National Gallery of Australia</i> , em Camberra, dedicada à arte indígena da Austrália. Foto de divulgação.....	p.99
Figura 34. Cerimônia de defumação na abertura da exposição “Marnti Waranjanga: we are travelling”, no <i>Museum of Australia Democracy</i> , Camberra. Foto de Ilana Goldstein, 2010.....	p.100
Figura 35. “Jumping Castle War Memorial”, de Brook Andrews, 2010. Instalação na 17ª Bienal de Sydney. Foto de divulgação.....	p.103
Figura 36. Curadores preparando a exposição “Canning Stock Router Project”, em 2008. Foto de Ross Swanborough.....	p.107
Figura 37. “Baru at Garrangali”, de Djambawa-Marawili, 2002. Pigmentos naturais sobre entrecasca de árvore. Coleção <i>Australian National University</i>	p.118
Figura 38. “Yathikpa”, de Djambawa-Marawili, 2003. Pigmentos naturais sobre entrecasca de árvore. Coleção <i>Australian National University</i>	p.119
Figura 39. “Wagilag religious story”, de Dawidi Djulwarak, 1965. Pigmentos naturais sobre entrecasca de árvore. Imagem de um leilão da <i>Southeby’s</i>	p.121

Figura 40. “Yumari”, de Wuta Wuta Tjangala, 1981. Acrílico sobre tela. <i>Acervo National Museum of Australia</i> . Foto de divulgação.....	p.122
Figura 41. “Ghost gum, MacDonnell Ranges”, de Albert Namatjira, 1953. Lápis e aquarela sobre papel Imagem de divulgação da <i>Christie’s</i> , 2010.....	p.125
Figura 42. Albert Namatjira. Capa para livro de Charles Mountford, 1944.....	p.126
Figura 43a. Pintura rupestre do Kakadu National Park, de cerca de 20 mil anos atrás. Fotografia de Ilana Goldstein, 2010 / Figura 43b. Pintura de argila sobre madeira, no estilo “raio X”, coletada por Spencer em 1912.....	p.131
Figura 44. “Nawarran, rock python”, de Jimmy Midjaw-Midjaw, 1963. Pigmento natural sobre entrecasca de eucalipto. Coleção <i>National Gallery of Australia</i>	p.133
Figura 45. “Rainbow Serpent's Antilopine Kangaroo”, de John Mawurndjul, 1991. Pigmento natural sobre entrecasca de eucalipto. Coleção <i>National Gallery of Australia</i> . Foto de divulgação.....	p.134
Figura 46. “Nyapililngu Ancestors at Djarrakpi”, de Narritjin Maymuru, c.1978. Pigmentos naturais sobre entrecasca de eucalipto. Coleção <i>National Gallery of Australia</i> . Foto de divulgação.....	p. 135
Figura 47. “Memorial Aborígine”, 1988. Coleção <i>National Gallery of Australia</i> . Foto de divulgação.....	p.137
Figura 48. Escudo decorado, de Dinny Nolan Tjampitjinpa, 1972. Pigmento orgânico sobre madeira. Coleção do <i>National Museum of Australia</i> . Foto de divulgação.....	p.140
Figura 49. Pintura sobre areia no Deserto Central. Cena do documentário “Sandpainting of the Western Desert”. Acervo do <i>National Film and Sound Archive</i>	p.141
Figura 50. “Watunuma (Flying Ant Dreaming)”, de Kaapa Tjampitjinpa, 1976. Acrílico sobre tela. Coleção <i>National Museum of Austrália</i> . Foto de divulgação.....	p.143
Figura 51. “Kaakuratintja”, de Uta Uta Tjangala, 1979. Acrílico sobre tela. Foto de tela roubada publicada em um site de notícias.....	p.145
Figura 52. “Marlu Tjukurrpa (Red Kangaroo Dreaming)”, de Paddy Japaljarri Stewart, 2009. Acrílico sobre tela. Imagem de divulgação da <i>Kate Owen Gallery</i>	p.148
Figura 53. “Yankirri Jukurrpa (Emu Dreaming)”, de Darby Jampijinpa Ross, 1987. Acrílico sobre tela. Coleção da <i>National Gallery of Victoria</i> . Foto de divulgação.....	p.149
Figura 54. “Honey ants travel”, de Bobby West Tjupurrula, década de 1970. Tinta acrílica sobre linho belga. Imagem de divulgação da <i>Aniela Gallery</i>	p.150
Figura 55. “Bush Yam”, de Emily Kame Kngwarreye, 1995. Acrílico sobre tela. Foto de divulgação da <i>Wagner Gallery</i>	p.152
Figura 56. “Untitled VII from Bacchus Series”, de Cy Twombly, 2005. Óleo sobre tela, 2005. Foto de divulgação da exposição “Cycles and Seasons”, 2009, <i>Tate Modern</i> , Londres.....	p.152
Figura 57. Emily Kame Kngwarreye sendo pintada para o ritual Awaleye, em 1982. Foto de Penny Twedie.....	p.153
Figura 58. Russel Page fazendo performace em frente de uma pintura de Emily Kame Kngwarreye. Foto de William West. Coleção da <i>National Portrait Gallery</i>	p.154
Figura 59. “Wandjina”, de Charlie Numbulmoore, aprox. 1970. Pigmentos naturais sobre madeira. Foto de divulgação do site de leilões <i>Artvalue</i>	p.155

Figura 60a. “Aboriginal Tent” [Embaixada Aborígine], Camberra / Figura 60b. Pintura estilizada de ancestral Wandjina ao lado da “Aboriginal Tent”. Fotos de Ilana Goldstein, 2010.....	p.157
Figura 61a. Ritual Kurrir Kurrir, em <i>Warmun</i> , 2009. Foto de Frances Kofod / Figura 61b. “The White Bull & Massacre Site”, de Queenie Mckenzie Nakarra, 1996. Pigmento natural sobre tela. Imagem de divulgação da <i>Galeria Coo-ee</i>	p.158
Figura 62a. “Two Men Dreaming”, de Rover Thomas, 1985. Pigmentos naturais sobre tela. Coleção da Art Gallery of New South Wales / Figura 62b. “Untitled”, de Mark Rothko, 1950. Coleção David and Jane Davis, Nova York.....	p.160
Figura 63. “Two women looking at the Bedford Downs Massacre Burning Place”, de Paddy Bedford, 2002. Imagem de divulgação da exposição “Remembering Forward”, <i>Museum Ludwig</i> , fevereiro de 2011.....	p.161
Figura 64. Beverly Knight, dona da <i>Alcaston Gallery</i> , em Melbourne, em frente a telas de Sally Gabore. Foto de Ilana Goldstein, 2010.....	p.165
Figura 65a. Bandeira das Ilhas do Estreito de Torres. Coleção do <i>Australian Museum</i> / Figura 65b. “Man wearing head dress”, de Frank Hurley, 1921. Fotografia. Acervo da <i>National Library of Australia</i>	p.166
Figura 66. “Hammerhead shark head dress”, de Ken Thaiday Snr, 2005. Foto de divulgação da <i>Ipswich Art Gallery</i>	p.168
Figura 67. Projeto para a instalação “Gapu au Dhangai”, de Dennis Nona, para a cidade de Lyon, 2011.....	p.169
Figura 68. “Ari Sulam Ka (Calling on the Rain)”, de Billy Missi, 2007. Gravura em papel. Coleção da <i>Kick Arts Gallery</i> , Cairns.....	p.170
Figura 69. Cartaz no aeroporto de Nhulunbuy, 2010. Foto de Ilana Goldstein, 2010.....	p.181
Figura 70. Sala de exposição do centro de artes comunitário <i>Buku-Larrnggay Mulka</i> , Yirrkala. Foto de Ilana Goldstein, 2010.....	p.182
Figura 71. Ateliê de gravuras do <i>Buku-Larrnggay Mulka</i> , em Yirrkala. Foto de Ilana Goldstein, 2010.....	p.183
Figura 72. Molduras de alumínio fixadas no verso das entrecascas pintadas, no <i>Buku-Larrnggay Mulka</i> , em Yirrkala. Foto de Ilana Goldstein, 2010.....	p.184
Figura 73a. Camiseta com estampa de cama-de-gato / Figura 73b. Gravura inspirada em cama-de-gato tradicional. Garma Festival, julho de 2010, Yirrkala. Fotografias de Robyn McKenzie.....	p.185
Figura 74. “Garak”, de Gulumbu Yunupingu, 2011. Pigmentos naturais sobre entrecasca de árvore. <i>Alcaston Gallery</i> , Melbourne. Foto de divulgação.....	p.187
Figura 75. Jacaré de madeira quebrado, comprado pelo centro de artes <i>Buku-Larrnggay Mulka</i> , em Yirrkala. Foto de Ilana Goldstein, 2010.....	p.189
Figura 76. “Bark patition”. Petição enviada pelos Yolngu ao governo federal, em 1963. Coleção <i>Parliament House</i> . Foto de Ilana Goldstein, 2010.....	p.190
Figuras 77a e 77b. “Bamurrunu” e “Marrakulu Monuk”, de Wukun Wanambi, 1997. Pigmento natural sobre casca de eucalipto. Catálogo <i>Saltwater</i>	p.191
Figura 78. Fachada do centro de artes <i>Warlukurlangu Artists</i> , em Yuendumu. Foto de Ilana Goldstein, 2010.....	p.194

Figura 79a. e 79b. “Yam and bush tomato” e “Two Kangaroos”, de Paddy Japaljarri Stewart. 1983. Fotos de Gerry Orkin.....	p.196
Figura 80a. Desenho de areia produzido para a abertura da exposição "Icons of the Desert," no <i>Johnson Museum</i> , Nova York, 2009 / Figura 80b. Homens Warumungu em frente a um desenho de areia no deserto. Foto de Baldwin Spencer, 1912.....	p.198
Figura 81. Artista pintando no terraço do centro de artes <i>Warlukurlangu Artists</i> , em Yuendumu. Foto de Ilana Goldstein, 2010.....	p.199
Figura 82. “Marlu Jukurrpa (Red Kangaroo dreaming)”, de Paddy Japaljarri Stewart, 2007. Acrílico sobre tela. Galeria virtual do centro de artes <i>Warlukurlangu</i>	p.201
Figura 83. Estante de tintas no centro de artes <i>Warlukurlangu</i> . Foto de Ilana Goldstein, 2010.....	p.203
Figura 84. “Bush medicine leaves”, de Gloria Petyarre, 2003. Acrílico sobre tela. Foto de divulgação da “26th Annual Collector's Choice Exhibition”, <i>Wagner Art Gallery</i>	p.207
Figura 85. “Nyamiyukanji, the river country”, de Ginger Riley, 1997. Acrílico sobre tela. Coleção <i>Art Gallery of New South Wales</i>	p.209
Figura 86. “Untitled”, de Djambu Barra Barra, 1987. Exposição “Colour Country”. <i>Drill Hall Galery</i> , Camberra, 2010. Fotografia de Ilana Goldstein.....	p.210
Figura 87. “Painting the country”, de Gertie Hiddleston, 1998. Exposição “Colour Country”. <i>Drill Hall Galery</i> , Camberra, 2010. Fotografia de Ilana Goldstein.....	p.211
Figura 88. Visita guiada realizada por Cath Bowdler, curadora de “Colour Country”. <i>Drill Hall Gallery</i> , Camberra, 2010. Fotografia de Ilana Goldstein.....	p.216
Figura 89. Kay Johnston, monitora da <i>National Gallery of Australia</i> , em sua casa, com a família. Ao fundo, uma tela do Deserto Central. Foto de Ilana Goldstein, 2011.....	p.217
Figura 90. Billy Benn pintando uma paisagem ao ar livre. Foto de Catherine Peattie.....	p.218
Figura 91. Pintura rupestre de um ancestral crocodilo com três cestos, em Gimbat Creek. Fotografia de George Chaloupka, 2005.....	p.222
Figuras 92a e 92b. Esteira de Dorothy Dullman e bolsa cônica colorida de Margaret Djogiba. Fotografias de Rodney Stuart, 2005.....	p.222
Figura 93. “Bi-plane”, de Yvonne Koolmatrie, 1994. Trançado na tradição Ngarrindjeri. Coleção <i>National Gallery of Australia</i> . Foto de divulgação.....	p.223
Figura 94. Instalação feita por mulheres anangu, após processo colaborativo com artistas brancas. Foto de divulgação da exposição “Kuru Alala”, 2007.....	p.225
Figura 95. “Untitled”, de Karen Mills. 2011. Técnica mista sobre linho. Imagem de divulgação da <i>Alcaston Gallery</i> , 2011.....	p.225
Figura 96. “Touching my mother’s blood“, de Judy Watson, 1988. Gravura impressa sobre papel de arroz. Acervo <i>National Gallery of Australia</i>	p.231
Figura 97. “And on the eighth day...”, de Lin Onus, 1992. Acrílico sobre tela. Imagem de divulgação da coleção Tiriki Omus.....	p.232
Figura 98. “Scienta e Metaphysica (Bell's Theorem) or Aboriginal art is a white thing”, de Richard Bell, 2003. Acrílico sobre tela. Coleção <i>Museum and art gallery of the Northern Territory</i> . Foto de divulgação.....	p.234
Figura 99. Gnarnayarrahe Waitairie tocando um <i>idake</i> na <i>Mia Mia Gallery</i> , Melbourne. Foto de Ilana Goldstein, 2010.....	p.239

Figura 100. Pintura de autoria não-identificada à venda na <i>Mia Mia Gallery</i> , Melbourne. Foto de Ilana Goldstein, 2010.....	p.240
Figura 101. Uluru, formação rochosa que é atração turística no Deserto Central. Foto de Ilana Goldstein, 2010.....	p.243
Figura 102. Público levado ao palco durante apresentação da <i>Tjapukai Dance Company</i> , em Cairns. Foto de Ilana Goldstein, 2010.....	p.246
Figura 103. Atores interagem com hologramas ao explicarem cosmologia tjapukai. <i>Tjapukai Aboriginal Cultural Park</i> , Kuranda. Foto de divulgação.....	p.247
Figura 104. Turista recebendo pintura facial no <i>Tjapukai Aboriginal Cultural Park</i> . Foto de Ilana Goldstein, 2010.....	p.247
Figura 105. Ernest Brimm com celular numa mão e zunidor na outra. <i>Tjapukai Aboriginal Cultural Park</i> . Foto de Ilana Goldstein, 2010.....	p.248
Figura 106. “Wheelchair story in Melbourne”, de Dhambit Mununggurr, 2011. Tinta acrílica sobre prancha de madeira. Foto de divulgação da <i>Alcaston Gallery</i>	p.253
Figura 107. “Earth’s creation”, de Emily Kame Kngwarreye, 1994. Acrílico sobre tela. Imagem de divulgação da <i>Mbantua Gallery</i> , Alice Springs.....	p.258
Figura 108. “Warlugulong”, de Clifford Possum Tjapaltjarri, 1977. Acrílico, óleo e terra sobre tela. Imagem de divulgação da <i>National Gallery of Australia</i>	p.259
Figura 109. “Mountain Devil Lizard Dreaming”, de Kathleen Petyarre, 2008. Acrílico sobre tela.....	p.269
Figura 110. Ilana Goldstein, retocando telas feitas por artistas aborígenes. Centro de artes <i>Warlukurlangu</i> , 2010. Autor da foto não identificado.....	p.270
Figura 111. “Aboriginal flowers”, de Margaret Preston, 1928. Coleção <i>Art Gallery of South Australia</i> . Imagem de divulgação.....	p.272
Figura 112a. “Still life: fruit (Arnhem Land motif)”, de Margaret Preston, 1941. Óleo sobre tela. Coleção <i>National Gallery of Austrália</i> / Figura 112b. “Sem título”, de Jo James, 2002. Pigmentos naturais sobre casca de árvore. Imagem de divulgação da galeria comercial <i>Aboriginal Arts UK</i>	p.273
Figura 113. “Aboriginal still life”, de Margaret Preston, 1940. Óleo sobre tela. Coleção da <i>Queensland Art Gallery</i>	p.274
Figura 114. Prato decorado com motivos de Arnhem Land, assinado por Carl Cooper, 1953. Cerâmica. Coleção Particular.....	p.275
Figura 115a. “Five Dreamings”, de Michael Jagamara Nelson, 1984. Acrílico sobre tela. Coleção particular, Melbourne / Figura 115b. “The nine shots”, de Imants Tillers, 1985. Acrílico sobre tela. Coleção do artista.....	p.276
Figura 116. “Nature speaks: Y (possum dreaming)”, de Imants Tiller e Michael Nelson Jagamarra, 2001. Guache e acrílico sobre tela. Coleção particular.....	p.277
Figura 117. “Koi at Sankei”, de Lin Onus, 1989. Impressão de stêncil sobre papel. Foto de divulgação da <i>Coo-ee Gallery</i>	p.278
Figura 118a. “I am IT”, de Richard Bell, 2001. Técnica mista sobre tela. Coleção <i>Millani Galleries</i> / Figura 118b. “Eyes in the Heat”, de Jackson Pollock, 1946. Óleo sobre tela. Coleção <i>Peggy Guggenheim</i>	p.279

Figura 119. “Now my black people kill!”, de Richard Bell, 2007. Acrílico sobre tela. Foto de divulgação da exposição “Sunshine state smart state”, <i>Campbelltown Arts Centre</i> , 2007	p.280
Figura 120. “Cowleria”, Corali Cardoso, 2010. Imagem retirada do site da artista.....	p.281
Figura 121a. “Canguru e caçadores”, de Corali Cardoso, sem data. Acrílico sobre tela / Figura 121b. “Kumoken”, de Corali Cardoso, sem data. Acrílico sobre tela. Ambas as imagens retiradas do <i>site</i> da artista.....	p.282
Figura 122a. “Cerimônia de mulheres”, de Corali Cardoso, sem data. Acrílico sobre tela / Figura 122b. “Kumoken”, de Corali Cardoso, sem data. Compensado revestido de tela. Ambas as imagens retiradas do <i>site</i> da artista.....	p.282
Figura 123a. “Planta trepadeira e plantas aquáticas”, de David Daymirringu, 1984. Imagem do catálogo da exposição “The Native Born” / Figura 123b. “Lírios D’água”, de Corali Cardoso, sem data. Imagem retirada do site da artista.....	p.283
Figura 124a. “Pato mergulhador”, de Jimmy Wululu, 1984. Imagem do catálogo da exposição “The Native Born” / Figura 124b. “Gulun”, de Corali Cardoso, sem data. Imagem retirada do site da artista.....	p.284
Figura 125. Guardanapos vendidos no <i>site</i> da empresa de souvenirs <i>Bulurru</i> , em 2011.....	p.290
Figura 126. Nota de dez dólares comemorativa do bicentenário da colonização inglesa, 1988. Acervo do <i>Museum of Australian Currency Notes</i>	p.292
Figura 127. Certificado que pode acompanhar pinturas aborígenes, na Austrália. Documento produzido pela cooperativa <i>Ikuntji</i> , em 2010.....	p.295
Figura 128a. Chinelos com estampa da iconografia do deserto, em loja para turistas, Melbourne / Figura 128b. Lixeira com estampa aborígine em Alice Springs. Fotos de Ilana Goldstein, 2010.....	p.298
Figura 129a. “Nalanji Dreaming”, “Wunala Dreaming” e “Yananyi Dreaming”, aeronaves decoradas com motivos aborígenes. Cartaz de divulgação da companhia australiana <i>Qantas</i> / Figura 129b. Uniforme de funcionários da <i>Qantas Airlines</i> . Foto de Ilana Goldstein, Darwin, 2010.....	p.299
Figura 130a. “Ulpmlpme”, de Marcia Alice Panangka, 2008 / Figura 130b. “Tjala (honey ants)”, de Helen Katatuna, 2008. Decoração de caixas eletrônicos do <i>National Australia Bank</i> . Fotos de divulgação do banco.....	p.300
Figura 131. Mosaico de Michael Nelson Jagamarra, na frente do Parlamento, em Camberra. Foto de Ilana Goldstein, 2010.....	p.301
Figura 132 a. Abertura das Olimpíadas de 2000, em Sydney. Imagem capturada da transmissão televisionada do evento. Acervo do <i>Australian Film and Sound Archive</i> / Figura 132b. Pintura rupestre com o ancestral Wandjina, na região de Kimberley. Foto da agência de turismo <i>Brolga Healing Journeys</i>	p.302

LISTA DE TABELAS

Tabela 1. Artistas aborígenes da Austrália e suas intervenções no <i>Musée du Quai Branly</i>	p. 49
Tabela 2. Iconografia Warlpiri decodificada por Nancy Munn	p.147
Tabela 3. Orientações da <i>Desart</i> para novos coordenadores de centros de artes..	p.174
Tabela 4. Preços médios de artistas indígenas australianos em leilões em 2010..	p.261
Tabela 5. Preços de pinturas aborígenes em diferentes centros de arte.....	p.262
Tabela 6. Leis e direito costumeiro relativos à propriedade intelectual, na Austrália.....	p.291
Tabela 7. Fases da recepção da produção artística aborígine pelos brancos.....	p.305

LISTA DE MAPAS

Mapa 1. Os seis estados, o território e as principais cidades da Austrália.....	p. 73
Mapa 2. Ilhas do Estreito de Torres.....	p. 75
Mapa 3. Distribuição de famílias linguísticas.....	p. 78
Mapa 4. Proporção de terras indígenas por estado.....	p. 87
Mapa 5. Rede de centros de arte no ano de 2001.....	p. 91
Mapa 6. Traçado da <i>Canning Stock Route</i> , cortando o estado de Western Australia.....	p.106
Mapa 7. Principais centros de arte de Arnhem Land.....	p.132
Mapa 8. Comunidade de Papunya, na Austrália Central.....	p.139
Mapa 9. Mornington Islands e Torres Strait Islands.....	p.163
Mapa 10. Povoado de Yirrkala, onde fica o centro de artes <i>Buku-Larrnggay Mulka</i>	p.180
Mapa 11. Povoado de Yuendumu, onde fica o centro de artes <i>Warlukurlangu</i>	p.193

ÍNDICE

RESUMO	vii
ABSTRACT	viii
AGRADECIMENTOS	ix
LISTA DE IMAGENS	xiii
LISTA DE TABELAS.....	xx
LISTA DE MAPAS	xx
ÍNDICE	xxi
INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO 1. O LUGAR DA ARTE ABORÍGINE DA AUSTRÁLIA NO <i>MUSÉE DU QUAI BRANLY</i>	9
1.1. Um templo para a arte dos Outros em Paris.....	10
1.1.1 <i>Antecedentes e precursores do Musée Branly</i>	13
1.2 Como expor objetos dos Outros?.....	31
1.3 A presença dos aborígenes australianos no Musée du Quai Branly	40
1.3.1 <i>Intervenções aborígenes no edifício do museu</i>	41
1.3.2 <i>A arte aborígene da Austrália nas coleções permanentes do Branly</i>	49
1.3.3 <i>Pintores aborígenes australianos na exposição temporária</i>	55
1.3.4 <i>Aquisições recentes</i>	57
1.4 Para além do <i>Branly</i> : a arte aborígene no circuito internacional	60
CAPÍTULO 2. DAS MISSÕES AOS MUSEUS: O LUGAR DOS POVOS ABORÍGINES NA SOCIEDADE AUSTRALIANA.....	69
2.1. A Austrália branca.....	69
2.2 A Austrália indígena.....	72
2.3 Atitudes oficiais da Austrália branca em relação aos povos indígenas	82
2.4 Políticas públicas para as artes indígenas	88
2.5 Os aborígenes no circuito expositivo australiano.....	94
CAPÍTULO 3. MOVIMENTOS ARTÍSTICOS INDÍGENAS NA AUSTRÁLIA	111
3.1 Tempo dos sonhos, arte e território	113
3.2. Albert Namatjira: a invenção da aquarela aborígene.....	122

3.3 Pintura sobre madeira de Arnhem Land	126
3.4 A pintura acrílica do deserto	137
3.5 Outras regiões com estilos próprios	149
3.5.1 <i>Utopia</i>	150
3.5.2 <i>Kimberley</i>	154
3.5.3 <i>Queensland</i>	161
 CAPÍTULO 4. OS CENTROS DE ARTES: MODELO DE ORGANIZAÇÃO E ESTUDOS DE CASO	 171
4.1 Reunir, viabilizar e mediar: papéis e desafios dos centros de artes	172
4.2 O centro de artes Buku-Larrnggay Mulka.....	178
4.3 Yuendumu: o centro de artes Warlukurlangu	191
4.4. Utopia e Roper River: a ausência de centros de arte.....	204
 CAPÍTULO 5. SINERGIAS E CLIVAGENS NO CAMPO DA ARTE ABORÍGINE	 215
5.1. “Pintura é arte, cestaria é artesanato”	220
5.1.1 <i>Arte versus artesanato</i>	225
5.2 Existem artistas “autênticos” nas cidades?.....	228
5.2.1 <i>A ideia de autenticidade</i>	235
5.2.2 <i>A autenticidade encenada</i>	240
5.3 Centros de artes comunitários, galerias comerciais e casas de leilão	249
5.3.1 <i>Algumas cifras</i>	259
 CAPÍTULO 6. AUTORIA, APROPRIAÇÕES E RELEITURAS	 265
6.1 Autoria.....	265
6.2 Releituras e parcerias artísticas.....	271
6.2.1 <i>Propriedade intelectual</i>	285
6.3 Apropriações indevidas.....	291
6.4 Do <i>souvenir</i> étnico à identidade nacional.....	296
 CONSIDERAÇÕES FINAIS	 303
A arte aborígene australiana como lócus de diálogos e tensões interculturais	303
Por uma antropologia das artes	312
 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	 321
 ANEXO 1. LISTA DE ENTREVISTAS REALIZADAS DURANTE A PESQUISA	 337
ANEXO 2. GALERIAS, MUSEUS, ÓRGÃOS PÚBLICOS E CENTROS DE ARTE VISITADOS	341

A silenciosa reverência da galeria pode levar você a acreditar, enganosamente, que as obras-primas são delicadas, acalmam, encantam, distraem – mas na verdade elas são truculentas. Impiedosas e astutas, as maiores pinturas lhe aplicam uma chave na cabeça, acabam com sua compostura e, ato contínuo, põem-se a reorganizar seu senso da realidade.

(Simon Schamma. *O poder da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010: 10)

O problema não era a pintura em si. Poderia estar exposta em qualquer museu americano ou brasileiro, *Desert lizard dreaming at night*, por que não? Tampouco era problema eu não ter visto nenhum lagarto do deserto. *Dreaming*, outra vez, a palavra vinha à tona. A língua inglesa ainda lhe dava um certo quê, mas tente traduzi-la para outra língua, preservando-lhe o sentido, o de primórdios sagrados, a época dos ancestrais míticos, mas também lei, ritual, cerimônia, o estado de espírito do qual essas pinturas haviam sido feitas (...). A maioria dos australianos de pele branca parecia ter certa dificuldade com tais conceitos metafísicos, quem sabe pelo simples fato de que o que eles percebiam do mundo aborígine se parecesse com os destroços de um naufrágio humano.

(Cees Nooteboom. *Paraíso Perdido*. São Paulo: Cia das Letras, 2008: 42)

INTRODUÇÃO

Toda pesquisa tem uma história “de bastidores”, que compreende mudanças de rumo durante o percurso, preferências pessoais e obstáculos práticos que acabam interferindo no resultado final. Com essa tese não poderia ser diferente. Nada como começar explicitando de que lugar escrevo e qual minha trajetória.

Na dissertação de mestrado, defendida junto ao Departamento de Antropologia Social da USP, em 2000, eu já havia tratado da construção de representações identitárias por meio da arte, mais especificamente da literatura¹. Uma segunda pós-graduação que fiz na *Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle*, entre 2001 e 2002, teve como foco o estudo de políticas públicas para a cultura em diversos países. Desde então, minha atuação profissional tem conjugado a reflexão teórica sobre a cultura com a concepção e organização de exposições, oficinas educativas, iniciativas de democratização de acesso ao teatro, entre outros projetos e eventos culturais².

No doutorado, meu desejo era conjugar essas duas vertentes: continuar investigando a interface entre arte, antropologia e representações identitárias – tomando, desta vez, as artes visuais como ponto de partida, não mais a literatura – e, ao mesmo tempo, discutir políticas culturais – notadamente os papéis e estratégias de museus que têm a alteridade e a diversidade cultural como matérias-primas. Assim, quando ingressei no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UNICAMP, em 2007, meu projeto de pesquisa versava sobre a exposição de artes e culturas indígenas em museus de três países diferentes – França, Canadá e Brasil.

Comecei a pesquisa pelo *Musée du Quai Branly*, em Paris. As primeiras publicações sobre esse novo museu apenas começavam a surgir, naquele momento. Lendo essas publicações, assistindo a documentários e acompanhando as notícias na imprensa, descobri que oito artistas aborígenes da Austrália haviam decorado, em caráter permanente, áreas internas e externas do edifício do museu. As fotos das pinturas e entalhes nas fachadas, tetos e janelas tiveram impacto

¹ Uma versão adaptada da dissertação, que teve a orientação da profa. Dra. Lilia Schwarcz, foi publicada como livro sob o título *O Brasil best-seller de Jorge Amado: literatura e identidade nacional* (GOLDSTEIN, 2003).

² Fui animadora cultural do SESC - São Paulo entre 1998 e 2000; gerente de projetos sociais e culturais no SESCOOP, de 2004 a 2006; desde então, tenho atuado como consultora de projetos culturais junto a prefeituras, empresas e organizações não-governamentais, além de ser docente em cursos de especialização em gestão cultural, no Centro Universitário SENAC e na Fundação Getúlio Vargas.

imediatamente sobre mim. Além de bonitas, eram enigmáticas. Por que só aborígenes da Austrália foram convidados a realizar intervenções no Branly? Por quais motivos aceitaram o convite? Como foi o processo de concepção desses trabalhos? Eles foram pessoalmente a Paris? Foram remunerados adequadamente? Fazem esse tipo de intervenção também na Austrália?

Com tais perguntas desencadeadoras em mente, e motivada por um fascínio inexplicável por aquelas cores e formas, mergulhei na bibliografia sobre a arte dos aborígenes da Austrália. Tive uma grande surpresa ao descobrir que se trata de uma produção abundante e variada, economicamente bem-sucedida, esteticamente sofisticada e plenamente inserida nas instituições museológicas, no mercado de arte e no discurso da crítica de arte. Tal descoberta casou com o fato de minha orientadora, profa. Dra. Vanessa Lea, ter insistido para que eu não atentasse somente para a exposição de artes indígenas em museus, mas também para o pólo da produção, aproximando-me do contexto original em que os artistas criam. Foi assim que meu olhar se deslocou do *Musée Branly* para o sistema de produção de arte indígena na Austrália – um fenômeno *suis generis* e praticamente desconhecido, no Brasil, que ajuda, inclusive, a pensar no caso brasileiro, por oposição.

A valorização e a institucionalização da arte aborígene ocorreram gradualmente na Austrália, ao longo de quatro décadas, especialmente em relação à pintura bidimensional em formato retangular. Talvez pelo fato de ser produzida por um Outro “exótico” e, não obstante, parecer familiar aos nossos olhos, aproximando-se, à primeira vista, das telas modernas do século XX. E, provavelmente, porque se construiu uma rede de apoio intersetorial e intercultural, abrangendo de órgãos governamentais a cooperativas de artistas, de premiações a novas diretrizes museológicas, de órgãos de advocacia que representam os artistas indígenas a códigos de conduta para os galeristas comerciais. Essas foram as primeiras hipóteses que resolvi investigar.

Por motivos diplomáticos e financeiros – ligados à rigidez em conceder vistos para latino-americanos e ao altíssimo custo de vida nesse país –, fiquei na Austrália somente de janeiro a abril de 2010. Estive vinculada ao *Centre for Cross-Cultural Research*, da *Australian National University*, em Camberra, sob supervisão de Howard Morphy. Fiz também incursões a outras capitais australianas (Sydney, Melbourne, Cairns, Darwin e Alice Springs), para o deserto (Yuendumu, Kakadu e Uluru) e para o norte tropical (Yirrkala), a fim de conhecer museus,

curadores, artistas, cooperativas, *marchands* e formuladores de políticas públicas para as artes indígenas³.

Assim, procurei a interlocução de diversos sujeitos e instâncias que perfazem o campo das artes na Austrália, inspirando-me no que George Marcus (1994; 1995) chama de “etnografia multissituada”. Marcus se refere às pesquisas interessadas em fenômenos que ultrapassam fronteiras locais e compreendem várias escalas etnográficas – com diferentes pesos e profundidades. Na etnografia multissituada, o pesquisador procura seguir cadeias e processos, buscando estabelecer conexões entre os diversos elementos.

O período em campo na Austrália foi relativamente curto, mas muito intenso e frutífero. Trouxe de lá bibliografia específica e estabeleci vínculos com pesquisadores e profissionais das artes, com quem continuei trocando informações nos meses subsequentes, e de quem recebi, pelo correio e pela internet, novas publicações, convites para abertura de exposições, relatos de feiras de arte, de prêmios e assim por diante.

Fiz uma segunda viagem de pesquisa, em fevereiro de 2011, para participar de um simpósio sobre pintura aborígene australiana, na Alemanha, que acompanhou uma grande exposição no *Museum Ludwig*, em Colônia. Em seguida, pude conhecer pessoalmente o *Musée Branly* e entrevistar o curador responsável pela seção de Oceania do museu, que, entre 2005 e 2006, acompanhou os trabalhos dos artistas aborígenes em Paris. Conversei ainda com galeristas comerciais alemães e franceses, além de estudiosos e curadores australianos que se dirigiram a Colônia por causa do evento⁴.

A estrutura da tese reflete, em alguma medida, esses movimentos. O primeiro capítulo, “A arte aborígene da Austrália no *Musée du Quai Branly*”, recupera o processo de criação dessa nova instituição francesa, voltada à arte dos Outros, bem como as polêmicas e tensões que vem

³ No total, estive em 30 instituições australianas. Os nove espaços museológicos visitados são: *The Ian Potter Centre for Contemporary Art* e *National Gallery of Victoria* (Melbourne); *Drill Hall Gallery, National Museum of Australia* e *National Gallery of Australia* (Canberra); *Art Gallery of New South Wales* e *Australian Museum* (Sydney); *Museum and Art Gallery of the Northern Territory* (Darwin); *Araluen Cultural Precint* (Alice Springs). Eis as treze galerias comerciais em que estive: *Australia Dreaming Art* e *Alcaston Gallery* (Melbourne); *Coo-ee Gallery, Hoggart Gallery, Utopia Art Gallery, Aboriginal Art Galleries* e *Aboriginal Art Specialists* (Sydney); *Aboriginal Art and Gifts* (Leura); *Kick Arts* e *Tanks Arts Centre* (Cairns); *Mbantua Fine Art Gallery, Galleria Gondwana* e *Boomerang Art* (Alice Springs). Os sete centros culturais ou cooperativas geridos por indígenas que visitei são: *Mia Mia Gallery* (Templestow); *Koorie Heritage Center* (Melbourne); *Buku-Larrngay Mulka Centre* (Yirrkala); *Warlukurlangu Artists Aboriginal Corporation* (Yuendumu); *Tjapukai Aboriginal Cultural Park* (Cairns); *Papunya Tula Gallery* (Alice Springs); *Uluru-Kata Tjuta National Park's Cultural Centre* (Uluru). Por fim, as duas entidades governamentais de fomento à arte aborígene em que estive são ANKAA (Darwin) e *Desart* (Alice Springs).

⁴ Realizei, ao todo, 32 entrevistas, considerando-se Austrália e Europa. A relação das entrevistas, com os respectivos locais e datas, está no final da tese, junto às Referências Bibliográficas.

despertando. Explora os trabalhos de intervenção em sua arquitetura, realizados por artistas aborígenes australianos e também outras formas pelas quais as populações indígenas da Austrália estão representadas no museu, seja na coleção permanente ou em mostras temporárias. Uma discussão sobre a categoria arte “primitiva” – tão problemática, como recorrente – também integra o primeiro capítulo.

O segundo capítulo, “Das missões aos museus: o lugar dos povos aborígenes na sociedade australiana”, apresenta ao leitor informações gerais sobre os povos indígenas que vivem na Austrália, dados da história colonial do país, mapas, informações demográficas e econômicas. O intuito é, de um lado, desenhar um panorama contextual sobre o qual os fenômenos estudados nos capítulos seguintes se desenrolam; de outro, mostrar em que medida a produção artística serve como uma plataforma de encontro – mesmo que nem sempre harmônico – entre a Austrália branca e a Austrália indígena.

O terceiro capítulo, “Movimentos artísticos indígenas na Austrália”, começa com o conceito de *Dreaming*, uma espécie de tempo-espaço mítico comum a todos os grupos indígenas da Austrália⁵, no qual os ancestrais criaram as leis e os seres vivos. Fragmentos do *Dreaming* são a matéria-prima de tudo o que os artistas aborígenes pintam, esculpem ou cantam. Em seguida, o capítulo aborda a impressionante diversidade de movimentos e estilos artísticos que surgiram nesse país, na segunda metade do século XX, nos quais técnicas, motivos e/ou iconografias tradicionais foram recriados ou adaptados a novos suportes, conquistando, aos poucos, a crítica, o público e as galerias comerciais, até atingir um patamar de reconhecimento raríssimo, em se tratando de artes indígenas.

O Capítulo 4 se chama “Os centros de artes: modelo de organização e estudos de caso” e descreve o funcionamento de um sistema nacional de fomento às artes indígenas. Trata-se de uma rede de cooperativas formadas e, em grande parte, geridas pelos próprios artistas aborígenes, com o apoio de políticas públicas específicas e de alguns agentes mediadores. Esse capítulo contém dados etnográficos meus e de outros pesquisadores, revelando os vários papéis desempenhados pelos centros de artes, para além da comercialização de pinturas, esculturas e gravuras.

O Capítulo 5, intitulado “Sinergias e clivagens no campo da arte aborígine”, deslinda os diversos sujeitos que compõem o sistema australiano de artes indígenas, entre os quais

⁵ O termo “indígenas”, na Austrália, refere-se, tanto aos majoritários aborígenes, que vivem por todo o continente australiano, como também aos pouco numerosos nativos do Estreito de Torres, que habitam pequenas ilhas do Nordeste da Austrália e são mais próximos cultural e fenotipicamente aos povos da Melanésia. Voltarei a isso no Capítulo 2.

acadêmicos, galeristas, curadores, pintores, casas de leilões e coordenadores de centros de artes. Destaca alguns antagonismos, como aqueles entre os aborígenes “urbanos” e os “remotos” e entre as cooperativas indígenas e as galerias comerciais das capitais. Traz uma discussão da ideia de autenticidade, fornecendo exemplos concretos de como ela é construída na Austrália e oferece ainda, no final, alguns números do mercado de arte aborígine.

O Capítulo 6, “Autoria, apropriações e releituras” trata, em primeiro lugar, da autoria compartilhada que vigora entre os artistas aborígenes, para, em seguida, problematizar algumas produções artísticas realizadas por brancos que incorporam o repertório visual aborígine. As regras de propriedade intelectual da Austrália são trazidas para a discussão, bem como a experiência de implantação de um código de conduta específico para os profissionais que trabalham com arte indígena. A parte final desse capítulo trata da utilização de elementos aborígenes na construção da identidade nacional australiana, processo recente e que, de certa forma, funciona como uma compensação simbólica por injustiças do passado.

Como se nota, optei por não escrever um capítulo teórico à parte. Inseri discussões conceituais pontuais ao longo dos capítulos, sempre que elas se fizeram necessárias, priorizando o material empírico levantado na pesquisa e recorrendo à teoria, quase sempre, a partir de questões concretas relacionadas ao objeto. Adicionalmente, na segunda parte das Considerações Finais, procurei situar meu trabalho em relação a pesquisas, publicações e debates de outros autores dentro da antropologia da arte.

Na pesquisa bibliográfica, encontrei poucos livros oferecendo um panorama geral do sistema de arte indígena na Austrália⁶. O mais abrangente deles provavelmente seja *The Oxford Companion to Aboriginal Art and Culture* (2000), editado por Silvia Kleinert e Frances Morphy, espécie de enciclopédia organizada cronológica e regionalmente, que, no entanto, dá mais destaque a aspectos como língua e religiosidade do que à pintura propriamente dita. Um outro título panorâmico é *Aboriginal Art, the Wally Caruana* (1993), que trata dos movimentos artísticos do ponto de vista de um colecionador. Mas, de maneira geral, o que se encontra são

⁶ Estou aproveitando, aqui, o conceito de “sistema de arte” utilizado pela socióloga francesa Raymonde Moulin (1992), que compreende todos os sujeitos e organizações envolvidos na produção, na exibição, na avaliação, na divulgação e na comercialização das artes. Fazem parte do sistema de arte indígena, na Austrália, os artistas individuais, as cooperativas de artistas, os revendedores individuais, as galerias comerciais, as casas de leilões, os museus de arte ou científicos, as publicações especializadas, os críticos, curadores, diretores de instituições, historiadores da arte e antropólogos. Todos eles intervêm, de alguma maneira, na complexa cadeia que se inicia com a produção das obras, nas comunidades aborígenes remotas ou nos ateliês dos artistas indígenas “urbanos, para percorrer diversos caminhos, passando por exposições, catálogos, premiações, coleções públicas ou particulares.

etnografias circunscritas a determinados povos, dentro das quais a produção artística recebe destaque, em maior ou menor grau.

No norte de Arnhem Land, em que predomina a pintura sobre entrecasca de eucalipto, Howard Morphy (1998; 2001; 2005; 2008; 2010) é a grande referência quando se trata dos Yolngu de Yarrkala e de Blue Mud Bay, onde o autor realiza pesquisa de campo há quatro décadas. Luke Taylor (1996), por sua vez, é o único a escrever sobre os Kunwinjku, na parte oeste de Arnhem Land. No que concerne à região do deserto, onde é produzida a pintura mais famosa da Austrália, que utiliza tinta acrílica e tela, a bibliografia é mais abundante. Uma das grandes autoridades é Geoffrey Bardon (1991), uma figura interessante por ter participado diretamente do surgimento de um novo movimento pictórico em Papunya. Outro autor que se dedica desde a década de 1970 aos artistas da região de Papunya é Fred Myers (1989; 1991; 2002). Paralelamente, nos últimos dez anos vêm sendo lançadas biografias de artistas aborígenes. É o caso de *Clifford Possum Tjapaltjarri*, escrito por Vivien Johnson (2003), que trata da vida e da obra desse artista da etnia Anmatyerre. Outros dois exemplos dessa categoria são o livro de Alison French (2002) sobre o aquarelista Albert Namatjira e o de Margo Neale (1988) sobre Emily Kame Kngwarreye, uma das pintoras mais admiradas do Deserto Central.

O presente trabalho, portanto, dialoga com uma vasta produção bibliográfica, publicada principalmente na Austrália, procurando tecer uma espécie de síntese, alimentada por meu olhar estrangeiro, por minhas vivências em campo e pelo inevitável contraste com o contexto brasileiro. Vale ressaltar que, no começo da pesquisa – quando ainda vislumbrava a possibilidade de comparar a inserção das artes indígenas no Canadá, no Brasil e na França –, realizei algumas viagens de campo curtas no Brasil, para entender o funcionamento do *Museu do Índio*, no Rio de Janeiro; conhecer um projeto de venda de objetos Assurini e Kayapó da *Fundação Ipiranga*, em Belém, onde também estive no *Museu Emílio Goeldi*; visitar um projeto de comercialização de pintura Kayapó, em Brasília, chamado *Instituto Menire*; e ainda uma loja de arte Terena e Kadiweu na estância turística de Bonito, Mato Grosso.

Embora tais dados não tenham entrado na tese, devido à mudança de rumo da pesquisa⁷, eles permaneceram o tempo todo em minha memória, como uma espécie de contraponto a tudo que encontrei na Austrália, e depois na França e na Alemanha – mesmo que ele só se deixe

⁷ O recorte no caso australiano e a impossibilidade de realizar a contento uma comparação com o Brasil foram ratificados no Exame de Qualificação, cuja banca, composta pelas profas. dras. Els Lagrou e Regina Polo Müller, considerou mais fecundo explorar de modo verticalizado o contexto australiano.

perceber nas entrelinhas e notas de rodapé. Pensando sobre o espaço conquistado pelas artes indígenas na Austrália, eu sempre me lembrava do seguinte trecho de um artigo de Lux Vidal:

Os livros sobre arte brasileira, sistematicamente, tratam das artes indígenas nas páginas iniciais (...) sem nenhum critério de tempo e espaço. Com a arte produzida pelo colonizador instaura-se a grande ruptura e a arte produzida pelos índios simplesmente desaparece; ou melhor, os índios sofrem uma estranha transfiguração, passando a ser reapropriados em obras clássicas, belíssimas, de artistas estrangeiros e brasileiros. (...) Verifica-se a ausência de uma História da Arte indígena (VIDAL, 2001: 13).

Ora, na Austrália, estima-se que haja, hoje, entre 6000 e 7000 artistas indígenas e que um quarto da população indígena do país esteja envolvida na produção de arte para o mercado (McCULLOCH, 2009: 8). Margot Neale, curadora aborígene e pesquisadora do *National Museum of Australia*, afirma que metade dos artistas australianos é composta por indígenas (NEALE, 2010). Praticamente não se encontra uma galeria comercial de arte contemporânea em Sydney, Melbourne, Alice Springs, Cairns, Darwin, Sydney ou Camberra que não ofereça também – quando não exclusivamente – pintura aborígene. A coleção da *National Gallery of Australia*, principal museu de arte da capital australiana, tem mais de 7.500 peças indígenas – da aquarela à tinta acrílica, passando pela fotografia, pela gravura e pela cestaria –, expostas em salas amplas e iluminadas por luz natural. Nas entrevistas que fiz com galeristas comerciais da Austrália, escutei que “o melhor da arte contemporânea australiana é feito por aborígenes”, ou que “os pintores aborígenes é que projetaram a Austrália internacionalmente”.

E o último levantamento realizado pelo governo sobre o volume de vendas da arte aborígene, incluindo-se no cálculo a comercialização de *souvenirs* turísticos, chega a 300 milhões de dólares por ano. Evidentemente, toda essa pujança artística e comercial não impede que haja conflitos de interesse, apropriações indevidas do repertório visual aborígene, negociações anti-éticas no mercado e atitudes políticas questionáveis por parte do governo australiano. Tudo isso demanda cautela e nuances na análise.

Em síntese, meu objetivo central foi o de compreender as condições de emergência e as implicações de um sistema de produção e circulação de artes indígenas, construído na interação entre os povos autóctones e a sociedade nacional australiana, numa escala que provavelmente não exista em nenhum outro país. A esse objetivo central, estão relacionadas as várias questões que atravessam a tese: Por que justamente a arte aborígene da Austrália ganhou destaque especial no *Musée Branly*? Qual o papel dos museus euroamericanos que se propõem a abrigar e expor esse tipo de produção? Como se dá a transformação de um objeto ou de uma linguagem indígena

tradicional em *arte*? Quais as motivações e as possibilidades de agência⁸ dos próprios artistas aborígenes, ao ingressarem no sistema de artes? Qual o papel das políticas públicas na consolidação desse sistema? De que forma lidar com questões de propriedade intelectual e autoria, quando se trata de uma produção artística ancorada em práticas tradicionais, mas voltada ao mercado capitalista? As formas de exposição e comercialização de arte aborígene existentes na Austrália poderiam servir de modelo a outros países ou se trata apenas de uma nova forma de primitivismo, já tão conhecido na história da arte euroamericana?

Cada uma dessas perguntas norteia um ou mais capítulos da tese. Não tenho a pretensão de responder de forma definitiva a nenhuma delas, mas espero fornecer informações etnográficas e uma revisão bibliográfica de textos dificilmente acessíveis ao público brasileiro, que contribua para se esboçarem respostas possíveis. E que, quiçá, um dia, possam inspirar iniciativas similares no Brasil.

⁸ Optei por traduzir *agency* para o português como “agência”, porque parece-me mais simples e direto que “agentividade” ou “agenciamento”. Como não seria cabível reduzir a discussão de um termo-chave das Ciências Sociais a uma nota de rodapé, cabe-me apenas precisar de que forma ele é utilizado aqui. Trata-se da atribuição de responsabilidades e intencionalidades aos diversos agentes envolvidos em uma teia de relações, de modo a superar a dicotomia entre sujeitos ativos e objetos passivos (Vanessa LEA, comunicação pessoal, 2012). Além disso, a agência é sempre fruto da relação dialética entre invenção e convenção (WAGNER, 2010). No caso dos artistas aborígenes ela reside, por exemplo, na possibilidade de eles construírem interpretações, fazerem escolhas e driblarem normas, mesmo que seja nas brechas deixadas por um sistema opressivo. A agência das obras de arte, por sua vez, vêm à tona quando elas suscitam inferências, estabelecem vínculos e provocam respostas nas pessoas (GELL, 1998). Para uma discussão mais detida de agência consultar, entre outros, GIDDENS (1984) e KEANE (2003 e 2007).

CAPÍTULO 1. O LUGAR DA ARTE ABORÍGINE DA AUSTRÁLIA NO *MUSÉE DU QUAI BRANLY*

Paris sempre foi uma referência internacional no cenário artístico e museológico. Lá foram organizadas, no século XIX e início do XX, exposições coloniais de dimensões faraônicas, dando a ver o Outro, em todo o seu “exotismo”. E floresceram várias das vanguardas do século XX, bem como alguns dos primeiros empreendimentos etnográficos. Foi também num bairro nobre parisiense que, no dia 23 de junho de 2006, o *Musée du Quai Branly* abriu suas portas, com a proposta de ser uma grande vitrine para a arte das sociedades tradicionais. Sua arquitetura arrojada, sua localização central, as estratégias expositivas e de comunicação fizeram do *Branly*, rapidamente, uma grande atração para franceses e estrangeiros.

Em poucos anos de funcionamento, o *Branly* mereceu um número considerável de estudos e publicações de historiadores e antropólogos (PRICE, 2007; L’ESTOILE, 2007; DUPAIGNE, 2006; DEGLI e MAUZÉ, 2006; LAGROU, 2008; LATOUR, 2007). Eu também, ao formular o projeto de pesquisa de doutorado, pretendia discutir as formas de representação do Outro nessa instituição parisiense, suas implicações políticas e suas escolhas expográficas. Contudo, quando comecei a me aproximar desse objeto de estudo – conforme já foi mencionado na Introdução –, notei um aspecto pouco comentado na bibliografia disponível: a participação de pintores aborígenes da Austrália na decoração do prédio.

Ao ver imagens dessas intervenções artísticas, fiquei surpresa com a beleza e a dimensão dos trabalhos. E ainda com o fato de que os únicos povos indígenas cuja produção contemporânea entrou no *Branly* foram os aborígenes da Austrália. A partir daí, um universo rico e desconhecido se descortinou. Descobri que há diversos movimentos e estilos na arte aborígene da Austrália, que o governo australiano desenvolveu políticas públicas para o fomento à arte indígena e que o mercado de arte, em nível global, vem equiparando as criações aborígenes à arte contemporânea.

Embora tenha perdido centralidade na pesquisa, o *Musée du Quai Branly* não deixou de ser o ponto de partida de minha investigação. Foi pensando sobre seus objetivos, seu discurso, suas possibilidades e contradições que formulei parte das perguntas depois endereçadas à arte aborígene da Austrália. Ao mesmo tempo, o *Branly* constitui importante instância de consagração para os artistas aborígenes australianos, ao lhes conceder papel de destaque, bem no coração da Europa. O intuito deste capítulo é iluminar, na primeira parte, o processo de formação desse

museu, pontuando as controvérsias e tensões por ele suscitadas; discutir, na segunda, a presença de artistas aborígenes da Austrália no *Quai Branly*, tanto na exposição permanente, como nas mostras temporárias e na decoração do próprio edifício. Por fim, aborda-se a circulação internacional da pintura aborígine australiana para além do *Branly*.

1.1. Um templo para a arte dos Outros em Paris

O nome *Musée du Quai Branly* tem uma origem prosaica: vem da plataforma de embarque no Rio Sena em frente à qual está localizado. A opção por um nome sem relação com o acervo foi uma maneira de amenizar as polémicas que precederam sua implantação. Estava previsto que se chamasse *Musée des Arts Premiers* – em português, Museu das Artes Primevas (ou Primeiras). Entretanto, o termo “primevo” (ou “primordial”) poderia ser associado a “primitivo”, de modo que o governo francês correria o risco de ser acusado de recuperar o paradigma evolucionista do final do século XIX ou a ideologia imperialista que marcou a política francesa até metade do século XX. Decidiu-se, assim, ficar com um nome mais neutro e evasivo⁹.

Jacques Chirac, que se envolveu pessoalmente com o projeto, assim definiu a missão do *Musée du Quai Branly*:

Il veut promouvoir, auprès du public le plus large, un autre regard, plus ouvert et plus respectueux, en dissipant les brumes de l'ignorance, de la condescendance ou de l'arrogance qui, dans le passé, ont été si souvent présentes et ont nourri la méfiance, le mépris, le rejet. Loin des stéréotypes du sauvage ou du primitif, il veut faire comprendre la valeur éminente de ces cultures différentes, parfois englouties, souvent menacées (...). Car ces peuples, dits "premiers", sont riches d'intelligence, de culture, d'histoire (...) dont les chefs-d'œuvre n'ont rien à envier aux plus belles productions de l'art occidental¹⁰.

O discurso de Chirac, proferido na inauguração do museu, traz à tona, em primeiro lugar, a opção estetizante do novo museu: chama de “obras-primas” as expressões artísticas dos “povos primeiros”, comparando-as às mais belas produções da arte ocidental. Em segundo lugar, deixa

⁹ No *Pavillon des Sessions*, espécie de embaixada do *Branly* dentro do *Louvre*, usam-se os adjetivos *premier* e *primitif* – o primeiro aparece no catálogo e o segundo, nos painéis da exposição. *Premier*, em francês, denota ao mesmo tempo anterioridade temporal e proximidade ao estado original.

¹⁰ As citações em língua estrangeira serão mantidas no idioma original, quando se tratar de uma citação em bloco, com mais de três linhas. Serão traduzidas para o português as citações curtas, inseridas diretamente em meus parágrafos, para manter o fluxo do texto. O discurso de Jacques Chirac está disponível no site: <http://www.quaibrantly.fr/fr/actualites/actualites-par-rubriques/archives-des-actualites/m-jacques-chirac-president-de-la-republique-a-inaugure-le-musee-du-quai-branly/allocution-de-m-jacques-chirac-president-de-la-republique/index.html>. Acesso em 28/07/2009.

transparecer que “as brumas da ignorância e da arrogância”, que no passado “nutriram a desconfiança, o desprezo e a rejeição” ainda não se dissiparam por completo. Chirac parece crer que precisa convencer sua audiência de que os “estereótipos do selvagem e do primitivo” devem ser substituídos pela compreensão do valor dessas culturas “diferentes e ameaçadas”. Acima de tudo, a fala do presidente francês deixa clara a intenção de se redimir de um passado não tão distante – afinal, a última exposição colonial em Paris ocorreu em 1931, com direito a réplicas de moradias coloniais e uma intensa programação de performances realizadas por representantes de diferentes etnias da África.

O acervo do *Branly* conta com mais de 300.000 objetos, dispostos em um edifício assinado pelo festejado arquiteto Jean Nouvel, ao lado da Torre Eiffel. A torre, diga-se de passagem, foi construída para demonstrar o poderio tecnológico francês na Exposição Universal de 1889, cuja principal atração foi uma “aldeia negra” com 400 africanos, que atraiu 28 milhões de visitantes (BANCEL *et al*, 2004).



Figura 1. “Zoológico humano” na Exposição Universal de 1889, em Paris. Foto anônima, disponível em: <http://www.deshumanisation.com/phenomene/envers-du-decor?showall=1>.

Percebe-se, no discurso institucional dos *folders* e catálogos do *Branly*, a preocupação de dar espaço ao Outro e de atenuar a imagem da França como um ex-império colonial. Ao mesmo tempo, nota-se a intenção de transformar a nova instituição em um ponto turístico, voltado ao lazer e à diversão acessíveis ao grande público. Nas vezes em que lá estive, havia fila na

bilheteria e os lugares para as visitas guiadas se esgotavam rapidamente¹¹. O setor de recepção do público informou que o número de visitantes anuais da instituição gira em torno de um milhão de pessoas, patamar dificilmente atingido em um museu etnográfico convencional¹².

O logotipo do museu é uma estatueta chamada Chupicuaro, originária das montanhas do México Central. Na verdade, a Chupicuaro não fica no *Musée du Quai Branly*, mas no *Pavillon des Sessions*, dentro do Louvre, que foi inaugurado seis anos antes, antecipando o projeto do *Branly*. Trata-se, talvez, de um modo de ligar as duas instituições simbolicamente e de reiterar que se trata de arte, não de artefatos etnográficos.



Figura 2. “Chupicuaro”. México, cerca de 400 a.C.
Foto de Arnaud Baumann para o Musée du Quai Branly.

De acordo com as informações do museu, a estatueta serviu a um rito funerário, ligado ao ciclo do renascimento. Caracterizada por formas arredondadas e volumosas e pelo verniz que não perdeu o brilho, apesar de sua idade, a estatueta se auto-apresenta, em primeira pessoa, no site da instituição. Descreve a si mesma como uma obra de arte sedutora e, embora tenha sido feita há 2400 anos, utiliza o termo “modernidade” para se caracterizar: “Meu estatuto de obra de arte me

¹¹ Em fevereiro de 2011, frequentei o *Musée du Quai Branly*, por uma semana, diariamente.

¹² Para se ter uma referência, o número de visitantes do *Musée de l’Homme*, em seu último ano de funcionamento foi de 159.000 pessoas, 5 vezes menos que o do *Branly*. As taxas de visitação de outros museus franceses permitem situar o *Branly* num quadro mais amplo, revelando que seu público é semelhante ao de museus de arte e superior ao de museus históricos e etnográficos: o *Musée des arts et traditions populaires*, em Paris, atraiu 46.000 pessoas em 2005; o *Musée Picasso* contou com 507.000 visitas; o *Museum d’Histoire Nationale* teve 554.000 visitantes; o *Grand Palais* recebeu 1.116.000 visitantes; o *Musée National d’Art Moderne*, que fica dentro do *Centre George Pompidou*, recebeu 1.128.000 pessoas; e o *Musée D’Orsay* teve 2.900.000 visitantes, no ano de 2005 (PORTAIL DE LA STATISTIQUE FRANÇAISE, 2005).

garantiu um lugar nesse templo da Arte. Eu encanto os olhos pela modernidade de meu grafismo e pelo brilho de meu colorido”¹³.

Coerentemente, na primeira publicação do *Quai Branly*, um catálogo com 80 obras selecionadas do acervo, o diretor Stéphane Martin afirma, sem ressalva, que é possível falar em “obras-primas” africanas, asiáticas ou australianas, da mesma maneira que se fala em “obras-primas” no Ocidente; que seu foco é mostrar o “gênio inventivo” dos autores das peças (mesmo que anônimos) e que “a escolha é incontestável em termos artísticos” (MUSÉE DU QUAI BRANLY, 2006: 5).

Benoît de L’Estoile, porém, no livro *Le Goût des Autres* (2007), argumenta que o *Musée du Quai Branly* ecoa, de alguma maneira, o desejo caro ao imperialismo de replicar o mundo em miniatura, expondo seus aspectos mais exóticos e surpreendentes. Na tentativa de se contrapor às grandes exposições coloniais, o que se propõe agora é o contato com universos supostamente mais “autênticos” e em maior sintonia com o cosmos do que a civilização euroamericana. De acordo com o discurso oficial, finalmente o desprezo pelo Outro teria dado lugar a seu reconhecimento. L’Estoile utiliza as expressões “reparação simbólica” e “afirmação de uma generosidade contrária à colonização” para explicar os propósitos da criação desse museu parisiense (L’ESTOILE, 2007: 26).

1.1.1 Antecedentes e precursores do Musée Branly

Na época das descobertas ultramarinas, os europeus acumularam fragmentos das realidades distantes que encontraram nos gabinetes de curiosidades, que se multiplicaram dos séculos XVI ao XVIII (AGUILAR, 2000). Os gabinetes de curiosidades tinham caráter de coleção enciclopédica, acumulando tudo o que vinha de lugares desconhecidos. Não havia preocupação em nomear ou classificar, mas apenas em evidenciar, pelas amostras, a existência de outras civilizações. As coleções dos gabinetes eram organizadas em dois grandes eixos: *Naturalia* e *Mirabilia*¹⁴.

¹³ Trecho retirado do site do *Musée Branly*, página sobre “La Chupicuaro”, tradução minha. Disponível em: <http://www.quaibrantly.fr/fr/collections/la-chupicuaro/index.html>. Acesso em 07/11/2007.

¹⁴ Jacques Le Goff chama a atenção para o impacto visual atribuído a tais objetos: “Com o termo *mirabilia*, estamos perante a raiz *mir* (*miror*, *mirari*) que comporta algo de visível.(...) Os *mirabilia* não são apenas coisas que o Homem pode admirar com os olhos; originalmente há, porém, esta referência ao olho que me parece importante, porquanto todo um imaginário pode organizar-se (...) em torno de imagens e metáforas que são metáforas visivas” (LE GOFF, 1985: 20).

Do primeiro, fazem parte exemplares dos reinos animal, vegetal e mineral. O segundo divide-se, por sua vez, em duas seções: os objetos produtos da ação humana (*Artificialia*) e as antigüidades e objetos exóticos que remetem a povos desconhecidos, normalmente vendidos aos colecionadores ou presenteados por viajantes e marinheiros (POSSAS, 2005: 153).

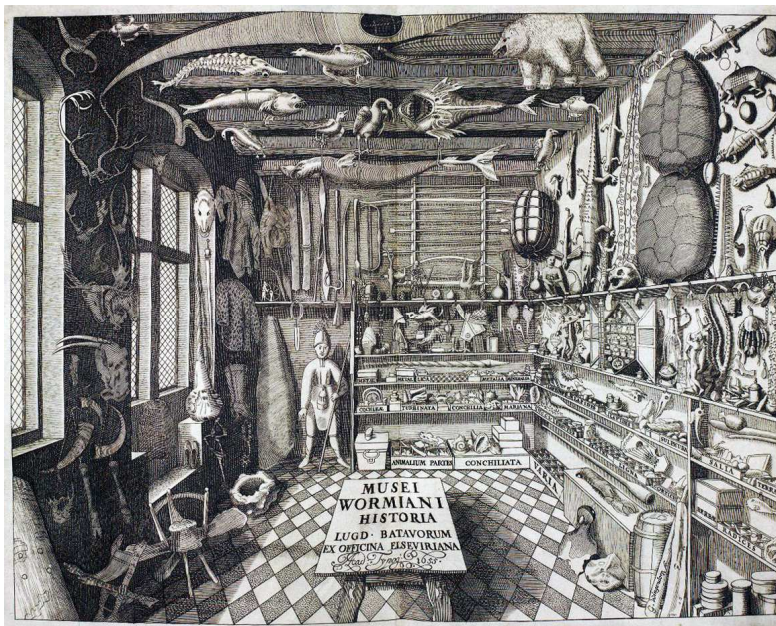


Figura 3. Artista anônimo, “Gabinete de curiosidades”, final do século XVII. Óleo sobre tela. Museu Oficio delle Pietre Dure, Florença.

De acordo com Helga Possas (2005), a motivação inicial dos donos de gabinetes de curiosidades era adquirir exemplares raros e inusitados, para tentar desvendar o mistério da criação. Por um lado, essas coleções particulares funcionavam como emblemas de poder e prestígio social. Por outro, suscitavam uma organização cada vez mais sistematizada e científica. À medida que foram crescendo, ficou patente a necessidade de locais mais apropriados para guardar os novos objetos de conhecimento. Alguns colecionadores foram se especializando e assim surgiram estudiosos de zoologia, botânica e outros ramos da história natural.

Paulatinamente, os museus se tornaram instituições de pesquisa que atuavam, ora isoladamente, ora vinculados a universidades, até que as coleções assumiram definitivamente o caráter científico. Passaram a servir à elaboração do conhecimento, apoiado em observações, pesquisas e construções teóricas. O desenvolvimento da ciência nos séculos XVIII e XIX esteve fortemente associado ao surgimento e consolidação de museus, com sua preocupação taxonômica (POSSAS, 2005:159).

Lilia Schwarcz assim se refere à “era dos museus”, no século XIX:

O final do século XIX viu florescer uma série de museus etnográficos, profundamente vinculados aos parâmetros biológicos de investigação e modelos evolucionistas de análise. [...] O primeiro centro desse gênero, de caráter ainda não estritamente antropológico, foi o *British Museum*, fundado em 1753, contando com um acervo ampliado das explorações do Capitão Cook. No entanto, é no XIX que o movimento se amplia com a criação de instituições como o Museu Etnográfico de São Petersburgo (1866), o *National Museum* de Leiden (1837) e o *Peabody Museum* (1866) (SCHWARCZ, 2005: 125).

Anne-Christine Taylor (2006: 10), diretora do Departamento de Pesquisa e Ensino do *Musée du Quai Branly*, sistematiza em um artigo as diferentes formas de expor a diversidade cultural que se sucederam, desde o final do século XIX. Nas exposições universais, ao lado das conquistas coloniais – agrícolas, florestais, minerais –, mostravam-se tradições locais das colônias. Encenando a “barbárie” dos povos “exóticos”, justificava-se a intervenção européia. Uma das conseqüências da organização dessas grandes exposições foi o incremento das coleções dos museus.

Nos primeiros museus etnográficos, cenas da vida quotidiana eram reconstituídas com manequins em tamanho natural e cenários pintados. Logo em seguida, influenciados pelo paradigma evolucionista, muitos museus passaram a agrupar armas, ferramentas e objetos rituais de diferentes culturas, lado a lado, para mostrar os supostos estágios evolutivos de cada uma delas. Numa época em que franceses, britânicos e alemães, por um lado, estendiam suas conquistas coloniais à África e aos mares do sul e, por outro, criavam museus etnográficos, os artefatos dos povos colonizados eram tomados como prova de sua natureza incivilizada, “bárbara”, de sua falta de “progresso” cultural (PERRY, 1998:5).

A partir dos anos 1920 e 1930, sob influência do culturalismo, a disposição do acervo passou a se pautar pela noção de “áreas culturais”, agrupando objetos de sociedades que vivem em uma mesma paisagem natural e que estabelecem relações de troca e vizinhança entre si. Após a década de 1970, no entanto, iniciou-se uma grande crise nesse tipo de instituição, devido a múltiplos fatores: em primeiro lugar, os antropólogos passaram a não aceitar a simplificação da diversidade cultural presente nos museus; em segundo lugar, novos movimentos sociais e processos de descolonização levaram a questionamentos sobre o papel político dos museus; em terceiro lugar, cada vez mais, o público passou a viajar, a ter acesso a imagens e informações sobre lugares distantes do seu, exigindo dos museus novos tipos de experiência (TAYLOR, 2006).

Nas duas últimas décadas, museus que abrigam coleções etnográficas, na Europa e nos Estados Unidos, têm procurado se reinventar. Um dos caminhos é delegar escolhas curatoriais ou a própria administração aos povos ali representados, caso do *National Museum of the American Indian*, em Washington. Outro caminho é problematizar a própria história institucional. O *Pitt-Rivers Museum* de Oxford, por exemplo, conserva suas salas, seus móveis e suas estratégias expositivas exatamente como eram no final do século XIX. Expõe, dessa maneira, mais do que um acervo de peças de outras sociedades: coloca em questão a museografia europeia de uma certa época, e a forma de apreender e classificar a diversidade cultural dos primeiros museus. De modo semelhante, o *Musée Royal de l'Afrique Centrale*, na Bélgica, organiza algumas exposições, tematizando não as particularidades de povos africanos, mas as relações entre a nação europeia e suas antigas colônias. Uma quarta alternativa tem sido apresentar as peças da coleção como obras de arte únicas, a partir de uma escolha que prioriza objetos capazes de causar impacto estético no público.

1.1.2 Arte “primitiva” e primitivismo

Paralelamente às transformações dos museus etnográficos, há que se mencionar o surgimento da categoria “arte primitiva” entre artistas, curadores e colecionadores. Sherry Errington (1998) argumenta que essa categoria surgiu no início do século XX, ganhou força entre as duas Guerras Mundiais e teve seu apogeu entre 1957, com a criação do Museu de Arte Primitiva, em Nova Iorque, e meados da década de 1980, quando surgiram questionamentos a respeito da “autenticidade”, num mundo globalizado, à medida que a quantidade de objetos considerados “primitivos”, no mercado de arte, começou a declinar.

The view that “Primitive Man” is irrational and through his art both expresses his superstitions and exorcises his demons seems to be very basic to the invention of the non-Western artifacts as “art”; it was there at this inception, when Picasso was inspired not (...) by these objects’ formal characteristics but by their magical power (ERRINGTON; 1998: 75).

Ernst Gombrich (2002) aponta uma atitude que chama de primitivista ao longo de toda a história da arte. No livro *The preference for the primitive*, mostra que houve vários períodos em que artistas e críticos se voltaram para obras e estilos considerados mais simples (“primitivos”),

aos quais atribuíram valores morais e estéticos superiores às escolas e movimentos do presente, vistos como decadentes. Revisitando a Antiguidade, Gombrich lembra que Cícero já apontara que o excesso sensorial e a harmonia perfeita podem trazer desgosto e desinteresse. Os seres humanos tenderiam a se defender do que é excessivamente sedutor. Por esse motivo, elementos tidos como “primitivos” inspiraram a produção artística em diferentes momentos. O primitivismo é traduzido em apropriações diferentes em cada época. Os séculos XIX e XX, por exemplo, desenvolveram o gosto pela arte medieval, até então considerada insignificante. Gombrich menciona a luta dos cubistas, dos surrealistas e dos expressionistas alemães para revitalizar e incorporar o folclore, a arte das crianças, dos loucos, e as artes indígenas, como forma de se opor à busca incessante da mimese, da perfeição e da reverência aos mestres.

É impressionante – embora já tenha sido bastante discutida – a semelhança entre os rostos angulosos, geométricos e coloridos das *Demoiselles d'Avignon* (1907) de Picasso e certas máscaras africanas. Ela reflete, entre outras coisas, o “desejo de partir” – física ou intelectualmente –, que acometeu vários artistas da virada do século XIX para o XX, ansiosos por encontrar contextos mais adequados para uma criação artística “pura” e visceral, do que os centros urbanos “civilizados” (PERRY, 1998).

No caso de Paul Gauguin, o primitivismo se traduziu em distanciamento geográfico. Seu afastamento começou pela Bretanha, região agrícola e tradicional da França, e culminou com a mudança para o Taiti – provavelmente influenciada pela representação literária paradisíaca daquela colônia francesa. Entre os pintores fauvistas, havia vários colecionadores de arte indígena. Matisse, Vlaminck e Derrain adquiriram, na mesma época que Picasso, peças da África e da Oceania.

James Clifford (1996) ressalta que o surgimento do *Institut d'Ethnologie*, por iniciativa de Marcel Mauss, Lévy-Bruhl e Paul Rivet, esteve entrelaçado com a emergência do movimento surrealista, encabeçado por André Breton, Michel Lérés e Raymond Queneau. O ano de fundação do instituto de etnologia parisiense foi o mesmo da publicação do Manifesto Surrealista: 1925. A revista *Documents*, editada por Georges Bataille, publicava lado a lado textos de artistas e de etnólogos. Alguns surrealistas iriam mesmo partir à África, com a missão Dakar-Djibouti (1931-1933). Encabeçada por Marcel Griaule, a expedição tinha como objetivos a pesquisa de campo e

a ampliação das coleções francesas e seus fundos vieram, em grande parte, da doação de mecenas¹⁵.

Objetos da África, da Oceania, das Américas e também as manifestações do inconsciente eram vistas como um reservatório de novas formas e valores: “Psicologicamente além e geograficamente aquém das realidades ordinárias, existia uma outra realidade. O surrealismo compartilhava essa situação com a etnografia relativista¹⁶ (CLIFFORD, 1996: 120, tradução minha). Els Lagrou (2008) ressalta, no entanto, que os surrealistas não se interessavam pelas próprias sociedades das quais os objetos eram oriundos e, de modo geral, viajavam pouco pelo mundo. Seu interesse era estético e psíquico, não propriamente antropológico:

Pode-se afirmar que o surrealismo era marcado pelo que Hal Foster (1996, p. 175) chama de *primitivist fantasy*: a fantasia “de que o outro, normalmente considerado de cor, tem um acesso especial a processos psíquicos e sociais primários aos quais o sujeito branco teria o acesso bloqueado”. (...) Era na negação do que existia enquanto arte e discursos consagrados no Ocidente que se encontrava o motor da procura por outros mundos, mundos estes que pareciam escapar ao discurso racionalizante do Ocidente e à representação objetivante do real. Os artefatos provindos desses outros mundos significavam possibilidades de experiências subjetivas, de iluminações (LAGROU, 2008: 224).

A categoria arte “primitiva” descreve, então, não um conjunto bem delimitado de objetos com características semelhantes, mas valores e idéias euroamericanos projetados sobre certos artefatos – como a obsessão por uma suposta “pureza” cultural; a fantasia de dar vazão artística a pulsões inconscientes; e a curiosidade de imaginar como viviam nossos antepassados. É a narrativa do progresso que permite, por contraste, a narrativa primitivista. A escassez de informações sobre objetos provenientes de outras sociedades e a idéia romântica de que há civilizações menos repressoras que a nossa favoreceram, igualmente, o primitivismo (ERRINGTON, 1998: 30).

¹⁵ A expedição Dakar-Diboutji foi organizada pela Universidade de Paris e pelo *Muséum National d'Histoire Naturelle*. Partiu de Dakar, atravessando o Senegal, o Sudão (atual Mali), Benin, Nigéria, Camarão, Congo e Etiópia, até chegar em Djibouti. A quantidade de material coletado é impressionante: 3.600 objetos, 3.000 fotografias, 200 registros sonoros e 300 manuscritos, todos destinados ao *Musée Trocadéro*. Entre os participantes da missão, estavam Michel Lérís, André Schaeffner, Deborah Lifchitz e Marcel Griaule. (DEGLI e MAUZÉ, 2006: 91).

¹⁶ No original: “Below (psychologically) and beyond (geographically) ordinary reality, there existed another reality. Surrealism shared this ironic situation with relativist ethnography. (...) The surrealists were intensely interested in exotic worlds” (CLIFFORD, 1996:120).

A ausência de uma iconografia ou uma história acessíveis desses objetos permitia que eles fossem facilmente absorvidos numa cultura artística moderna. Essa descontextualização é uma das várias razões pelas quais os artistas modernos foram acusados de responder de modo etnocentrista à arte africana e da Oceania, atribuindo a suas aparências (significantes) sentidos ocidentais do século XX (significados) (PERRY, 1998: 56).

No decorrer do século XX, povos “primitivos” declararam sua independência e a tecnologia, associada à racionalidade moderna, revelou seus efeitos perversos. Os discursos ambientalista e *new age*, bem como a revalorização de ideais comunitários, da vida em harmonia com a natureza e da espiritualidade, sugerem que talvez a equação esteja se invertendo e, em alguns segmentos, o homem branco, “civilizado”, racional e adepto do progresso tecnológico nem sempre se encontra no topo da pirâmide (PERRY, 1998: 35-43). De qualquer modo, o antagonismo permanece, ainda que a qualificação dos termos mude de um contexto para outro. Os conceitos de “primitivo” e de arte “primitiva” só fazem sentido dentro de um sistema de oposições, em que cada pólo da oposição ilumina o outro. Se, do ponto de vista da antropologia, tais conceitos são inaceitáveis, no sistema de artes essas expressões são recorrentes.

Em entrevista recente, Sally Price pontuou, com precisão, que arte “primitiva” é:

Uma expressão espinhosa com um passado ignóbil... Eu a uso para me referir, não a qualquer tradição artística, mas, antes, a um olhar etnocêntrico distintivamente ocidental. Afinal de contas, quando as pessoas falam de arte “primitiva”, estão falando de tradições artísticas que não têm absolutamente nada em comum – nem do ponto de vista geográfico, simbólico e histórico, nem em termos da estrutura social ou das crenças religiosas dos artistas. Tudo o que as diversas manifestações chamadas de arte “primitiva” realmente têm em comum é que são encaixadas, pelo Ocidente, em uma espécie de estereótipo simplificador do Outro exótico (PRICE *apud* GOLDSTEIN: 2010: s.p.).

Esse pano de fundo histórico e conceitual ilumina a emergência de um projeto como o *Musée du Quai Branly*, fruto de experiências e discussões anteriores arraigadas no imaginário euroamericano. Ainda que pregue a igualdade dos povos por meio da proximidade de suas criações artísticas, o *Branly* reitera antigas práticas museológicas em que os autores das obras ou seus representantes não têm voz (JOLLY, 2011). Antecipo um exemplo: na seção de pintura acrílica dos aborígenes da Austrália, uma tela de Rover Thomas, que representa um massacre violento de brancos contra o grupo do artista, acaba sendo percebido pelo visitante como pura abstração geométrica, por falta de informação. A opção por não destacar informações biográficas e contextuais – que aparecem em textos mal iluminados ou em monitores de vídeo pequenos –, bem como o onipresente cenário de floresta – escuro e encoberto por plantas – acaba por lhe

conferir um caráter neoprimitivista, em que os objetos dos Outros nos fascinam pelo estranhamento, pela aura de magia ou por se parecerem com o que nós chamamos de arte.

1.1.3 Trocadéro, Musée de l'Homme, Branly

Na França, a primeira exposição de arte pré-colombiana foi organizada por Georges-Henri Rivière, na década de 1920. O sucesso da mostra foi tamanho, que o curador foi convidado a reorganizar as coleções do *Musée Trocadéro*, no início da década de 1930. O acervo do *Trocadéro* carecia de classificação e contextualização. Reunia peças “exóticas” em abundância, provenientes sobretudo das colônias, dispostas sem quaisquer preocupações pedagógicas ou científicas. Vale lembrar que foi no *Trocadéro* que Picasso iniciou seus estudos de *art nègre*, em 1908 (CLIFFORD, 1996: 137).

Em 1935, mal haviam terminado as reformas no *Trocadéro* e o diretor Paul Rivet anunciou um novo projeto, ao mesmo tempo científico e político: construir um grande e moderno museu dedicado a celebrar a humanidade. O *Musée de l'Homme*, instalado no *Palais de Chaillot* e inaugurado em junho de 1938, iria abrigar sob seu teto os técnicos dos laboratórios do antigo Museu de História Natural e os pesquisadores do Instituto de Etnologia, ambos sediados na Sorbonne, até então. James Clifford escreve sobre esse momento:

Rivet had gathered together a talented group of ethnologists including Métraux, Leroi-Gourhan, Leenhardt, Griaule, Leric, Schaeffner, Dieterlen, Paulme, Louis Dumont [...]. For most of these scholars, the connection between art and ethnography was crucial. [...] The *Musée de l'Homme* provided a liberal, productive environment for the growth of French ethnographic science. Its guiding values were cosmopolitan, progressive and democratic; one of the first cells of the Resistance formed within its walls in 1940 (CLIFFORD, 1996: 138-139).

Muitas gerações de pesquisadores se sucederam, numerosas exposições foram organizadas e o *Musée de l'Homme* tornou-se uma referência internacional. Contudo, nas duas últimas décadas do século XX, os recursos expositivos do *Musée de l'Homme* haviam se tornado antiquados e sua taxa de visitação, baixa. Ademais, é preciso lembrar que os museus etnográficos tiveram sua legitimidade científica posta em xeque, dentro da própria antropologia, enquanto representações unilaterais, totalizantes e estáticas do Outro.

A produção de conhecimento antropológico passou a ser questionada na década de 1980, por se basear em uma distinção estanque entre “nós” e os “outros” (STRATHERN, 2003), por não explicitar a subjetividade por trás da “autoridade etnográfica” (CRAPANZANO, 1986) e não admitir que o discurso antropológico seja, em parte, uma ficção (CLIFFORD, 1986). Tais críticas, ditas pós-modernas, certamente abalaram a credibilidade dos museus etnográficos convencionais, entre os quais o *Musée de l’Homme*. Somam-se a esse ainda outros fatores, que serão explorados mais adiante: o interesse em implantar mais um grande e notável equipamento cultural em Paris, que perpetuasse o nome de Jacques Chirac, então no poder; em aquecer o mercado de arte “primitiva”, no qual Jacques Kerchache, amigo de Chirac, era uma figura importante; e em reafirmar publicamente a abertura da França à diversidade cultural, amenizando as cenas recorrentes de conflitos com imigrantes.

De qualquer maneira, a escassez de visitantes foi o pretexto para se transferirem os acervos do *Musée de L’Homme* e também do *Musée National des Arts d’Afrique et d’Océanie*¹⁷ para um edifício mais moderno e atraente. A idéia gerou protestos por parte de alguns antropólogos, pelo fato de que o *Musée de l’Homme* era um importante e tradicional centro de pesquisas. Bernard Dupaigne (2006), que foi diretor de seu Laboratório de Etnologia de 1991 a 1998, relata que a maioria dos pesquisadores do antigo *Musée de l’Homme* acabou se aposentando precocemente ou pedindo transferência para outras instituições públicas, por não concordar com os métodos e escolhas do projeto do *Branly*.

Na verdade, em 1976, André Malraux, escritor ativo na esfera pública e primeiro Ministro da Cultura da França, já havia declarado, publicamente, que as artes “primordiais” deveriam entrar no Louvre. Na época, não conseguiu concretizar o projeto. Foi Jacques Chirac quem o materializou, três décadas depois. Quando adolescente, Chirac interessava-se por arqueologia e por antiguidades, sendo especialmente fã do *Musée Guimet*, em Paris, dedicado às artes asiáticas. Mas essa faceta de sua personalidade nunca havia vindo à tona em sua trajetória política, até o momento em que ele conheceu Jacques Kerchache, que atuou como *marchand* de arte africana por muito tempo.

¹⁷ Por ocasião da *Exposition coloniale de la Porte Dorée*, em 1931, construiu-se um museu dedicado às colônias, cuja tônica era enaltecer o “bom selvagem”. O tom de apologia ao colonialismo daquele novo *Musée de la France d’Outre-Mer* fez com que os surrealistas conclamassem, em um manifesto: “Não visitem a exposição colonial!” (DEGLI e MAUZÉ, 2006: 94). Em 1962, o Ministro da Cultura André Malraux decidiu reformar e rebatizar o museu com o nome de *Musée des arts africains et océaniques*. O fato de ficar perto do bosque de Vincennes e de possuir um aquário em seu sub-solo fazia com que fosse bastante visitado.

Chirac e Kerchache conheceram-se durante as férias. A aliança foi efetivamente selada com a inauguração da exposição “L’art des sculpteurs tainos: chefs d’oeuvre des Grandes Antilles pré-colombiennes”, no *Petit Palais*, em fevereiro de 1994. O coordenador geral da exposição era Kerchache, mas quem fez a conferência no dia da inauguração foi Chirac, que também levou convidados para uma visita guiada. A concepção por trás da mostra era de que os Taino seriam hedonistas, vivendo um paraíso terrestre, em meio a um ambiente de abundância em que o trabalho não era o centro da vida. No entanto, de acordo com Sally Price (2007), pesquisas consistentes oferecem outro quadro dessa sociedade, que tem uma agricultura sofisticada, diversas técnicas de pesca e de construção de canoas para até 150 pessoas, além de rígidos padrões em sua cerâmica, tecelagem e escultura em madeira. A maior crítica que se fez à exposição, à época, foi acerca da falta de informação sobre aquele povo e sobre o significado das peças (PRICE, 2007: p. 21). Esse seria exatamente o conceito expositivo escolhido pela dupla Chirac/Kerchache para o *Musée Branly*, posteriormente.

Kerchache publicara em uma página inteira do jornal *Libération* um manifesto defendendo o fim da hierarquia das culturas no Louvre. Vale lembrar que, na década de 1980, o Louvre havia passado por reformas e ampliações – incluindo a instalação da pirâmide de vidro que hoje lhe serve de entrada. A partir de então, de acordo com dados do governo francês, o número de visitantes da instituição dobrou¹⁸, embora, internamente, suas sete seções tenham permanecido inalteradas¹⁹. O manifesto pleiteando, no bojo dessas reformas, a criação de uma nova seção destinada às artes “primeiras” foi assinado por Marc Augé, Maurice Godelier, Georges Balandier, Jorge Amado e Léopold Senghor, entre outras personalidades (Lévi-Strauss não assinou o manifesto, alegando que o Louvre não é uma instituição universal, mas um retrato das tradições européias). O documento começava afirmando que “as obras-primas do mundo todo nascem livre e iguais” e, em seguida, lamentava que, sendo o Louvre um “ponto de referência para as mais notáveis formas existentes de arte, (...) ainda não se sabe nada sobre a integração de objetos provenientes da África, da América, do Ártico e de culturas da Ásia e Oceania àquela que poderia se tornar sua oitava seção (*Libération*, 15 de março de 1990, tradução minha).

¹⁸ A taxa de visitação dos museus foi mencionada diversas vezes, não porque esse seja um critério de avaliação adequado – até porque os museus têm outras missões, como a pesquisa e a preservação de acervos –, mas porque, na gestão pública, o número de beneficiários é um dos indicadores mais utilizados ao se justificarem investimentos.

¹⁹ As sete seções originais do Louvre são: pinturas européias do século XII à metade do século XIX; esculturas européias da Renascença à metade do século XIX; desenhos e gravuras; artes decorativas, incluindo jóias, tapeçarias e móveis da Idade Média à metade do século XIX; antiguidades egípcias; antiguidades gregas, etruscas e romanas; antiguidades do Oriente Próximo.

Não foi apenas pela afinidade com Kerchache que Chirac acatou a sugestão do manifesto. A cultura tem papel proeminente na cena política francesa, a ponto de os presidentes da república interferirem diretamente em projetos museológicos, como fizeram Georges Pompidou com o centro cultural que leva seu nome, Giscard D'Estaing com o *Musée d'Orsay* e Mitterrand com a nova Biblioteca Nacional. Projetos desse porte, iniciados por decretos presidenciais, necessariamente suscitam polêmicas e geram divisões entre apoiadores e detratores. O projeto de Chirac foi o *Musée du Quai Branly* – precedido pela entrada das artes “primeiras” no Louvre.

Em janeiro de 1996, Jacques Friedmann – também amigo de Chirac – foi nomeado diretor de uma comissão que deveria escrever um primeiro relatório a respeito dos objetivos e da viabilidade do ambicioso projeto²⁰. O relatório da Comissão Friedmann foi apresentado em setembro de 1996, trazendo como pontos principais: a crítica à tradicional oposição entre museus de arte e museus etnológicos, complementada pela proposta de um museu global de homens, artes e civilizações; a sugestão de que a nova instituição fosse um *établissement publique* – categoria que, dentro da política cultural francesa, goza de mais autonomia e independência do que os demais; a definição de que seu acervo viria principalmente de dois outros museus, o Museu do Homem e o Museu de artes da África e da Oceania, incluindo peças da África, Oceania, América indígena e ainda de sociedades asiáticas já presentes no *Musée Guimet*; a orientação para que fosse criado um anexo do novo museu dentro do Louvre, onde entre 100 e 200 peças seriam expostas; por fim, a definição de que ele seria um museu “contemporâneo”, contando com biblioteca, auditório, cinema, serviço educativo, pesquisa e espaço para exposições temporárias (PRICE, 2007).

No ano seguinte, foi formada uma segunda comissão, responsável pelo planejamento do novo museu, e presidida por German Viatte, ex-diretor do Museu de Arte Moderna. O primeiro desafio de Viatte foi enfrentar a ira dos membros dos departamentos do Museu do Homem, que se sentiam ameaçados. O segundo foi lidar com o então diretor do Louvre, que queria limitar a participação de sua instituição ao mínimo necessário. O terceiro foi sustentar a decisão de que

²⁰ Faziam parte da comissão Jacques Kerchache; o diretor-presidente do Louvre; o diretor do Museu de História Natural (já que o Museu do Homem funcionava sob sua tutela); o diretor do Museu Naval; o diretor do Comitê Francês de Museus; o diretor do Museu de Artes da África e da Oceania; um representante do Ministério da Educação; um consultor jurídico; um arqueólogo americanista; um antropólogo especializado na Ásia e um historiador da arte especializado na África. Lévi-Strauss, então nonagenário, foi nomeado presidente de honra da comissão – ele era contrário à entrada de artes tradicionais no Louvre, mas não à criação de um novo museu de artes indígenas. Embora nunca tenha ido às reuniões, Lévi-Strauss enviou suas opiniões regularmente (PRICE, 2007).

representantes dos povos ali representados não seriam chamados ao debate, para evitar envolvimento com políticas identitárias e acusações de colonialismo.

Um dos pontos mais discutidos por essa comissão foi o posicionamento dos materiais explicativos, tanto dentro do futuro museu, como na oitava seção do Louvre. Decidiu-se por afastar textos e recursos de pesquisa das peças expostas, a fim de permitir uma comunicação direta com a obra. O argumento de Jacques Kerchache sempre foi o de que o próprio objeto é capaz de revelar as intenções do artista, sobretudo se estiver livre de explicações que interfiram na comunicação entre a peça e o público (PRICE, 2007: p. 51). Maurice Godelier passou três anos insistindo na contextualização do material a ser exposto, mas tamanha foi a resistência, que, após muita tensão, Godelier saiu da comissão.

Os anos de preparação do museu foram repletos de conflitos. Um dos motivos foi o pequeno número de antropólogos envolvidos, em relação ao número de colecionadores e *marchands* – fato que sugere uma interconexão entre o *Branly* e o mercado de arte. Outra razão foi o processo de escolha das peças, que ficou a cargo de Jacques Kerchache, norteador por critérios pessoais e mercadológicos – o que explica, por exemplo, a predominância de esculturas, com as quais ele sempre trabalhou. Quando Anne-Christine Taylor, etnóloga especialista na Amazônia, assumiu a diretoria do *Quai Branly*, algum tempo depois, já vigorava a separação entre o terreno que lhe cabia (setor educativo e de pesquisa) e o terreno da museologia propriamente dita, no qual tudo já estava decidido²¹.

O *Pavillon des Sessions*, localizado em um dos braços do *Musée du Louvre*, foi inaugurado em abril de 2000, com presença de Jacques Chirac e do então Primeiro-Ministro, Lionel Jospin. Lá se encontram expostas cerca de 100 esculturas, algumas pertencentes a acervos de museus franceses, outras compradas de colecionadores. Na oitava seção do Louvre, as etiquetas ficam distantes das peças, as salas são espaçosas e despojadas, com uma iluminação que cria uma atmosfera dramática. A maioria dos objetos tinha pertencido, antes, a artistas e colecionadores famosos, carregando uma espécie de *pedigree*, para usar a expressão de Sally Price (2007). Na ocasião da abertura, isso levou o crítico da revista *African Arts*, Peter Mark, a questionar, com ironia, se o fato de uma placa de bronze do Benin ter passado por cinco coleções

²¹ A antropologia, que tivera papel secundário no projeto de criação do *Branly*, recuperou sua importância perto da inauguração do museu, mediante a organização de colóquios, publicações e a concessão de bolsas para pesquisadores. Como se a presença de antropólogos fosse um contrapeso à abordagem exotizante das salas de exposição, uma garantia da procedência das peças e da seriedade do museu.

européias deveria ser considerado mais importante do que o significado e a técnica a ela associados (MARK: 2000: 8).



*Figura 4. Pavillon des Sessions: espécie de filial do Branly dentro do Louvre.
Foto de divulgação.*

Do ponto de vista político, Sally Price (2007) aponta um paradoxo: enquanto artistas e intelectuais se mobilizavam em torno do manifesto de Kerchache pela inclusão das artes dos Outros, ocorriam, na França, diversos fatos movidos por xenofobia. Em junho de 1994, por exemplo, a União Européia fechou as portas para trabalhadores imigrantes, exceto por curtos períodos de tempo e sob circunstâncias específicas. No mês seguinte, uma pesquisa publicada pelo jornal *Le Figaro* revelou que 31% dos franceses apoiavam a expulsão sumária de trabalhadores estrangeiros para combater o desemprego. Em novembro do mesmo ano, ocorreram violentos protestos em Amiens, quando a polícia libertou quatro adolescentes franceses que haviam matado um argeliano. Em 1995, o corpo de um marroquino foi resgatado do Senna, em frente ao Louvre, depois de ele ter sido atacado por membros do partido ultraconservador *Front National*.

Mas o paradoxo é apenas aparente. Com efeito, a França tem um modo próprio de lidar com a diversidade cultural, que consiste em igualar o diferente, tornando o imigrante, gradualmente, um cidadão da República Francesa e condenando quaisquer manifestações que possam levar à fragmentação nacional. Por conta dessa “missão civilizatória”, expressões culturais estrangeiras são apreciadas, desde que em circuitos controlados, como museus (L’ESTOILE, 2006).

Outra polêmica concerne ao orçamento do projeto. O *Quai Branly* custou caro aos cofres públicos, de modo que, logo após a inauguração, um grupo de manifestantes autodenominado “tribo de contribuintes” fez um protesto no jardim do museu, vestindo roupas feitas com declaração de impostos e segurando moedas partidas ao meio como se fossem objetos rituais.

O custo total do projeto foi de cerca de 235 milhões de Euros (BLASCHKE, 2006). Só o montante gasto em 2001, para completar as lacunas do acervo, equivaliam à quantia gasta por todos os outros museus franceses naquele ano (DUPAIGNE, 2006: 117). Havia ainda a suspeita de que a promoção das artes “primeiras” teria como finalidade principal a valorização desse segmento do mercado.



Figura 5. Manifestação da Brigade de l'argent des Français (BAF), representando a “tribo dos contribuintes”, em frente ao Musée Branly, em fevereiro de 2006. Foto de Joel François, publicada no blog La Baf:

<http://labaf.blogspot.com/2006/12/la-tribu-des-contribuables-au-musee.php>

A principal querela, contudo, se deu entre os adeptos da valorização formal de peças oriundas de sociedades tradicionais e os defensores de sua contextualização. Na verdade, o debate não é novo, mas foi reavivado e redesenhado pelo advento de Branly. Jacques Kerchache sustentava que a beleza plástica das obras primas seria capaz de falar por si só. Alguns etnólogos discordavam, afirmando que adotar uma atitude exclusivamente estetizante frente a construtos culturais alheios é uma postura etnocêntrica e empobrecedora. Louis Dumont foi um dos que protestou: “O projeto do Presidente da República é diretamente reacionário. Propõe-nos olhar

para belos objetos, de alhures, através de preconceitos de burgueses endinheirados” (DUMONT *apud* DUPAIGNE, 2006: 37, tradução minha).

É importante notar que a abordagem estetizante adotada pelo *Musée Branly* permeara também duas exposições pioneiras, na segunda metade do século XX. Convém mencioná-las, pois ambas procuraram aproximar objetos produzidos por outras sociedades de obras de arte modernas e contemporâneas. A mostra *Primitivism in 20th century art: affinity of the tribal and the modern*, realizada no MoMA, em Nova Iorque, no inverno de 1984/1985, tematizou a redescoberta da *art nègre* pelas vanguardas modernas e foi a primeira grande aparição de artefatos de sociedades não-ocidentais em um museu de belas-artes. O curador William Rubin reuniu peças de museus etnográficos europeus, de galerias especializadas e de coleções particulares e as expôs lado a lado com obras de mestres modernos, como Picasso, Giacometti e Brancusi. A idéia era mostrar aos visitantes o quão semelhantes eram suas formas (RUBIN, 1984).

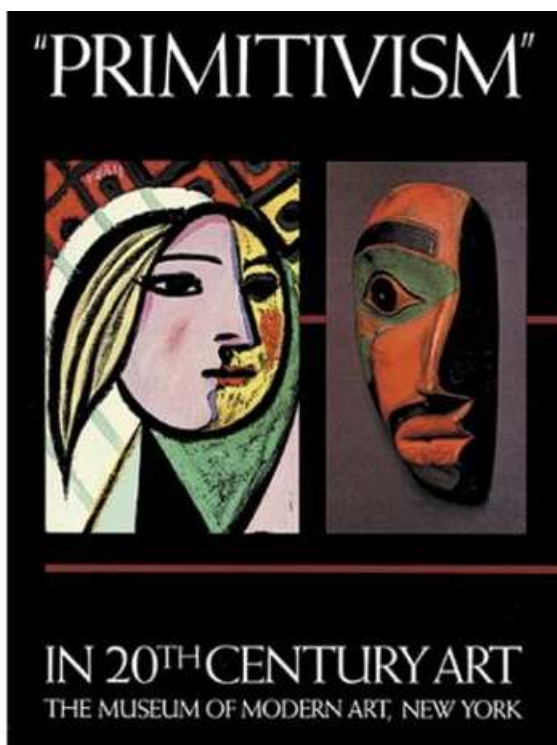


Figura 6. Cartaz da exposição do Moma, em 1984.

A crítica negativa dos antropólogos ao evento referia-se à ênfase excessiva nas afinidades formais, que acabavam por encobrir diferenças culturais e desigualdades políticas (PRICE, 2000: 11). Criava-se uma atmosfera de aparente comunhão, para revelar que os artistas ocidentais

seriam geniais, por terem descoberto e recriado “primitivos” anônimos e atemporais. A percepção dos africanos, dos Maori e dos Kwakwiutl sobre a arte moderna euroamericana em nenhum momento foi requisitada, tampouco artistas modernos dos países em desenvolvimento foram convidados a expor. Além disso, as diferenças entre o significado e o processo de fabricação da arte “primitiva” e da arte moderna foram apagadas, em nome da primazia da afinidade formal. Conforme Clifford (1988:189-214), a mensagem da exposição se resumia à idéia de que, se as máscaras africanas pareciam tanto com Picasso, Brancusi e Paul Klee, elas deveriam ser valiosas esteticamente.

A grande novidade da mostra do MoMA foi tomar o partido do impulso criador supostamente universal, como algo que une homens de diferentes épocas e culturas. Simultaneamente, abria-se mão de identificar e situar artistas e povos não-ocidentais.

At MoMa treating tribal objects as art means excluding the original cultural context. Consideration of context, we are told at the exhibition's entrance, is the business of anthropologists. Cultural background is not essential to correct aesthetic appreciation and analysis: good art, the masterpiece, is universally recognizable.[...] Nothing on West fifty-third suggests that good tribal art is being produced in the 1980s. The non-Western artifacts on display are located either in a vague past (reminiscent of the label 'nineteenth-twentieth century' that accompanies African and Oceanian pieces at the Metropolitan) or in a purely conceptual space defined by 'primitive' qualities: magic, ritualism, closeness to nature, mythic or cosmological aims (CLIFFORD, 1988: 202).

Magiciens de la Terre, realizada em Paris, de maio a agosto de 1989, veio se contrapor à mostra do MoMA. Conforme consta no catálogo, ela se pretendia “pós-moderna”, dando ao Outro voz, nome e rosto. Queria alterar o sentido dos termos internacional e contemporâneo, tornando-os “abrangentes” e “inclusivos”, e criticava a concepção da exposição do MoMA, por excluir os “primitivos” da cena, como se fossem dispensáveis. A preparação da exposição levou sete anos e teve patrocínio da emissora de televisão Canal +, como forma de celebrar o bicentenário da Revolução Francesa. Jean-Hubert Martin visitou artistas de países em desenvolvimento e sociedades tradicionais nos quatro cantos do globo. Sobre o processo de escolha dos artistas, o curador me explicou:

Um de nossos critérios de seleção era que o trabalho fosse original, contivesse algo a mais em relação ao que outros artistas produzem no mesmo contexto. Djamba Marawilli, aborígine da Austrália, por exemplo, reúne diversos mitos na mesma pintura, algo raro. Outro ponto era não distinguir entre arte e artesanato, pois essa distinção é fruto do olhar colonial. Mas talvez o critério de seleção mais importante tenha sido o impacto visual das obras sobre a equipe curatorial. Acredito que se deva ir do prazer estético ao

conhecimento intelectual e não, o contrário. Por isso mesmo, não gosto de textos. Meu argumento é sempre o seguinte: não há como explicar com poucas palavras a cultura chinesa ou afrobrasileira²².



Figura 7. Cartaz de exposição realizada no Centro Pompidou, em Paris, em 1989.

Alguns artistas brancos também foram convidados para “Magiciens de la terre”, notadamente aqueles que estabeleciam relações com outras culturas, seja pela origem, seja pelo teor das obras. Os dois eixos curatoriais principais foram a discussão da mudança de significado dos objetos na passagem de uma cultura a outra e a comprovação de que existe autoria artística “primitiva“. Um dos principais desdobramentos da exposição curada por Martin foi a ascensão de alguns artistas em seus países de origem, como é o caso de Bruly Bouabré, da Costa do Marfim e Cyprien Tokoudagba, do Benin, que esteve depois em uma Bienal de São Paulo²³.

²² Ao contrário do que ocorre com as citações de *textos* em língua estrangeira, os trechos de *entrevistas* realizadas pessoalmente aparecerão em português, por uma questão técnica: tomei notas em meu caderno de campo misturando inglês, francês, alemão e português, para conseguir acompanhar a velocidade das falas. No caso da citação que aparece nessa página, conversei com Jean-Hubert Martin no dia 18 fevereiro de 2001, no café do *Museum Ludwig*, em Colônia.

²³ O curador Hubert-Martin também se notabilizou a partir de então e, até pouco tempo atrás, foi diretor do museu *Kunst Palast*, em Düsseldorf, no qual organizou a mostra “Altares: arte para se ajoelhar“, no inverno de 2001/2002. Sua idéia, ali, era aproximar as culturas por meio de objetos de devoção e explicitar o quanto a arte é indissociável da espiritualidade. Alguns líderes religiosos acompanharam seus altares à exposição, para garantir que as obrigações e interdições fossem cumpridas, outros mandaram confeccionar réplicas para serem expostas no museu. Em meio aos altares mexicanos, africanos etc., havia também um altar católico e uma instalação voltada aos devotos de Elvis Presley.

“Magiciens de la terre” ocupou dois espaços expositivos nobres, em Paris: o Centro George Pompidou e o Parque La Villete. Foi no pavilhão de La Villete que artistas aborígenes do deserto da Austrália, mais especificamente do povoado de Yuendumu, que tive a ocasião de conhecer, produziram uma pintura de areia à maneira de suas enormes *sand paintings* cerimoniais, feitas com materiais orgânicos numa parte do chão especialmente preparada para esse fim (CARUANA, 2003: 104).



Figura 8. “Yarla (Yam Dreaming)”. Paddy Jupurrurla Nelson, Paddy Japaljarri Sims, Paddy Cookie Japaljarri Stewart, Neville Japangardi Poulson, Francis Jupurrurla Kelly e Frank Bronson Jakamarra Nelson. Instalação para a exposição “Magiciens de La Terre”, em Paris, 1989. Foto de divulgação do Centro Pompidou.

A maior ressalva que se fez à exposição francesa foi o fato de ela, mesmo que não intencionalmente, folclorizar e essencializar as sociedades tradicionais, associando-as ao arcaico, ao mágico, ao alternativo. Vale destacar a ironia de Hermano Vianna a respeito:

No dossiê que a revista *Art Press* publicou em maio de 1989 sobre essa exposição [...] havia uma entrevista com o curador Jean-Hubert Martin. Tive imensa dificuldade de acreditar no que estava lendo.[...] Logo a primeira resposta terminava assim (vale a pena citar todas as palavras): “Não encontramos em todos os países onde fomos objetos que

pudessem figurar na exposição. Na América do Sul, notadamente, fora o Brasil, tivemos decepções, pois encontramos artistas situados num sistema idêntico ao da arte ocidental, com galerias, museus etc. E as produções desses artistas nos pareceram dependentes de nossos grandes centros, quando o que procurávamos era uma outra coisa - coisas que pudessem renovar o olhar, o interesse." A entrevistadora lhe pede para explicar melhor o que procurava. A resposta, agora curta, é antológica: "Obras ancoradas em crenças e valores que não sejam aqueles de nossas redes artísticas. Não me interessava mostrar que os artistas da América Latina lêem a Artforum" (VIANNA, 2004: 8-9).

O advento do *Musée du Quai Branly*, portanto, ressona experimentos e debates que o antecederam. Talvez não se trate de um fenômeno inteiramente novo, mas, sem dúvida, a instituição recoloca questões espinhosas a antropólogos, museólogos e historiadores da arte.

1.2 Como expor objetos dos Outros?

Quatro grande tensões em relação ao modo de se lidar com a arte "primitiva" no Ocidente tornaram-se particularmente nítidas com a criação do *Musée du Quai Branly*. A primeira delas, esboçada no item anterior, diz respeito à dicotomia entre tratar os objetos como testemunhos etnográficos ou como criações estéticas. A segunda concerne às relações de poder envolvidas na aquisição dos objetos. A terceira tensão está ligada ao problema da autenticidade, numa era em que a globalização engendra a produção de *souvenirs* étnicos. A quarta concerne a atribuição de autoria e a datação nas legendas das exposições²⁴.

Nos debates internacionais realizados por ocasião da inauguração do novo museu²⁵, todas essas tensões vieram à tona, de um modo ou de outro. O primeiro debate do evento de inauguração, "A metamorfose da qualificação", girou em torno do binômio *arte versus artefato*. Susan Vogel, pesquisadora de arte africana da *Columbia University*, sustentou que um objeto impregnado de sentido por seus criadores e por sua cultura é um objeto artístico, ao passo que um objeto parecido com o primeiro, porém não dotado de significado especial é um simples artefato. Admitiu, porém, que um mesmo conjunto de objetos pode ser apreendido pelo público, ora pelo

²⁴ Questões similares emergem na análise do sistema de arte aborígine australiano, que será deslindado nos Capítulos 4, 5, 6 e 7 desta tese.

²⁵ O seminário foi organizado por Bruno Latour, sob o título *Le dialogue des cultures: actes des rencontres inaugurales du Musée du Quai Branly*. Os anais do encontro, realizado no dia 21 de junho de 2006, foram publicadas posteriormente (LATOURE, 2007).

viés da antropologia – quando esses objetos são vistos enquanto produção coletiva/cultural –, ora pelo viés artístico – quando são considerados como criações individuais e únicas –, dependendo da maneira e do local em que ocorrer a exposição²⁶.

Steven Hopper, pesquisador de artes da África, Oceania e América da *East Anglia University*, concordou com a relatividade da classificação dos objetos artísticos:

Il est important de comprendre que la classification ne porte pas sur des catégories fixes, mais véritablement sur des relations. [...] Pour moi, le rôle d'un musée [...] est de dissoudre ces anciennes distinctions entre art e artefact, entre objet d'art et objet ethnographique. Ces choses changent tout le temps. Il me semble qu'elles dépendent du contexte et qu'elles concernent véritablement les relations entre les objets réels et entre les personnes et les objets; ces personnes peuvent être des conservateurs, des chercheurs, des habitants de Fiji ou de Nouvelle-Zélande qui portent un intérêt à ces objets et qui les réinterprètent, les reclassifient constamment. (HOPPER *apud* LATOUR, 2007: 30).

Se, por um lado, é política e cientificamente necessário explicitar o contexto original de fabricação dos objetos, por outro lado não se pode negar que leituras diferentes serão suscitadas por eles, ao longo do tempo. Jean-Aimé Rakotoarisoa, diretor do Museu da Universidade de Antananarivo, em Madagascar, e presente no debate inaugural, provocou: “enquanto profissionais dos museus, nós coletamos o objeto em um determinado momento e é apenas esta informação que aprisionamos em uma bela vitrine, com uma bela iluminação” (RAKOTOARISOA *apud* LATOUR, 2007: 44, tradução minha).

O visitante do *Branly* é impactado, em primeiro lugar, pela ousadia de sua arquitetura: a passarela de acesso lembra o leito de um rio, a fachada é formada por uma série de cubos coloridos e os jardins sobem pelas paredes externas. Ao circular pelas salas repletas – às vezes saturadas – de objetos, a pessoa pode sentir perplexidade ou prazer, mas não consegue interpretar o que vê, a menos que se disponha a ler textos pequenos e mal iluminados nas laterais das vitrines ou que tenha tempo para assistir aos vídeos instalados em nichos cenográficos marrons, curvos e irregulares, lembrando cavernas – talvez uma alusão (equivocada) à pré-história. Existe um audioguia portátil que se pode alugar na entrada, mas ele comenta apenas uma parcela dos itens

²⁶ Vale lembrar que o *Center for African Art* (hoje *Museum of African Art*) organizou, em 1988, uma exposição chamada “ART/artifact”, com curadoria da própria Susan Vogel, justamente para discutir o quanto o modo de exibição e o olhar do público é que definem se as peças são “objetos artísticos” ou simples “artefatos”. Na exposição, objetos muito semelhantes foram colocados em salas com ambientações diversas, que ajudavam a fazer deles ora obras de arte, ora peças de interesse etnográfico (SCHNEIDER, 2006:34).

expostos. Ao se percorrer o trajeto proposto pelo *folder* do museu, nota-se que a organização geográfica e étnico-cultural organiza o percurso, o que parece contraditório, num museu que pretende ser de belas-artes.

Quando conversei com Phillippe Peltier, curador responsável pela Oceania no *Musée du Quai Branly*, ele reiterou a opção de priorizar a experiência sensorial do visitante o que explica, inclusive, os ambientes expositivos escuros e labirínticos da instituição:

Escolho para aquisição e para exposição objetos que tenham ligação com rituais e que, ao mesmo tempo, tenham apelo estético. Procuramos estetizar o que é possível, pois este é um museu de arte, não um museu etnográfico. Por isso a vida quotidiana está ausente. Atrair público é importante para um museu desse tipo, que custa muito caro. E um dos fatores que atrai público é a experiência de descobrir coisas estranhas, favorecida pela atmosfera misteriosa e exótica do museu²⁷.



Figura 9. Seção da Oceania na coleção permanente do Musée du Quai Branly.
Foto de Antonin Bordeaud para o Musée du Quai Branly.

²⁷ Conversei com Phillippe Peltier em seu escritório no *Musée du Quai Branly*, no dia 22 de fevereiro de 2011. A edição e a tradução são minhas.

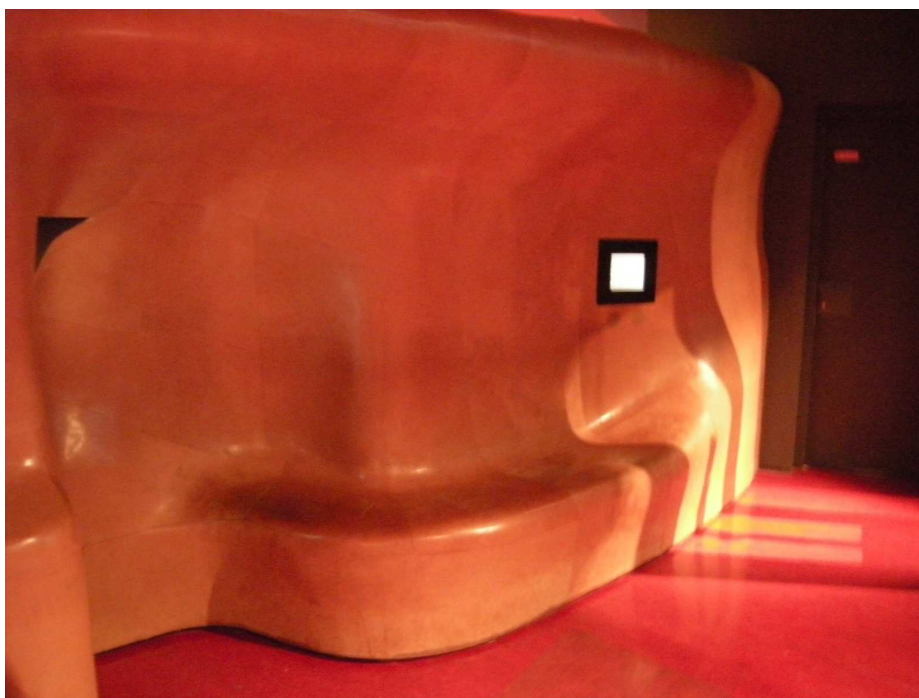


Figura 10. Cenografia de caverna onde ficam instalados vídeos informativos sobre aspectos da exposição permanente. Foto de Ilana Goldstein, 2011.

Vislumbra-se aí, portanto, uma primeira tensão, refletida na dicotomia de atitudes expositivas das instituições em relação à arte “primitiva”, que oscilam entre tratá-la como testemunho etnográfico ou como criação estética. Nos termos de Sally Price:

O ponto crucial do problema, como eu o vejo, é que a apreciação da arte primitiva tem sido quase sempre apresentada em termos de uma escolha falaciosa: uma opção é deixar o olho esteticamente discriminante ser o nosso guia, com base em algum conceito indefinido de beleza universal; a outra é enterrarmo-nos no saber tribal para descobrir a função utilitária ou ritual dos objetos em questão. Estes dois caminhos são geralmente vistos como contrários e incompatíveis, especialmente no contexto da exibição em museus onde, como já vimos, espera-se que os curadores escolham entre a “beleza” e a “antropologia” do seu material (PRICE, 2000: 134).

Uma segunda tensão surge do fato de que a história da formação das coleções é controversa e há questões éticas implicadas. No ciclo de debates inaugurais do *Musée Branly*, Manuela Carneiro da Cunha lembrou a existência de um direito autoral moral inalienável, que garante ao autor de uma obra que ele possa acompanhar a trajetória de sua criação, independentemente de havê-la vendido ou doado, e que seja consultado quando houver modificações na obra (CUNHA *apud* LATOUR, 2007: 109). Isso não ocorreu no *Musée Branly*,

ao menos até o presente momento, tampouco houve qualquer tipo de consulta às sociedades e artistas ali representados, ou propostas de co-curadoria com artistas indígenas.

No pólo oposto ao de Carneiro da Cunha, John Friede, colecionador estado-unidense que faz parte do comitê de aquisições do museu, pronunciou-se no debate a favor da autonomia de instituições e colecionadores em relação às sociedades tradicionais, para que possam preservar o que, de outro modo, se perderia no tempo e no espaço. Ele deu dois exemplos opostos: os Seneca, da América do Norte, estão exigindo da fundação que ele dirige que seus objetos sejam destruídos e enterrados. John Friede contou que, “felizmente”, não é obrigado por lei a fazer isso. Por outro lado, um grupo da Nova Guiné ficou lisonjeado ao saber que havia artefatos seus na fundação dirigida por John Friede (FRIEDE *apud* LATOUR, 2007: 102).

Essa segunda tensão, relacionada às questões de poder e de respeito à propriedade intelectual envolvidas na apropriação de artefatos culturais do Outro, pode ser ilustrada por uma notícia que virou manchete em jornais do mundo todo. Em outubro de 2007, o tribunal de Rouen suspendeu a decisão do prefeito dessa cidade de devolver à Nova Zelândia uma cabeça maori tatuada, que estava há décadas no *Muséum d'Histoire Naturelle de Rouen*. Os maori desejavam sepultar os restos mortais de um provável guerreiro morto em combate. Entretanto, a então ministra francesa da cultura paralisou o processo de devolução com base na lei Tasca, de 2002, que proíbe a venda de peças pertencentes a coleções públicas, sem o parecer de uma comissão científica. O prefeito de Rouen, Pierre Albertini, havia considerado a cabeça maori como um vestígio humano, regido pela bioética, mas o tribunal declarou se tratar de uma obra de arte. O medo do governo francês era abrir um precedente que poderia levar à dilapidação das coleções francesas (ROUX, 2000). Em setembro de 2010, finalmente, as cabeças foram repatriadas para o museu *Te Papa*, na Nova Zelândia.

Durante a constituição do acervo do *Musée Branly*, houve acusações de natureza similar: em 1999, três estátuas de terracota Nok, da Nigéria, teriam sido adquiridas de forma ilegal²⁸. A civilização Nok viveu entre 500 a.C e 200 d.C. e é conhecida por ter deixado máscaras e esculturas em terracota bastante sofisticadas, que inspiraram a arte do Reino do Benin, posteriormente. Pela lei nigeriana, todos os achados arqueológicos pertencem ao Estado. No entanto, o governo francês comprou duas estatuetas, em 1998, de um *marchand* belga amigo de

²⁸ As esculturas são provenientes de Katsina e Sokoto, na Nigéria, onde estão os vestígios arqueológicos da civilização Nok. Embora isso seja ilegal, há cerca de 15 anos peças Nok são encontradas em leilões e exposições fora da Nigéria. Hoje, o valor de uma terracota Nok ultrapassa 1 milhão de Euros (ROUX, 2000).

Kerchache, por um valor que hoje equivaleria a 680 mil Euros. Num gesto de protesto contra a aquisição, o diretor da UNESCO não compareceu ao evento de inauguração do *Pavillon des Sessions* no Louvre.



Figura 11. Estatueta Nok exposta no Pavillon des Sessions, no Louvre. Foto de divulgação.

O depoimento de Jean-Hubert Martin, da comissão Friedmann, para justificar a compra das peças Nok foi que era melhor expô-las de modo digno do que devolvê-las ao solo na Nigéria²⁹. O mal-estar foi resolvido quando os ministros das culturas de ambos os países assinaram um documento, segundo o qual a propriedade jurídica da Nigéria sobre as peças fica assegurada, mas elas permanecem sob guarda do *Musée Branly* por 25 anos – prazo renovável de comum acordo (ROUX, 2000). As terracotas, evidentemente, não trazem todo esse histórico na legenda.

²⁹ É difícil imaginar que Jean-Hubert Martin, curador independente especializado em arte contemporânea, tivesse informações precisas sobre as condições dos museus nigerianos. Sua opinião reflete, provavelmente sem o saber, uma posição de superioridade presumida de um país europeu em relação a um país africano.

Um outro exemplo da invisibilização de processos políticos por meio da estetização dos objetos é dado por Tamara Levitz (2006), em um artigo no qual esmiuça a história por trás de uma máscara representando um coelho, exposta na seção permanente sobre a África do *Musée Branly*. Levitz reconstrói o contexto em que a máscara entrou para as coleções francesas: uma apresentação de gala organizada dentro da Exposição Colonial de 1931, para celebridades do porte do Barão de Rothschild, Maurice Ravel e Henri Matisse. Após a performance de doze dançarinos Dogon, acompanhados de percussionistas, o diretor do *Musée Trocadéro* lhes comprou os instrumentos musicais e os adereços utilizados na performance. No entanto, no *Branly*, a máscara de coelho, feita para a última exposição colonial europeia, não se distingue de outros objetos, coletados diretamente na África pela missão Dakar-Djibouti.

Esse tipo de procedimento de desistoricização das relações que envolvem a circulação dos objetos transforma os museus, nas palavras de Levitz (2006), em “campos minados”, cuja carga explosiva pode acabar atingindo o diálogo entre políticos franceses e imigrantes africanos. Definitivamente, a expografia do *Musée Branly* não leva em conta aquilo que John Mack denomina “carreira dos objetos” (MACK *apud* LATOUR, 2007), que abrange não apenas aspectos ligados à sua proveniência e à sua aquisição, como igualmente as sucessivas mudanças na forma de interpretá-los e classificá-los.

Em relação à terceira tensão, opondo as idéias de autenticidade e falsificação, Anthony Appiah (1997) – que também esteve presente no colóquio de inauguração do *Branly* – alerta sobre o fato de que o sistema internacional de comércio artístico exige a fabricação da alteridade. As produções artísticas dos países em desenvolvimento e das sociedades ágrafas servem, neste contexto, para “satisfazer o desejo Ocidental de encontrar um Outro exótico” (APPIAH, 1997: 207). Compreendendo este nicho de mercado, algumas sociedades africanas têm produzido e comercializado o que Appiah intitula escultura “neotradicional”, criada exclusivamente para o Ocidente, à maneira das peças genuinamente pré-coloniais.

Bastante próxima é a noção de “pseudotradicional”, empregada por Nelson Graburn (2006) para se referir aos artefatos indígenas feitos para corresponder aos estereótipos que o comprador projeta sobre a cultura do Outro. O artista nativo, nesses casos, cria conscientemente o efeito de autenticidade que se espera dele, optando por representar personagens e fatos familiares aos colecionadores, em estilos facilmente reconhecíveis ou bem aceitos. Graburn não condena a produção “pseudotradicional”. Ao contrário, sugere que, de alguma maneira, ela carrega a

mensagem do tipo “nós existimos, somos diferentes, fazemos algo de que temos orgulho e que é unicamente nosso”. A respeito da fabricação da autenticidade, Graburn exemplifica:

The Makondo of Tanzânia, who only recently took up ebony carving because of poverty and displacement from Mozambique, have made the best use of this trend: they have developed two entirely new tourist art forms, the *bindamu*, purely realistic forms that are recognizably African, and the *shetani*, or spirit forms, which are semi-abstract. [...] Africans are “supposed” to be woodcarvers, and, even where they are not, they take up the métier and become good at it! (GRABURN, 2006: 425).

O problema da autenticidade no mundo globalizado gerou polêmica nos debates do evento de inauguração do *Musée Branly*. Alguém da plateia lembrou que os escultores da Groenlândia produzem peças no estilo de Henry Moore para agradar aos canadenses, ao passo que esculpem peças figurativas em marfim para os habitantes do Alaska. Há mesmo casos em que se instala um eficiente modo de produção em série de *souvenirs* étnicos que, para competir com artigos industriais, são simplificados, reduzidos ou aumentados de tamanho, despojados de detalhes e tornados mais “compreensíveis”.

A idade da peça é um dos critérios de autenticidade mais acionados no mundo dos museus e dos colecionadores de arte “primitiva”. Normalmente, o autêntico é associado por esses especialistas ao pré-moderno. A raridade é outro critério que valoriza um objeto tradicional no mercado especializado³⁰. Assim, existe um paradoxo na produção de objetos “pseudotradicionais”, como argumenta Ruth Phillips (2006):

Multiple replication of the object – supply – is the essential precondition for a successful commodity trade, but this same condition empties the object of value for the rare art collector. In this sense, the collector’s interest runs counter not only to that of the aboriginal producer but also to that of the tourist-collector (PHILLIPS, 2006: 444).

De todo modo, essa terceira tensão, entre o autêntico e o falso, o tradicional e o global, fez com que alguns participantes do debate inaugural do Branly se posicionassem contra a abertura do museu a produções contemporâneas, propondo que o acervo se concentrasse em aquisições do século XIX e começo do XX, para garantir sua “autenticidade”, enquanto outros sugeriram, ao

³⁰ Na Austrália, como se verá no Capítulo 6, o critério de autenticidade é outro: passa principalmente pela validação do próprio artista ou de seu grupo étnico.

contrário, que artistas contemporâneos de sociedades tradicionais fossem convidados a intervir e expor no espaço. Essa segunda alternativa, vale mencionar, foi a adotada pelo *National Museum of the American Indian*, inaugurado em Washington, em 2004. Sob direção de Richard West, advogado e ativista de origem indígena, a instituição faz consultas sistemáticas às comunidades indígenas contemporâneas e envolve alguns de seus membros, da programação educativa às escolhas museográficas (DEGLI e MAUZÉ, 2006: 148). No Branly, ao contrário, predominou a primeira alternativa: praticamente todos os itens da coleção são anteriores à primeira metade do século XX, com poucas exceções, entre as quais pinturas acrílicas do deserto central da Austrália. Manifestações artístico-culturais contemporâneas da África, da Ásia, da América e da Oceania entram apenas na programação paralela do museu – filmes, espetáculos, palestras etc.³¹.

Em relação ao recorte temporal das coleções, há que se destacar ainda o problema da datação imprecisa, que costuma caracterizar as exposições de arte “primitiva”; não é raro ver reunidas peças da pré-história, do século XIX e outras mais recentes, numa mesma sala, ou explicadas por um mesmo texto. À datação vaga ou inexistente, soma-se a ausência de atribuição autoral em grande parte das peças expostas, seja por falta de informação, seja por se acreditar que se trata de obras coletivas e anônimas. Não obstante, a utilização do termo “artista” é recorrente. Maurice Godelier, em sua fala no debate inaugural do *Musée Branly*, ressaltou que, mesmo nas sociedades tradicionais, não é qualquer pessoa que é capaz de fabricar um objeto carregado do sentido e poder; somente alguns indivíduos podem fazê-lo e a aprendizagem deste ofício pode levar muitos anos. Appiah sintetiza o problema:

A arte africana, até recentemente, foi colecionada como propriedade de grupos ‘étnicos’ e não de indivíduos e estúdios, de modo que não é incomum que nenhuma das peças da exposição *Perspectives*³² tenha sido identificada na lista catalográfica pelo nome de um artista individual, embora muitas delas sejam do século XX (e ninguém há de ter-se surpreendido, em contraste, com o fato de a maioria delas ser gentilmente rotulada com o nome dos proprietários das coleções, basicamente particulares, em que hoje elas se encontram) (APPIAH, 1997: 206).

³¹ Phillippe Peltier, da equipe curatorial do *Musée du Quai Branly*, insistiu, em nossa conversa, que um museu é mais do que suas coleções permanentes e que “é preciso levar em conta toda a programação de um equipamento cultural”. Apesar de o acervo do *Branly* ser histórico, sua programação paralela oferece de cantos do Tibet (dezembro de 2010) a uma ópera de Java (março de 2011), passando pela moda de Mali (abril de 2011) e por danças Maori (junho de 2011).

³² A exposição *Perspectives: Angles on African Art*, com curadoria de Susan Vogel, foi realizada pelo Centro de Arte Africana de Nova York, em 1987.

Eis, portanto, alguns dos desafios a serem enfrentados, não apenas pelo *Musée Branly*, como por todas as instituições e por todos os pesquisadores que se interessam pela intersecção entre arte, antropologia e museologia. Eles reaparecerão à medida que se tratar da pintura aborígine da Austrália, nos capítulos vindouros.

1.3 A presença dos aborígenes australianos no *Musée du Quai Branly*

Um museu não é simplesmente um espaço neutro preenchido por objetos, imagens e textos justapostos. É uma forma específica de organização do espaço e de construção de um discurso sobre si e sobre os Outros, com base em determinados valores. As próprias coleções e instalações dos museus podem ser analisadas como “artefatos”, na medida em que são frutos de sucessivos procedimentos de junção, exclusão e associação de elementos.

Collections are artifacts – artifacts created by the bringing together, in some fashion, of sets of other artifacts. As artifacts, collections have a kind of coherence, a kind of integrity, as singular entities even though they are made of physically separate things. (...) A further significant consideration is that there are both positive and negative dimensions to the structure of a collection. The structure of a collection is defined as much by what it could contain, but does not, as it is by what it does contain (PETERSON et al., 2008: 29-31).

A arte aborígine australiana tem presença marcante no *Musée du Quai Branly*. A começar pelas fachadas e paredes interiores do prédio, em que há trabalhos concebidos por aborígenes. A ideia partiu do arquiteto Jean Nouvel, autor de outros projetos grandiosos em Paris, como o *Institut du Monde Arabe* e a *Fondation Cartier*, que foi introduzido à pintura aborígine pelo amigo Wim Wenders³³. Na coleção permanente do museu, a pintura aborígine da Austrália é praticamente a única produção contemporânea exposta. Na mostra temporária “La Fabrique des Images”, que ficou 15 meses em cartaz, com objetos do mundo inteiro, uma das quatro salas era dedicada exclusivamente à pintura aborígine da Austrália. As próximas páginas tratam das várias formas de presença da arte aborígine australiana no *Musée du Quai Branly*.

³³ Conforme relato de Hetti Perkins, uma das curadoras da missão australiana no Branly, o cineasta Wim Wenders mostrou ao arquiteto Jean Nouvel o catálogo da exposição “Aratjara. Art of the first Australians”, que esteve em cartaz em Dusseldorf, em 1993.

1.3.1 Intervenções aborígenes no edifício do museu

Durante a solenidade de abertura do *Musée du Quai Branly*, além do discurso do então presidente Chirac, houve apresentações de música e dança indígenas da Austrália. Três aborígenes ali presentes haviam decorado partes do edifício, junto com outros cinco que não puderam comparecer à festa.



Figura 12. Performance juntando Yolngu e Torres Strait Islanders na inauguração do museu.

Foto de Will Owen, publicada no site:

http://homepage.mac.com/will_owen/iblog/C1403073609/E20060623175317/index.html

Os oito artistas escolhidos para realizar trabalhos *site-specific* no *Musée Branly* foram selecionados por uma dupla de curadoras da Austrália, Hetti Perkins e Brenda Croft, ambas aborígenes, com formação universitária na área de artes visuais. Elas trabalharam em estreita proximidade com o arquiteto francês Jean Nouvel, a fim de buscar formas de adaptar dimensões e materiais de um universo cultural ao outro. Hetti Perkins, filha de donos de uma galeria de arte aborígene, é uma curadora bastante ativa na Austrália. Foi funcionária da *Art Gallery of New South Wales*, em Sydney, até dezembro de 2011, quando iniciou seu doutorado. Foi também uma das fundadoras da cooperativa artística *Boomali*, que funciona há mais de 23 anos nos subúrbios de Sydney. Embora os franceses quisessem apenas um nome, a comissão australiana conseguiu convencê-los de que seria praticamente impossível escolher um único artista. Foi, então, lançado

um edital na Austrália. Alguns pintores se candidataram. Outros foram convidados diretamente pelas curadoras³⁴.

Fizeram-se reuniões com os artistas, nos locais em que residem, para mostrar maquetes e discutir os projetos. Cada um recebeu um cachê e duas viagens para a França, a fim de poder acompanhar a execução da obra *in locu*. Tomy Watson [c.1935]³⁵ preferiu mandar um representante. Lena Nyadbi [1944 – 2011] não viajou porque estava doente, mas mandou fotos por *e-mail*, em que colocava o polegar para cima e para abaixo, indicando se havia aprovado ou não cada etapa da transposição de seu trabalho. John Marwurndjul [1952] quis ir três vezes à França, duas durante o processo e uma no final. Em uma das visitas, pediu para estender sua pintura do teto da loja do museu para um pilar de sustentação. O escritório de arquitetura australiano *Cracknell and Lonergan*³⁶ foi contratado para fazer a mediação entre os artistas indígenas e os responsáveis pela obra, em Paris (JOLLY, 2011).

Apesar dos diálogos travados durante todo o processo, o modo como o museu francês anunciou as escolhas do arquiteto para a imprensa internacional, quatro anos antes da inauguração, soou-me um tanto etnocêntrico, ao sugerir que pintores aborígenes da Austrália foram convidados, não pela especificidade de sua obra, mas para continuar a tradição francesa de decorar tetos de edifícios significativos:

In incorporating these ‘frescoes’ in the structure of the building, Jean Nouvel is continuing the French tradition of ceiling painting. Throughout the ages, French buildings (...) have been decorated by the leading artists of the day. Through requesting Aboriginal artists to produce this work, the *Musée du Quai Branly* is fulfilling one of its primary aims – to be a bridge between societies, to initiate new relationships. In traditional Western culture, ceiling painting was never purely decorative, but also the site of story telling, often telling the tales of antique mythology. Similarly, the themes of Aboriginal paintings are taken from mythical times (PELTIER, 2002: s.p.).

³⁴ Conforme entrevista realizada com a curadora Hetti Perkins, em Sydney, em 26/03/2010.

³⁵ As informações que aparecem entre colchetes, após o nome dos artistas aborígenes, correspondem a sua data nascimento (quando se indica um único ano) ou às datas de nascimento e de morte (quando há duas datas). Nem sempre se sabe o ano exato do nascimento dos artistas, por falta de documentação. Nesses casos, a abreviação “c.” significa “cerca de”. A mesma convenção foi adotada em toda a tese, mas as datas só aparecem na primeira vez que o pintor é mencionado, em cada capítulo. Em alguns (poucos) casos, não consegui sequer uma data aproximada; nesses casos, o colchete não aparece.

³⁶ Sediado em Camperdown, New South Wales, o escritório atua em obras de restauro de patrimônio cultural, arte pública e *design* de exposições. Além do *Musée du Quai Branly*, um outro projeto de aplicação de pintura aborígine realizado por Cracknell e Lonergan foi “Tjambu Tjambu”, em 2009. Trata-se da decoração do pátio da *Australian Film Television and Radio School*, em Sydney.

O trecho anterior estabelece uma ponte entre culturas distantes, a partir de aspectos em comum: o registro pictórico de temas mitológicos e o uso do teto como superfície para a pintura. Mas a conexão é feita sob o prisma europeu: o costume francês de pintar o teto é evocado como forma de justificar o convite feito aos aborígenes da Austrália. Além disso, algo que não é comentado no *press-release*, é que as pinturas a eles encomendadas se concentram em áreas pouco visitadas do museu ou nas quais circulam apenas funcionários – com exceção do teto da livraria-boutique.

Vale a pena mencionar alguns dos artistas aborígenes convidados para o projeto de intervenções sobre a arquitetura, bem como os trabalhos que desenvolveram para o museu. Ningura Napurulla [1938], da etnia Pintupi, criou uma pintura cobrindo o teto e as janelas de um corredor de serviço, no 1º andar do museu, em que os batentes são revestidos de inox para produzir reflexos, quando vistos da rua. Ningura começou a pintar aos sessenta anos de idade e foi a primeira mulher a criar telas de grandes dimensões na cooperativa *Papunya Tula*, em 2000. Ela é esposa do falecido Yala Yala Gibbis Tjungurrayl [c.1928 – 1999], um dos fundadores desta cooperativa pioneira, surgida na década de 1970. Como muitas outras mulheres, no início, só ajudava o marido nas pinturas; aos poucos, desenvolveu um jeito próprio de pintar, marcado pela sobreposição de uma espessa camada de tinta sobre o desenho, para encobrir elementos secretos (AUSTRALIAN INDIGENOUS ART COMMISSION, 2006: 31).

Já Gulumbu Yunupingu [1945], da etnia Yolngu e presente na inauguração, projetou uma pintura para o teto do 2º. piso, com pontos vermelhos e pretos representando estrelas, uma “metáfora da unidade dos povos”. Gulumbu pertence a uma família importante em Arnhem Land: seu pai foi líder político, seu irmão criou uma banda cômico-musical bastante conhecida na Austrália, e Gulumbu e seus irmãos organizam todo ano o *Garma Festival*, que reúne indígenas e não-indígenas para apresentações culturais e debates³⁷. Gulumbu esteve em Paris duas vezes, uma delas no meio do processo de construção do edifício, para supervisionar a pintura inspirada em sua obra, aplicada por operários especializados. Não gostou do resultado, achou que faltava profundidade. Pediu que se refizesse o trabalho, seguindo suas recomendações – solicitação que foi atendida³⁸.

³⁷ Mais sobre o Garma Festival em: <http://www.garma.telstra.com/>. Acesso em 30/10/2010.

³⁸ Informações fornecidas por Hetti Perkins, curadora da Missão Australiana de Arte Indígena em Paris, em entrevista presencial, em Sydney, em março de 2010.



Figura 13a. Afrescos de Gulumbu Yunupingu, no 2º. piso do Musée Branly. Foto de Will Owen.



Figura 13b. Afresco de Ningura Napurulla, no 1º. Piso do Musée Branly. Foto de Will Owen.

Publicadas em:

http://homepage.mac.com/will_owen/iblog/C1403073609/E20060627234912/index.html

John Marwurndjul [1952], da etnia Kuninjku, também presente na inauguração do museu, realizou uma pintura no teto da livraria, marcada por linhas paralelas e perpendiculares, que aludem a “vetores de energia”. Trata-se de uma representação da geografia de Maningrida, reserva indígena onde nasceu, em Arnhem Land, cuja paisagem muda dramaticamente entre o período de seca e de chuvas. John é um dos responsáveis pela reinvenção da pintura de pigmentos naturais sobre entrecasca de árvore, nos últimos anos. Embora tenha começado sua carreira retratando Ngalyod (a serpente arco-íris ancestral) e Mimis (espíritos humanóides das rochas), foi aos poucos se concentrando nas linhas e círculos, ampliando detalhes, até chegar a um abstracionismo geométrico cheio de força. Um dos seus traços distintivos é a maestria em criar brilho e movimento, por meio de uma textura com finas linhas cruzadas.



Figura 14. Pintura de John Mawurndjul no teto da livreria e boutique do Musée Branly.
Foto de Ilana Goldstein, 2011.

Além de pintor, Marwurndjul é membro ativo do centro de artes de Maningrida. Embora não fale inglês, assessora órgãos do governo, devido a seu vasto conhecimento. Nega-se a discorrer sobre o sentido de sua pintura para os *balanda* (brancos), revelando somente que os círculos referem-se aos oásis de água no deserto (*rockholes*) (AUSTRALIAN INDIGENOUS ART COMISSION, 2006: 27). John Marwurndjul participou da exposição “Magiciens de la terre”, em Paris, em 1989. Foi capa da revista *Time*, em 2006, e convidado da Bienal de Veneza, em 2007 (SEVER, 2009: 5). O artista foi responsável por inovações formais dentro da tradição de pintura sobre madeira de Arnhem Land, no norte da Austrália, e tem consciência disso (MARWURNDJUL *apud* SEVER, 2009: 21).

Judy Watson [1959] é um caso um pouco diferente. Criada na cidade de Brisbane, Watson é professora universitária, já foi artista-residente em diversos países e domina muito bem o inglês. Faz parte dos “aborígenes urbanos”, como se diz na Austrália. Já adulta, decidiu viajar para a região de seus pais e avós da etnia Waanyi, no norte de Queensland (nordeste da Austrália), a fim de conhecer suas raízes. Essa viagem foi determinante para a sua poética visual,

povoada de metáforas sobre a opressão colonial e o sofrimento das mulheres aborígenes nessa situação. Sua linguagem é bastante contemporânea e cosmopolita, explorando transparências, procedimentos experimentais e suportes inusitados, mas Judy Watson faz questão de ser chamada de artista aborígene. No *Musée Branly*, realizou dois trabalhos. Um deles, “Museum Piece”, é uma meta-reflexão sobre museus etnográficos: reproduz desenhos de seu caderno de anotações, preenchido durante visitas a museus europeus, quando de uma residência artística na França, de 1995 a 1996. Alguns dos objetos desenhados por ela são anônimos e não classificados; outros foram levados da região natal da família da artista. São ornamentos, instrumentos musicais, peças de cestaria, espécimes vegetais, que fazem pensar sobre a função e o papel dos museus que guardam tais objetos e sobre sua relação com as pessoas que confeccionaram as peças ou utilizam as plantas.



Figura 15. “Museum Place”. Judy Watson. Desenho na fachada externa da livraria.
Fotografia de Ilana Goldstein, 2011.

A fachada posterior do prédio administrativo é inteiramente texturizada. Trata-se do projeto de Lena Nyadbi [c. 1936], da etnia Gija. Lena nasceu em uma fazenda, onde trabalhou muito tempo cuidando do gado e ordenhando vacas. Começou a pintar aos 52 anos, após observar outros pintores que produziam quadros ao seu redor. Seu tema principal é a região de Jimbala,

onde nasceu seu pai. Trata-se de um local cheio de rochas angulosas, utilizadas para fazer pontas de flechas. Pontas e marcas de flechas são elementos constantes nas pinturas de Lena Nyadbi. Na fachada do museu, ela projetou sequências de traços paralelos que lembram escarificações sobre a pele.



Figura 16. Lena Nyadbi. “Jimbirla and gemerre (Spearheads and cicatrice)”, 2005. Fachada de trás do Musée Branly. Fotografia de Ilana Goldstein, 2011.

Esses trabalhos foram todos realizados no edifício da administração do museu, onde ficam as entradas de serviço e a livraria (piso térreo) e onde estão os laboratórios e escritórios (andares superiores). A princípio, poder-se-ia pensar que tal localização – distante dos olhos do público – denota a desvalorização dos artistas aborígenes. Porém, uma das duas curadoras aborígenes da missão australiana na França, Hetti Perkins, declarou-me em entrevista que “os artistas ficaram muito contentes com a oportunidade, sua remuneração foi digna e eles concordaram que não deveriam ocupar as salas de exposição do museu, já que suas intervenções teriam caráter permanente e nenhum outro povo teve o mesmo privilégio”.

A Tabela 1 resume as intervenções permanentes dos oito artistas aborígenes australianos no prédio do *Musée du Quai Branly*.

Tabela 1. *Artistas aborígenes da Austrália e suas intervenções no Musée Branly.*

Nome	Nasc. / Morte	Etnia/ região	Intervenção feita no Museu
<i>John Marwurndjul</i> (presente na inauguração do museu)	<i>1952</i>	<i>Kuninjuki / Arnhem Land</i>	<i>Mardayin at Milmilngkan. Pintura no teto da livraria, marcada por linhas paralelas e perpendiculares, que aludem a “vetores de energia”.</i>
<i>Gulumbu Yunupingu</i> (presente na inauguração)	<i>1945</i>	<i>Yolngu / Yirrkala, Arnhem Land</i>	<i>Garak, the universe. Pintura no teto do 2º. piso, com pontos vermelhos e pretos representando estrelas. É uma “metáfora da unidade dos povos”.</i>
<i>Judy Watson</i> (presente na inauguração)	<i>1959</i>	<i>Waanyi / Brisbane</i>	<i>Museum Pieces. Impressão feita com ácido sobre vidro, na vitrine da livraria; e serigrafia sobre metal, no teto da entrada de serviço do museu.</i>
<i>Ningura Napurulla</i>	<i>1938</i>	<i>Pintupi / Papunya, Deserto Ocidental</i>	<i>Untitled. Pintura cobrindo o teto e as janelas de um corredor de serviço, no 1º. andar. Os batentes das janelas são revestidos de inox para produzir reflexos quando vistos da rua.</i>
<i>Lena Nyadbi</i>	<i>1936</i>	<i>Gija / Leste de Kimberley</i>	<i>Jimbala e Gemerra. Escarificações na fachada sul que aludem, conforme anuncia o título da obra, a “feridas” e “cicatrizes”.</i>
<i>Tommy Watson</i>	<i>1935</i>	<i>Pitjantjatjara/ Deserto de Gibson</i>	<i>Wipu Rockhole. Pintura no teto do 3º. andar, evocando um local importante para o artista.</i>
<i>Paddy Nyunkuny Bedford</i>	<i>1922</i>	<i>Gija / Leste de Kimberley</i>	<i>Thoowoonggoonarrin. Fresta decorada entre dois edifícios, com formas geométricas pretas, brancas e cinzas.</i>
<i>Michael Riley</i>	<i>1960-2004</i>	<i>Wiradjuri-Kamilaroi / New South Wales</i>	<i>Clouds. Pannel fotográfico sobre a rampa de acesso à livraria, com ícones de aboriginalidade, do cristianismo e da vida rural.</i>

Fonte: LAVALOU e ROBERT, 2006.

As intervenções no edifício do museu, aqui exemplificadas, dão uma idéia da diversidade que constitui a arte aborígine australiana. As peças que integram a exposição permanente ampliam ainda mais esse horizonte.

1.3.2 A arte aborígine da Austrália nas coleções permanentes do Branly

Na reserva técnica do *Branly*, encontram-se 1640 peças de povos nativos da Austrália, como remos, sacolas e máscaras. Na exposição permanente, estão outros 108 itens, entre os quais bumerangues e cerca de 50 pinturas. Não se deve buscar nessas pinturas a imitação daquilo que o artista vê; mas, antes, a síntese imagética de uma visão de mundo, a tentativa de materializar dimensões invisíveis da paisagem. Trata-se de uma arte muito mais conceitual do que perceptual:

The paintings are both maps of land and representations of the ancestral forces that are embodied in the landscape. Particular features in the landscape are thought to be the result of ancestral action: a river marks the route taken by an ancestral being; a sandhill the transformation of a pile of ancestral string; a rock, the body of the ancestor (MORPHY, 2005: 127).

Um bom exemplo disso está em uma pintura feita com pigmentos naturais sobre entrecasca de árvore, de Buranday [c. 1914 – c. 1970]. Ela se estrutura – segundo o catálogo do museu – nos traços deixados por uma serpente, que deram origem aos rios. Ao se arrastar, a *python* removeu as pedras do caminho – os semicírculos – e, às margens do rio, nasceram palmeiras.



Figura 17. Buranday, sem título, 1963. Pigmentos naturais sobre entrecasca de eucalipto. 74 X 44 cm. Acervo do Musée Branly. Foto de Ilana Goldstein.

Utilizando a mesma técnica, a pintura monocromática de Nanguanyari-Namiridali retrata sete espíritos ancestrais *Mimi* associados às rochas e inventores da pintura rupestre. Essa prancha tem a mesma data da precedente: 1963. E foi, como ela, coletada por Karel Kupka³⁹, pintor, antropólogo e colecionador de origem tcheca que nutria grande interesse pela pintura aborígine sobre entrecasca de árvore e que ajudou a formar coleções em diversos museus. As 241 pranchas de madeira pintada que hoje pertencem ao *Branly* foram doadas por Kupka, em 1964, para o extinto *Musée National des Arts Africains e Océanians*.



Figura 18. Nanguanyari-Namiridali, 1963. Pigmentos naturais sobre entrecasca de eucalipto. 66 x 50 cm. Acervo do Musée Branly.

A vitrine na qual ficam as pinturas feitas com pigmentos naturais sobre entrecasca de árvore em nada lembra um museu de arte. As pranchas ocupam cada centímetro, sem etiquetas próximas às imagens nem iluminação suficiente, como se a intenção fosse ilustrar uma técnica comum a diversos povos de determinada região.

³⁹ Nascido em Praga, Karel Kupka se mudou para Paris em 1945, de onde fez sua primeira viagem à Arnhem Land, norte da Austrália, em 1951. Voltou à região em 1956 e novamente em 1960, quando recolheu as pinturas. Influenciado pelos surrealistas e motivado pela ideologia primitivista, via o norte da Austrália como um dos últimos recônditos em que a arte ainda não fora contaminada pela civilização. “Inspired by André Breton, he was looking for a primitive art that came directly from the soul and expressed the emotions of primeval man” (MORPHY, 2009: 56).



Figura 19. Vitrine com pinturas de Arnhem Land, na seção de Austrália e Oceania do Musée Branly. Fotografia de Ilana Goldstein, 2011.

As pranchas acima integram a coleção doada por Karel Kupka, que as guardava exatamente desta maneira, desde os anos 1950. Então, o curador do *Branly* resolveu fazer uma homenagem a Kupka, mantendo a mesma disposição. Isso está explicado em um vídeo de 20 minutos, que contém ainda cenas de um ritual funerário yonngu, no qual desenhos semelhantes são aplicados sobre a pele.

As telas feitas com tinta acrílica estão expostas em outra sala e de outra forma. Há mais espaço entre elas e melhor iluminação. São raríssimas, no museu, peças posteriores aos anos 1970. Mas, como a pintura acrílica, surgida entre os aborígenes da Austrália na década de 1970, vinha sendo comprada pelo extinto *Musée des Arts d'Afrique et d'Océanie*, o curador de Austrália e Oceania do *Musée du Quai Branly* decidiu continuar a coleção. Percebe-se que grande parte das telas expostas é proveniente da comunidade de Yuendumu, onde vivem os Warlpiri e onde fiz parte de minha pesquisa de campo. Difícil saber se é porque esse centro de artes tem excelentes estratégias de *marketing*, se é porque o acesso ao local não é dos mais complicados ou se o curador julga que os trabalhos de lá têm qualidade superior⁴⁰.

⁴⁰ Phillippe Peltier declarou-me não ter critérios claros de aquisição. Ele visita centros de arte aborígene e compra aquilo de que gosta, sem preocupação com a representatividade étnica, regional ou estilística.

A próxima tela, de Helicopter⁴¹ Tjungurrayi [1937], respeitado conhecedor de plantas medicinais entre os Kukatja, oferece um bom exemplo de como a produção pictórica aborígine pode, pelo menos à primeira vista, se assemelhar a vertentes de nosso modernismo. Conforme o catálogo do *Musée Branly*, a tela reproduzida abaixo representa um oásis de água cercado por dunas, no deserto onde o artista viveu por muito tempo. Trata-se de uma paisagem ao mesmo tempo geográfica e mítica, pois nela se desenrolam os feitos dos ancestrais criadores. O pintor opta pelo condensamento simbólico e não, pelo realismo.



Figura 20. *Helicopter Tjungurrayi*. Final do século XX. Acrílico sobre tela. 121 X 81 cm. Acervo do Musée Branly.

Na tela reproduzida na próxima figura, de Ronnie Tjampitjinpa, que não está exposta atualmente⁴², os retângulos amarelos e azuis, no meio, simbolizam o lago de Mackay; as linhas paralelas amarelas e vermelhas correspondem às dunas do deserto de Gibson. São lugares associados às mulheres criadoras Tingari, propícios para os rituais e a transmissão de ensinamentos. Chamou-me a atenção a semelhança formal com as espirais de Friedensreich Hundertwasser [1928 – 2000], talvez o mais popular dos artistas contemporâneos da Áustria.

Hundertwasser achava que a vida contemporânea carece de cores, curvas e comunhão com a natureza. Essa preocupação, a um só tempo artística, ambiental e mística perpassa o seu

⁴¹ O curioso nome desse artista vem do fato de ele, na infância, ter sido levado de helicóptero para um hospital na capital, por estar muito doente. Sua família andou 500 quilômetros a pé para buscar o “menino do helicóptero” e trouxe-o, já curado, de volta para casa.

⁴² O *Musée du Quai Branly* possui um catálogo virtual, em seu *site*, que contempla objetos da reserva técnica.

trabalho, dentro do qual a espiral é uma forma emblemática, representando o caminho entre a psique e o mundo exterior⁴³.



Figura 21a. Ronnie Tjampitjinpa, final do século XX. Acrílico sobre tela. 129 X 97 cm. Acervo do Musée Branly.

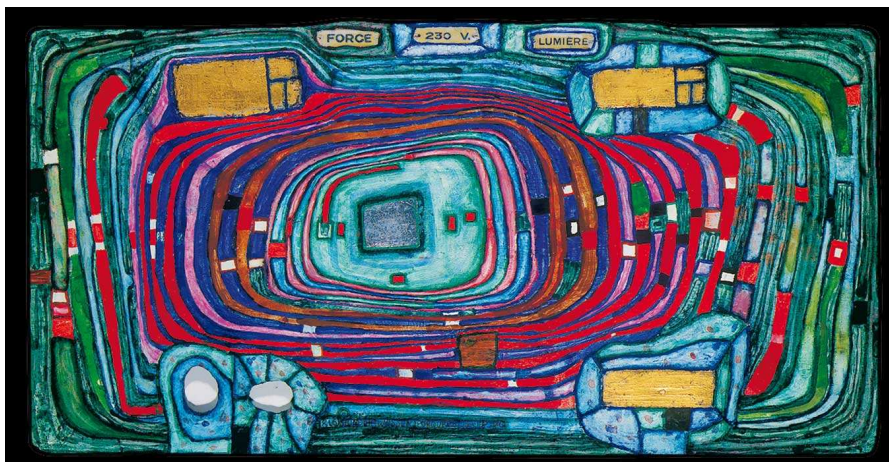


Figura 21b. Friedensreich Hundertwasser. "816 Schaltbrett", 1980. Técnica mista. Acervo da Kunsthaus, Viena.

A semelhança aparente esconde enormes diferenças na intenção e no sentido de cada tela. Se, na pintura abstrata moderna (Figura 21b), as cores, linhas, pinceladas e formas geométricas provavelmente não veiculam quaisquer mensagens que o artista tenha pretendido comunicar, quando se trata da arte aborígene, ao contrário, o procedimento da abstração permite e pede que

⁴³ Hundertwasser é conhecido por suas telas multicoloridas, com influências de Klimt, e por projetos arquitetônicos irreverentes e ecologicamente corretos. Criou, por exemplo, condomínios com telhados de grama, prédios com janelas de tamanhos diferentes e museus cujo piso irregular massageia os pés.

os significados sejam decodificados pelo espectador – contanto que este possua o aparato interpretativo necessário para tanto.

Esse foi justamente o argumento de uma exposição organizada pela Universidade Nacional da Austrália, em 2003, intitulada “Abstractions”⁴⁴. Sua proposta era discutir o conceito de abstração na arte de uma nova maneira, sugerindo que o termo não se restringe ao movimento formalista europeu que marcou o século XX, entre cujos expoentes se destacam Kazimir Malieviech, Paul Klee e Piet Mondrian. Os curadores da mostra australiana propunham a existência de vários graus de distanciamento da representação pictórica em relação aos objetos e idéias representados e, portanto, de vários níveis de abstração – da mais próxima ao referente inicial, como no caso da pintura aborígine, à mais descolada, como no caso de uma tela de Kandinsky ou Pollock. Nas palavras de Karen Westmacott, organizadora de “Abstractions”:

In the fine arts abstraction refers to art which lacks representational qualities, which does not depict recognizable scenes or objects, which instead works expressively with forms, line, colour for their own sake. (...) However, this distancing from things in the world may be a matter of degree. Abstraction sometimes refers to a manipulation or distillation of the appearances of real objects, in other words it has its basis or starting point in the external world. Modernist abstraction may have provided, for example, a context for the apprehension and consumption of Aboriginal art in some contexts, but as Howard Morphy and Nigel Lendon point out, some curators now suggest that the complexity of meaning conveyed by a simplicity of form found in some Aboriginal art has actually helped people come to terms with Western abstraction (WESTMACOTT, 2003, s.p.)

A comparação transcultural de pinturas aparentemente abstratas, produzida por diferentes sociedades, revela tanto similaridades, quanto divergências. Mas, sem dúvida, o fato de a pintura acrílica da Austrália se assemelhar à produção pictórica de mestres euroamericanos facilita sua aceitação em museus, galerias e coleções particulares. E essa proximidade visual ajuda a compreender também a diferença de tratamento entre as pinturas sobre madeira de Arnhem Land, apinhadas em uma vitrine, e as telas de tinta acrílica do Deserto Central, cuja disposição, no *Branly*, remete a um museu de arte moderna, com quadros pendurados isoladamente em paredes neutras – não fossem a baixa luminosidade do ambiente e as imagens transparentes de floresta aplicadas aos vidros, para nos lembrar de que se trata de um museu de “artes primeiras”.

⁴⁴ Os textos e imagens da mostra “Abstractions” estão disponíveis no sítio: <http://www.anu.edu.au/culture/abstractions/index.htm>. Acesso em 10/03/2010.



Figura 22. Galeria de pinturas de acrílico sobre tela, provenientes do deserto australiano, no Musée Branly. Fotografia de Ilana Goldstein, 2011.

1.3.3. Pintores aborígenes australianos na exposição temporária

A exposição “La fabrique des images” ficou em cartaz no *Musée du Quai Branly* por mais de um ano, entre fevereiro de 2010 e julho de 2011, num mezanino destinado a mostras temporárias. Com curadoria do antropólogo Philippe Descola, apresentava quatro maneiras de figurar as qualidades das pessoas e dos objetos, correspondentes a quatro visões de mundo diversas. Na perspectiva do curador, figurar é tornar visível, por meio de imagens, as similaridades e as diferenças que aprendemos a perceber no mundo⁴⁵. A fim de mostrar como cada visão de mundo predispõe a uma forma de figuração particular, o percurso expositivo era dividido em quatro seções, cada qual dedicada a um paradigma de representação.

O primeiro deles, chamado de “animismo”, consiste em atribuir a animais e plantas uma “interioridade” similar à dos seres humanos. Estavam dispostas nessa seção, por exemplo,

⁴⁵ Philippe Descola se propõe a fazer uma antropologia da figuração, considerando a figuração como uma operação universal por meio da qual um objeto material é investido de uma agência socialmente definida, conferindo-lhe o potencial de evocação icônica de um protótipo real ou imaginário. As diferentes formas de figuração estão ligadas, para Descola, a modos específicos de organizar a experiência, individual ou coletivamente (DESCOLA, 2006).

máscaras da América do Norte e da Malásia nas quais corpos de bichos têm rostos e expressões humanos, bem como adornos plumários ameríndios que fazem com que os homens se tornem pássaros nos rituais. O segundo modo de representação, que Descola denomina “naturalismo”, e que foi predominante no Ocidente, do séculos XV ao XIX, faz o contrário do primeiro. Representa a interioridade dos seres humanos como algo único e fundamental, que nos distingue das outras espécies, ao mesmo tempo em que representa detalhada e realisticamente ambientes e paisagens naturais como exteriores à consciência humana. Havia nesta seção da exposição, entre outras coisas, telas holandesas do século XVII e fotografias.

O terceiro modo de figurar – e talvez o mais difícil de compreender – é o “analogismo”, no qual todos os elementos do universo são distintos entre si, na aparência ou na essência, de maneira que se buscam correspondências e analogias entre eles. São típicas desta modalidade de figuração representações de pessoas como miniaturas do cosmos, redes interligadas de elementos independentes e repetições em série de um mesmo elemento – presente em lugares tão distantes como México, África e Sri Lanka.

Finalmente, o quarto tipo de figuração, o “totemismo”, é atribuído por Descola exclusivamente aos aborígenes da Austrália. No texto afixado na parede da exposição, explicava-se que eles consideram que, “apesar das diferenças aparentes, determinadas espécies de homens, animais e plantas compartilham, no interior de uma classe nomeada, as mesmas qualidades e disposições, pois se originaram de um ancestral totêmico comum”⁴⁶. Ao mesmo tempo, cada grupo é diferente e separado dos demais grupos de seres. Essa visão de mundo gera uma forma de fabricação de imagens que sempre alude aos tótems e seres míticos, “seja figurando ancestrais como o canguru e a tartaruga, nas pinturas sobre madeira de Arnhem Land; seja representando apenas as consequências das ações dos ancestrais, os traços de suas jornadas, como na pintura sobre tela do centro da Austrália” – conforme ressaltava o mesmo texto da parede da exposição.

Um aspecto digno de nota, apesar de não propriamente inovador, era a disposição de muitas telas no solo, na horizontal, lembrando o modo como os próprios artistas vêem as pinturas, enquanto trabalham sentados no chão. Chamou-me a atenção, ainda, o fato de que, mais uma vez, as pinturas vinham, em sua grande maioria, de Arnhem Land e do centro de artes do povoado de Yuendumu, no Deserto Central – que descreverei no Capítulo 4. De qualquer forma,

⁴⁶ Visitei a exposição “La fabrique des images” no mês de fevereiro de 2011 e fotografei os textos que estavam nas paredes. As traduções e edições de textos aqui citadas são de minha autoria.

as pinturas aborígenes da Austrália ocupavam pelo menos um quarto do espaço expositivo de “La fabrique des images”.



Figura 23. Paddy Jupurrurla Nelson. “Wild carrot Dreaming”, 1991.
Acrílico sobre tela. Coleção do Musée du Quai Branly exposta na mostra “La Fabrique des Images”.
Foto de Ilana Goldstein, 2011.

1.3.4 Aquisições recentes

Uma das aquisições recentes anunciadas pelo *Musée du Quai Branly* é uma tela de Eubena Nampitjin [c. 1921], artista de Balgo Hills, Western Australia. Eubena começou a pintar nos anos 1980, em parceria com seu segundo marido. As cores quentes como vermelho, amarelo e laranja tornaram-se a marca da dupla. Eubena é também uma liderança feminina em sua comunidade. Na juventude, levou uma vida semi-nômade com a família, tonou-se exímia caçadora e aprendeu com a mãe a realizar curas. Mais tarde, passou a viver em uma missão, onde ajudou o padre a preparar um dicionário Kukatja – ela é uma das poucas pessoas com pleno domínio desse idioma. Na Austrália, é representada tanto pela cooperativa da qual é membro, a *Warlayirti Artists*, como pela galeria comercial *Alcaston*, de Melbourne. A tela de Eubena comprada pelo Branly se chama “Kinyu”, nome de um espírito canino mítico que vive em sua

terra natal. Os círculos maiores são fontes de água doce e as formas ovaladas representam as dunas do deserto.



Figura 24. Eubena Nampitjin. “Kinyu”. Acrílico sobre tela. 100 X 150 cm.
Final do século XX. Coleção do Musée du Quai Branly.

No catálogo de 2010 da *Alcaston Gallery*⁴⁷, descobri que uma segunda aquisição recente do *Musée Branly* foi uma tela de Sally Gabore [1924], cujo estilo é único e marcante. No catálogo, com reproduções das pinturas à venda na *Alcaston*, consta, logo nas primeiras páginas, a informação de que Sally Gabore foi uma das poucas artistas vivas a ver sua obra ser comprada

⁴⁷ A *Alcaston Gallery* foi criada pelo casal Beverly e Anthony Knight há 22 anos, com a missão de revelar novos talentos indígenas na Austrália. Originalmente colecionadores, os dois possuem contatos nas comunidades aborígenes e costumam representar artistas emergentes, exigindo, porém, exclusividade. Beverly Knight declarou-me, em entrevista concedida em fevereiro de 2010, que só compra de centros de arte indígenas, com os quais mantém relações de longo prazo.

pelo Branly. Ao lado, num *box*, lê-se o depoimento de Phillippe Peltier, curador de Austrália e Oceania, dentro do museu:

I was surprised and seduced from the moment I first saw Sally Gabore`s paintings. Her sense of colour and her use of different layers gave depth and vibration to her painting. The fact that she has such a close connection and knowledge of her land, and as one of only six surviving speakers of the original language of her Kaiadilt peoples on the tiny Bentinck Island in Queensland, makes her work an important acquisition for the *Musée du Quai Branly* (ALCASTON GALLERY, 2010: 9).



Figura 25. Sally Gabore. “Ninjikki”. Acrílico sobre tela, 2006. 136 x 151 cm. Musée do Quai Branly. Foto de divulgação.

Sally Gabore “estourou” no mercado e na imprensa no ano de 2008. Ela havia começado a pintar 3 anos antes, já octagenária, no centro de artes *Mornington Island*, no Golfo de Carpenteria, extremo norte da Austrália. Uma das explicações da crítica para sua originalidade é o fato de que, entre os Kaiadilt, comparativamente a outros grupos, não há regras rígidas relacionadas às expressões visuais. De acordo com Beverly Knight, dona da galeria que representa Sally Gabore, na Austrália, isso teria possibilitado uma maior liberdade na maneira de a artista se expressar, sem se preocupar tanto com o respeito a estilos regionais ou à iconografia tradicional.

A aquisição de trabalhos de Eubena Nampitjin e Sally Gabore pelo *Musée du Quai Branly*, nos últimos anos, levanta três aspectos interessantes. Em primeiro lugar, a retroalimentação entre exposições em museus públicos e venda nas galerias comerciais. Em segundo lugar, a riqueza e multiplicidade de estilos e poéticas visuais que brotam entre os aborígenes da Austrália. Em terceiro, a exceção aberta pelo museu francês de *arts premiers*, que não adquire obras indígenas contemporâneas de nenhum outro país a não ser a Austrália, e que deu aos pintores aborígenes australianos o apanágio de realizar intervenções permanentes em seu edifício.

1.4 Para além do *Branly*: a arte aborígine no circuito internacional

O *Musée du Quai Branly* é uma das poucas instituições do mundo que se propõem a expor artefatos de sociedades tradicionais, ágrafas e excluídas do circuito euroamericano de museus como *obras de arte*, e de *maneira permanente*⁴⁸. Por isso mesmo, as diferentes formas de presença dos aborígenes australianos no museu parisiense mereceu atenção, neste capítulo. Contudo, embora sejam raros os museus como o *Branly*, voltados à coleção e à exibição permanente de artes “primeiras” de todos os continentes, existem diversas instituições de belas-artes que têm aberto espaço às artes indígenas da Austrália.

A internacionalização da arte aborígine da Austrália teve início nos últimos anos da década de 1980, com a realização de exposições de pinturas feitas com tinta acrílica nos Estados Unidos (MYERS, 2002). Entre os países que sediaram mostras de arte indígena da Austrália estão a União Soviética, a Itália, a França, a Suíça, a Coreia do Sul, a China, a Inglaterra, o Brasil, a Índia e o Japão. São tantos os exemplos de eventos internacionais, desde então, que não seria possível listá-los todos aqui.

⁴⁸ Nada como destacar alguns exemplos, para colocar em perspectiva a peculiaridade do *Quai Branly*. O *Museum of Primitive Art* de Nova York, inaugurado em 1957, fechou suas portas em 1976, e suas coleções foram transferidas para o *Metropolitan Museum of Art*. Na Suíça francesa, o *Musée Ethnographique de Neuchâtel*, filiado ao Instituto de Etnologia da universidade local, realiza exposições com forte fundamentação histórica e antropológica. O *Sainsbury Centre for Visual Arts*, em East Anglia, também ligado à universidade, tem coleções da África, do Pacífico, das Américas e do Egito, justamente com outras de *Art Nouveau*, *design*, arquitetura e fotografia ocidentais. A *Bill Reid Gallery for Northwest Coast Art*, em Vancouver, trabalha exclusivamente com a arte produzida por populações nativas do Canadá. Ademais, algumas instituições que têm a expressão “arte primitiva” no nome, como o *Museum of Primitive Art and Culture* de Peace Dale, USA, não passam de museus etnográficos e arqueológicos convencionais.

No Japão, a exposição-solo da pintora aborígene Emily Kame Kngwarreye, em 1998, foi o segundo maior sucesso recente da história da arte japonesa, ficando o número de visitantes atrás, apenas, de uma exposição de Andy Warhol. Na exposição “Emily in Japan,” diga-se de passagem, a estratégia da curadora Margo Neale era muito interessante, conciliando a abordagem estética com a antropológica: o visitante percorria uma sequência de salas com ênfase puramente estética, grandes telas, boa iluminação, nenhum texto, até chegar a um beco sem saída no qual havia fotos e vídeos da artista trabalhando em fazendas, participando de rituais, produzindo as telas em sua comunidade, bem como textos sobre a colonização inglesa. Na volta, o público tinha que percorrer novamente o mesmo trajeto, agora informado e com outro olhar⁴⁹.



Figura 26. Cartaz e folder da exposição de Emily Kame Kngwarreye no Japão. Foto de divulgação.

Na Itália, o Vaticano possui uma coleção de 100 peças que, em 2010, estiveram na exposição “Rituals of life: the spirituality and culture of Aboriginal Australians”.

A Universidade de Virgínia, nos Estados Unidos, possui uma grande coleção de arte aborígene australiana. A “Kluge-Ruhe Aboriginal Art Collection” foi doada, em 1997, pelo empresário John W. Kluge, que, após se encantar com a mostra “Dreamings“, que ficou em

⁴⁹ Entrevista realizada com a curadora da exposição “Emily in Japan”, Margo Neale, em sua casa, em Canberra, em 15/03/2011.

cartaz em Nova York, em 1988, começou uma das maiores coleções privadas do mundo. Em 1993, Kluge comprou a coleção de um professor de Kansas chamado Edward Ruhe – daí vem o nome “Kluge-Ruhe”.

Na Holanda, também existe um museu exclusivamente dedicado à arte aborígine da Austrália: o *Museum voor hedendaagse Aboriginal Kunst* – AAMU, situado em Utrecht. Essa instituição privada abriu suas portas em março de 2001, sob direção de Hans Sondaal, ex-embaixador da Holanda na Austrália. Não recebe verbas públicas, mas conta com apoio de patrocinadores e da Associação de Amigos do Museu. Com programa de exposições bastante variado, recebe cerca de 20 mil visitantes por ano e apresenta trabalhos de artistas renomados, como John Marwurndjul, Rover Thomas e Michael Riley. O AAMU explora também elementos inusitados. A exposição “Breaking with Tradition: CoBrA and Aboriginal art”, inaugurada em novembro de 2010, aproximou o grupo CoBrA de pintores aborígenes australianos⁵⁰.

Em relação às mostras temporárias⁵¹, tive a ocasião de visitar, na Alemanha, “Remembering Forward: Australian Aboriginal painting since 1960”, que ficou em cartaz no *Museum Ludwig*, Colônia, entre novembro de 2010 e março de 2011. A mostra reuniu uma dúzia de artistas aborígenes australianos do Deserto Central, de Kimberley e Arnhem Land. Essa foi a segunda grande exposição dedicada à pintura aborígine em solo alemão. Conforme depoimento dos curadores, a exposição recebeu bastante público, principalmente nos horários de visitas guiadas. Isso porque, nas palavras de Emily Joyce Evans, da equipe curatorial, “o público alemão

⁵⁰ O nome do grupo CoBrA, criado em 1948, vem das iniciais das cidades natais de Karel Appel, Pierre Alechinsky e Constant Corneille, seus principais articuladores: Copenhague, Bruxelas e Amsterdã. Sua proposta consistia em rejeitar as convenções e cânones vigentes, buscando a espontaneidade e a naturalidade do gesto artístico, sob inspiração dos desenhos infantis e da arte da África e da Oceania (CARASSAT e MARCADÉ, 2000: 159). Ao mesmo tempo, um grupo de artistas brancos da Austrália chamado ROAF difundiu as idéias do grupo Cobra em solo australiano, inclusive junto aos centros de arte aborígine. Esse diálogo foi o mote da exposição do AAMU. Mais informações podem ser obtidas em: http://www.aamu.nl/home_us. Acesso em 1/11/2010.

⁵¹ Algumas exposições internacionais são organizadas e financiadas sem apoio do governo australiano. Foi o caso de “Dreamings: The Art of Aboriginal Australia”, realizada em Nova York em 1988, com patrocínio do órgão norteamericano *National Endowment for the Humanities and the Arts*, das fundações *Andrew Mellon* e *Starr* e do banco australiano *Westpac Banking Corporation* (MYERS, 2002). Da mesma forma, “Remembering Forward”, que visitei em Colônia, em 2011, foi patrocinada pela fundação suíça *Art Mentor* e pela fundação alemã *Peter und Irene Ludwig Stiftung*. Em outros casos, contudo, há envolvimento direto do *Australian Council* – equivalente a um Ministério da Cultura – na organização e no custeio das exposições itinerantes. A mostra “Aratjara: art of the first Australians”, inaugurada em Dusseldorf, em 1993, e que depois itinerou pela Europa, teve curadoria do alemão Bernhard Luthi e apoio da *Aboriginal Arts Unit of the Australian Council*. “The Native Born”, que esteve na Alemanha, na Espanha, nos Estados Unidos e no Brasil, entre outros países, foi também custeada, majoritariamente, pelo *Australian Council*.

tem uma apreciação da arte muito pautada pelo intelecto e não se aproxima sozinho de uma produção que lhe é estranha”⁵².

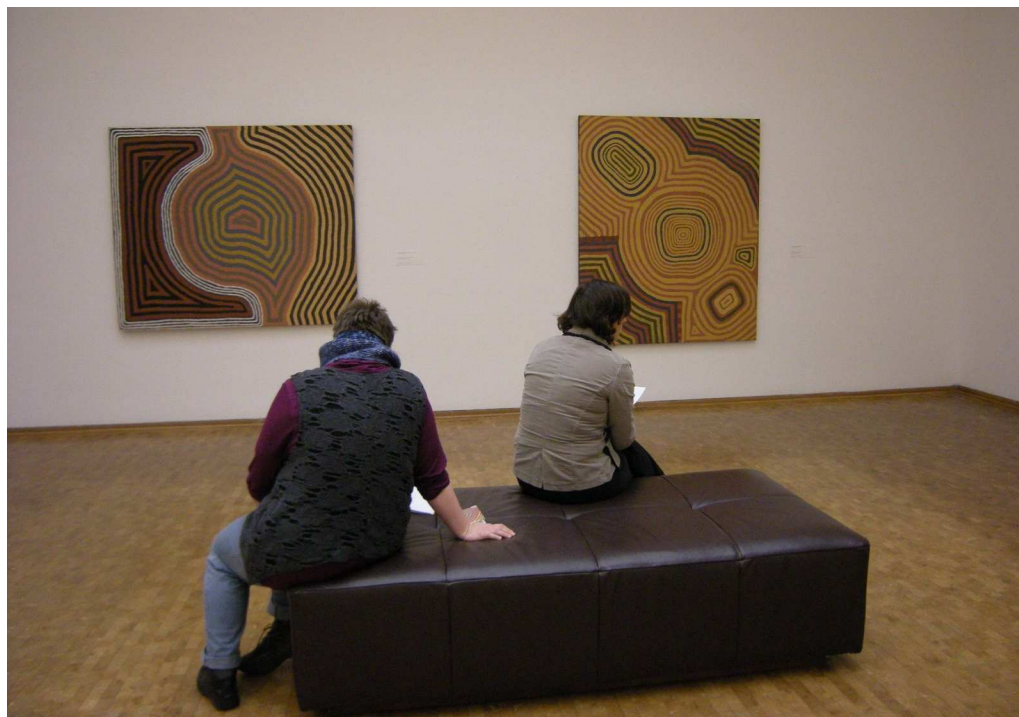


Figura 27. Visitantes lendo o folder em frente aos quadros, na exposição “*Remembering Forward*”, em Colônia. Foto de Ilana Goldstein, 2011.

Pode-se resumir o conceito curatorial de “*Remembering Forward*” a quatro pilares: 1. a organização geográfica das salas, agrupando artistas de uma mesma região, numa referência à importância da terra de origem para as sociedades aborígenes da Austrália; 2. o recorte exclusivo em pinturas bidimensionais, deixando-se de fora objetos de cestaria, instrumentos musicais, pintura corporal, pintura rupestre etc., reforçando, nas entrelinhas, a dicotomia arte *versus* artesanato, e buscando na produção indígena apenas aquela que mais se parece com a arte euroamericana; 3. o desejo de traçar uma história da arte aborígene não-linear e múltipla, acarretando um percurso expositivo não-cronológico; 4. a expografia limpa, com paredes brancas, bastante espaço e pouco texto, convidando o espectador a admirar as pinturas aborígenes da mesma maneira que contempla pinturas modernas e contemporâneas nos demais andares do *Museum Ludwig*. Isso, aliás, está associado à ausência de textos explicativos nas salas, com exceção do texto de abertura, bem como à falta de vídeos mostrando processos de trabalho. (A

⁵² Entrevista com Emily Joyce Evans realizada no *Museum Ludwig*, em Colônia, em 17/02/2011.

lacuna de informação era parcialmente compensada pela distribuição de *folders* contendo as biografias dos artistas e os conceitos básicos que permeiam a mostra, tanto em inglês, como em alemão).

Em relação à imprensa, a assistente de curadoria Emily Evans comentou que, na maioria das matérias publicadas à época da inauguração, as fotografias escolhidas foram de pinturas sobre entrecasca de árvore, ou *bark paintings*, consideradas talvez como “mais autênticas”, pelo fato de serem confeccionadas com materiais orgânicos – madeira, pigmentos naturais e pincel de cabelo humano.

A exposição alemã foi acompanhada pela publicação de dois catálogos, um em alemão, outro em inglês, contendo reproduções das obras expostas, biografias dos artistas, alguns ensaios já publicados anteriormente e outros inéditos. Na livraria do museu, estavam disponíveis publicações especializadas, cartões postais e cartazes referentes à mostra. No cinema do museu, foi exibido um ciclo de filmes australianos. Além disso, no mês de fevereiro de 2011, realizou-se um simpósio internacional sobre a exposição e comercialização de arte aborígine da Austrália.



Figura 28. Museum Ludwig, Colônia. Banner da exposição “Remembering Forward”, que ficou em cartaz entre novembro de 2010 e março de 2011. Foto de Ilana Goldstein.

A concepção e a produção da exposição demandaram 18 meses de trabalho de três curadores alemães. A pesquisa preliminar se reflete em certos cuidados, como a disposição horizontal, no solo, de uma das pinturas, lembrando que os artistas aborígenes pintam sentados no chão. Ou o título “Remembering forward” que, embora soe paradoxal à primeira vista, remete à arte como meio de conectar o passado e o futuro dos povos aborígenes, como registro de memória e viabilidade de subsistência ao mesmo tempo.

Entretanto, um deslize que podia ser notado em “Remembering forward...” era a não-individualização dos autores das *bark paintings* – similarmente ao que ocorre no *Musée du Quai Branly*. Enquanto os artistas que pintam com tinta acrílica mereciam salas especiais e notas biográficas para cada um, as pinturas com pigmentos naturais sobre entrecasca de árvore eram agrupadas sob o nome genérico *bark paintings*, sem que se justificasse por que algumas das autorias não estavam atribuídas.

Por conta do evento, pude conversar com Jean-Hubert Martin, curador de diversas grandes exposições, que afirmou que a arte aborígene ainda tem muito mais aceitação dentro da Austrália do que em outros países. “A internacionalização já está em curso, mas ainda não aconteceu plenamente. Os trunfos dos pintores aborígenes são dois: suas pinturas retangulares se encaixam bem em nossos padrões e a quantidade de telas com força visual é impressionante”⁵³, afirmou ele. “A guerra”⁵⁴ só estará ganha quando a *Tate Gallery*, o *Reina Sophia*, o *Guggenheim* e o *Pompidou* tiverem suas coleções de arte aborígene australiana”.

De fato, a abertura do mercado europeu parece ser bem recente. Na feira de arte de Colônia, em 1994, a galerista australiana Gabrielle Pizzi teve sua participação vetada. O parecer da comissão de seleção da *Art Cologne* dizia: “não foi possível contemplá-la na seleção para a Arte Colônia 1994, porque você não exhibe arte aborígene autêntica” (McDONALD, 1994, s.p., tradução minha)⁵⁵. Produzida para ser exposta e comercializada, aquela pintura não se encaixava no estereótipo da arte “primitiva” autêntica, supostamente produzida para atender necessidades psicológicas ou espirituais do autor, sem qualquer relação com a sociedade nacional e internacional.

⁵³ Entrevista com Jean-Hubert Martin realizada em Colônia, em 18/02/2011.

⁵⁴ A utilização da expressão “guerra”, pelo entrevistado, chama a atenção. Como se curadores, marchands e gestores culturais brancos estivessem envolvidos em uma verdadeira luta para aumentar o espaço da arte aborígene no sistema internacional das artes – independentemente dos artistas aborígenes.

⁵⁵ No original: “It was not possible to grant you selection for Art Cologne 1994 because you do not exhibit authentic Aboriginal art” (McDONALD, 1994, s.p.).

Conversei, em Colônia, com dois dos principais galeristas que, atualmente, vendem arte aborígine da Austrália na Europa. Robyn Kelch, dona da *ArtKelch*, em Freiburg, que busca telas diretamente no deserto australiano, confirmou que ainda há poucos colecionadores na Europa, mas que o fenômeno está se expandindo lentamente no Velho Continente. “Meu negócio vai bem”, afirmou a galerista alemã. Já o iraniano Morteza Esmaili, fundador da Galeria *Yapa*, que funciona há dez anos perto da *Opéra Garnier*, em Paris, todos os anos leva um artista aborígine à Europa, para promover sua galeria. Ele explicou que a grande maioria de seus clientes “começou a coleção por acaso. São pessoas que passam na rua e se encantam com a beleza das telas”⁵⁶. Juntamente com as pinturas, Morteza Esmaili vende fotografias e filmes dos artistas trabalhando – produzidos por ele mesmo, em viagens de campo –, “para atestar sua autenticidade”⁵⁷. No primeiro semestre de 2011, a *Galerie Yapa* estava fechada porque seu dono estava totalmente dedicado à montagem de um pequeno museu de arte aborígine da Austrália, com acesso gratuito, que pretende inaugurar ainda em 2012 na capital francesa.

Ainda que a maior parte deste capítulo tenha se limitado a um único pólo de legitimação da pintura aborígine australiana, revelando os diversos espaços por ela ocupados dentro do *Musée du Quai Branly*, os exemplos citados nas últimas páginas sugerem que a pintura aborígine da Austrália se encontra em um gradual processo de reconhecimento institucional e de expansão comercial também em outros países.

Algumas das questões suscitadas pelo estudo do *Branly* e de sua maneira de lidar com objetos provenientes de outras sociedades abrem caminhos para pensar sobre o caso australiano. É possível dissociar arte indígena e história colonial? Qual a relação entre a produção artística para o mercado e a pintura tradicional? Que agência os artistas indígenas podem ter no sistema euroamericano de artes e museus? Tendo essas perguntas como molas propulsoras, os próximos capítulos fornecerão mais detalhes sobre o contexto da produção da pintura aborígine na Austrália, sobre seus sentidos e sua circulação nacional. Deixarão claro, também, que a valorização da pintura aborígine, na Austrália, é um fenômeno recente, uma construção política e simbólica que acomoda diferentes interesses. Certamente, o espaço de destaque conquistado no *Musée du Quai Branly* impulsionou esse processo.

⁵⁶ Ouí o mesmo tipo de alegação quanto ao súbito impacto estético das telas aborígenes da Austrália sobre os compradores brancos, ao conversar com donos de galerias nas capitais australianas.

⁵⁷ Entrevista com Morteza Esmaili realizada na *Galerie Yapa*, em Paris, no dia 24 de fevereiro de 2011.

Finalmente, é importante destacar que a ideologia primitivista⁵⁸ que se identifica no *Branly*, em pleno século XXI, mesmo que sutil e mascarada, foi provavelmente um dos fatores que levou ao crescente interesse pela pintura aborígine produzida na Austrália, nas quatro últimas décadas.

⁵⁸ O primitivismo continua difuso no senso-comum, por mais que esteja embasado em pressupostos ultrapassados e preconceituosos. Mesmo no Brasil, encontra-se a expressão “arte primitiva” em inúmeros materiais, tratando de artes indígenas, mas também de trabalhos produzidos por pacientes psiquiátricos, artistas autodidatas e povos pré-históricos. No dia 04 de agosto de 2008, a Rede Globo exibiu uma reportagem sobre o *Quai Branly*, na qual se afirmava que o preço da arte “primitiva” havia sido valorizado, após a abertura da instituição. No dia 10 de setembro de 2010, uma nota de turismo do jornal *Folha de São Paulo* recomendava um evento em Paris com as seguintes palavras: “A arte primitiva, tribal ou tradicional, da África, Ásia, Oceania e América, é a protagonista do bairro de Saint-Germain-des-Prés”. A revista *Superinteressante* publicou, em seu número 91, uma matéria intitulada “Arte primitiva mesmo”, com o seguinte texto de abertura: “Magníficas pinturas de 20.000 anos de idade, encontradas no sul da França, estão deixando os arqueólogos em estado de graça. Por ocasião da morte do ceramista Antonio Poteiro, em 22 de setembro de 2010, o *Diário de Cuiabá* estampou a manchete “Antônio Poteiro, papa da arte primitiva”. A *Enciclopédia Itaú de Artes Visuais* tem um verbete chamado arte “primitiva”, no qual se elencam diversas acepções do termo, desde a caracterização de pintores e escultores no período anterior à Alta Renascença, até as manifestações dos povos “selvagens”, das crianças, dos doentes mentais e das camadas populares (Disponível em:

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3183&lst_palavras=&cd_idioma=28555&cd_item=8. Acesso em 21/08/2011).

CAPÍTULO 2. DAS MISSÕES AOS MUSEUS: O LUGAR DOS POVOS ABORÍGINES NA SOCIEDADE AUSTRALIANA

A fim de tecer um pano de fundo sobre o qual a pintura aborígine contemporânea da Austrália ganha novos contornos, são fornecidas, neste capítulo, informações introdutórias sobre esse país, nem sempre bem conhecido pelos brasileiros. Apresentam-se dados gerais sobre os povos indígenas que vivem na Austrália e algumas políticas públicas a eles destinadas⁵⁹.

É interessante perceber como, após uma história colonial opressora e muitas vezes racista, a produção artística dos aborígenes, a partir da segunda metade do século XX, tornou-se uma espécie de plataforma para novas formas de relações interculturais, permitindo uma negociação menos desequilibrada entre os dois lados da equação e modificando, ao menos parcialmente, a representação das populações autóctones no imaginário nacional.

2.1. A Austrália branca

Com um território enorme, quase igual ao do Brasil⁶⁰, e uma população que não ultrapassa a da grande São Paulo – por volta de 20 milhões de habitantes –, a Austrália está entre as treze maiores economias do mundo e possui, de acordo com um relatório de 2011 da Organização das Nações Unidas⁶¹, o segundo melhor Índice de Desenvolvimento Humano (IDH) do mundo, atrás apenas da Noruega. Sua riqueza vem da agricultura, da mineração, da tecnologia de informação, do mercado financeiro e do turismo.

A taxa de desemprego entre os cidadãos de origem europeia é muito reduzida. Mais de 70% da população possui casa própria e 50% investe em ações⁶². A qualidade de vida da população branca se reflete igualmente no consumo cultural e na educação. Dois de cada três

⁵⁹ Não se tem a pretensão de explorar exaustivamente cada tópico. O intento é, antes, fornecer os subsídios contextuais necessários para a compreensão dos capítulos que virão a seguir.

⁶⁰ O Brasil é o quinto maior país do mundo, com área total de 8.514.876 Km², segundo o IBGE. A Austrália é o sexto maior país do mundo, com uma superfície de 7.692.024 km², de acordo com o *Geoscience Australia*.

⁶¹ O Índice de Desenvolvimento Humano, aferido anualmente pela ONU, leva em conta a expectativa de vida, os níveis de escolaridade e a renda da população em cada país. É difícil imaginar que o IDH da Austrália leve em conta os números relativos às populações indígenas. O relatório de 2011 da ONU está disponível no sítio: <http://hdr.undp.org/en>. Acesso em 15/01/2011.

⁶² Informações obtidas no site do governo australiano: http://www.dfat.gov.au/aib/tourism_students.html Acesso em 13/03/2011.

australianos frequentam cinema, e metade o faz pelo menos cinco vezes ao ano; um quarto da população visita museus e galerias⁶³. Em 2010, a Austrália ficou em 10º lugar no Relatório Pisa, que avalia os conhecimentos e aptidões dos alunos de 15 anos de idade em matemática, leitura e ciências, e teve sete universidades incluídas no *Ranking Times Higher Education* das 200 melhores universidades do mundo⁶⁴.

Mesmo após sua independência, a Austrália continua fazendo parte do *Commonwealth*. A rainha Elisabeth II, do Reino Unido, nomeia o Governador-Geral, seu representante em solo australiano. O Primeiro-Ministro, por outro lado, é sempre o líder do partido ou da coalizão que detém maioria na Câmara de Deputados. A vinculação à coroa britânica pode ser melhor compreendida à luz de um breve retrospecto histórico.

A colonização inglesa da Austrália é relativamente recente. Outros europeus já tinham conhecimento da Austrália antes dos ingleses. Em 1605, o espanhol Luis Vaes de Torres foi o primeiro a atravessar o estreito que leva seu nome – Estreito de Torres –, que separa a Nova Guiné da extremidade setentrional do atual estado de Queensland, na Austrália. Poucos anos depois, barcos da Companhia das Índias Orientais, navegando ao longo da costa australiana, passaram a se referir àquelas terras como Nova Holanda – termo utilizado até o século XIX. Prova das incursões holandesas nessa época é a ilha da Tasmânia, assim batizada em homenagem a Abel Tasman, chefe da expedição holandesa que ali chegou em 1642. Os holandeses, entretanto, não demonstraram interesse em colonizar o novo continente, pois o achavam “pouco hospitaleiro” (FATON e REBOURG, 1989: 10).

Os ingleses ficaram particularmente interessados por um relato de viagem escrito pelo pirata William Dampier, que aportou na Austrália duas vezes, no século XVII. Tanto que, em 1768, o Capitão Cook, da marinha britânica, partiu de Londres no navio Endeavour, rumo às terras descritas pelo pirata. A 29 de abril de 1770, Cook ancorou no local onde hoje fica Sydney. Em nome do rei George III, tomou posse da Nova Gales do Sul (New South Wales).

A colonização sistemática começaria após a independência das colônias norte-americanas, em 1783. Em parte, os ingleses queriam deixar claro para os franceses – que também haviam enviado barcos em missões de reconhecimento aos “mares do sul” – que a nova terra austral já tinha dono. Mas, acima de tudo, a Inglaterra pretendia resolver seu problema de excesso de

⁶³ Dados disponíveis no portal de estatísticas da Austrália: <http://www.abs.gov.au>. Acesso em 13/03/2011.

⁶⁴ A título de comparação, a USP aparece em 232º e a Unicamp em 248º lugar, no *ranking*. Quanto ao Relatório Pisa, em 2010 o Brasil obteve a 53ª colocação dentre os 65 países pesquisados nesse estudo da Organização para a Cooperação e o Desenvolvimento Econômico (OCDE).

contingente penitenciário: em 1787, o Parlamento britânico aprovou a deportação de 200 presidiários para a Austrália. A data de 18 de janeiro de 1788, quando a primeira frota levando condenados ancorou perto de Sydney, é considerada o marco oficial do início da colonização inglesa na Austrália.

Outros 150.000 presidiários chegariam nos anos seguintes, tendo tal política sido interrompida somente em 1868. À medida que crescia, paralelamente, a imigração de indivíduos livres, cidades iam sendo fundadas: em 1821, Brisbane; em 1829, Perth; em 1835, Melbourne. A partir de 1851, ocorreu um surto de crescimento econômico na colônia, em virtude da descoberta de minas de ouro, que vieram se somar à criação de carneiros, introduzidos com êxito em 1797.

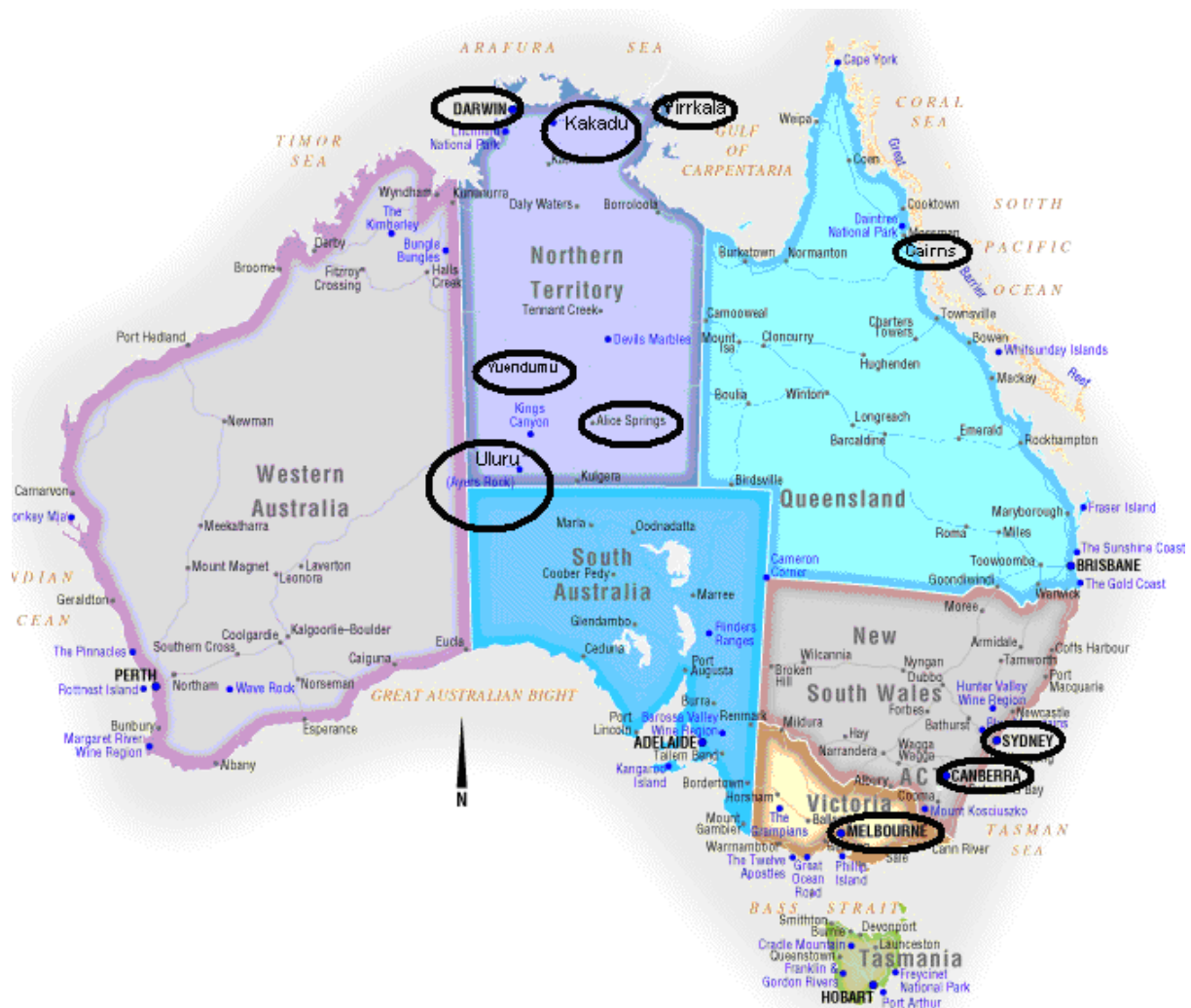
A Federação Australiana (*Commonwealth of Australia*) formou-se em 1901, reunindo seis estados independentes e um território sob a mesma Constituição. Em 1914, a Austrália enviou soldados para a Primeira Guerra Mundial, tendo perdido 60.000 homens – o equivalente a 1,2% da população da época. O período entre-guerras foi de grande instabilidade, mas, após a Segunda Guerra, teve início um novo momento de prosperidade, graças à imigração de trabalhadores qualificados da Europa, ao crescimento industrial, a obras de infra-estrutura e à implantação de um sistema público de proteção social⁶⁵. Desde então, não houve grandes crises políticas ou econômicas e o país só faz crescer, oferecendo um padrão de vida alto, em termos de saúde, educação, lazer e emprego, para a maioria de sua população branca⁶⁶.

As metrópoles de Sydney, Camberra e Melbourne, que tive ocasião de conhecer, estão no sudeste, bem distantes das comunidades indígenas⁶⁷ “remotas”. Já Cairns, Darwin e Alice Springs, onde também estive, ficam na metade norte do país e têm presença indígena bem maior. As duas comunidades aborígenes com que tive contato são Yuendumu, perto de Alice Springs, e Yirrkala, de frente para o Golfo de Carpenteria. Os dois parques nacionais geridos por aborígenes que visitei, Kakadu e Uluru, ficam no norte e no sul do Northern Territory, respectivamente. Importante notar que o miolo do mapa corresponde a um grande deserto de terra avermelhada, que cobre metade do país.

⁶⁵ Maiores informações sobre esses e outros aspectos da história da Austrália podem ser encontradas em: TEO e WHITE, 2003; DENNON *et al.*, 2000; DAVISON, HIRST e MACINTYRE (orgs.), 2001.

⁶⁶ A alta qualidade de vida da Austrália branca teve consequências para minha pesquisa de campo. Não consegui um visto de mais de 3 meses, pois a maioria dos latino-americanos que vai à Austrália a trabalho não volta mais a seu país de origem. Levei um semestre para conseguir o visto, que custou caro e era não-renovável. Em segundo lugar, o custo de vida é tão alto, que a verba da bolsa de estudos foi inteiramente consumida pelo aluguel de uma kitchenete dentro do *campus* da *Australian National University*, em Camberra.

⁶⁷ A palavra “comunidade”, usada ao longo da tese, é uma tradução de *community*, termo geral usado na Austrália para se referir a vilarejos em que um ou mais grupos indígenas se sedentarizaram após o contato.



Mapa 1. Os seis estados, o território e as principais cidades da Austrália. Os locais circundados são aqueles onde estive, em 2010.

2.2 A Austrália indígena

As populações das quais descendem os aborígenes atuais imigraram da Indonésia, de barco, em levadas sucessivas. Dois esqueletos encontrados no Lago Mungo, em New South Wales, atestam que já havia ocupação humana, ali, entre 40.000 e 60.000 anos atrás. Os arqueólogos apontam a existência de duas espécies humanas ligeiramente diferentes – *robust* e *gracile* –, que teriam convivido por muito tempo e, provavelmente, se hibridizado (FATON e REBOURG, 1989; ARTHUR e MORPHY, 2005).

Antes da colonização, havia cerca de 500.000 habitantes no que hoje é a Austrália (PASCOE, 2008). Após o contato com os ingleses, em virtude de doenças, massacres e da dificuldade em conseguir comida, à medida que suas terras iam sendo tomadas por fazendas,

ocorreu uma drástica redução das populações indígenas. Pegando-se os dados do censo⁶⁸, descobre-se que, em 1993, o número de indígenas na Austrália era de 100.000 pessoas – cinco vezes menos do que nos primeiros anos da colonização. A partir de 1993, a população que se declara como indígena começou a crescer, em parte pelo aumento demográfico real, em parte pelo emergente desejo de as pessoas mestiças se identificarem com sua origem indígena⁶⁹. No ano de 2006, o censo australiano contabilizou 517.174 indivíduos indígenas, perfazendo 2,5% da população total (PASCOE, 2008: 32).

As comunidades indígenas atuais têm entre 300 e 900 pessoas, podendo ou não haver homogeneidade étnica – em algumas delas, diferentes etnias convivem. As comunidades são geridas por conselhos comunitários e a infra-estrutura e o sistema de moradia são administrados por organizações indígenas, utilizando recursos públicos. Há também grupos menores que moram em *outstations*, em Kimberley, no Deserto Central e em Arnhem Land. As *outstations* surgiram nos anos 1970, quando o Primeiro-Ministro trabalhista Whitlam decidiu ajudar famílias que estavam trabalhando em fazendas de brancos a voltarem para suas terras de origem.

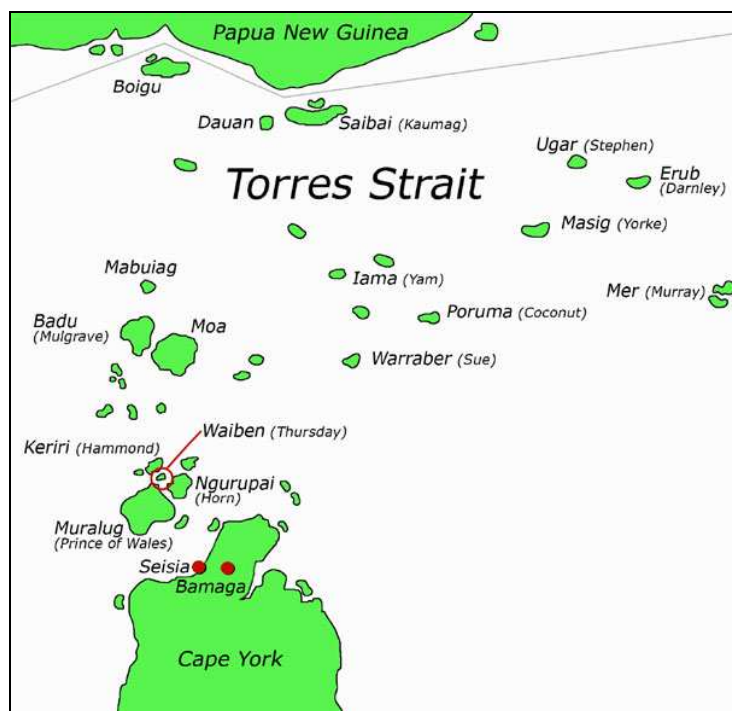
A população aborígine da Austrália apresenta altas taxas de mobilidade. No momento de realização do censo de 2001, por exemplo, constatou-se que 48% dos respondentes não estavam no local de seu domicílio permanente, por diferentes razões: busca de trabalho, qualificação, tratamento de saúde, eventos sociais, visita a parentes, expedições de caça e coleta (ARTHUR e MORPHY, 2005).

Algumas das escolas indígenas são bilíngües, outras não. A escola de Ramingining, em Arnhem Land, por exemplo, ensina apenas em inglês, porque a comunidade decidiu que essa é a prioridade no ensino formal, para garantir o futuro profissional das crianças e levando em conta que elas já aprendem a língua materna em casa. O apoio do governo federal às escolas bilingües tem sido intermitente e hesitante. Mas praticamente todas as universidades do país têm um centro de estudos indígenas que, além de cursos de língua, história e antropologia, oferece auxílio a estudantes indígenas em termos de acomodação e adaptação à vida universitária.

⁶⁸ O censo australiano não computava indivíduos indígenas até o ano de 1967, quando a maioria da população branca votou pela sua inclusão no censo nacional.

⁶⁹ O aumento no número de indígenas auto-declarados, na Austrália, está ligado à mudança nas políticas indigenistas a partir da década de 1970. Foram abertos novos canais de participação para as populações nativas e proibidos os raptos de crianças aborígenes e mestiças, que, até então, eram comuns. Provavelmente, a admiração dos brancos pela pintura aborígine também tenha tido um papel nesse processo de aumento de visibilidade das sociedades aborígenes. Em relação à reversão da curva demográfica, é interessante o paralelo com a situação no Brasil. Aqui, foi nos anos 1980 que se interrompeu a redução populacional progressiva que vinha sendo observada entre os povos indígenas.

Do ponto de vista legal, uma pessoa indígena é definida, na Austrália, a partir de três critérios: descendência de um indivíduo indígena; auto-representação como indígena; reconhecimento por parte de outros membros indígenas da comunidade em que vive. No plano jurídico, usa-se a palavra “indígena”, ao invés de “aborígine”, porque quem fala em “aborígine”, na Austrália, está se referindo a apenas uma parte (majoritária) da população indígena do território australiano. Mas no Estreito de Torres, formado por 38 ilhas e pela Península Cape York, no extremo nordeste do país, vivem cerca de 20 grupos que possuem muito mais afinidades culturais e semelhanças fenotípicas com os povos da Papua Nova Guiné do que com os aborígines: são os *Torres Strait Islanders*, que correspondem a cerca de 5% da população indígena da Austrália⁷⁰. Para dar conta dessa dupla matriz, todas as instituições do governo australiano voltadas aos povos indígenas têm nomes longos; é o caso, por exemplo, do *Institute of Aboriginal and Torres Strait Islanders Studies*, em Camberra, onde realizei parte de minha pesquisa.



Mapa 2. Ilhas do Estreito de Torres, entre o extremo nordeste da Austrália e a Papua Nova Guiné.
Imagem retirada do site: <http://ican.org.au/post-2/>

⁷⁰ Vale esclarecer que, embora existam artistas e *art centres* também nas ilhas do Estreito de Torres, no escopo desse trabalho, a produção e circulação da arte aborígine do continente será o foco principal, pois ela tem maior representatividade no circuito euroamericano e porque foi com ela que tive contato direto.

Os indígenas da Austrália têm uma faixa etária média bastante jovem, em torno dos 20 anos, enquanto os demais australianos têm faixa etária média de 35 anos. E os indígenas vivem, em média, 17 anos menos do que os brancos. A renda média de um indivíduo indígena é 35% da renda média de um australiano branco (PASCOE, 2008: 72). Além disso, apresentam mais problemas de saúde e muitas crianças nascem com peso abaixo do esperado. As principais doenças enfrentadas pelas populações aborígenes da Austrália estão ligadas ao consumo abusivo de substâncias tóxicas, sobretudo álcool e gasolina, que acarreta complicações como diabetes, pressão alta e danos neurológicos irreversíveis.

Tal situação – tragicamente similar à de outros contextos nacionais pós-coloniais – decorre do “sofrimento social” gerado pela falta de sentido nas atividades cotidianas e pela sensação de controle externo permanente, experimentadas por muitos aborígenes (SCHMIDT, 2005). Grande parte de suas vidas passou a ser regulada por leis e mecanismos feitos pelos brancos. O dinheiro repassado pelo governo federal às comunidades pode ser utilizado apenas para certas finalidades e sob fiscalização. E, embora os recursos da previdência social sirvam para comprar comida, remédios, cobertores etc., acabam por piorar o vazio deixado pelo progressivo abandono de atividades tradicionais, como a caça e o cerimonial.

Chrischona Schmidt utiliza o termo *boredom* – tédio, monotonia – para descrever o estado de espírito que leva os aborígenes a exagerar no consumo de bebida alcoólica e a cheirar gasolina. Em estado alterado, acabam se tornando violentos e protagonizando ações de vandalismo, que desencadeiam mais medidas de controle por parte do governo, num círculo vicioso.

Without meaningful, productive activity, boredom arises. Productive processes were previously linked to ritual, ritual knowledge and resource knowledge, as well as the sharing of knowledge, which gave life and relationships their meaning (...) The meaninglessness is not only created through the loss of an economy but also through the systematic and violent intrusion, albeit indirect, on the part of governments. (...) Violence such as domestic and child abuse, vandalism, rape, homicide and suicide often emerge out of or are linked to states of intoxication (SCHMIDT, 2005: 10-14).

A bebida alcóolica é consumida sempre em grupo, e os mais experientes ensinam aos novatos como beber, numa possível analogia aos contextos tradicionais de iniciação (MYERS, 1982). Os indígenas alcoolizados passam a falar entre si somente em inglês, ao contrário do que ocorre quando estão sóbrios. Alguns autores afirmam que a embriaguez, de certa forma, faz com que os aborígenes se sintam empoderados, com coragem para exprimir sua raiva e desafiar a sociedade dos brancos, destruindo bens e instalações pertencentes à sociedade nacional

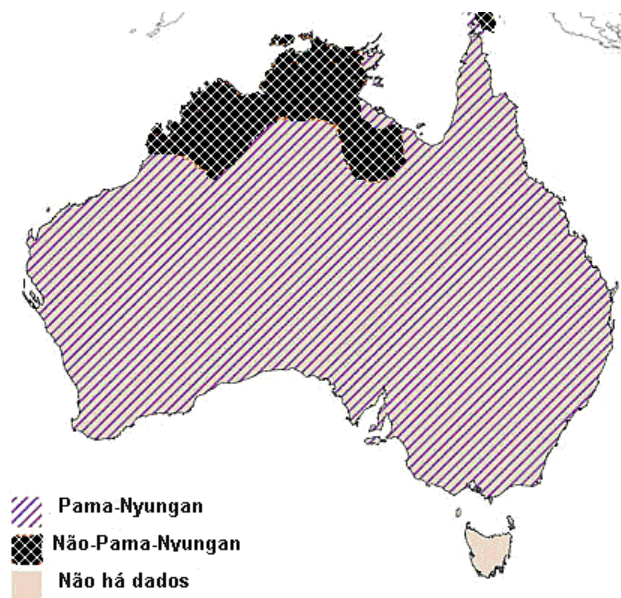
australiana (BRADY e PALMER, 1984). Já a inalação de gasolina é praticada exclusivamente por jovens, que ainda não têm permissão para comprar bebidas alcoólicas e já não se sentem protegidos e inspirados pelos mais velhos – que, de um lado, não mais possuem muita autoridade sobre as novas gerações, de outro, tiveram sua expectativa de vida reduzida pelas doenças (SCHMIDT, 2005).

O consumo de substâncias tóxicas é um problema que ronda, inclusive, quem trabalha no fomento às artes indígenas. No centro de artes *Injalak*, em Arnhem Land, parte da renda obtida com a venda de desenhos e pinturas é utilizada para comprar bebidas alcoólicas no bar das redondezas, levando pesquisadores e membros do governo a se perguntarem se o centro de artes estaria sendo cúmplice de uma situação trágica. A conclusão de Sally May (2005), antropóloga que estudou o *Injalak*, é que o problema do alcoolismo independe da fonte do dinheiro usado para comprar bebida e que, ademais, o centro de artes traz outros impactos, bastante positivos, tais como: propiciar a transmissão de conhecimento inter-geracional; oferecer uma ocupação criativa para a população local; incentivar outras atividades culturais e educacionais; agregar moradores de diversas partes de Western Arnhem Land em torno de um espaço próprio, fortalecendo laços e facilitando a transmissão de informações. Sobre esse último ponto, May escreve:

A group of people (not only artists) that interact with and through *Injalak* form a unique community (...). Community is a moral phenomenon and, more specifically, it is a condition in which individuals are enmeshed in a web of meaningful relationships with others. *Injalak* falls into Hewitt's category of 'institutional community', (...), 'institutional forms of social organization that provide contexts within which at least some people can experience and participate in social life in the communal mode' (MAY, 2005: 323).

Como se vê, em meio a um cenário de “sofrimento social” e de ausência de atividades significativas, a produção artística organizada coletivamente pode funcionar como uma fonte de desafios e de satisfação. Permite que as novas gerações aprendam a pintar com os mais velhos; que as velhas gerações transmitam conhecimentos tradicionais aos mais jovens enquanto pintam; que se trabalhe coletivamente nas telas; que, eventualmente, se receba um prêmio ou se participe de uma exposição em que criações aborígenes são contempladas e respeitadas por brancos. Por isso mesmo, a arte tem sido um dos focos prioritários das políticas públicas voltadas às populações indígenas, na Austrália.

No que concerne às línguas indígenas, a diversidade é grande. São faladas, hoje, 145 línguas, 110 delas em risco de desaparecimento⁷¹. Em 1788, quando os ingleses chegaram à Austrália, há indícios de que fossem utilizadas pelo menos 250 línguas. A maioria pertence à família *Pama-Nyungan*, exceto no extremo norte, em que as línguas são simplesmente chamadas de *Não-Pama-Nyungan*. Análises linguísticas revelam semelhanças estruturais, semânticas e fonológicas, de diferentes graus, entre todas as línguas, sugerindo uma origem comum (TCHEKHOFF, 1989: 84).



Mapa 3. Distribuição de famílias linguísticas. Fonte: ARTHUR e MORPHY (2005).

Quanto à organização tradicional dos grupos aborígenes da Austrália, um elemento quase sempre presente é a divisão em duas metades. Não apenas as pessoas, como todos os fenômenos costumam ser alocados em duas classes. Existem as *patrimetades* – patrilineares – e as *matrimetades* – matrilineares – (ARTHUR e MORPHY, 2005), sendo o primeiro tipo predominante na Austrália. Fazer parte de uma ou outra metade implica em observar determinados comportamentos, seja na distribuição espacial dos acampamentos ou na escolha dos cônjuges – normalmente, só se pode casar com alguém da metade oposta.

⁷¹ As línguas mais faladas são: Arrernte, Djambarrpuynngu/Dhuwal, Pitjantjatjara, Warlpiri e Torres Strait Kriol. Preocupado com o enfraquecimento das demais línguas, o Instituto Australiano de Estudos Aborígenes e do Estreito de Torres – AIATSIS – tem como uma de suas missões gravar e estudar as línguas indígenas da Austrália e disponibilizar dicionários, DVDs e estudos linguísticos para as diversas etnias.

Além da divisão em duas metades, ocorrem outras subdivisões, dependendo da etnia. Em alguns casos, cada metade é subdividida em clãs exogâmicos. Paralelamente, pode haver a segmentação em 4 seções ou 8 subseções. Essa terceira forma de segmentação é ampla e abrangente, incluindo mesmo pessoas com quem nunca se tenha tido contato (ARTHUR e MORPHY, 2005).

A localização de uma pessoa na rede de relações sociais é importante, porque indica contatos a serem evitados – sogra e genro, por exemplo, precisam de uma terceira pessoa para intermediar seu contato; estabelece quem são os parceiros diários na caça e na partilha de comida; e mesmo aqueles com os quais se deve nutrir relações jocosas – atitude comum entre netos e avós, consanguíneos ou classificatórios.

As seções e subseções podem ditar regras matrimoniais. Mas, acima de tudo, elas permitem que, nas ocasiões em que dois ou mais grupos se encontram, como as grandes cerimônias, saiba-se as relações prescritas entre as pessoas, mesmo entre as que não se conhecem ou não falam a mesma língua, já que a terminologia aplicada às seções e subseções varia pouco de uma etnia para outra (LÉVI-STRAUSS, 1975: 76).

Outro aspecto muito estudado nas sociedades aborígenes da Austrália é a (controversa) onipresença do totemismo. Segundo Lévi-Strauss (1975), mais de quarenta teorias sobre o totemismo foram elaboradas somente entre o final do século XIX e a década de 1920, a maioria delas partindo de dados etnográficos produzidos na Austrália. Portanto, não seria possível deixar de dedicar ao menos algumas linhas a esta questão.

Os clãs, na Austrália, podem ser patrilineares, matrilineares ou concepçionais – quando reúnem todas as pessoas que foram concebidas em um mesmo local. A maioria dos clãs possui totens, de forma que seus membros seguem restrições alimentares em relação aos animais e plantas totêmicos e, além disso, têm a obrigação de celebrar rituais que assegurem a perpetuação daquelas espécies. Normalmente, há um tótem principal e vários secundários, em ordem decrescente de importância (LÉVI-STRAUSS, 1975: 64).

Os totens não são exclusivos dos clãs. Podem também pertencer às subseções; estar associados a um ou outro sexo; ou mesmo ser apanágio de uma única pessoa (LÉVI-STRAUSS, 1975: 68). Além disso, o tipo de relação entre seres humanos e totens varia bastante. Em razão dessa grande heterogeneidade, considerar o totemismo como um fenômeno único e com fronteiras discerníveis seria um equívoco, de acordo com Lévi-Strauss. Criticando autores clássicos como Radcliffe-Brown e Frazer, por terem misturado, sob a alcunha totemismo, práticas

e instituições muito diferentes entre si, Lévi-Strauss escreveu: “o totemismo se reduz a um modo particular de formular um problema geral: fazer com que a oposição, em lugar de ser um obstáculo à integração, sirva antes para produzi-la” (LÉVI-STRAUSS, 1975: 165). Ou seja, para o antropólogo francês, a divisão da sociedade em grupos associados a emblemas animais ou vegetais não passa da aplicação de um princípio estrutural geral: a classificação por oposições e correlações – base do pensamento humano⁷². No entanto, Philippe Descola (2005) vem procurando reabilitar o totemismo para além de seu caráter classificatório: trata-se, para Descola, de uma forma de continuidade física e espiritual entre humanos e não-humanos, de uma “ontologia” que efetivamente chama a atenção nas etnografias realizadas na Austrália.

Como se vê, a organização social e o sistema de parentesco das sociedades aborígenes da Austrália são complexos e variados, já tendo sido discutidos por numerosos antropólogos⁷³. Sem qualquer pretensão de explicá-los exaustivamente ou deslindar todas as suas nuances, convém, aqui, ressaltar a centralidade do parentesco na produção pictórica dos aborígenes, sobretudo no que concerne a Arnhem Land e Central Austrália, os dois estados que concentram o maior número de artistas e centros de arte do país.

Em Arnhem Land, a sociedade e o cosmos se encaixam em duas patrimetades: Dhuwa ou Yirritja. Assim, o tubarão é associado à metade Dhuwa, enquanto o crocodilo, à metade Yirritja. As metades, por sua vez, abrigam diversos clãs em seu interior. Homens e mulheres pertencem ao clã de seu pai, de forma vitalícia. Os membros do clã têm a responsabilidade de manter vivas as memórias e ensinamentos de seus ancestrais – chamados de *Law* – e, em contrapartida, são nutridos e protegidos pelo poder espiritual desses ancestrais. Cada clã, em Arnhem Land, possui um dialeto próprio, variante da língua Yolngu. Por causa dessa correspondência, muitas vezes, uma única palavra designa simultaneamente um dialeto e um clã – caso dos termos Gumatj e Manggalili, por exemplo. O pertencimento a um clã acarreta obrigações e direitos em relação à proteção e utilização do território, e também à execução de canções, pinturas e cerimônias. (MORPHY *apud* KLEINERT e NEALE, 2000).

⁷² No livro *O totemismo hoje*, publicado originalmente em 1962, Lévi-Strauss (1975) escrutina todos os estudos sobre o assunto publicados até então. Argumenta que Malinowski se equivocou ao explicar a associação dos grupos totêmicos com certas plantas e animais como decorrência do potencial nutricional e utilitário dessas espécies; avalia que Durkheim e Freud foram etnocêntricos, o primeiro ao considerar o totemismo como uma forma “elementar” – menos evoluída – da vida religiosa, e o segundo ao comparar povos “primitivos” a neuróticos obsessivos. Eis algumas outras referências básicas, nessa arena de discussão: FRAZER, 1982; BOAS, 1916; DURKHEIM, 1902; FREUD, 1974; VAN GENNEP, 1920.

⁷³ Sobre organização social e parentesco na Austrália indígena, consultar: SCHNEIDER (1984); SCHAPIRO (1979); SCHEFFLER (1978); TURNER (1980); WAFER (1982).

A divisão em metades e em clãs tem forte influência sobre a produção artística de Arnhem Land. “As pinturas são, simultaneamente, registros dos atos criativos dos ancestrais e manifestações deles (...). Por essa razão, o conhecimento sobre as pinturas e o direito de produzi-las são estritamente regulados”⁷⁴ (MORPHY *apud* KLEINERT e NEALE, 2000: 62, tradução minha). Narrativas míticas e elementos da paisagem criados por determinados ancestrais devem ser retratados apenas pelos membros dos clãs possuidores daquelas histórias e paisagens. Quando um artista recebe autorização para pintar motivos que pertencem a outro clã, ele se obriga, dessa forma, a colaborar na preparação de cerimônias e a opinar na tomada de decisões daquele clã. Além disso, em Arnhem Land, cada clã se representa por meio de uma forma geométrica – no caso da metade Yirritja, os símbolos clânicos são uma combinação de losangos sobrepostos, enfileirados ou entrecruzados, que servem de textura de fundo, nas pinturas, e permitem imediata identificação da metade e do clã do artista (MORPHY *apud* KLEINERT e NEALE, 2000).

Já na Austrália Central, onde estão etnias como Warlpiri, Arrernte, Pintupi e Pitjantjatjara, a divisão em clãs e em metades costuma ser mais flexível e menos pronunciada do que em Arnhem Land. Porém, o imbricamento entre a conexão com a terra, a filiação e a produção artística é igualmente importante. Nessa região, as subseções – chamadas de *skins*, no inglês aborígene –, são os elementos identitários mais significativos, que acabam, inclusive, sendo incorporados aos nomes das pessoas. O pintor Clifford Possum Japaljarri, por exemplo, autor de telas milionárias, pertence à subseção Japaljarri.

As 8 subseções Warlpiri, que se disseminaram para outras etnias da Austrália Central, são sempre divididas em quatro pares do tipo “pai A, filho B”. Assim, a subseção de uma criança será sempre diferente da de seu pai e sempre igual a de seu avô paterno. O termo utilizado para designar a subseção – *skin name*, no inglês aborígene – varia de acordo com o gênero, que é indicado pela primeira letra: Jangala para um menino e Nangala para uma menina; Jakamarra para um menino e Nakamarra para uma menina; Japangardi para um menino e Napangardi para uma menina; e assim por diante. Tais termos podem ser usados por qualquer membro da sociedade, independentemente de sua faixa etária ou grau de proximidade com a pessoa.

As subseções são fundamentais na hora de se escolher um cônjuge, na Austrália Central. Um homem Jangala se casa preferencialmente com uma mulher Nampijinpa; um Japangardi se casa com uma Napanangka etc. E traduzem-se também no repertório artístico, pois cada subseção

⁷⁴ No original: “Paintings are both records of the creative acts of the ancestral beings and a manifestation of them. (...) For this reason knowledge of paintings, and the right to produce them, are closely regulated” (MORPHY *apud* KLEINERT e NEALE, 2000: 62).

é associada a trajetórias e caminhos particulares dos ancestrais no *Dreaming*, que só ela tem o direito de representar (MORPHY *apud* KLEINERT e NEALE, 2000: 65).

De uma forma geral, os grupos aborígenes da Austrália parecem apresentar várias semelhanças entre si. Nas palavras de um autor aborígine, “*diferenças regionais nas formas culturais e sociais podem ser facilmente reconhecidas como variantes de um número de temas básicos partilhados (...) nenhum outro continente tem esse nível de homogeneidade*” (PASCOE, 2008: 5, tradução minha). A forte conexão com um território específico, no qual antepassados criadores animam a paisagem, é um desses temas básicos. Traduzida como *Dreaming* ou *Law*, tal visão de mundo é compartilhada por todos os povos indígenas da Austrália.

O *Dreaming* ocorreu nos primórdios do universo, mas não deixa de agir sobre o presente. As ações dos ancestrais são reencenadas nos rituais; seus ensinamentos e interdições continuam a ser seguidos; os elementos da paisagem criados em suas jornadas são celebrados e acionados na construção de identidades pessoais e sociais. Mick Namarri Tjapaltjarri [c. 1926 – 1998], expoente da pintura de tinta acrílica sobre tela e sócio-fundador da cooperativa *Papunya Tula*, que será discutida no próximo capítulo, vincula da seguinte maneira o *Dreaming* à origem dos seres humanos e da paisagem:

The Dreaming is our explanation of how the landforms appeared. A Dreaming character would come along and stay at a place and then turn into a hill or stone. Sometimes his tracks would become a soak or perhaps a rock hole. (...) People were also created by the Dreaming. We are all born from our mothers, but we still come from the Dreaming (...) The Dreaming came first. It's like this: when the Tjingari men [ancestrais] came along, the first people were created and these people were also Dreaming characters...they appeared out of a cloud of smoke. But they were not like babies today. They were grown men with beards. And these men are our ancestors (TJAPALTJARRI *apud* BATTY, 2007: 24).

É importante precisar que existem dois papéis diferentes e complementares: o do “proprietário” de determinados *Dreamings* e de locais a eles associados, e o de “guardião” desses mesmos locais e *Dreamings* (DUSSART, 2010). Entre os Warlpiri, por exemplo, herda-se da família do pai a condição de “proprietário” e da família da mãe a condição de “guardião”. Françoise Dussart explica:

Propriétaires et gardians forment une symbiose et nulle mise-en-scène rituelle ne peut avoir lieu sans une collaboration étroite entre les deux groupes. Le propriétaire d'une histoire mytique ou Rêve doit, par le biais des performances rituelles, assurer le bien-être

physique et spirituelle des territoires parcourus par les êtres mythiques dont il ou elle est responsable avec d'autres parents. Le gardien conseille le propriétaire et doit veiller à ce que les mises-en-scène mytiques soient correctement réalisées" (DUSSART, 2010: 140).

Por tudo isso, a noção de *Dreaming* – que será mais amplamente discutida no Capítulo 3 – perpassa não apenas a produção artística aborígine, como também as disputas judiciais em torno do direito à terra e da propriedade intelectual.

2.3 Atitudes oficiais da Austrália branca em relação aos povos indígenas

Desde o início da ocupação inglesa na Austrália, encorajou-se que crianças de origem indígena, principalmente as mestiças (*half cast*), consideradas mais capazes de se assimilar, fossem removidas de suas famílias. Acreditava-se que teriam mais chances de se desenvolver intelectualmente em reformatórios ou quando adotadas por famílias brancas. Uma lei determinando a transferência compulsória de crianças aborígenes para “centros educacionais”, em que deveriam ser “civilizadas”, vigorou entre 1910 e 1960. As meninas eram treinadas para trabalhar como serviçais domésticas e os meninos, nas fazendas de gado. Embora tal prática tenha sido recorrente até meados da década de 1970, não era de amplo conhecimento da população australiana até recentemente⁷⁵.

Foi apenas em 1995, sob pressão de entidades indígenas, que se realizou a primeira pesquisa nacional sobre o assunto, intitulada *The National Inquiry into the Separation of Aboriginal and Torres Strait Islander Children from their Families*. O relatório produzido a partir dessa pesquisa, em 1997, ficou conhecido como *Bringing them home* e contém informações estarrecedoras: estima-se que, até os anos 1970, entre 20 e 30% das crianças indígenas na Austrália tenham sido arrancadas à força de suas famílias; grande parte dessas crianças teve de realizar trabalhos forçados na juventude ou sofreu abuso sexual; na idade adulta, muitas delas se tornaram alcoólatras ou criminosos. São as chamadas *stolen generations*, cujos membros têm, hoje, entre 40 e 90 anos.

⁷⁵ As crianças aborígenes eram levadas por oficiais, normalmente, quando tinham entre 2 e 4 anos de idade. Os pais biológicos, muitas vezes, assinavam papéis que não compreendiam bem, cedendo a guarda involuntariamente. Em seguida, as famílias brancas adotivas e os educadores dos orfanatos eram informados de que aquelas crianças não possuíam famílias ou de que seus pais biológicos não tinham condições de criá-los. Dessa forma, havia brancos pensando que estavam fazendo uma boa ação ao aceitarem receber crianças aborígenes e mestiças, assim como havia crianças que realmente pensavam que eram órfãs.

Os depoimentos incluídos no documento *Bringing them home*⁷⁶ são terríveis: há relatos de meninas estupradas e depois obrigadas a abortar; de pessoas que erraram de prisão em prisão a vida toda; e um caso que parece ficção, de um menino tirado aos 3 meses de idade dos braços de sua mãe, que nunca se adaptou a família ou instituição nenhuma e que só se sentiu bem uma vez na vida, em um trem, ao lado de uma mulher de pele escura em cujo colo deitou. Muitos anos depois, descobriu que aquela mulher do trem – que nunca mais reviu – era sua mãe.

O recorte de jornal a seguir, publicado em Darwin, nos anos 1930, mostra crianças mestiças à espera de adoção. Uma anotação feita à mão, embaixo do anúncio, comenta: “*gosto mais da pequena do meio, mas, se ela já tiver sido levada por alguém, qualquer uma serve, contanto que seja forte*”.



Figura 29. Crianças mestiças em orfanato, à espera de adoção. Anúncio publicado em jornal de Darwin, na década de 1930.

⁷⁶ Disponível em http://www.austlii.edu.au/au/other/IndigLRes/stolen/stolen_c.html. Consulta: 12/05/2011.

Em 2002, Valerie Linow⁷⁷, filha de aborígenes e residente em New South Wales, conseguiu a primeira indenização da história da Austrália, no valor de 35 mil dólares⁷⁸, por ter sido raptada aos 16 anos e submetida a violências de várias naturezas. Desde então, processos similares vêm sendo movidos por membros das “gerações roubadas”. Também existem hoje, em todos os estados australianos, organizações chamadas *Link-up*, que ajudam a reunir membros de uma mesma família separados pela violência da colonização; desenham árvores genealógicas e registram depoimentos orais.

A artista aborígene Julie Dowling [1969] centra sua produção pictórica na temática dessa separação familiar imposta a seus antepassados. A tela “Ícone para uma criança roubada: fetiche” cruza tradições artísticas para falar do encontro trágico entre brancos e indígenas.

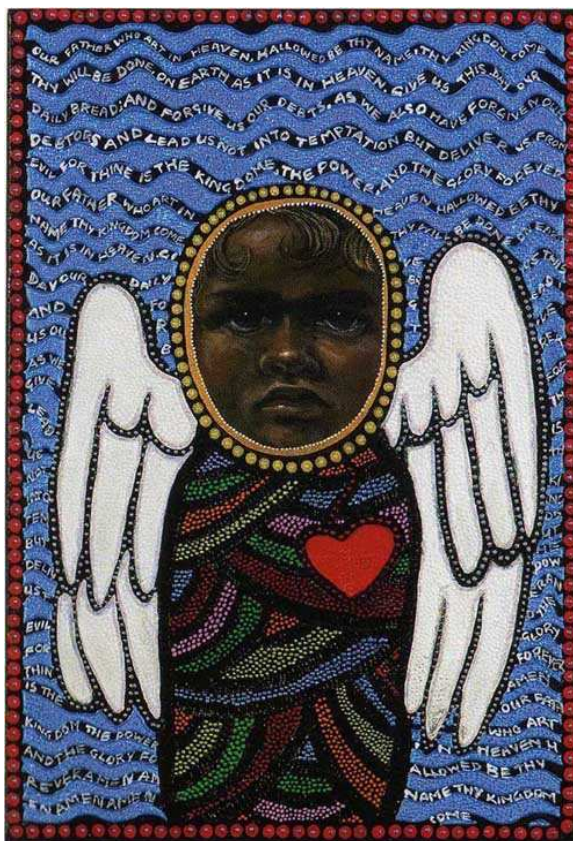


Figura 30. Julie Dowling. “Icon for a stolen child: Fetish”. 1988.
Acrílico e pigmento natural sobre tela 40,5 X 27,5 cm. Coleção particular. Publicado em:
http://www.emsah.uq.edu.au/awsr/new_site/awbr_archive/144/uncanny.htm

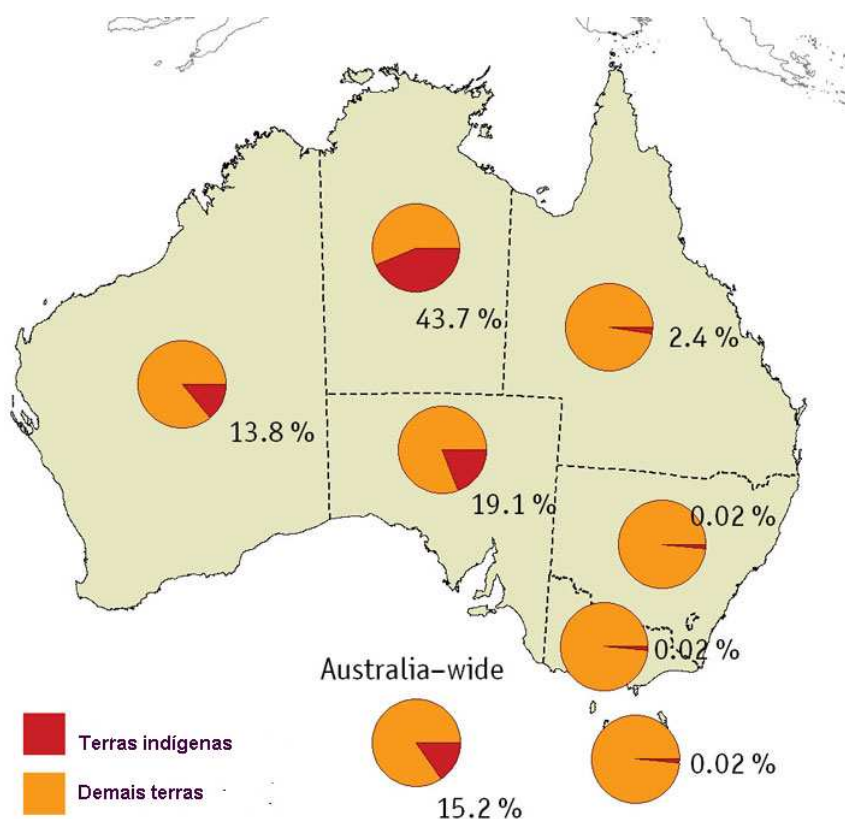
⁷⁷ Os nomes Valerie Linow e Julie Dowling não soam indígenas e isso ocorrerá outras vezes. Na Austrália, muitos aborígenes têm nomes ingleses, pois foram batizados por missionários e/ou adotados por brancos.

⁷⁸ O valor não é grande. Em 2009, por exemplo, a australiana branca Malgorzata Poniatowska recebeu US\$ 450.000,00 por ter sido assediada sexualmente por dois colegas de trabalho (ABC NEWS, 2009).

Em alguma medida, a construção da tela reproduzida na Figura 30 lembra um ícone bizantino, com a auréola dourada em torno da cabeça e as asas angelicais. Nas faixas brancas que preenchem o fundo, a oração “Pai Nosso” está escrita em inglês. No entanto, o rosto da criança é negro e seu corpo é preenchido por pontos, no estilo característico da pintura do Deserto Ocidental. Além disso, o título remete diretamente à “geração roubada”. Trata-se claramente de uma crítica à atuação de alguns dos missionários religiosos, que contribuíam com o governo federal no sentido de dismantelar etnias e reprimir as práticas culturais nativas.

O direito ao voto foi concedido aos indígenas, na Austrália, em 1962. Em 1972, a bandeira da “autodeterminação” passou a predominar, no lugar da “assimilação”, modificando o perfil de todas as políticas públicas. “Autodeterminação” significa que as decisões devem ser tomadas, sempre que possível, pelas próprias comunidades indígenas, e que sua perspectiva deve ser levada em consideração em todas as esferas. Emblemático nesse sentido é o programa *Circle Sentencing*. Inspirando-se na experiência canadense, a Austrália adotou um procedimento por meio do qual os réus indígenas passaram a ser julgados por um grupo formado por líderes de sua comunidade, representantes da justiça, um mediador e, às vezes, também a vítima. Procura-se chegar a uma pena alternativa, que faça sentido culturalmente e que evite a longa permanência em prisões, já que a taxa de mortalidade de prisioneiros indígenas é bastante alta.

No que concerne ao direito à terra, o ano de 1982 foi um grande marco, porque o primeiro processo desse tipo foi ganho por uma comunidade indígena, no Estreito de Torres. O processo abriu precedente e, onze anos depois, foi publicado o *Native Title Act*, prevendo que grupos indígenas possam reivindicar a posse de terras pertencentes à União ou a particulares, junto a um tribunal específico, contanto que demonstrem ligações ancestrais com aquele local, e forneçam provas da continuidade de práticas e valores tradicionais, mesmo que em “versões modificadas”. Um fundo criado em 1995 pelo governo federal destina até 50 milhões por ano à compra de terras indígenas ganhas por meio desse processo (ARTHUR e MORPHY, 2005).



Mapa 4. Proporção de terras indígenas por estado. Fonte: ARTHUR e MORPHY (2005).

O ápice da tentativa de reconciliação simbólica dos brancos com os indígenas foi o pedido público de desculpas do Primeiro-Ministro Kevin Rudd, em fevereiro de 2008: "Pedimos desculpas pelas leis e políticas de sucessivos governos que infligiram profundo sofrimento aos australianos (...). Às mães, pais, irmãos e irmãs, pela erosão de suas famílias e comunidades, pedimos perdão"⁷⁹.

No entanto, ventos de retrocesso voltaram a soprar no Parlamento Australiano, preocupando antropólogos e ativistas, principalmente por causa de uma intervenção federal no Território do Norte, estabelecida em 2007, sob o rótulo *Northern Territory Emergency Response*. Trata-se de um conjunto de medidas que visam a diminuir o *gap* estatístico entre as condições de vida de australianos brancos e indígenas, tomando a modernidade euroamericana como padrão a ser seguido.

⁷⁹ No original: "We apologize for the laws and policies of successive Parliaments and governments that have inflicted profound grief, suffering and loss on these our fellow Australians (...) To the mothers and the fathers, the brothers and the sisters, for the breaking up of families and communities, we say sorry". Fonte: Jornal The Washington Post, 13/02/2008. Disponível em: <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2008/02/12/AR2008021202351.html>. Acesso em 19/07/2010.

Foi proibido, em primeiro lugar, o consumo de álcool. Vetou-se a circulação de material pornográfico, em razão de denúncias – não comprovadas – de abuso sexual infantil em algumas comunidades. Outra medida obriga a população indígena a se submeter a exames médicos periódicos – sobretudo as crianças, para checar se foram abusadas. Desativaram-se as escolas que ficavam em pequenos povoados e acampamentos familiares remotos (*outstations*), para obrigar as famílias a se mudar para vilarejos e povoados maiores.

Com o mesmo objetivo de levar a uma maior concentração populacional, mas também para desencorajar a alta mobilidade desses povos – que mudam duas ou três vezes de casa durante o ano – interrompeu-se um antigo programa de subsídios à construção nas áreas remotas. Residências continuarão a ser subsidiadas apenas nos povoados e cidades, tendo como exigência um número de cômodos reduzido, para encorajar a organização em famílias nucleares pequenas – ignorando as extensas redes de parentesco tradicionais e a poligamia.

Por fim, o Programa de Empregos para o Desenvolvimento Comunitário (CDEP), que criava e financiava, com bastante êxito, empregos em atividades ligadas à vida da comunidade – guarda florestal ou marinha, apoio aos centros de arte, auxílio nos centros de saúde, manutenção de estradas e coleta de lixo, por exemplo –, foi reformulado para priorizar a capacitação em áreas profissionais que garantam melhor inserção no mercado de trabalho capitalista e competitivo.

O casal de antropólogos Howard e Frances Morphy lamentou, numa comunicação proferida em 2007, que se busque padronizar a vida dos cidadãos australianos com base em um único modelo de modernidade e bem-estar, desconsiderando diferenças culturais, e desprezando as diversas formas de adaptação e negociação que os povos indígenas empreenderam durante 200 anos de contato, sem precisar abandonar suas terras nem suas tradições:

There is a number of areas in which the economic focus of the Yolngu region has broadened in recent decades. The Indigenous arts and crafts industry is a generator of significant income (...). Land management programs have developed rapidly in recent years (...). There is also an embryonic tourist industry based on fishing and eco-cultural tourism. The continuing hunter-gather economy of Yolngu people living on homelands also needs to be taken into account as a component of the regional economy (...) and health status. From a Yolngu perspective their future community development requires the creation of economic opportunities and provision of education, infrastructure and housing where they live (MORPHY e MORPHY, 2007: 27-30).

Em suma, nas três últimas décadas do século XX, leis e políticas públicas voltadas às populações indígenas da Austrália, baseadas no pluralismo e na ideia de autodeterminação,

somadas à agência e à resiliência das próprias comunidades indígenas, que souberam encontrar compromissos e acomodações possíveis, constituíram um cenário que ajuda a explicar o florescimento de uma produção artística capaz de dialogar, simultaneamente, com a tradição ancestral e com as expectativas da Austrália branca.

No últimos cinco anos, porém, tem pairado no ar ameaças de que o princípio da autodeterminação – por retórico que seja, o menos nefasto na história das relações entre colonizadores europeus e populações indígenas da Austrália – dê, aos poucos, lugar à ideologia da igualdade estatística, que tentará, a qualquer preço, equiparar taxas de natalidade, mortalidade, urbanização, alfabetização e empregabilidade entre a população branca e os povos indígenas. É como se a ideologia assimilacionista nunca tivesse desaparecido por completo e voltasse, agora, com novas roupagens.

Não obstante, é praticamente consensual, entre funcionários do governo, acadêmicos e lideranças indígenas a visão de que o estímulo à criação artística tem tido efeitos positivos em termos de fortalecimento cultural e geração de renda – e essa também foi minha constatação durante a pesquisa de campo. Por isso, até o momento, as ações públicas de fomento à produção, exposição e comercialização de artes indígenas continuam operantes e relativamente bem-sucedidas. Convém, então, detalhá-las.

2.4 Políticas públicas para as artes indígenas

Lojas de artefatos indígenas funcionaram dentro das missões religiosas, durante todo o período em que elas foram a principal interface entre os povos nativos da Austrália e a sociedade nacional, ou seja, desde a metade do século XIX até 1967. Em 1948, por exemplo, missionários metodistas abriram um centro de artes em Ernabella, com a finalidade de introduzir a economia de mercado nessa missão. Na década de 1960, algumas missões abriram lojas em Sydney e Melbourne. Mas, até esse momento, tratava-se de um negócio controlado por brancos e não relacionado ao sistema de artes euroamericano.

A arte aborígine “moderna” só tomou forma, na Austrália, nos anos 1970, devido a uma confluência de fatores (ALTMAN, 2003). Em primeiro lugar, conforme foi exposto nas páginas anteriores, a linha mestra do discurso do governo federal passou a ser a autodeterminação dos povos indígenas – ao invés da assimilação. Em segundo lugar, ocorreram as primeiras concessões

de terra para povos nativos, iniciando um movimento de migração dos aborígenes de retorno a suas terras⁸⁰ e de revitalização de tradições. Não se pode esquecer, também, de que o mercado internacional de arte “primitiva” estava em alta nesse período, conforme foi mencionado no Capítulo 1. As exposições “Magiciens de la Terre” e “Primitivism in XXth Century Art”, nos anos 1980, ajudaram a alavancar seu valor. Esse pode ter sido um fator adicional que levou o governo australiano e as organizações indígenas a apostarem na comercialização de artes indígenas.

Assim, foram criados dois novos órgãos públicos específicos para o fomento das artes indígenas. O *Aboriginal Arts and Crafts*, órgão estatal que funcionou de 1971 a 1991, era uma espécie de agência de promoção da arte aborígine, que, juntamente com o *Aboriginal Arts Board*, fundado em 1973 e hoje integrante do *Australia Council for the Arts*, empenhou-se em organizar exposições itinerantes dentro e fora da Austrália, a fim de formar públicos e mercados. Localmente, as duas entidades passaram a apoiar a criação de cooperativas para a comercialização de arte indígena, inspiradas nas lojas e centros culturais das missões, procurando, contudo, superar seu caráter paternalista e autoritário⁸¹.

Surgiu, então, um modelo que persiste até os dias de hoje, baseado numa rede de centros de arte espalhados pelo país, tendo como pilares o financiamento público da infra-estrutura e a autogestão das cooperativas de artistas indígenas. Os centros de arte foram peças-chave na

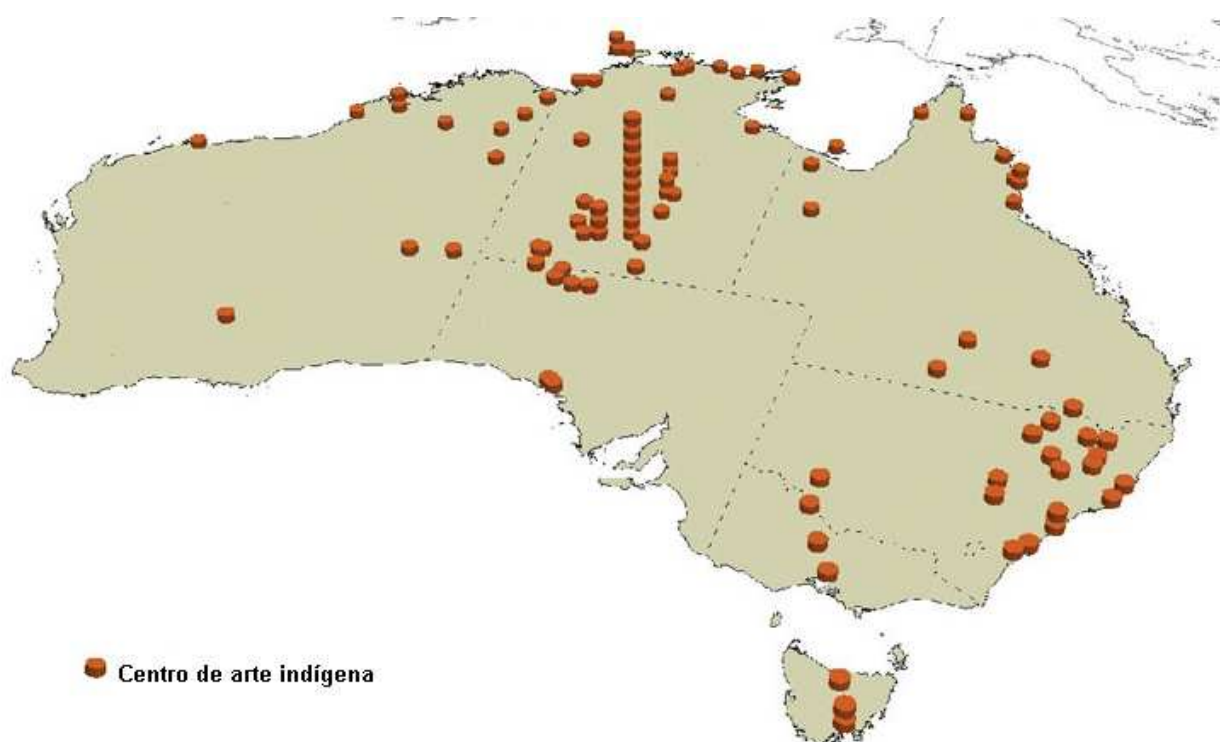
⁸⁰ Quando a primeira frota chegou à Austrália, em janeiro de 1788, os britânicos, não compreendendo o sistema de propriedade ali existente, e ávidos por anunciar a “descoberta” de um novo continente, declaram haver chegado a uma ‘*terra nullius*’, pertencente a ninguém. Essa era uma prática internacional, que permitia às nações colonialistas se apropriarem de regiões supostamente desocupadas, para uso produtivo. A única tentativa de negociação com os povos aborígenes foi levada a cabo por John Batman, em 1834, que ofereceu dinheiro e objetos em troca de 200.000 hectares. No entanto, a Coroa logo anulou a transação, alegando que a Austrália pertencia à Rainha. Rapidamente, as terras foram ocupadas por fazendas. Alguns aborígenes se tornaram peões e outros foram levados para reservas fechadas. Protestos de ativistas começaram a se fazer ouvir nos anos 1950 e 1960. Finalmente, em 1976, o *Aboriginal Land Rights Act* devolveu 50% do Northern Territory a comunidades aborígenes. Informações obtidas em um sítio do governo australiano que tem um nome sugestivo: “Reconciliação”: <http://reconciliation.org.au/nsw/education-kit/land-rights/>. Acesso em 17/01/2011.

⁸¹ As lojas das missões se multiplicaram a partir da década de 1930, estimulando os nativos a produzirem objetos de cestaria, flechas etc. para o público externo. Não encontrei estudos comparativos entre tais lojas e os atuais centros de arte. Em linhas gerais, uma primeira diferença é a distribuição do lucro: no caso das missões, o dinheiro raramente chegava às mãos dos aborígenes, ao passo que, nos centros de arte, cerca de metade da receita é repassada aos artistas. Uma segunda diferença é que, nas missões, não havia preocupação com o registro das histórias míticas relacionadas aos objetos produzidos, enquanto, nos centros de arte atuais, o registro em foto, vídeo e textos é uma atividade rotineira. A tomada de decisões, nas lojas de artesanato das missões, era feita exclusivamente por brancos. Hoje, nos centros de arte, existem conselhos diretores compostos por aborígenes da comunidade, a quem o coordenador branco, em princípio, está submetido. Na prática, no entanto, pode acontecer de um coordenador de centro de artes ter atitudes paternalistas ou autoritárias, com vistas a sanar conflitos entre os artistas ou garantir sua adequação ao mercado.

criação de interesse pela arte indígena por parte do público australiano e no estabelecimento de condições logísticas adequadas, próximas aos locais de residência dos artistas⁸².

Se em 1980 existiam apenas 16 *art centres*, em 2002 o número chegou a 100 – mais concentrados em regiões remotas, como o Território do Norte e o Deserto Central, conforme se nota no Mapa 5, logo abaixo. A maior densidade de centros de artes em regiões tropicais e desérticas, distantes dos grandes centros, relaciona-se, de alguma maneira, à ideia de autenticidade da arte indígena – que, no senso-comum, seria tão mais “autêntica”, quanto mais isolados e “puros” forem os artistas e respectivas sociedades⁸³.

A multiplicação dos *art centres* está ligada a uma decisão estratégica do governo australiano: utilizar a arte como ferramenta de desenvolvimento local e de integração. A decisão foi tomada em 1989, após a elaboração de um relatório, encomendado a um antropólogo da *Australian National University*, sobre os grandes potenciais do setor (ALTMAN, 2002).



Mapa 5. Rede de centro de artes no ano de 2001. Fonte: Aboriginal and Torres Strait Islander Commission 2001, ATSIAC Annual Report 2000-2001.

⁸² O Capítulo 4 será inteiramente dedicado a tais centros de arte, um modelo bastante inovador, que talvez possa inspirar outros países.

⁸³ A discussão sobre autenticidade na arte aborígine da Austrália será feita no Capítulo 5.

Para representar, orientar e capacitar artistas e centros de artes indígenas, criaram-se duas associações. A Associação de Artistas Aborígenes do Norte da Austrália Central – ANCAAA – foi fundada em 1987, por dezesseis centros de artes e cooperativas aborígenes. Em 1992, sua sigla mudou para ANKAAA, com a entrada de organizações da região de Kimberley. Sediada em Darwin, essa associação agrega 5.000 artistas individuais das regiões de Tiwi Islands, Darwin/Katherine, Kimberley e Arnhem Land. Consta no estatuto da ANKAAA que seus objetivos são fortalecer as culturas indígenas; apoiar o desenvolvimento da cadeia produtiva das artes; fomentar novos talentos; e treinar jovens profissionais para atuar no segmento.

A *Association of Central Australian Aboriginal Art and Craft Centres – Desert*, por sua vez, surgiu em 1990 para dar assistência a centros de arte do Deserto Central. Sediada em Alice Springs, atende 43 cooperativas. Sua finalidade é fomentar iniciativas que atestem a proveniência das obras de arte, repassem a maior parte da receita aos aborígenes, promovam a profissionalização do setor e a ética nas relações comerciais. Para atingir tais objetivos – que, como se nota, mesclam interesses da sociedade envolvente com os das comunidades aborígenes –, as estratégias empregadas pela *Desert* são variadas: de organizações de feiras de arte a capacitações em gestão, passando pela construção de uma rede nacional e pela criação de canais de comunicação.

Tive contato com membros das duas entidades, que revelaram detalhes de seu funcionamento. Christina Davidson, diretora executiva (*office manager*) da ANKAAA, contou-me que suas atividades são totalmente custeadas por verbas públicas, mas que sua fundação foi fruto do desejo e da criatividade dos coletivos indígenas. O corpo diretor da ANKAAA é composto por 12 aborígenes de diferentes comunidades, eleitos a cada 2 anos, que se reúnem trimestralmente para definir prioridades. A entidade edita uma revista chamada *Backbone*, com notícias sobre e para artistas aborígenes, entre duas e três vezes por ano; redige *releases* para a imprensa sobre novas exposições; e representa os interesses dos artistas junto ao governo. Conseguiu, por exemplo, que se aprovasse em Camberra a publicação de um código de conduta para a comercialização de artes indígenas. A estrutura da ANKAAA se revelou mais modesta do que eu havia imaginado: conta com apenas 5 funcionários (brancos) que passam grande parte do tempo cuidando de questões burocráticas como prestações de contas e inscrições em editais⁸⁴.

⁸⁴ Adicionalmente, a ANKAAA criou o site www.aboriginalart.org, oferecendo um mapa interativo no qual estão marcadas as cidades em que há galerias ou centros culturais aborígenes. Quando se passa o *mouse* em cima da cidade, aparecem os nomes dos centros e os seus contatos. Trata-se de uma iniciativa financiada com recursos públicos, dentro do Programa *Networking the Nation*, desenvolvido pelo Departamento de Comunicação, Informação,

A coordenadora-executiva da ANKAAA teceu considerações interessantes sobre os motivos da valorização da arte indígena na Austrália:

Um dos motivos é que os artistas aborígenes têm o que dizer, seu trabalho é consistente, tem conteúdo, o que nem sempre acontece na arte contemporânea Ocidental. Além disso, a Austrália se apoiou na arte indígena para questionar a narrativa linear e excludente da história da arte convencional, baseada nas vanguardas européias, ao perceber que estava excluída dessa narrativa. Desde os anos 1980, a Austrália se empenhou em combater o provincianismo interno e em procurar incluir a Ásia e a Oceania no debate artístico internacional. Os movimentos artísticos aborígenes foram fundamentais nesse processo⁸⁵.

Christina Davidson explicou, ainda, que o perfil dos *art centres* é variado. Podem atuar como escolas de arte, desempenhar o papel de museus regionais, sediar associações de mulheres e até de presidiários. “O sucesso de um centro depende do preparo de seu coordenador⁸⁶, e esse é um ponto delicado, porque poucas pessoas qualificadas aceitam se mudar para comunidades remotas, e o coordenador sofre tamanha pressão, que é grande o índice de *burnout* nessa função” (DAVIDSON, comunicação pessoal, 2010).

A *Desart*, sediada em Alice Springs e dirigida por um conselho diretor formado por 10 aborígenes, tem estrutura tão reduzida como a ANKAAA: 4 colaboradores fixos e dois consultores externos, que prestam diversos serviços aos centros de arte, como a seleção e contratação de funcionários; assistência em tecnologia da informação; capacitações em planejamento e gestão; e realização de eventos como feiras e seminários⁸⁷. O orçamento anual da *Desart* varia entre U\$ 700.000,00 e U\$ 1.400.000,00⁸⁸ e sua equipe viaja uma média de 45.000 quilômetros por ano, em visitas aos *art centres*.

Tecnologia e Arte do Governo Australiano. Mais informações podem ser obtidas no endereço <http://www.ankaaa.org.au/>. Acesso em 27/07/2009.

⁸⁵ Entrevista realizada pessoalmente em Darwin, no dia 08/04/2010. Tradução minha.

⁸⁶ Os coordenadores de centros de artes costumam ser formados em artes visuais, administração, direito, *marketing* ou educação, com experiência em gestão de instituições culturais ou no mercado de arte. O mais importante em seu perfil, segundo os depoimentos que colhi, é que tenha habilidades de diplomacia, abertura e paciência. O recrutamento é feito pelo *website* da *Desart* e o salário varia entre de U\$5.000,00 e U\$ 6.000,00 por mês, além de moradia na comunidade e veículo com tração nas quatro rodas à disposição.

⁸⁷ A página da *Desart* na Internet disponibiliza uma brochura com todos os núcleos de artistas aborígenes na Austrália: <http://www.desart.com.au/>. Acesso em 27/07/2009.

⁸⁸ As cifras que aparecem ao longo da tese, precedidas de U\$, referem-se ao dólar norte-americano. Optei por essa moeda, por ser mais comum no mercado de arte internacional do que o dólar australiano, permitindo comparações. A sigla do dólar da Austrália é AUD, e seu valor, em média, entre 5% e 10% inferior ao do dólar dos Estados Unidos.

Christine Godden, coordenadora de desenvolvimento da *Desart*, pontuou que a principal diferença entre a ANKAA e a *Desart* é que os membros da ANKAA são artistas individuais, ao passo que os associados da *Desart* são os centros de arte. Além disso, a ANKAA cobre o norte, e a *Desart*, o centro da Austrália. Mas as duas estão alinhadas. Desenvolveram, juntas, um banco com exemplos de práticas de gestão que deram certo nos centros de arte, chamado “Go Hunting”. Se por um lado essa sinergia entre a ANKAA e a *Desart* potencializa suas ações, por outro lado revela se tratar, em grande medida, de um projeto oficial do governo federal. O banco de boas práticas de gestão, por exemplo, com seus exemplos de ações bem-sucedidas a serem seguidas, pode acabar levando a uma padronização do funcionamento dos centros de arte, que desconsidere a diversidade local das comunidades e das práticas artísticas.

Não obstante, como sua colega da ANKAAA, Chistine Godden, da *Desart*, também enfatizou que os movimentos artísticos indígenas começaram sem qualquer apoio do governo e que esse apoio externo só veio, quando ficou claro que valia a pena investir em arte indígena. Mas ela teme pelo futuro da arte aborígine “de qualidade”.

Em Yuendumu, antes havia dez grandes artistas. Nove já morreram, agora só resta Shorty Jangala Robertson. Passaram, então, a explorar camadas inferiores do mercado, trabalhos mais voltados ao mercado turístico do que à *fine art*. O problema da venda para turistas, de uma maneira geral, é que as lojas demandam pinturas meramente decorativas e, assim, a arte aborígine arrisca deixar de ter conexões com o contexto cultural em que emergiu e de onde retira sua força⁸⁹.

Christine ajudou-me a compreender a situação dos aborígenes que vi em Alice Springs, vendendo pequenas pinturas nas calçadas. Eles vão do deserto para a capital se tratar e ficam em um dos 18 alojamentos nos arredores da cidade. Muitos não falam inglês e chegam famintos; sua única moeda de troca é a arte. “Um vem se tratar e a família toda acompanha – podem chegar a 30 pessoas. Precisam de dinheiro e começam a produzir *quick paintings*, que vendem nas ruas, para compradores pouco exigentes, pelo valor de uma refeição”. Mesmo assim, Christine Godden mostrou-se convencida de que focar as políticas públicas na produção de arte indígena é um bom caminho, pois “a arte dá um senso de orgulho e auto-estima”. Paralelamente, seria preciso melhorar as condições de saúde, educação e empregabilidade dos aborígenes: “sem resolvê-las,

⁸⁹ Entrevista realizada pessoalmente, no dia 16/04/2010, em Alice Springs. Tradução minha.

não adianta muito publicar um código de conduta ética para as galerias de arte comerciais” (GODDEN, comunicação pessoal, 2010).

De qualquer forma, o fôlego da produção de arte aborígine para o mercado resulta da confluência entre iniciativas indígenas, de um lado, e um suporte estatal relativamente eficiente, do outro lado, baseado nas diretrizes elaboradas pelo *Aboriginal and Torres Strait Islander Arts Board*, nos serviços prestados pela ANKAA e pela *Desart* e no repasse direto de subsídios federais aos centros de arte. As galerias particulares e os *marchands* têm papel igualmente importante nesse cenário, ao revenderem – garantindo uma boa margem de lucro – os trabalhos dos artistas aborígenes nas grandes cidades da Austrália e no exterior. Esse é um campo atravessado por interesses diversos, e, em várias situações, pela desigualdade de poder. A legislação de propriedade intelectual, por exemplo, feita por brancos, não é adequada para a arte indígena; o fato de as cooperativas de artistas receberem subsídios públicos deixa-as numa situação de dependência; as preferências dos consumidores brancos influenciam diretamente aquilo que é produzido ou não nos centros de arte. Ainda assim, os artistas indígenas encontram brechas e desenvolvem suas formas de agência no processo.

2.5 Os aborígenes no circuito expositivo australiano

Se, no pólo da criação artística, os centros de arte indígena são os grandes pivôs, no pólo da circulação e da recepção de arte aborígine, os museus públicos assumiram papel fundamental. O processo de aquisição de trabalhos de artistas aborígenes pelas instituições museológicas australianas foi gradual e se tornou visível apenas no início da década de 1990. O colecionador e curador Wally Caruana lembra que, em 1984, sabia-se tão pouco sobre comunidades aborígenes e suas produções artísticas, que um jornal de Sydney fez toda uma reportagem sobre “um pintor chamado Oenpelli” – na verdade, esse é o nome de uma comunidade inteira, em Arnhem Land⁹⁰. Também na década de 1980, a *National Gallery of Australia* recusou-se a comprar pinturas aborígenes de acrílico sobre tela feitas em Papunya, no Deserto Ocidental da Austrália, alegando que “já possuía um exemplar daquele tipo de técnica” (JOHNSON, 2006: 39).

Hoje, nos principais museus australianos existe um departamento de assuntos indígenas. Tanto nos museus de arte, como nos museus científicos, o ponto de vista aborígine costuma ser

⁹⁰ Entrevista realizada pessoalmente, no dia 08/03/2010, em Canberra.

levado em consideração, de diferentes maneiras. Em Melbourne, por exemplo, o *Ian Potter Centre*, anexo de arte moderna e contemporânea da *National Gallery of Victoria*, tem o térreo inteiro dedicado aos aborígenes e habitantes do Estreito de Torres. Todos os suportes, linguagens e regiões artísticas estão ali representados, em formatos tradicionais ou inusitados. Há projeções de vídeos com depoimentos dos artistas sobre seu processo de criação e sobre o significado das obras. As etiquetas trazem identificação completa, incluindo nome e etnia do artista, região em que vive, datas de nascimento e de aquisição da obra.

No *Melbourne Museum*, um museu de história e ciência, as sociedades aborígenes têm destaque enquanto sujeitos do conhecimento. Num dos saguões, vêem-se na parede duas tapeçarias gigantes, chamadas *Federation Tapestries*, que foram desenhadas e bordadas coletivamente por brancos e aborígenes. Ao lado, pode-se assistir a um vídeo explicando como se deu a fabricação da tapeçaria, uma espécie de “livro de imagens com passagens relevantes da história da nação”. Dentro do museu, há um espaço exclusivo sobre as sociedades aborígenes do estado de Victoria, *Bunjilaka*, cujas exposições são selecionadas por meio de editais públicos, destinados a artistas e grupos indígenas. Sua inauguração foi precedida por 6 anos de discussão com representantes aborígenes da região e marcada por uma cerimônia de defumação, que, tradicionalmente, marca eventos importantes, tais como nascimentos e funerais⁹¹.

Na “Galeria da Floresta” do mesmo museu, um texto explica: “povos aborígenes e cientistas descrevem, ambos, o papel da água na modelagem de nossa paisagem”. Ao lado de gráficos sobre o ciclo da evaporação da água do ponto de vista da física, encontra-se um vídeo com um ancião Wurunjderi contando como o rio Yarra foi criado por ancestrais, no *Dreaming*. Na seção sobre as estações do ano, são elucidadas tanto a divisão euroamericana, quanto a aborígene – que compreende entre cinco e sete estações, ligadas às inundações, às secas e à presença de determinadas espécies vegetais e animais.

⁹¹ A defumação é uma prática comum a várias etnias, na Austrália. Consiste na produção de fumaça a partir da queima de plantas nativas da região, utilizando um fogo pequeno e abafado. Nos funerais, são os irmãos que se responsabilizam pela defumação. Em outras ocasiões, só os mais velhos podem conduzi-la. Além da defumação, existem formas mais simples de os aborígenes responsáveis por um determinado local darem as boas-vindas a visitantes, como um breve discurso de acolhida, no qual se mencionam os nomes dos proprietários e dos guardiões tradicionais daquelas terras. Curiosamente, isso se tornou recorrente em eventos cívicos e efemérides, na Austrália, mesmo que não haja aborígenes presentes (PASCOE, 2009).



Figura 31. Seção do Melbourne Museum em que as estações do ano são explicadas do ponto de vista aborígene. Foto de Ilana Goldstein, 2010.

Essas escolhas curatoriais são traduzidas no seguinte texto institucional:

The Museum recognises the rights and perspectives of Aboriginal people and, through Bunjilaka, aims to further partnerships with Aboriginal communities, promotes reconciliation to all visitors and supports Indigenous rights and perspectives through exhibitions, performances and activities. A sub-committee of the Museums Board of Victoria, comprising twenty-two representatives from the Victorian Aboriginal communities, offers advice and leadership on Indigenous issues and is another means of consultation with communities⁹².

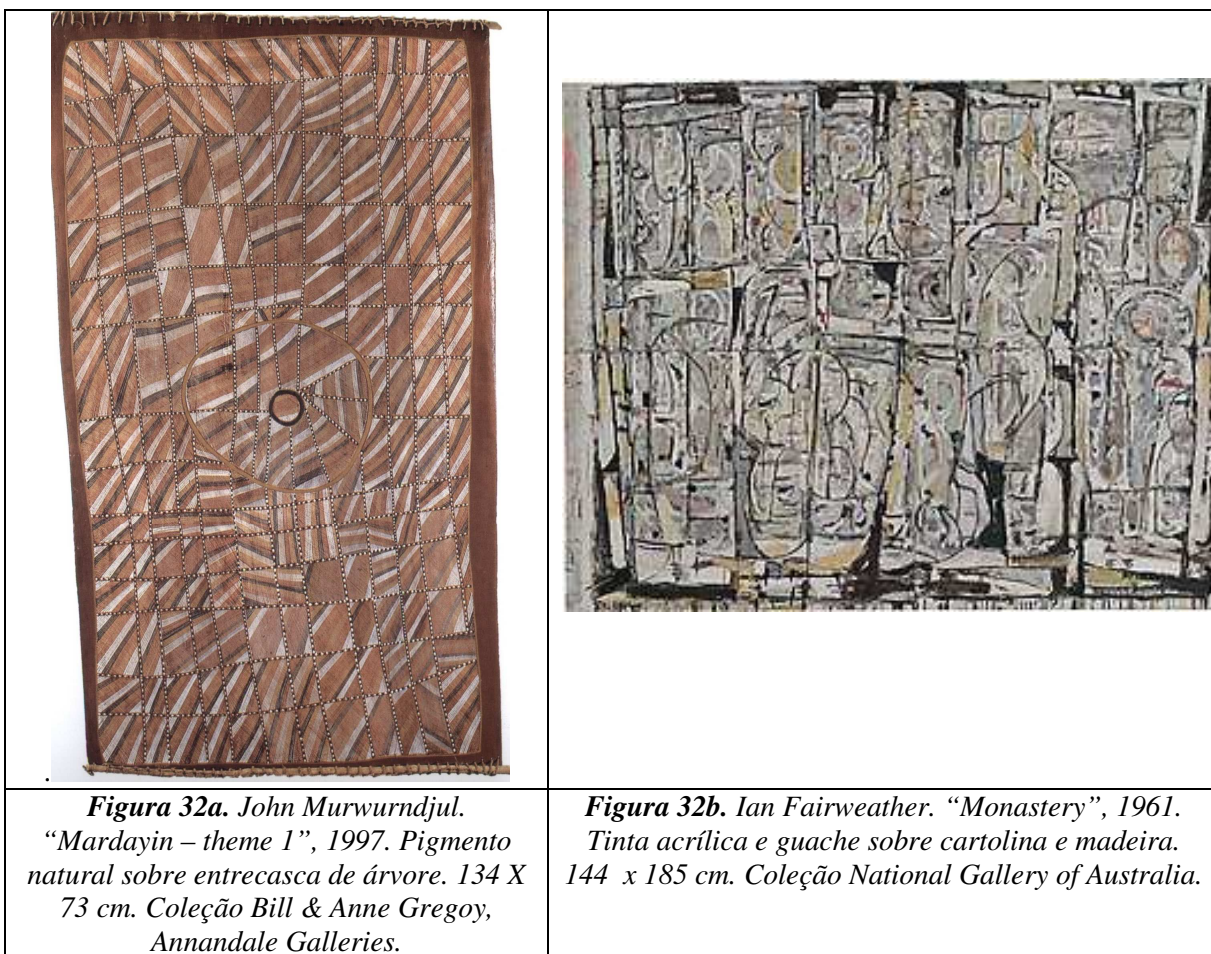
A *National Gallery of Australia*, de Camberra, por sua vez, inaugurou em 2010 uma nova ala especialmente construída para abrigar sua coleção de arte indígena da Austrália, que é a maior do mundo. São 11 galerias com iluminação natural – condição semelhante àquela na qual as pinturas são confeccionadas –, onde 600 obras ficam expostas permanentemente⁹³.

⁹² Texto retirado do site: <http://museumvictoria.com.au/bunjilaka/about-us>. Acesso em 08/05/2011.

⁹³ A coleção de arte indígena australiana da *National Gallery of Australia* tem mais de 7500 itens. As 11 galerias expositivas são divididas da seguinte maneira: objetos do século XIX; primórdios da pintura acrílica do deserto (1971-1974); pintura acrílica do deserto posterior a 1975; arte da região de Kimberley; aquarelas da escola de Hermannsburg; têxteis; pinturas sobre madeira; desenho e gravura; fotografia; arte de Torres Strait Islands; produção contemporânea de Queensland; artistas urbanos; e Memorial Aborígene.

Diferentemente do restante do museu, a entrada para a ala de arte indígena é gratuita. Segundo Franchesca Cubillo, curadora aborígine da *National Gallery of Australia*, a visitação do museu aumentou 20% desde a inauguração da nova ala (comunicação pessoal, 2011).

Alguns trabalhos de artistas aborígines estão expostos também na ala do minimalismo abstrato. É o caso de John Murwurndjul [c. 1952], da etnia Kuninjku, que ladeia Ian Fairweather [1891 – 1974], australiano branco.



A mesma instituição sedia uma Trienal de Arte Indígena, cuja primeira edição apresentou o trabalho de 30 artistas de todos os estados australianos, abrangendo linguagens e suportes variados, como acrílico sobre tela, pigmento natural sobre madeira, obras têxteis, escultura, cestaria, multimeios, fotografia, gravura e instalação. O tema escolhido pela curadora Brenda Croft, ela mesma aborígine, foi “Culture Warriors” – guerreiros da cultura. A mostra, que ficou em cartaz entre outubro de 2007 e fevereiro de 2008, e cuja próxima edição está prevista para

2012, foi acompanhada da publicação de um extenso catálogo com textos críticos e todas as peças expostas foram adquiridas pelo museu.



Figura 33. Nova ala da National Gallery of Australia, em Camberra, dedicada à arte indígena da Austrália, inaugurada em 2010. Foto de divulgação.

A *National Gallery of Australia* é ainda signatária e divulgadora de uma carta de princípios para coleções públicas de arte indígena, a *Indigenous Australian Charter of Principles for Publicly Funded Collecting Institutions* (2009), que estabelece:

1. Ao lidar com um artista indígena, seu representante ou sua comunidade, uma coleção que utiliza recursos públicos atenta para a legislação nacional e internacional, estuda os códigos de ética existentes e consulta as partes envolvidas em todas as etapas.
2. Coleções públicas respeitam não apenas os direitos morais e patrimoniais previstos em lei, como os direitos culturais específicos, a fim de tratar da forma mais adequada informações culturalmente sensíveis – como a divulgação do nome de uma pessoa falecida. Isso vale para exposições, materiais promocionais, site, catálogo, entre outros.
3. Ao comprar ou encomendar um trabalho a um artista ou coletivo indígena, os termos do contrato devem ser explicados claramente e registrados da maneira que o contratado desejar. Precisam constar o valor e a forma de pagamento, a finalidade, o tipo de trabalho adquirido ou comissionado etc..
4. As instituições se comprometem a não se envolver em iniciativas anti-éticas ou prejudiciais a indivíduos e comunidades indígenas, como a divulgação de informações e representações inadequadas.

5. Coleções públicas só devem realizar aquisições de arte indígena quando a proveniência for comprovada e após se certificar de que os direitos dos artistas foram e estão sendo respeitados⁹⁴.

Além disso, nas *vernissages* que presenciei, em diferentes instituições, realizaram-se cerimônias de defumação. Folhas verdes escolhidas pelo grupo anfitrião – responsável pelos *Dreamings* locais – são queimadas; a fumaça cobre os presentes, para purificar e fortalecer seus corpos, limpando também as energias negativas do local. No final, discutem-se os motivos da defumação, encerrando com canto e percussão (produzida por bumerangues e *clapsticks*, que são bastões de madeira).



Figura 34. Cerimônia de defumação na abertura da exposição “Marnti Waranjanga: we are travelling”, no Museum of Australia Democracy, em Camberra. Foto: Ilana Goldstein, 2010.

⁹⁴ Carta disponível em: <http://nga.gov.au/ATSIART>. Acesso em 13/05/2011. Dois outros documentos contêm diretrizes para museus: “Taking the time: Museums and galleries, cultural protocols and communities. A resource guide”, de 1998, e “Previous possessions, new obligations”, de 1994, organizados pelo *Museums Australia*. Inspirados no modelo canadense, sugerem que os artistas indígenas sejam sempre consultados, que se envolvam curadores aborígenes nas exposições, e que se atente para direitos autorais e direitos de imagem.

Na Bienal de Sydney, a presença de diversas etnias e estilos só fez aumentar desde a década de 1980. Consultando os catálogos desse evento, descobri que, em 1982, a Bienal de Sydney inovou ao convidar um grupo Walbiri, do Deserto Central, para fazer uma performance com pintura corporal, recitação de versos, dança, música e desenhos na areia. Em 1992, a Bienal expôs uma colaboração fotográfica entre Anne Mosey, branca, e Dolly Nampijimpa Daniels, aborígene, revelando a precariedade de um assentamento aborígene; e uma instalação em parceria entre Adrian Piper [1948], afroamericana, e Brenda Croft [1964], aborígene da Austrália, denunciando o racismo. Em 1998, aparece no catálogo da Bienal de Sydney um texto de um curador indígena, Djon Mundine, comentando as telas e trançados dos artistas aborígenes Rover Thomas [1926 – 1998] e Margaret Robyn Djunginy [1947]. No catálogo de 2004, uma pintura de tinta acrílica sobre tela de Elizabeth Nyumi Nungurrayi [1947], de Balgo, chama a atenção com seus tons de rosa e laranja. Embora não caiba entrar nessa discussão, aqui, o contraste com a escassez de artistas indígenas na Bienal de Arte de São Paulo é gritante⁹⁵.

Na 17ª edição da *Sydney Biennale*, cujo mote foi “A beleza da distância: cantos de sobrevivência numa era precária” (“The beauty of distance: songs of survival in a precarious age”), havia quatro eixos temáticos, todos tangenciando a antropologia. “Do panóptico ao gabinete de curiosidades” questionava o desejo moderno de tudo observar e tudo classificar, dentro de instituições de controle e museus; “De deuses e fantasmas” tematizava a transcendência e a continuidade de tradições ao longo do tempo; “Trickster” abria espaço para personagens liminares e práticas de inversão de regras em diversos contextos; e, finalmente, “Primeiros Povos e Quartos Mundos (*First Peoples and Fourth Worlds*) englobava trabalhos de “povos primeiros e/ou na diáspora, que sobreviveram à opressão e à marginalização”⁹⁶.

⁹⁵ Na última edição da Bienal de São Paulo, em 2010, o único artista indígena convidado foi Jimmie Durham [1940], um Cherokee dos Estados Unidos, que criou uma instalação denunciando a situação dos índios no Brasil e ridicularizando, de forma um tanto anacrônica e desinformada, “cientistas sociais brasileiros como Nina Rodrigues e Paulo Prado”. Mesmo na XXIVª. Bienal de São Paulo, em 1998, cujo mote foi a antropofagia, não foram expostos trabalhos de quaisquer artistas indígenas do Brasil, porém esteve presente uma *videomaker* aborígene da Austrália. Francis Jupurrurla Kelly, uma Warlpiri, apresentou um filme mostrando a paisagem do ponto de vista de seres invisíveis e registrando danças cerimoniais (HERKENHOFF e PEDROSA, 1998). Um pintor de Arnhem Land também já esteve no pavilhão do Parque Ibirapuera: foi na 23ª. edição, em 1996, quando John Marwurndjul – o mesmo que decorou a livraria do *Musée Branly* – enviou para cá pranchas de madeiras pintadas com pigmentos naturais.

⁹⁶ Informações obtidas do relatório oficial da 17ª Bienal de Sydney, disponível no site <http://www.bos17.com/app/articles/articles/view/exhibition-report>. Acesso em 06/04/2011.

A linha curatorial da 17ª Bienal de Sydney merece uma breve digressão, em virtude da utilização de expressões problematizadas há pelo menos três décadas nas Ciências Sociais. *First peoples* remete à ideia de *arts premiers*, que o *Quai Branly*, em Paris, planejara adotar, mas depois acabou rejeitando, pelo risco de associação entre “primeiros” e “primitivos”. Não deixa de haver um sutil teor evolucionista no uso da expressão. Da mesma forma, a ideia de que o planeta seria dividido em Primeiro Mundo (capitalista), Segundo Mundo (socialista), Terceiro Mundo (em desenvolvimento) e Quarto Mundo (composto por populações tradicionais) vigorou principalmente durante a Guerra Fria.

Foi o antropólogo Nelson Graburn quem usou a expressão “artes do quarto mundo” em um texto que se tornou referência no estudo antropológico da arte e do turismo. Segundo o autor, o Quarto Mundo englobaria “os aborígenes e nativos cujas terras estão dentro de fronteiras nacionais e administrações tecnoburocráticas de países do Primeiro, Segundo e Terceiro Mundos. (...) Geralmente são minoria e não têm poder para dirigir o curso de suas vidas” (GRABURN, 1976: p. 412, tradução minha). As artes produzidas pelo Quarto Mundo teriam duas características principais, segundo Graburn: sofreriam influências das tradições artísticas das sociedades que as englobam, diferindo da “arte primitiva”, descrita pelos estudos antropológicos do começo do século XX, justamente por operarem com mais de um sistema estético e simbólico; e, em geral, não seriam produzidas para o consumo dos próprios produtores, mas para atender a demandas externas ou fornecer marcadores identitários a respeito da sociedade dos artistas.

Hoje, a expressão “artes do Quarto Mundo” soa um tanto anacrônica: nem os limites entre arte “étnica” e arte contemporânea, nem as fronteiras entre os quatro “Mundos” são mais tão claras. Desde os anos 1990, vários autores vêm enfatizando os fluxos acelerados de tecnologias e informações entre culturas e regiões, a transnacionalização da produção e do consumo, o apagamento de fronteiras e o enfraquecimento da autonomia do Estado-nação. O antropólogo Arjun Appadurai (1994), por exemplo, desenvolveu um modelo de fluxo cultural global, compreendendo cinco dimensões: o fluxo de pessoas (turistas, imigrantes, refugiados e trabalhadores), que Appadurai chama de “etnopanoramas”; o compartilhamento de imagens, sons e símbolos pela internet, pela televisão, filmes etc., que o autor chama de “midiapanoramas”; a circulação planetária de ideias – “ideoramas”; de capital – “finançoramas; e de tecnologias – “tecnopanoramas”. Já Stuart Hall (2001) argumenta que, hoje, as relações sociais são extraídas de contextos locais; tempo e espaço são categorias em transformação e não há mais um, senão vários centros de poder. Ademais, as identidades culturais ultrapassam fronteiras nacionais e se

fragmentam. Não é meu intento adentrar tal debate, somente apontar que a 17ª Bienal de Sydney, em 2010, utilizou sem discussão expressões questionáveis para classificar os artistas indígenas ali presentes.

Deixando o zelo conceitual de lado, na última Bienal de Sydney havia vários trabalhos de aborígenes. Tanto de artistas “remotos”, ou seja, que moram em comunidades distantes das grandes cidades, como de artistas “urbanos”, que têm origem indígena, mas foram criados em grandes cidades e normalmente tiveram formação no Ensino Superior. A próxima imagem mostra uma instalação produzida por um artista residente em Melbourne, que é também professor universitário e editor, especialmente para o evento. A instalação consistia em um castelo inflável, alusão aos monumentos aristocráticos europeus, decorado, porém, com motivos da pintura Wiradjuri – etnia do artista. Um primeiro detalhe provocador era que apenas adultos maiores de 16 anos podiam brincar nessa espécie de pula-pula, sugerindo que era preciso ter responsabilidade e espírito formado para encarar o desafio. Em segundo lugar, nas paredes infláveis estavam encrustradas réplicas de cabeças de aborígenes, que costumavam ser decapitadas pelos colonizadores ingleses e enviadas como troféu para a metrópole.



Figura 35. “Jumping Castle War Memorial”. Brook Andrews, 2010. Instalação realizada para a 17ª Bienal de Sydney. Foto de divulgação.

Quatro artistas indígenas do Canadá também foram convidados para a *Sydney Biennale*, cujos trabalhos discutiam criticamente os primeiros contatos com os brancos, a colonização e a

aboriginalidade contemporânea⁹⁷. Vale registrar como a imprensa aborígine, na Austrália, noticiou com expectativa a chegada dos artistas indígenas do Canadá:

Perhaps the greatest excitement about this year's Biennale will be the four Native American artists – in Canada, their work is also referred to as Aboriginal art. Their work is a major feature of this year's Winter Olympics in Vancouver – but is almost unknown in Australia. Experiencing the work of Dana Claxton, Beau Dick, Kent Monkman and Annie Pootoogook will be a fascinating ground for comparison. Hopefully the artists will visit too (ECCLES, 2010: s.p.).

Existem semelhanças significativas entre o contexto canadense e o contexto australiano, que ficam nítidas ao recuperarmos rapidamente um exemplo concreto. Em Cape Dorset, povoado no norte do Canadá, são produzidas litografias coloridas que têm finalidade econômica, já que uma grave crise se instalou ali desde o colapso da indústria de peles. Por outro lado, ao tematizarem práticas tradicionais e transformações recentes na cultura Inuit, as gravuras contribuem para a recriação da identidade cultural e para a transmissão de conhecimentos. Como na Austrália, no Canadá os artistas se associam em cooperativas: “capitalizando valores e atividades tradicionais, as cooperativas foram um modo feliz de acomodar a ambivalência entre ‘modernizar’ os Inuit e permitir-lhes manter raízes no passado” (MITCHELL, 1993: 342, tradução minha). Tanto no caso australiano, como no canadense, o surgimento de uma nova produção artística indígena se deu a partir da intensificação do contato com os brancos; em ambos os países, existe subsídio do governo, que vê a arte indígena como uma fonte de renda; os dois países expõem peças indígenas como arte (BERLO, 1999)⁹⁸.

Além disso, na Austrália, não são raros os concursos e prêmios voltados às artes indígenas, que ajudam a legitimar os artefatos aborígines como *arte* e acabam ditando tendências e influenciando a produção dos novos artistas. O *Museum and Art Gallery of the Northern Territory*, em Darwin, realiza há 27 anos a premiação mais importante do gênero, chamada

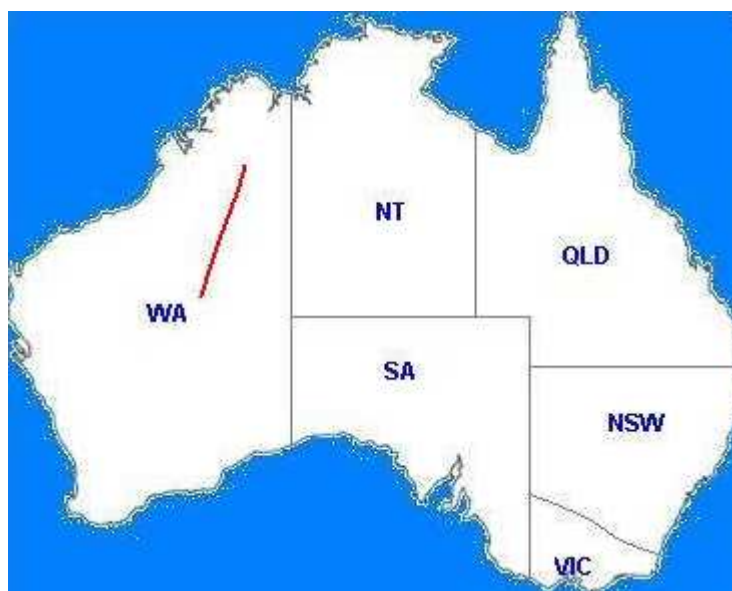
⁹⁷ Um dos artistas indígenas canadenses expostos em Sydney, em 2010, foi Kent Monkman [1965], pintor e videoartista de origem Cree. Levou uma série de telas figurativas, de aparência acadêmica, lembrando as pinturas históricas que transformaram os colonizadores da América do Norte em heróis. Em suas pinturas irônicas, *cowboys* são inseridos em orgias homoeróticas e exploradores brancos acabam mortos ou feridos.

⁹⁸ Mais uma vez, é impossível deixar de ressaltar o contraste com o Brasil, onde é raro encontrar objetos indígenas em galerias e museus de arte – com exceção de eventos comemorativos, como a “Mostra do Redescobrimento”, em 2000. Tampouco são vendidos em galerias de arte contemporânea – uma tela pintada por três mulheres Kayapó ficou exposta na mostra “Off Bienal 3”, em 2008, na Jô Slaviero e Guedes Galeria de Arte, em São Paulo, mas nenhum colecionador de arte se interessou, “pois os preços lhes pareciam altos demais para algo feito por índios” (FIGUEIREDO, 2009, comunicação pessoal).

“Telstra National Aboriginal & Torres Strait Islander Art Awards” (NATSIAA). Com patrocínio de uma empresa de telecomunicações, o prêmio Telstra serve como palco para novos artistas e costuma fazer com que carreiras individuais deslanchem. Cerca de 100 trabalhos são pré-selecionados. As categorias premiadas são: pintura; pintura sobre casca de árvore, trabalho em papel; e trabalho tridimensional. Os premiados recebem U\$ 30 mil cada um. O Museu de Arte de Western Australia, em Perth, promove o “Western Australian Indigenous Art Awards”, cujo valor é de U\$ 45.000,00. No estado de Queensland, tem-se o “National Parks & Wildlife Service (NPWS) Northern Rivers Region Aboriginal Art Awards” e, em Victoria, existe ainda o “Victorian Indigenous Art Awards”.

Já o *Araluen Cultural Precint*, principal museu de Alice Springs, sedia anualmente, em setembro, um grande evento chamado “Desert Mob”, que consiste em uma exposição de artistas filiados aos centros de arte do deserto, acompanhada de um catálogo. Cada centro de arte escolhe dez trabalhos para enviar à exposição e, no final, o museu *Araluen* adquire alguns deles para seu acervo. Paralelamente, são organizados uma feira de arte ao ar livre e um simpósio para artistas e representantes dos *art centres*, com tradução simultânea disponível. Desde 1990, a “Desert Mob” funciona como local para a interação face-a-face entre artistas aborígenes, pesquisadores, curadores, galeristas comerciais e colecionadores particulares.

O *National Museum of Australia*, de Camberra, por sua vez, apoiou recentemente uma iniciativa muito interessante, que aliou produção artística, história oral e geração de empregos. O “Canning Stock Route Project” recuperou a memória de uma inóspita estrada australiana e, ao mesmo tempo, gerou oportunidades de formação profissional para fotógrafos, cineastas, curadores e assistentes administrativos aborígenes, culminando numa exposição de pintura. A estrada de Canning Stock foi construída entre 1908 e 1910, para permitir o transporte de gado através do deserto. Por meio do trabalho forçado de aborígenes, foram localizadas fontes de água e construídos poços ao longo de 1850 quilômetros, cortando a terra de nove etnias. A rota acabou sendo pouco utilizada, porque os poços que retiravam água de fontes sagradas foram depois destruídos pelos aborígenes da região e peões de gado foram assassinados durante as primeiras travessias. O governo reconstruiu alguns poços nos anos 1930 e efetuou a manutenção da estrada durante a Segunda Guerra Mundial, no caso de se necessitar de uma evacuação a partir do norte. Hoje, a *Canning Stock Route* é usada somente em expedições de aventura com veículos 4 X 4. Mas, para os grupos que viviam naquela área, a construção teve consequências trágicas – de trabalho escravo à mudança forçada de residência, passando por represálias policiais.



Mapa 6. Traçado da *Canning Stock Route*, cortando o estado de Western Australia. Mapa retirado de um site de trilhas de aventura: <http://www.australian-4x4.com.au>

A fim de resgatar tais experiências, até hoje ausentes da história oficial, uma entidade não-governamental de Perth chamada FORM organizou, em 2007, viagens de representantes das nove etnias afetadas pela construção da *Canning Stock Route* a áreas próximas da estrada, estimulando-os a contar as histórias que sabiam e a pintá-las. Consultores e tradutores aborígenes foram contratados, para ajudar em questões logísticas, geográficas e culturais; aprendizes de fotografia e vídeo aborígenes registraram todo o processo sob supervisão de profissionais experientes; artistas aborígenes com trajetória reconhecida foram chamados para realizar oficinas com os aprendizes de pintura que participaram do projeto. A exposição final contou ainda com a colaboração de aprendizes de curadoria aborígenes. Nove centros de arte e um antropólogo foram também envolvidos. Os patrocinadores foram, além do *National Museum of Australia*, o Departamento de Terras Indígenas do Governo Federal, uma empresa privada – a Bhpbilliton, produtora de alumínio e bauxita – e a loteria do estado de Western Australia. O museu comprou as 100 telas produzidas no âmbito do projeto e produziu uma exposição itinerante com essas pinturas, que seguiu de Camberra para Beijing.

A próxima fotografia registra o processo de produção da exposição. A linha traçada no centro do galpão é uma maneira de os curadores representarem a estrada e situarem, em seguida, onde cada pintura foi produzida. Outros subprodutos do “Canning Stock Route Project” foram um documentário e um *kit* educativo (WEBSTER, 2009).



Figura 36. Curadores preparando a exposição “Canning Stock Router Project”.
Foto de Ross Swanborough, 2008.

Ressaltei todas essas formas pelas quais a arte e a cultura aborígenes estão inseridas nos museus e no calendário artístico, na Austrália, porque coleções e eventos culturais ajudam a construir o imaginário nacional e refletem a natureza das relações entre a sociedade nacional e os diversos Outros (ROBINS *apud* PETERSON, 2008). Segundo Ivan Karp (1991), duas estratégias costumam ser usadas para representar outras sociedades e suas respectivas produções artísticas: a exotização, que enfatiza as diferenças; e a assimilação, que aproxima o Outro do espectador por meio da idealização. A primeira estratégia (exotização) tende a negar às sociedades ágrafas o cálculo racional; já a segunda (assimilação romantizada) tende a projetar nessas sociedades virtudes valorizadas por nós, como atitudes ecológicas. A paradigmática exposição de 1984, no *MoMA* – “Primitivism in the 20th Century Art” – teria, conforme Karp (1991), obliterado os contextos e sentidos das peças “primitivas” ali expostas, ao tratá-las do ponto de vista das afinidades formais com obras de artistas modernos. O mesmo pode ser dito de “Magiciens de la Terre”, que esteve em cartaz no *Centre George Pompidou*, em 1989, ao aproximar sem mediações a *land art* do norte-americano Richard Long [1945], de desenhos na areia feitos por um artista aborígene de Yuendumu, como se ambos fossem fruto de uma pesquisa similar.

Algumas das posturas museológicas que observei na Austrália não se encaixam em nenhum desses pólos. Procuram, antes, conjugar as lógicas e realidades de diversas sociedades. Na verdade, trata-se de uma tendência comum a outros museus pós-coloniais em busca de

reflexividade, cientes de que os modos de exposição dos objetos não são neutros e de que o discurso museológico deve ser multivocal, sem se furtar à consideração das questões políticas que envolvem as coleções (DUARTE, 1998).

Esta nova postura teórica e ideológica dos responsáveis pelos museus e pelas exposições suscita a adoção de outras inovações, traduzindo-se uma delas no alargamento dos comissariados das exposições. Estes passam a ser constituídos por equipes pluridisciplinares que incluem não só diversos profissionais do museu para além dos próprios conservadores e antropólogos, mas também, em alguns casos, membros dos grupos étnicos a que os objectos expostos pertencem (DUARTE, 1998: 21).

Com efeito, existem entre 20 e 30 curadores indígenas trabalhando na Austrália atualmente, em instituições públicas ou como consultores independentes. De acordo com Hetti Perkins, curadora aborígine da *Art Gallery of New South Wales*, em Sydney, só existe situação próxima a essa na África e nos Estados Unidos⁹⁹.

No começo, os curadores indígenas eram voluntários, na Austrália, mas, agora, conseguiram equiparação de salários e respeito dos colegas¹⁰⁰. Margo Neale, curadora do Departamento Aborígine do *National Museum of Australia*, em Camberra, contou-me que os curadores indígenas da Austrália têm formações diversificadas, começando a carreira seja em centros de arte de comunidades remotas – caso de Djon Mundine; seja em galerias comerciais – caso de Hetti Perkins; dando aula de artes em escolas – como ela própria; ou então em museus etnográficos, como ocorreu com Franchesca Cubillo.

Franchesca Cubillo, curadora de arte indígena da *National Gallery of Australia*, em Camberra, contou-me sua trajetória familiar e pessoal, que recupero, aqui, brevemente, porque considero emblemática. Sua avó, que vivia na comunidade Borrooloola, no Northern Territory, foi enviada a um abrigo misto para crianças, onde estudou até o nível Fundamental I. Aprendeu a limpar e cozinhar e, em seguida, foi enviada a uma família branca. Quando se apaixonou,

⁹⁹ No Brasil, encontrei alguns exemplos, também. No *Museu do Índio*, Rio de Janeiro, a prioridade, hoje, é “expor para as comunidades indígenas e com a ajuda delas” (COUTO, 2009: comunicação pessoal). De fato, na exposição de grafismos Assurini, que visitei em 2009, havia co-curadores indígenas. O *Museu Kuahi*, no Oiapoque, surgiu em 1998, para servir como centro de memória e pesquisa dos Galibi, Palikur, Karipuna e Galibi-Marworno, gerido por eles próprios (VIDAL, 2010). No *Museu Goeldi*, em 2010, vi a mostra “Kayapó – Nossa Terra / Mebêngôkre-Nhô Pyka”, com curadoria indígena e coletiva, cujo intuito era mostrar à população brasileira, em painéis bilingues, a vida cotidiana, o tempo de festas, a cosmologia, a agricultura e a decoração do corpo na aldeia Moikarakô – contrastando com a imagem do índio na mídia.

¹⁰⁰ Informações obtidas em entrevistas individuais com três curadoras aborígines: Franchesca Cubillo (Canberra, 08/03/2010); Margo Neale (Canberra, 15/03/2010); e Hetti Perkins (Sydney, 26/03/2010).

conseguiu permissão para se casar. Fruto desse casamento, a mãe de Franchesca viveu a maior parte da vida em Darwin, estudou até o Fundamental II, tornou-se assistente de enfermagem em um hospital e, aos 40 anos, conseguiu se graduar com apoio de um programa universitário para aborígenes, que oferecia duas opções de formação: serviço social e desenvolvimento comunitário. Franchesca, na terceira geração, estudou antropologia em Adelaide. Começou a carreira como voluntária no *South Australian Museum*, onde descobriu sua vocação. Mudou-se para Camberra para trabalhar no *National Museum*, onde era responsável por pedidos de repatriação. Em Darwin, tornou-se curadora-sênior do principal museu de arte da cidade. Até que recebeu um convite para assumir o cargo na *National Gallery of Australia*, em 2009, onde a conheci. Hoje, viaja junto com professores de antropologia para falar em congressos mundo afora¹⁰¹.

Franchesca Cubillo resume assim sua posição dupla, como curadora e como aborígine: “Um curador indígena sempre considera uma obra de arte dentro de seu contexto cultural. Vejo a arte aborígine dentro da cultura aborígine, procuro convencer os museus a fazerem aquisições em virtude do significado das peças” (CUBILLO, comunicação pessoal, 2010). Já Margo Neale explicou-me que o espaço para eles está aumentando porque, hoje, “as instituições museológicas australianas têm que ter curadores aborígenes. É protocolo, é também politicamente correto”. Ela poderia, talvez, ter completado: “e o aval de um curador aborígine agrega valor ao objeto dentro do sistema de artes” (NEALE, comunicação pessoal, 2010).

A valorização da produção artística das populações indígenas, na Austrália, revelou-se uma estratégia importante de reconciliação – mesmo que parcial – entre a Austrália branca e a Austrália aborígine, um canal de negociação entre colonizadores e colonizados, que não apaga fatos trágicos do passado nem mesmo resolve grandes problemas do presente, mas permite o diálogo e, acima de tudo, sensibiliza a sociedade nacional para a riqueza cultural e os direitos das populações indígenas. A pesquisa sugere também que os artistas e as comunidades indígenas se engajam com entusiasmo na produção de arte que será exposta e comercializada para brancos, não apenas pelo dinheiro, mas pela possibilidade de registrar e divulgar as próprias histórias.

Gulumbu Yunupingu [c. 1943] disse-me que chorou de emoção quando sua instalação em Paris ficou pronta. O antropólogo John Altman, muito próximo do pintor John Marwurndjul [c. 1952], relatou que ele não fala inglês e vive no deserto, mas gosta de ir a museus e galerias.

¹⁰¹ Reencontrei Franchesca Cubillo como palestrante em um simpósio sobre arte aborígine voltado ao público acadêmico, em Colônia, na Alemanha, em fevereiro de 2011. Ela falou ao lado das duas maiores autoridades sobre arte aborígine na antropologia, Howard Morphy e Fred Myers.

Howard Morphy contou-me que os Yolngu, que ele acompanha há décadas, adoram ver suas obras de arte junto com a arte euroamericana. Fred Myers (2002) escreveu o mesmo sobre os Pintupi. No catálogo da trienal de arte aborígine “Culture Warriors”, há depoimentos de artistas afirmando: “Eu simplesmente não posso parar de pensar em minhas pinturas” (MARWURNDJUL *apud* CLARK e JENKINS, 2007: 17, tradução minha); ou “as pessoas na minha comunidade acreditam que os artistas são seus diplomatas no mundo lá fora” (DOWLING *apud* CLARK e JENKINS, 2007: 95, tradução minha). Os visitantes de museus e os colecionadores brancos, por sua vez, ficam boquiabertos com o vigor e a variedade da produção artística dos aborígines da Austrália. Isso ajuda a despertar sua simpatia pela causa indígena.

Não pretendo, com isso, enaltecer acriticamente as ações de fomento à produção artística indígena em curso na Austrália. Até porque, segundo uma especialista australiana em direitos humanos de origem indígena, “os brancos conseguem ver a arte aborígine, entretanto não são capazes de enxergar os povos aborígines. Gostam da pintura aborígine, mas não querem proteger os artistas (...). Estamos vulneráveis à possibilidade de sermos vistos como algo meramente simbólico” (BERENDT *apud* CARVALHO, 2012: s.p.).

“Samson and Delilah” (THORNTON, 2009), filme australiano premiado nos festivais de Cannes e de Dublin, vai na contramão dessa tendência, ao mostrar como o dia-a-dia dos aborígines pode ser difícil. Os protagonistas do filme são Warlpiri e Arrernte sem experiência prévia em atuação, mas se saem surpreendentemente bem. Na trama, Delilah e sua avó vivem juntas em uma comunidade remota da Austrália Central, numa relação de afeto e respeito. Um comerciante branco aparece ocasionalmente, trazendo telas e tintas; leva as pinturas prontas e repassa uma parca porcentagem à artista idosa. Quando a avó morre, a menina é ritualmente punida pelo resto da família. Resolve, então, fugir do deserto para a cidade, com seu namorado Samson (o namoro, diga-se de passagem, fora aprovado pela avó, depois de ela ter se certificado do *skin name* de Samson). Os dois jovens passam a viver debaixo de um viaduto, perto de um córrego, em Alice Springs. Delilah tenta vender desenhos nas ruas para os dois conseguirem sobreviver, mas não consegue. Começa a roubar. Samson passa a cheirar gasolina o tempo todo. A saúde de ambos se deteriora. Eles não trocam quase nenhuma palavra, comunicam-se por gestos e olhares. O filme é ao mesmo tempo belo e triste, como a realidade que o inspira.

É preciso, enfim, ter em mente que a mesma nação que sequestrou e subjugou nativos até quatro décadas atrás, agora implementa iniciativas voltadas à valorização cultural e ao bem-estar de pessoas cujas vidas ela própria se encarregou de tornar sem sentido. Também não se pode

ignorar os interesses econômicos que movem o mercado de arte indígena. Porém, a criatividade dos aborígenes, bem como sua capacidade de ressignificar objetos e práticas culturais fazem com que exista uma relação de mão-dupla entre os artistas indígenas e a sociedade envolvente.

Expor e comercializar arte indígena não é uma solução para todos os problemas dos povos aborígenes na Austrália: o desafio é ir além da admiração estética. Mas a arte ao menos traz questões à tona, explicita diferenças e convergências, literalmente sensibiliza.

CAPÍTULO 3. MOVIMENTOS ARTÍSTICOS INDÍGENAS NA AUSTRÁLIA

Tradicionalmente, os povos aborígenes da Austrália cultivavam diversas práticas artísticas – pintura corporal, dança, música, pintura sobre rocha, tecelagem com fibras, decoração de escudos, bumerangues e instrumentos musicais, confecção de adornos com sementes, entre outras. Algumas delas, como a pintura corporal, a música e a dança continuam bastante presentes, especialmente nos rituais de iniciação, cura e nas cerimônias fúnebres. Mas, na relação das sociedades aborígenes com a sociedade envolvente, sobressaem outras modalidades, surgidas ou cristalizadas após o contato com os brancos: a aquarela de paisagem de Hermannsburg; a pintura com pigmentos naturais sobre madeira de Arnhem Land; e a pintura com tinta acrílica sobre tela do deserto. Elas constituem o foco deste capítulo.

Howard Morphy (2009) considera a arte como uma categoria ampla e inclusiva, que engloba muitos objetos e formas de representação com atributos semânticos e estéticos, dispersos no cotidiano de qualquer sociedade. As belas-artes (*fine arts*), por sua vez, correspondem a uma subcategoria restrita, que abarca somente o que é considerado excepcional dentro de uma determinada tradição, digno de ser preservado e exibido. Nesse sentido, segundo o autor, arte sempre foi produzida pelos aborígenes da Austrália, mas sua produção de *fine art*, enquanto *corpus* separado para ser contemplado e comercializado, é um fenômeno recente.

As três principais modalidades de *fine art* indígena, na Austrália, surgiram nos anos 1940 (aquarela de Hermannsburg); 1950/60 (pintura em madeira de Arnhem Land); e 1970/80 (pintura acrílica do deserto). Seu desenvolvimento foi possível graças à confluência de uma série de fatores, entre os quais mudanças políticas e ideológicas na Austrália, que levaram a uma visão um pouco mais crítica da história colonial e as tentativas de “reconciliação” com as populações indígenas; o trabalho de antropólogos e curadores de museus, que passaram as primeiras décadas do século XX coletando e estudando artefatos aborígenes; a atuação das missões religiosas, sobretudo as metodistas, que, durante muitos anos, estimularam a produção e a venda de artefatos tradicionais nas cidades do sul; a transição da arte moderna para a contemporânea, no mundo euroamericano, que colocou em xeque as fronteiras e o estatuto da arte; o fato de a sociedade australiana ter boa infra-estrutura e alto poder aquisitivo, no momento da eclosão dos movimentos artísticos indígenas; o interesse dos próprios aborígenes em mostrar sua sociedade e sua cultura por meio da arte, bem como sua abertura para a incorporação de elementos exógenos (MORPHY, 2009).

O conceito de movimento artístico, tão prático quanto simplificador, foi cunhado a fim de permitir a classificação e a organização de um universo complexo de obras. Carrassat e Marcadé (2000) definem movimento, na história da arte, como a aproximação de artistas em torno de procedimentos e intenções similares, que se traduzem em determinadas características visuais. Tais semelhanças podem estar ligadas à influência de um mestre a que todos estão submetidos, a processos parecidos de aprendizagem ou ainda à decisão voluntária de aderir a certa tendência ou manifesto. Os movimentos são às vezes nomeados pelos próprios artistas, quando se trata de um programa deliberado, porém o mais frequente é que sejam batizados pela crítica. Ora seus contornos ficam nítidos no momento em que eclodem, ora somente *a posteriori* (CASSARAT e MARCADÉ, 2001:7).

Embora a compreensão da obra de um artista não possa ser reduzida a seu pertencimento a um ou outro movimento, essa filiação ajuda a compreender ao menos parte de suas escolhas e possibilidades. E, apesar de a categoria ter sido criada para dar conta da história da arte euroamericana, não se encontrou maneira melhor de agrupar autores ou obras, na bibliografia sobre a arte aborígine australiana.

As publicações em língua inglesa utilizam dois termos diferentes ao se referir à arte indígena contemporânea da Austrália: “escola”, para os aquarelistas de Hermannsburg (*Hermannsburg School*), talvez porque exista menos diversidade estilística nessa região e porque todos os aquarelistas sejam inspirados por Albert Namatjira; e “movimento” para designar a proliferação da pintura acrílica no deserto (*Acrylic Painting Movement* ou *Western Desert Movement*). Optei por manter terminologia semelhante, estendendo a categoria movimento também para a pintura sobre madeira de Arnhem Land.

Não faria sentido apresentar tais movimentos artísticos, sem detalhar um pouco mais a noção de *Dreaming*, mencionada rapidamente no Capítulo 2, e fundamental para compreender toda a produção artística indígena da Austrália. Até porque, para os próprios aborígenes da Austrália, arte e cultura – em seu sentido mais amplo – são indissociáveis:

As Aboriginal people, we always take our culture with us. When we travel to the city to show our paintings we always dance and sing *inma*. Our culture and art is not separate, it is all one. We are artists, dancers and singers of the Tjukurpa, this means Dreaming, our traditional Law for a long time. (Inawinytji Williamson *apud* JAMES, 2009: 60)

“Aboriginal culture is deep and it is not just what Europeans would call ‘a pretty picture’. It is rewarding when I educate non-Indigenous people about understanding Aboriginal art” (Banduk Marika *apud* MELLOR e JANKE, 2001: 51).

Os dois depoimentos anteriores, de um pintor do Deserto Central, e de outro de Arnhem Land, sugerem que a distinção entre arte, em sua acepção mais ampla e difusa no cotidiano, indissociável dos conhecimentos e práticas culturais tradicionais, e *fine art*, um produto à parte, para a exibição e a venda fora da comunidade aborígine, surge em resposta ao sistema euroamericano de artes. Passa, então, a ser usada pelos povos indígenas da Austrália, da seguinte maneira: utilizam a palavra *art* ou *painting*, em inglês, para se referir à *fine art* vendida e exposta em museus e galerias; e continuam utilizando termos nas línguas indígenas para se referir à pintura corporal, aos desenhos sobre o solo ou sobre rochas, às danças e músicas rituais (MORPHY, 2009). Apesar da aparente dicotomia, para os artistas indígenas, existe uma clara continuidade entre os dois domínios, sendo a *fine art* informada por práticas culturais tradicionais e símbolos rituais. Tanto que, normalmente, aqueles considerados local e nacionalmente os melhores *fine artists* são também lideranças políticas e cerimoniais (MORPHY, 2009). Por isso mesmo, antes de entrar nos movimentos artísticos propriamente ditos, é fundamental apresentar o complexo cosmológico comum chamado de *Dreaming* – em inglês –, *Tjukurrpa* – no Deserto Central –, *Wangarri*, em *Arnhem Land* – e *Ngarrangkarni* – em Kimberley.

3.1 Tempo dos sonhos, arte e território

O primeiro artista aborígine com quem conversei, Gnarnayarrahe Waitairie, da etnia Indjibundji, disse que adorou o filme “Avatar” em 3 dimensões, “porque tinha tudo a ver com os aborígines”¹⁰². Fui assistir ao filme na mesma noite. A trama gira em torno de uma população do planeta Pandora que é colonizada de modo violento por seres humanos, evadidos da Terra após uma catástrofe ecológica. Os Na’vi (habitantes de Pandora) são ligados às árvores e aos animais, podem se comunicar com eles sem usar palavras e seguem um código de conduta baseado na coletividade e na espiritualidade. Os humanos querem explorar um minério que jaz bem embaixo da grande árvore ancestral, cujas raízes contêm segredos e poderes inestimáveis. Ocorre, então, uma sangrenta rebelião, da qual os moradores de Pandora saem vitoriosos. Isso é contado por meio de imagens sofisticadas, destacando as pinturas corporais e faciais que cobrem os Na’vi. O comentário de Gnarnayarrahe sobre o filme Avatar indicou pistas para a compreensão do

¹⁰² Conversei com Gnarnayarrahe Waitairie, que é ator de cinema, pintor e tocador de didjiridoo, na *Mia Mia Gallery*, no dia 7 de fevereiro de 2010.

contexto em que é produzida a arte aborígine australiana. A forte ligação com o território, a presença dos ancestrais em toda parte e a identificação com animais e plantas totêmicos são elementos que perpassam a bibliografia sobre os povos indígenas da Austrália. E as formas de transmissão desse conhecimento são justamente as expressões artísticas. Como sintetiza Michael Anderson, liderança aborígine de Gamilaraay:

The land, for aboriginal people, is a vibrant spiritual landscape. It is peopled in spirit form by ancestors who originated in the Dreaming, the creative period of the immemorial. The ancestors traveled the country, engaging in adventures which created the people, the natural features of the land, and established the code of life which is today called ‘the Dreaming’ or ‘the Law’. The Law has been passed on through countless generations of people...Song, dance, body, rock and sand painting (...) these essentially religious art forms have been the media of the Law to the present day (ANDERSON *apud* KLEINERT e NEALE, 2000: 9).

As traduções para o inglês, *Dreamtimes* ou *Dreaming*, são hoje amplamente utilizadas em todo o continente australiano, tanto por brancos, como por indígenas. A antropóloga francesa Barbara Glowczewski (1990), que trabalha com os Warlpiri, insiste no fato de que o *Dreaming* não é um tempo distante ou de referência, mas um tempo-espaço paralelo, que continua presente, com o qual as pessoas interagem permanentemente. Na mesma direção, Françoise Dussart prefere utilizar o termo “Presente Ancestral” (DUSSART, 2010: 139).

Apesar de a literatura enfatizar que o *Dreaming* é algo muito mais complexo do que o ato de sonhar dormindo, diversos autores admitem que exista alguma ligação entre os sonhos noturnos e o *Dreaming*. Nancy Munn (1971) afirma que, para os Warlpiri, primeiro os ancestrais sonharam com as viagens que fariam, as paisagens e as canções que criariam, só depois efetivamente concretizaram seus atos. Françoise Dussart (2000), por sua vez, sustenta que é através dos sonhos noturnos que novos passos de dança, desenhos e canções – lembranças de algo que aconteceu no tempo mítico, mas que havia sido esquecido – podem ser potencialmente integrados às performances rituais, dependendo de quem sonhou, e de seu poder de convencimento. Sonhos repetidos por alguns meses, nos quais se vêem pinturas corporais, objetos decorados ou seres ancestrais tendem a ser considerados como especiais e reveladores. Segundo Dussart, esse tipo de visão revelatória, recebida enquanto se sonha à noite, não pertence apenas

ao indivíduo, mas a todo o seu *skingroup*. Num primeiro momento, só pode ser contada aos mais velhos do grupo, que decidirão sobre a pertinência de compartilhá-los ou não coletivamente¹⁰³.

Douglas Price-Williams e Rosslyn Gaines (1994) realizaram uma pesquisa no Northern Territory especificamente sobre a relação entre sonhos noturnos e atividade artística. Os autores afirmam que, desde o início da pesquisa, ficou claro que há uma conexão entre a produção artística dos informantes e seus sonhos noturnos. Um artista jovem lhes explicou: “se eu tenho um sonho, por exemplo, com mulheres e homens dançando, levanto de manhã e começo a trabalhar. O sonho volta à minha cabeça, e eu pinto e desenho” (PRICE-WILLIAMS e GAINES, 1994: 378, tradução minha). Muitos dos sujeitos escutados na pesquisa acima referida declararam que um dos fatores que distingue um sonho revelatório de um sonho ordinário é a nitidez ou o realismo das imagens em movimento, como se estivessem assistindo a um vídeo. Outro diferencial é a consciência que a pessoa tem de estar sonhando algo relevante; ela se mantém lúcida e consciente, de acordo com os relatos. Inclusive, alguns respondentes mencionaram que tais sonhos podem ocorrer, eventualmente, durante a vigília.

De qualquer forma, um aspecto comum a todas as etnias que vivem hoje na Austrália é o papel central das expressões artísticas: conectar o presente ao passado e os seres humanos ao “tempo dos sonhos” (CARUANA, 2003: 9). Cada etnia, metade, clã ou família possui *Dreamings* exclusivos, que só podem ser representados por seus membros. Existem várias versões – ou níveis de profundidade – possíveis para um mesmo *Dreaming*. Há as versões para crianças, para pessoas de fora da comunidade, para mulheres e para homens mais velhos. E há partes da história que se conhecem, mas não se cantam, nem pintam publicamente. Por outro lado, existem histórias recorrentes em todo o continente.

O “tempo dos sonhos”, longe de ser abstrato e etéreo, está impregnado na paisagem e nos seres vivos. Isso faz com que a arte aborígene da Austrália seja vinculada a determinados territórios – *countries* – em que os ancestrais agiram e ainda agem. Aborígenes de todas as etnias

¹⁰³ Aqui, existe mais um ponto de contato com as artes ameríndias. Muitas criações indígenas, no Brasil, são informadas pela interação com seres não-humanos e com o universo dos sonhos. É por isso que “dificilmente se responsabilizará a criatividade do artista pela produção de novas formas de expressão. O artista é, antes, aquele que capta e transmite ao modo de um rádio transistor” (LAGROU, 2009: 22). Uma ilustração está nas máscaras waujá, usadas em rituais de cura. Presentificando entidades patogênicas, dançam ao som das flautas sagradas que só os homens podem tocar. Às máscaras é oferecida comida cozida, para aproximá-las dos humanos e convencê-las a deixar os doentes em paz. Seu visual se origina nos sonhos do xamã, daí o aspecto ao mesmo tempo onírico e assustador (BARCELOS NETO, 2002). Já os *da-nho're* são composições que os homens xavante iniciados aprendem com seus ancestrais, em sonhos. Laura Graham (1995) é autora de um livro no qual analisa uma *performance* xavante com canto e dança, ensinada ao chefe Warodí por ancestrais míticos, enquanto sonhava, e que passou a integrar o repertório coletivo do grupo.

cantam, pintam e dançam feitos e andanças de seus antepassados, seres poderosos associados a certos animais, plantas e ao que nós chamamos de acidentes geográficos. Estabelece-se, dessa forma, uma conexão tripla, entre homens, ancestrais e territórios. Emblemática nesse sentido é a expressão utilizada pelos Yolngu, de Arnhem Land, para se referir ao ato de nascer: “pensar em um lugar nomeado” – *dhawal-wuyanjirr* (KLEINERT e NEALE, 2000: 62).

As canções e pinturas costumam louvar cada região como a mais bonita, a mais fértil e assim por diante, reforçando os laços afetivos com o território e refazendo os trajetos trilhados pelos ancestrais, poeticamente chamados de *songlines* – linhas musicais. Cantadas ou pintadas, as *songlines* evocam conhecimentos sobre o relevo, as fontes de água e de comida. Andy Tjilari, interlocutor Kaltjiti da antropóloga Diana James, contou-lhe: “Quando eu era jovem, aprendi canções sobre locais que eu não conhecia, lá no oeste [do estado] de Western Australia; mais tarde, como homem iniciado, quando viajei para aquele local pela primeira vez, eu sabia onde procurar água, eu segui a canção”¹⁰⁴ (TJILARI *apud* JAMES, 2009: 20). Do ponto de vista aborígene, portanto, o mapa da Austrália poderia ser analisado a partir das diferentes *songlines*, verdadeiras estradas simbólicas que cortam o continente.

Não é por acaso que o termo *songline* conjuga as raízes de duas palavras, uma ligada à audição e outra ligada à visão. Os cinco sentidos se combinam no ato de pintar, o que leva Diana James (2009: 11) a caracterizar a pintura do Deserto Central como “sinestésica”, já que uma simples tela pode recriar impressões táteis, olfativas e visuais de determinadas paisagens, ao mesmo tempo em que registra feitos ancestrais aprendidos por meio da música e da dança.

The paintings of Kaltjiti artists are intoned with the songs of their Tjukurpa, the songsagas of their Creation Ancestors. Each artist is a traditional owner and custodian of significant sites and tracts of country along these songlines. The surface of the ground is marked by the tracks of their feet dancing the song into the land. The surface of the canvas is marked by the tracks of their hands painting the song of their country. (...) Painting the song of the land is only possible for people who hear music when they see country. The Anangu artist's perception is synaesthetic: hearing the song produces mental visual images of country; seeing painted symbols invokes a chorus of many voices, hands clapping and feet stamping, flooding the brain with song (JAMES, 2009: p. 11)

¹⁰⁴ No original: “When I was a young fella I learnt songs for country I didn't know, out west in Western Australia; later as an initiated man when I travelled that country for the first time, I knew where to look for water, I followed the song” (TJILARI *apud* JAMES, 2009: 20).

As próximas imagens exemplificam a inter-relação entre o *Dreaming*, o espaço geográfico e a pintura aborígine¹⁰⁵. Embora o respeito às regras de representação e aos conteúdos culturalmente estabelecidos seja tão ou mais importante do que a originalidade do artista, esta última não deixa de estar presente. Cada pintura é uma interpretação de partes do *Dreaming*, de propriedade coletiva, passível de decodificação por quem conheça as histórias e a simbologia a ela associada. Ao mesmo tempo, o artista coloca sua subjetividade na composição.



Figura 37. Djambawa-Marawili. “Baru at Garrangali”, 2002. Pigmentos naturais sobre entrecasca de árvore. 225 X 80 cm. Coleção da Australian National University.

O pintor Djamba Marawili é o guardião dos mangues em que vive Bāru, o ancestral crocodilo que ocupa o centro da imagem.

Bāru, originalmente, tinha forma humana, mas se transformou em crocodilo após uma briga com sua esposa Dhamilingu, um lagarto de língua azul.

Irada, a esposa incendiou a cabana de casca de eucalipto em que Bāru estava dormindo e pedaços de madeira em chamas grudaram à sua pele. Ele saiu correndo para o mar, onde mora até hoje, e a textura de sua pele grossa é uma marca do ocorrido. O fogo nunca se apagou e fica localizado em uma pedra, debaixo do mar, nesse mesmo lugar.

As linhas curvas paralelas são os ninhos do crocodilo. Mas também podem ser as ondas do mar da região de Yathikpa, onde a história se passa.

Como mostra Howard Morphy (2005 e 2009), essas formas contêm significados latentes e cada elemento pode assumir vários sentidos ao mesmo tempo. Isso é possível, segundo o autor, porque os aborígenes não pintam o que vêem com os olhos, pintam conceitos; não buscam na arte representações literais de seus *dreamings*, mas formas de meditar sobre eles.

¹⁰⁵ As duas primeiras análises devem muito a Howard Morphy, que, generosamente, percorreu sua coleção de pinturas a meu lado e compartilhou um pouco de sua vasta sabedoria sobre a cultura e a arte dos Yolngu.

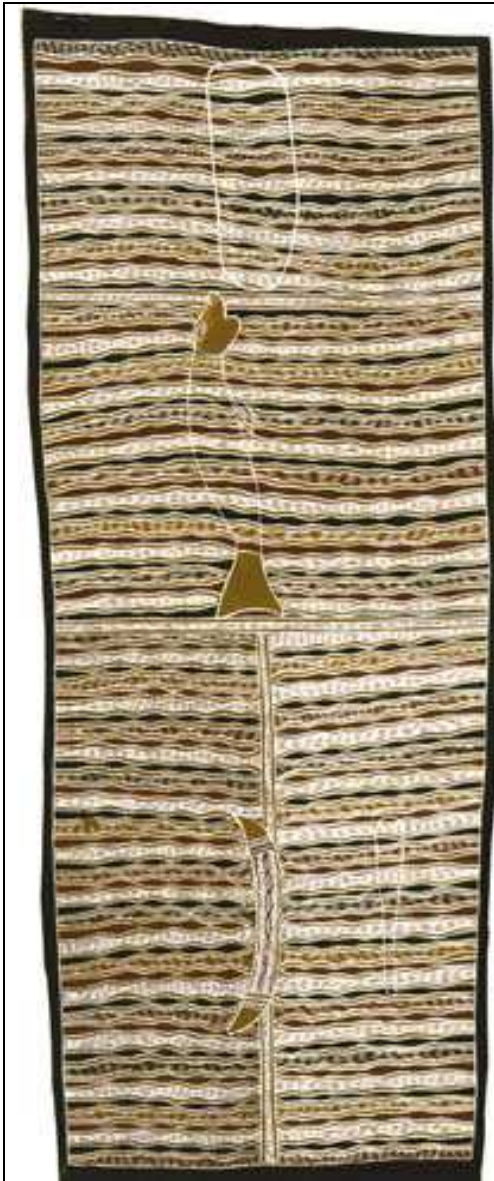


Figura 38. Djambawa-Marawili. “Yathikpa”, 2003. Pigmentos naturais sobre madeira. 142 X 55 cm. Centre for Cross-Cultural Research, Australian National University.

A cena pintada ao lado é uma continuação da história do crocodilo Bãru, e se passa no mesmo local. Dois homens chamados Burrak e Garamatji, que estão morando na praia, constroem arpões para pescar. Assim que vêem dugongos – uma espécie de peixe-boi – se lançam ao mar em sua canoa. Erram o alvo, o dugongo escapa, mas atingem a pedra subaquática da história anterior, acordando o fogo que vive dentro dela. O dugongo, a canoa e a pedra do fogo são claramente identificáveis.

Encadeamentos de pequenos losangos podem ser observados, tanto nessa imagem, como na da página anterior. O pintor Marawili preenche o fundo das pinturas com esses diamantes, insígnias do seu clã, Madarrpa – que, ao mesmo tempo, aludem aos losangos da pele do crocodilo.

A textura preenche a figura e o fundo da mesma maneira, fazendo com que o teor figurativo da imagem quase desapareça e os elementos da narrativa se tornem transparentes.

O título, Yathikpa, é o nome do local em que tudo se passa: a paisagem e as ações dos ancestrais são inseparáveis.

Djambawa Marawili [c. 1953], autor dessa pintura e daquela reproduzida na página anterior, é uma personalidade de destaque entre os Yolngu. Ocupou cargos em organizações indígenas e governamentais e, ao mesmo tempo, é um respeitado líder cerimonial. Essas identidades não são conflitantes com sua carreira artística. Ao participar da 3ª Bienal de Moscou, em 2009, cantou em frente às pinturas, lembrando que não eram apenas objetos estéticos, mas

suportes de conhecimento (TREVITT, 2011). Não é raro que os artistas aborígenes se destaquem também em outras esferas. Uma das explicações é o rigor do processo de aprendizagem, que exige profundo conhecimento dos rituais e da filosofia do grupo, além de anos de treino:

The rules of practice that the younger artists have to learn are treated seriously. Younger clan members spend many years as apprentices helping their fathers, mothers or brothers to produce paintings by infilling the designs with cross-hatching under the meticulous observation of their teachers. (...) Those who are artists are also the people who are called upon to paint in ritual contexts and to prepare objects used in ceremonies (MORPHY, 2009: 81).

O *Dreaming* das irmãs Wagilag – ou Yawkyawk – oferece mais uma ilustração de como os seres ancestrais, a paisagem e a pintura estão interligados. Nessa história, que norteia as cerimônias da metade Dhuwa, entre os Yolngu, duas irmãs tiveram filhos em relações incestuosas com membros de seu clã, obrigando-os a partir para uma longa jornada. À medida que viajavam, os dois homens encontraram animais e plantas, que nomearam. Um de seus acampamentos ficava próximo a uma fonte de água doce chamada Mirarrmina. Eles não sabiam, mas aquela era a morada da cobra ancestral Wititj, que, assustada com a presença inesperada, sugou toda a água do local e depois espirrou-a para o alto, dando origem à primeira chuva da estação úmida. Ao verem a tempestade súbita e para tentar evitar um dilúvio, as irmãs se puseram a cantar e a dançar.

A serpente Wititj engoliu as mulheres, seus filhos e todos os seus pertences. Entretanto, quando explicou a outros ancestrais, já no céu, o que havia feito, eles a convenceram de que havia cometido um erro, pois pertencia à mesma metade que as vítimas. A serpente, sentindo muita náusea, desceu rapidamente do céu e se chocou contra o chão, deixando a marca de seu corpo na paisagem. Vomitou as irmãs Wagilag, seus filhos e objetos. O impacto provocado pela queda gerou um grande vento, que empurrou as nuvens de chuva, iniciando a estação das secas. Os homens, assistindo a tudo, aprenderam os cantos e as danças e voltaram para casa, para ensinar a todos como controlar os ciclos da natureza e como evitar erros similares aos cometidos pelas irmãs¹⁰⁶ (CARUANA, 2003).

¹⁰⁶ Há variações dessa história. Às vezes, a mulher incestuosa ainda se encontra grávida, e a fúria da serpente não se deve à presença dos homens, mas ao sangue da placenta que uma das mulheres deixa cair na lagoa. Outras vezes, a serpente, assim que se sente melhor, come novamente as irmãs, que revelam aos homens posteriormente, em sonhos, os cantos e danças capazes de gerar e parar a chuva (ELIADE, 1967).

A figura a seguir, para a qual arrisco interpretação própria, é uma das muitas pinturas que representam o *Dreaming* das irmãs Wagilag.

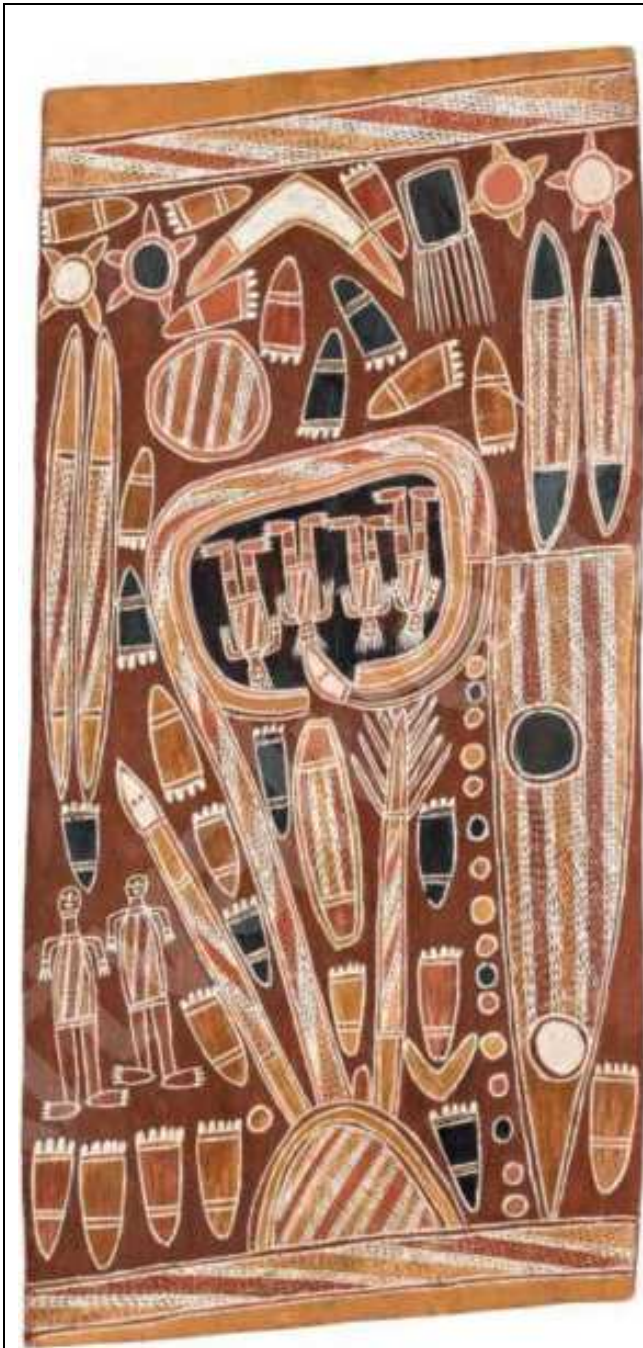


Figura 39. Dawidi Djulwarak. “Wagilag religious story”, 1965. 100 X 50 cm. Pigmentos naturais sobre entrecasca de árvore. Imagem de um leilão da Southeby’s, em Melbourne.

No quadrante inferior esquerdo, Wititj está saindo do lago onde mora – o semi-círculo. No centro, a serpente engole as duas irmãs e seus filhos, representados de cabeça para baixo. No quadrante inferior direito, há uma terceira representação da serpente: os jatos que partem de sua cabeça são as primeiras chuvas expelidas por ela, após ter bebido a água do lago.

Os dois homens estão no quadrante inferior esquerdo, e suas pegadas distribuídas por toda a pintura (pés pretos e vermelhos, com dedos brancos). A nuvem de chuva, quadrada e preta, está na parte de cima, à direita.

A forma redonda listrada, embaixo do bumerangue, é provavelmente uma pedra, usada para caçar iguanas. As cinco baguetes poderiam ser as iguanas que as irmãs caçaram e comeram.

Já o triângulo invertido que ocupa a lateral direita é um terreno cerimonial Yolngu, o *yingapungapu*, cavado no chão de areia, exatamente nesse formato. As bolinhas coloridas ao longo do triângulo são, provavelmente, pessoas na cerimônia.

Um último exemplo, desta feita analisado por Fred Myers (2002), vem dos Pintupi do Deserto Central, numa pintura feita com tinta acrílica sobre tela de tecido.

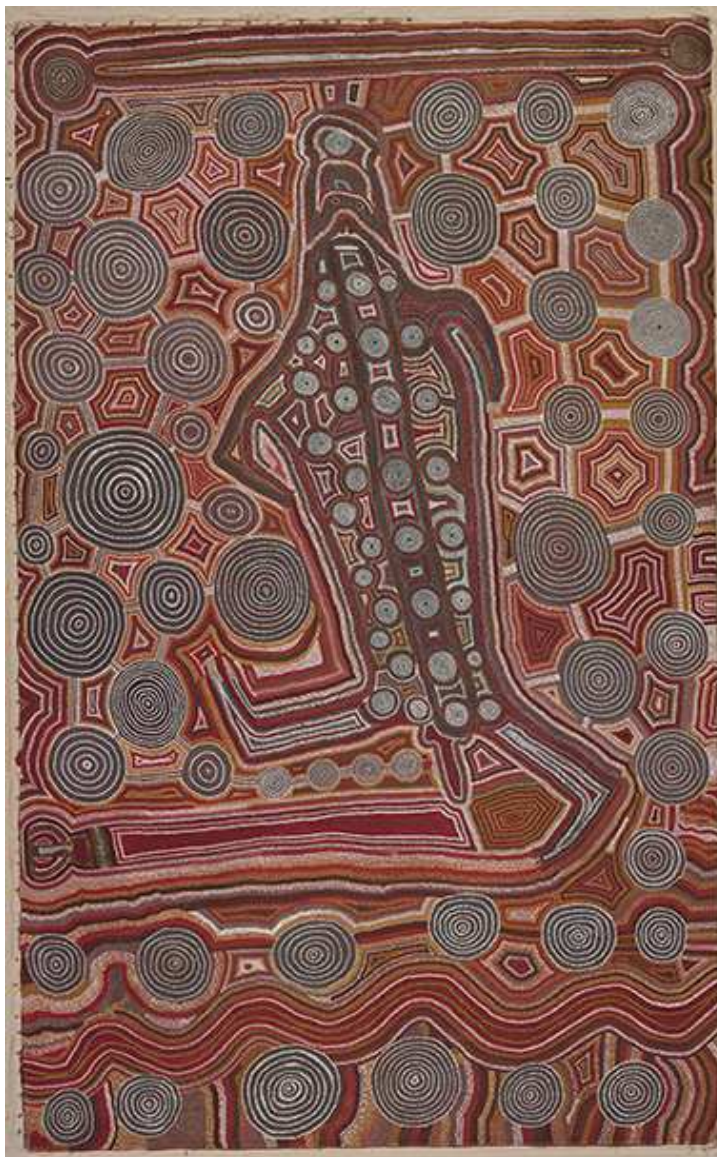


Figura 40. Wuta Wuta Tjangala. “Yumari”, 1981.
Acrílico sobre tela. 367 x 226 cm.
National Museum of Australia.
Fotografia de Fred Myers.

Yumari é uma paisagem rochosa no Deserto de Gibson, terra da mãe do pintor, onde ele cresceu. Ali ocorreu, no tempo dos sonhos, uma união proibida entre um homem – representado por um pênis vinho retangular e longo, embaixo da figura central – e sua sogra – simbolizada por uma pequena vulva na ponta esquerda do grande pênis.

Feita em grandes dimensões, a pintura condensa vários *Dreamings*. O caminho ondulado na parte inferior são os traços da Grande Serpente Marrom, que estava passando quando viu o Homem Velho – Yina – escondido em uma caverna, assustando duas mulheres.

A figura central é um misto entre outra figura ancestral, Short Legs, e o próprio pintor, que decidiu se integrar em seu *Dreaming*. Wuta Wuta fez várias pinturas sobre esse tema, sendo esta uma das últimas, realizada após uma viagem ao local (MYERS, 2002: 115).

Os Pintupi, etnia à qual pertence Wuta Wuta Tjangala [1926 – 1990], estiveram na base do surgimento do movimento de pintura acrílica do deserto, na década de 1970, discutido nas próximas páginas. De um lado, os Pintupi sempre insistiram que tais pinturas pertencem ao *Dreaming*, são coisas “verdadeiras”, e não inventadas por eles (MYERS, 2002). De outro lado, desde o início consideraram justo receber dinheiro pelas pinturas, como forma de compensação por tudo que lhes foi tirado e se declaram satisfeitos de expor uma parte de sua cultura a homens brancos que parecem realmente interessados por ela. Para evitar contendas com outros grupos da região – detentores de partes dos mesmos *Dreamings* –, os Pintupi selecionaram histórias do complexo Tingarri, “menos perigosas”, para serem representadas nas telas. Nota-se, a partir desse caso singular, uma cadeia de agências que, em várias outras comunidades e etnias, levou à emergência de um sistema de arte indígena *sui generis*, na Austrália.

Logo, a pintura aborígine contemporânea não é mero simulacro, nem apenas uma forma de banalização cultural. Nas palavras de Fred Myers, que acompanha a pintura acrílica do deserto há quatro décadas, “apesar do novo público e da nova função, os pintores Pintupi continuaram a pensar suas pinturas comerciais de forma relacionada a seus desenhos cerimoniais e deles derivada, possuindo outros valores além daqueles estabelecidos pelo mercado” (MYERS, 2002: 3). A produção artística parece ter se tornado, na Austrália, uma plataforma para o diálogo entre tradição e modernidade, mitologia indígena e mercado capitalista. Vejamos agora como ela chegou ao mundo dos brancos e aos museus.

3.2. Albert Namatjira: a invenção da aquarela aborígine

O primeiro pintor aborígine reconhecido como artista, na Austrália, foi Albert Namatjira [1902-1959]. Criado em uma missão luterana, ofereceu-se, em 1936, para ser guia do aquarelista branco Rex Batterbee, que viajara ao deserto em busca de inspiração. Namatjira pediu que, em troca, o pintor lhe ensinasse a técnica da aquarela. Aprendeu rapidamente e começou a retratar as cores e paisagens do deserto. Batterbee conseguiu organizar uma exposição individual para Namatjira, em Melbourne, em 1938, e, a partir daí, o aquarelista aborígine não parou mais de vender seus trabalhos.

Em virtude da visibilidade adquirida por Namatjira, ele foi o primeiro indígena a receber a cidadania australiana, em 1957¹⁰⁷. Havia ganho dinheiro com a venda das aquarelas e se viu impossibilitado de comprar uma casa, por restrição legal. A opinião pública se comoveu e o governo decidiu conceder a cidadania ao pintor e a sua mulher, que passaram a poder votar, escolher seu local de domicílio e comprar bebidas alcoólicas. O final da história, entretanto, é trágico. Ao oferecer bebidas para amigos e parentes, acabou sendo preso – fornecer álcool a aborígenes é crime, na Austrália. Namatjira morreu logo após ter ido para a prisão¹⁰⁸.

No início, Namatjira pintava *in locu*, em meio à paisagem. Numa segunda fase, passou a pintar de memória – omitindo elementos dos quais não queria se lembrar, como a estrada de ferro que cortou o território de seus ancestrais. Embora nos primeiros anos não assinasse suas pinturas, após a inserção no mercado compreendeu a necessidade de assinar as aquarelas e passou a fazê-lo sistematicamente, no canto direito inferior¹⁰⁹.

Namatjira ensinou seus filhos e sobrinhos a pintar – e a assinar – como ele. Assim nasceu, nos anos 1940, uma escola de aquarela aborígine, estilisticamente bastante coesa e conhecida como “Hermannsburg School” – nome da missão luterana que se estabeleceu entre a etnia Aranda (FRENCH, 2002).

A recepção da Escola de Hermannsburg no sistema euroamericano das artes foi lenta e controversa. Houve acusações de que se tratava de uma arte “inautêntica”, “típica de brancos”. Alguns autores alegam que a opção pela aquarela figurativa foi uma estratégia para proteger a

¹⁰⁷ Antes disso, os aborígenes, legalmente, já eram considerados “British subjects”. No entanto, eles podiam ser condenados sumariamente por crimes, enquanto brancos nunca eram processados por assassinar aborígenes. A Lei Marcial de 1816, de Nova Gales do Sul, permitia inclusive que brancos atirassem, caso vissem aborígenes portando flechas ou próximos demais a casas de brancos. Dentro das reservas, o *status* legal dos aborígenes era ainda mais reduzido. Todos os habitantes de reservas ficavam sob tutela dos *Protection Boards*, sem liberdade de ir e vir, de se associar, de obter lucros e de beber álcool. Aqueles que se rebelavam, considerados “baderneiros”, eram expulsos das reservas sem direito de apelação. Na década de 1940, surgiram os primeiros “certificados de cidadania”, atribuídos somente a quem promettesse se afastar completamente da vida tradicional e manter distância de outros aborígenes (CAMERON, 2000).

¹⁰⁸ Em 2011, a vida de Albert Namatjira inspirou a produção de uma peça de teatro que itinerou pela Austrália, recebendo elogios da crítica. O diretor Julian Louis, da companhia teatral Big Heart, declarou à imprensa que a peça pretendia “levar o público a uma jornada capaz de captar a intensa beleza, a profundidade, mas também a injustiça que formaram nosso país” (HAWKES, 2001). A estrela do elenco era Trevor Jamieson, ator de cinema aborígine conhecido na Austrália. Uma exposição de pinturas da Escola de Hermannsburg acompanhou a tournê, bem como *workshops* de aquarela. A concepção do projeto contou com a participação de familiares e seguidores de Namatjira e com a consultoria da antropóloga Alison French.

¹⁰⁹ O processo de mudança de sua assinatura é interessante. Depois de um momento inicial de aquarelas não-assinadas, vem um segundo momento em que assina simplesmente Albert. Até que lhe explicam que é comum adicionar o sobrenome. Ele, então, incorpora o nome de seu pai, anterior ao batismo: a partir de 1838, as pinturas aparecem assinadas como Namatjira Albert. Pouco tempo depois, a ordem dos nomes é invertida, provavelmente porque lhe tenham dito que soaria melhor (KLEINERT e NEALE, 2000: 199).

iconografia tradicional, muito poderosa e, até então, secreta (FRENCH *et al*, 2008). Outros argumentam que a íntima conexão com a região de Ntaria – nome nativo do local em que ficava a missão de Hermannsburg – posiciona os aquarelistas aborígenes numa linha de continuidade em relação a seus ancestrais, cujas aventuras míticas ocorreram exatamente naquela paisagem e cujos ensinamentos fazem referência às árvores, aos rios, às montanhas e aos animais do Deserto Central.

Art critics and art institutions largely refused to accept that work done in a ‘borrowed’ style by an Aboriginal could have any value as art, or any meaningful place in Australian Aboriginal culture. Thus, in 1950 neither the National Gallery of Victoria nor the Art Gallery of New South Wales owned a work by Albert Namatjira. (...) Recent re-evaluation has, however, led to two works by Namatjira being hung in the New Parliament House in Canberra in 1988. (...) The first major retrospective exhibition, ‘Albert Namatjira’, was held in 1984 at the Araluen Centre in Alice Springs, twenty-five years after Albert’s death (KLEINERT e NEALE, 2000: p. 199).

As características das aquarelas de Hermannsburg são a opção temática pela paisagem do deserto, sem a presença de humanos; um eucalipto, árvore nativa, no primeiro plano; montanhas ao fundo; a linha do horizonte dividindo a pintura; tons terra e azulados que lembram os pigmentos naturais e a luminosidade da região.



Figura 41. Albert Namatjira. “Ghost gum, MacDonnell Ranges”, 1953. Lápis e aquarela sobre papel, 29 X 40 cm. Imagem de divulgação da casa de leilões Christie’s, de Londres, em 2010.

Hoje, aquarelas de Namatjira estão espalhadas por museus australianos e internacionais. Em Alice Springs, o *Araluen Arts Centre* possui a maior coleção existente da Escola de Hermannsburg, disposta em salas permanentes. Em 2002, a *National Gallery of Australia*, em Canberra, organizou uma exposição itinerante em homenagem ao centenário de Albert Namatjira. E o pintor se encontra entre os 5 artistas aborígenes mais procurados nos leilões da Austrália, conforme se verá no *ranking AIAM 100*, apresentado no próximo capítulo. Mas nem sempre foi assim.

Talvez por sentir a rejeição institucional e da crítica, quando Namatjira foi convidado a ilustrar a capa de uma monografia sobre ele, escrita pelo antropólogo Charles Mountford, em 1944, adicionou motivos da iconografia tradicional do deserto – que nunca utilizara antes – por cima de uma de suas aquarelas de paisagem. Escudos e bumerangues decorados compõem as bordas da imagem e um grupo de caçadores nus, com barbas compridas e armas na mão, ocupam o primeiro plano, numa provável tentativa de corresponder à aboriginalidade do senso-comum.

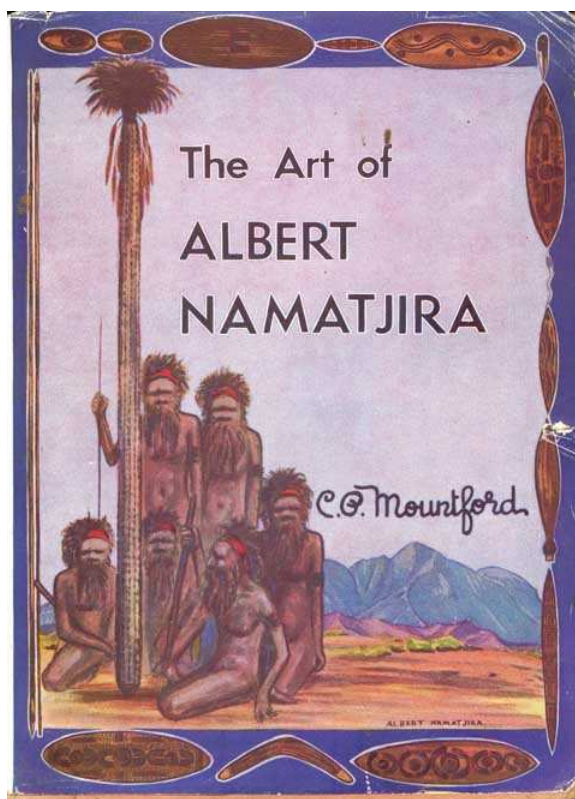


Figura 42. Albert Namatjira. Capa para livro de Charles Mountford, 1944.
Fotógrafo não-identificado.

O que o sistema das artes parece esperar de um artista indígena é uma aboriginalidade explícita, supostamente garantidora da “autenticidade” da peça – bem como de seu exotismo. O vínculo temático com o território e o uso particular de cores do deserto que marcam as aquarelas da Escola de Hermannsburg não foram suficientes para isso. A pintura sobre madeira de Arnhem Land e a pintura acrílica do deserto, surgidas posteriormente, corresponderam melhor a tal expectativa. Não por acaso, são mais colecionadas, expostas e apreciadas na Austrália. Passemos a elas.

3.3 Pintura sobre madeira de Arnhem Land

Arnhem Land abrange uma área de aproximadamente 97.000 km². Embora abrigue grande variação étnica e linguística, compreendendo grupos tais quais os Dangbon, Gumatj, Gunardba, Kakadu, Kuninjku, Tiwi e os majoritários Yolngu, encontram-se similaridades em sua organização social – como a divisão em duas metades, *Dhuwa* e *Yirritja*, herdadas patrilinearmente – e na cosmologia – ancestrais comuns estão presentes na maioria dos ciclos cerimoniais, ainda que seu papel e sua proeminência difiram de um grupo para outro (CARUANA, 2003). Arnhem Land foi transformada em reserva indígena¹¹⁰ em 1931.

A frente de colonização chegou ali tardiamente, em razão da distância em relação às grandes cidades litorâneas e à inadequação do solo para pastagem. Mas missionários metodistas e anglicanos tiveram presença maciça de 1907 a 1950, período em que a maioria dos aborígenes passou a viver em torno das missões. Durante a Segunda Guerra Mundial, os habitantes de Arnhem Land foram recrutados para ajudar no patrulhamento da costa e assistiram à construção de bases militares, ao mesmo tempo em que passaram a fabricar *souvenirs* étnicos, como bumerangues, para os soldados. Na década de 1970, com a nova ideologia oficial do governo

¹¹⁰ A criação das reservas teve início no final do século XIX. Alguns aborígenes optaram por morar em reservas, por se sentirem protegidos e terem acesso à distribuição gratuita de comida. Mas a maioria foi levada à força. Assim como nas missões, nas reservas as cerimônias religiosas eram proibidas. Atualmente, existem corpos diretores (*management bodies*) responsáveis pelo controle de cada reserva, vinculados ao governo ou a associações indígenas. Dentre suas atribuições, está a decisão sobre alugar parte das terras a mineradoras ou instalações turísticas. Uma tendência recente é a associação entre parques naturais e reservas indígenas, modelo que tem funcionado bem. O jornal *The Telegraph* anunciou, em outubro de 2009: “the government created two adjoining nature reserves last week covering almost 20,500 square kilometers in the Northern Territory. (...) Yibarbuk’s people in Arnhem Land will control feral pests such as water buffalo and pigs and help minimize wildfires, while protecting rock art sites dating back 50,000 years. Indigenous Protected Areas protect Australia’s biodiversity while providing training and employment for Aboriginal people doing work that they love on their own country. Together the new reserves cover an area twice as large as America’s Yellowstone National Park (SANDS, 2009).

federal pautada pela auto-determinação, os aborígenes começaram a deixar as missões e a retornar a seus territórios de origem. McCulloch afirma que “as conexões entre o retorno à terra natal e o subsequente desenvolvimento da arte aborígene contemporânea são fundamentais e inseparáveis” (McCULLOCH, 2009: 192, tradução minha).

Não se sabe ao certo quando foram feitas as primeiras pinturas sobre entrecasca vegetal (*bark paintings*), pois o material é perecível. A primeira coleção de pranchas de que se tem notícia foi reunida na Península de Cobourg, na costa ocidental de Arnhem Land, em 1838, e hoje pertence à Universidade de Sydney (McCULLOCH, 2009: 15). Eram paredes laterais e tetos decorados de cabanas construídas durante a estação chuvosa. Os motivos pintados sobre elas eram de tipo não-religioso, sem símbolos clânicos ou referências a ancestrais. As evidências sugerem que havia um segundo uso tradicional, embora não tão frequente: as lâminas de eucalipto ajudavam a transmitir ensinamentos restritos, por meio de desenhos (MORPHY, 2009).

Na primeira metade do século XX, alguns intelectuais se empenharam em conhecer e valorizar as expressões culturais dos povos indígenas da Austrália, sobretudo de Arnhem Land, realizando viagens e constituindo coleções. O primeiro deles foi o antropólogo Baldwin Spencer. Quando esteve no norte do continente, entre 1911 e 1921, em missões científicas, como representante do governo, Spencer pediu aos Kakadu que pintassem sobre lâminas de eucalipto as mesmas imagens que se encontravam estampadas nas rochas da região. Spencer levou consigo nada menos do que 962 pinturas. Em 1929, o *National Museum of Victoria*, do qual Spencer havia sido diretor, organizou com elas a exposição “Primitive Art” (MCLEAN, 1998).

Os antropólogos Loyd Warner e Donald Thomson estiveram em Arnhem Land, em 1927 e em 1935, respectivamente, documentando a cultura material Yolngu com fotografias e descrições dos objetos. Ronald Berndt, professor da *Western Australia University*, começou a trabalhar em Arnhem Land, juntamente com sua esposa Catherine, também antropóloga, em 1944. O método etnográfico do casal compreendia a encomenda de *bark paintings* aos Yolngu. A cada semana, eram produzidas dezenas de pinturas sobre determinado tema¹¹¹ (MORPHY, 2009). Seu colega de disciplina Charles Mountford, líder de uma expedição financiada pela *National Geographic Society* à Arnhem Land, entre 1947 e 1948, também teve papel crucial. A partir do

¹¹¹ Em 1976, o casal Berndt fundou o *Anthropology Research Museum*, em Perth, que hoje se chama *Berndt Museum of Anthropology*. Em 1994, doou sua coleção de objetos, fotografias e registros sonoros a esse museu. Mais informações podem ser obtidas no sítio do museu: <http://www.berndt.uwa.edu.au/index.lasso>.

material coletado na expedição, Mountford organizaria, dez anos depois, uma mostra internacional de *bark paintings* que itinerou por toda a Europa (CARUANA, 2003).

Outro nome fundamental foi Leonhard Adam, judeu que emigrou por causa do nazismo. Jurista de formação, tornou-se curador das coleções da Universidade de Melbourne, contribuindo para a difusão de peças aborígenes no resto do mundo, ao oferecê-las em troca de objetos do Canadá, do México etc.. Adam foi curador de uma exposição com o mesmo título da anterior, “Primitive Art”, desta vez na *Victoria National Gallery*, em 1943. Optou por realçar aspectos formais e não etnográficos: os objetos foram agrupados em função de similaridades visuais (ANDERSON, 2009).

Dentro da Austrália, a primeira exposição de *bark paintings* em um museu de belas-artes foi idealizada pelo pintor e curador Tony Tuckson, em 1960. Ele ficou muito impressionado com uma exposição que vira em Sydney, em 1949, mostrando a coleção particular do casal Berndt, com peças de Arnhem Land. Em 1958 e 1959, Tuckson fez viagens para o norte da Austrália, de onde trouxe mastros cerimoniais decorados que até hoje têm destaque na entrada da *Art Gallery of New South Wales*, em Sydney. A grande exposição organizada por Tuckson viajou por museus públicos na Austrália e em outros países. Inclusive, parte das peças foi enviada à Bienal de São Paulo, em 1961.

Esses antropólogos e colecionadores adotaram metodologia semelhante de registro, que acabou se tornando hegemônica. Desenhavam ou fotografavam as peças, anotavam a etnia, o nome do autor, a metade e o clã a que pertencia, descreviam o uso do objeto ou o *dreaming* nele representado – como faz, hoje, um centro de arte ou uma galeria comercial em que se compre uma pintura aborígene. Ao encomendarem pinturas com temas e tamanhos específicos e ao levarem-nas para as grandes cidades, abriram caminho para o surgimento de um novo movimento artístico. Assim, no início dos anos 1960, *bark paintings* já se faziam presentes nos principais museus australianos; eram inauguradas as primeiras galerias comerciais de arte indígena em Sydney; e intensificaram-se tanto a produção de pinturas como o conhecimento sobre elas.

Os Yolngu, de sua parte, tinham uma longa tradição de intercâmbios comerciais e culturais com os Macassan de Sulawesi e, de uma maneira geral, os aborígenes da Austrália incorporam com facilidade pessoas e objetos exógenos a seus próprios sistemas culturais (MORPHY, 2009). Desse modo, adaptaram-se rapidamente às novas demandas. Originalmente, as pinturas sobre prancha de madeira eram de tamanho reduzido. Com o florescimento do mercado de arte indígena, sofreram adaptações no tamanho – ficaram maiores – e no visual –

imagens seculares se multiplicaram e signos religiosos foram omitidos. O artista David Malangi [1927 – 1999] explica assim os diversos níveis de significado contidos em suas pinturas:

It's OK you see this painting, this is my waterhole, made by one of the Djang'kawu sisters. I can tell you this, but this painting also has sacred-secret story I cannot tell you. I teach my sons this story, paint it on them for their initiation and we sing and dance this story in our ceremony (...). This is how we keep our culture strong, pass on this sacred story (*apud* McCULLOCH, 2009: 194).

A pintura rupestre pré-histórica do norte da Austrália é importante para se compreenderem as origens da pintura sobre madeira. As figuras de Kakadu, no noroeste de Arnhem Land, que são patrimônio da UNESCO e um dos principais pontos turísticos australianos, datam de aproximadamente 20.000 anos. Observa-se impressionante continuidade entre elas e as imagens pintadas sobre entrecasca de árvore até hoje, como, por exemplo, na representação dos ossos e vísceras dentro dos corpos, como se eles fossem transparentes. Esse estilo¹¹², chamado de “raio X” e predominante nas comunidades de Milingimbi e Gumbalanya, atraiu a atenção internacional para Arnhem Land, na primeira metade do século XX. Kenneth Clark, ex-diretor da *National Gallery* de Londres, ficou tão encantado que tentou organizar – sem sucesso – uma exposição no *British Museum*, em 1940 (CLARK *apud* ANDERSON, 2009: 2). O surgimento de novas técnicas de datação arqueológica, na década de 1950, revelou que as pinturas rupestres australianas eram anteriores às da caverna de Lascaux, na França. Esse fato colocou em evidência não apenas as pinturas rupestres de Arnhem Land, como também as pinturas sobre entrecasca de eucalipto, já que, em parte, estas revisitam e atualizam aquelas.

¹¹² O “estilo” pode ser abordado, na antropologia da arte, como um marcador de tempo, lugar, *status* ou categoria, refletindo aspectos distintivos de um sistema sociocultural – que, ao mesmo tempo, ajuda a reproduzir. A presença ou ausência de determinados elementos estilísticos é influenciada pelas técnicas de manufatura, pelos códigos de comunicação e pelos mecanismos identitários de cada sociedade. Algumas características de estilo têm papel prioritariamente semântico, enquanto outras têm função predominantemente decorativa, embora o mais comum seja haver inter-relação entre as dimensões semântica e decorativa (MORPHY, 1994).



Figura 43a. Pintura rupestre de Kakadu, no estilo “raio X”, de cerca de 20 mil anos atrás, que tem semelhanças com as pinturas modernas sobre madeira. Fotografia de Ilana Goldstein.



Figura 43b. Pintura de argila branca sobre madeira, no estilo “raio X”, de autoria desconhecida, coletada por Spencer em 1912, na região de Gumbalanya. Fotografia não-identificada.

O estilo “raio x” presente nas Figuras 43a e 43b tem, segundo Wally Caruana (2003), finalidade didática, ajudando a ensinar a anatomia das espécies, as melhores maneiras de cortar a caça e para quem se deve servir cada pedaço. Note-se que, em ambas as figuras, um espírito Mimi está caçando o canguru. Os Mimis ensinaram aos antepassados dos Kunwinjku e Kakadu como se pinta e a eles são atribuídas as primeiras pinturas rupestres.

Para se obter a lâmina de madeira, a parte externa dos troncos é arrancada na estação úmida (novembro a março), aquecida no fogo por alguns minutos e, então, sua curvatura é atenuada pelo uso de pesos nas quatro extremidades. Os pincéis são feitos de fibras ou pequenos galhos, mastigados na ponta para se tornarem mais macios, ou então têm penas e fios de cabelo colados em suas pontas – estes últimos são reservados para traçar as linhas mais finas. Até os anos 1960, os fixadores de pigmentos vinham de orquídeas, da clara do ovo de pássaros ou de cera, mas, hoje, é frequente o uso de colas e resinas industrializadas. Uma outra mudança importante ocorrida na década de 1960 foi a entrada das mulheres na atividade pictórica, que começaram preenchendo com texturas as figuras desenhadas na madeira por seus maridos.

Do ponto de vista formal, desenhos geométricos e representações figurativas se combinam, para formar narrativas complexas e codificadas. Empregam-se somente quatro cores:

o preto extraído do carvão ou do manganês, o branco do barro, o ocre e o vermelho de pedras da região. A cor branca pode funcionar como uma espécie de escudo, que protege as pessoas da poluição e os objetos, da contaminação; já a cor vermelha é associada à renovação, cobrindo, por exemplo, o espaço da casa em que alguém morreu (MORPHY, 2009).

Existe uma palavra yolngu para designar os desenhos, de uma maneira geral: *miny'tji*. O termo se aplica a qualquer tipo de motivo composto por linhas e cores, seja ele produzido por um ser humano ou não. As asas de uma ave colorida, a estampa de um vestido e uma pintura sobre entrecasca de árvore são igualmente chamadas de *miny'tji*. Em todos esses casos, o desenho é considerado como um sinal aparente da identidade das coisas e dos seres. Há duas subcategorias diferenciadas, uma para se referir aos desenhos sagrados – *madayinbui miny'tji* – e outra para os desenhos ordinários – *wakinngu miny'tji* (MORPHY, 2009). Um mesmo *miny'tji* pode cobrir uma prancha de madeira, o peito de um jovem que será circuncidado, ou um mastro fúnebre. Além disso, pode ser desenhado integralmente ou de forma fragmentária, dependendo do tamanho da superfície.

Há várias comunidades que possuem centros de arte indígena, em Arnhem Land, sendo sete os principais, conforme mostra o Mapa 7. Cada região apresenta particularidades. Para dar apenas dois exemplos, em Groote Eylandt o fundo das *bark paintings* é sempre preto e são frequentes os retratos de comerciantes Macassans chegando de barco¹¹³; já nas ilhas Bathurst e Melville, esculturas de madeira zoomorfas se destacam.



Mapa 7. Principais centros de arte de Arnhem Land.

Fonte: portal Aboriginal Art Online (<http://www.aboriginalartonline.com/index.php>).

¹¹³ Os Macassans navegaram regularmente da Indonésia para a costa nordeste de Arnhem Land, nos séculos XVIII e XIX, entre os meses de janeiro a maio, para recolher pepinos-do-mar, iguaria que apreciavam. Estabeleceram relações pacíficas e duradouras com os Yolngu (McCULLOCH, 2009).

O autor da pintura reproduzida na próxima figura, residente na parte ocidental de Arnhem Land, tornou-se conhecido como informante do antropólogo Ronald Berndt, entre 1945 e 1950. Mais tarde, suas pinturas foram divulgadas pelo pintor e etnólogo francês Karel Kupka, cuja coleção, formada em 1963, hoje pertence ao *Musée du Quai Branly*.



Figura 44. Jimmy Midjaw-Midjaw. “Nawarran, rock python”, 1963. 77,5 x 67 cm.
Pigmento natural sobre entrecasca de eucalipto. National Gallery of Australia.

Por ser um ancião detentor de grande sabedoria, Jimmy Midjaw-Midjaw [1897 –1985] tinha permissão para pintar *Dreamings* importantes de sua etnia, Kunwinjku. A cobra da Figura 44 remete à serpente arco-íris¹¹⁴. O fundo monocromático e liso, bem como a simplicidade da composição são típicos do oeste de Arnhem Land.

Uma versão mais recente do mesmo tema, na imagem a seguir, traz a serpente engolindo um ancestral canguru – que depois irá vomitar de volta. Os dois círculos vazios são fontes atuais de água doce, originadas desse processo de metamorfose. Também pertencente à etnia Kunwinjku, no oeste de Arnhem Land, John Marwurndjul [c. 1952] utiliza o mesmo fundo monocromático e homogêneo presente na figura anterior e coloca, igualmente, uma única figura central. Mas sua figura é mais complexa e tem acabamento mais fino que a de Midjau-Midjau. Na pintura de John Warwurdjul – convidado para decorar o teto da livraria do *Musée*

¹¹⁴ Os nomes da *rainbow serpent* variam muito, bem como as ações atribuídas a esse ancestral. Mas ele sempre tem a forma de uma cobra enorme, hermafrodita ou assexuada, associada às chuvas, lagos e rios (ELIADE, 1967). Radcliffe-Brown (1926) foi o primeiro a escrever sobre mitos pan-aborígenes como este.

Branly, como já se mencionou no Capítulo 1 e para integrar a exposição *Magiciens de la terre*, em Paris, em 1989 –, a textura de linhas paralelas e cruzadas confere densidade e dinamismo ao interior da serpente.



Figura 45. John Mawurndjul. “Rainbow Serpent's Antilopine Kangaroo”. 1991.
Pigmento natural sobre entrecasca de eucalipto. National Gallery of Australia. 189 x 94 cm.

Textura semelhante à que preenche a serpente de John Marwurndjul aparece nas pinturas da porção oriental de Arnhem Land, só que espalhada por toda a superfície. Chamada de *rrark*, ela presentifica o poder dos ancestrais e é também aplicada na pele dos jovens que serão iniciados na cerimônia Mardayin, recorrente em Arnhem Land (TAYLOR, 1996). Em linhas gerais, na parte ocidental de Arnhem Land, as *bark paintings* enfatizam a figuração naturalista com fundo liso (Figuras 44 e 45), enquanto, na parte oriental, o geometrismo predomina, sobre um fundo texturizado (Figura 46).



Figura 46. Narritjin Maymuru. “Nyapililngu Ancestors at Djarrakpi”, c.1978. Pigmentos naturais sobre entrecasca de eucalipto. 158 cm x 60 cm. National Gallery of Australia. Fotografia não-identificado.

A pintura ao lado figura a paisagem física e espiritual de Blue Mud Bay, em Arnhem Land, onde mora o artista Narritjin.

No centro da imagem está o lago de Djarrakpi, com suas águas onduladas, rodeado de dunas de areia branca. Essa paisagem foi criada, entre outros ancestrais, pela ave Guwak, representada ao longo de toda a lateral direita, com o bico aberto em formato de pinça, e corpo alongado, lembrando um bastão cerimonial.

A estrutura vertical é organizada em torno das duas irmãs ancestrais Nyapililngu. Suas cabeças têm a forma de cestos, mas os olhos, narizes e bocas são bastante discerníveis. Seus corpos lembram as pás de cavar (*digging sticks*) usados pelas mulheres para colher alimentos.

Os dois “X” na parte de baixo e de cima da pintura remetem a adornos peitorais utilizados pelas mulheres em cerimônias. As elevações triangulares voltadas para os dois lados são, ao mesmo tempo, os seios femininos e as nuvens de chuva da estação úmida (CUBILLO e CARUANA, 2010).

De acordo com Howard Morphy (2005), três tendências caracterizam a pintura sobre entrecasca de árvore de Arnhem Land. A primeira é a capacidade de comunicar diversos sentidos a partir de poucos elementos, que ele chama de “condensação simbólica”. Na pintura anterior de

Narritjin Maymuru, por exemplo, a ave ancestral é ao mesmo tempo um bastão cerimonial; os seios das mulheres podem também ser lidos como nuvens de chuva. A segunda característica é a “iconicidade emergente”, ou seja, a figuração de objetos e corpos de modo minimalista e às vezes apenas insinuado, levando-nos às vezes a confundir figura e fundo. Na imagem de Narritjin, isso está presente no lago, que tem margens delimitadas, tem uma superfície ondulada, mas não parece um lago, à primeira vista. A terceira tendência é a técnica das hachuras cruzadas (*cross-hatching*), que consiste em preencher os espaços com finas linhas paralelas ou convergentes, gerando um efeito óptico de brilho e movimento. Morphy comenta que isso torna a superfície instável, como se fosse sair para fora, atestando tanto o poder dos ancestrais evocado pelas pinturas, como o caráter de ação e transformação das cenas figuradas pelos artistas aborígenes. De fato, nossos olhos ficam inquietos e não encontram repouso na pintura de Narritjin. As palavras do antropólogo ecoam no que disseram os artistas aborígenes com quem tive contato:

Their paintings allude to the fact that the landscape itself is active, animated by the presence of ancestral beings. The ancestral beings transformed themselves into rocks, sand dunes and lakes, but they are not frozen immutably in time and space, rather they are a continuing presence, remaining active in time and space (MORPHY, 2005: 141).

É preciso ainda mencionar os mastros funerários pintados com o mesmo tipo de pigmento e de iconografia das *bark paintings*, que também adentraram os museus de arte. Quando uma pessoa morre em Arnhem Land, seu corpo é lavado e pintado com os desenhos de seu totem. Cantam-se suas músicas e se procede ao enterro. O local do ritual e os familiares do morto são purificados com fogo ou fumaça. Depois de determinado período, que pode durar anos, uma nova cerimônia marca a volta dos espíritos para a água. Para esse segundo ritual, chamado de *Hollow Log* ou *Bone Coffin*, busca-se um tronco comido por dentro por cupins, para ser limpo e coberto com os mesmos desenhos totêmicos do morto. Canta-se e dança-se novamente, num terreno cerimonial especialmente preparado. O corpo é então exumado, os ossos são retirados, pintados com pigmento vermelho e inseridos dentro do tronco. Em seguida, é carregado pelos principais locais do acampamento ou da comunidade e abandonado ao ar livre, para perecer com o tempo e as intempéries naturais (MUNDINE, 2009).

Os exemplares artísticos mais famosos inspirados nesses mastros funerários são os do “Memorial Aborígene”, realizado para o bicentenário da colonização inglesa na Austrália, em 1988. Com ajuda de artistas de Ramingining, os curadores Wally Caruana (branco) e Djon Mundine (aborígene) conceberam uma instalação composta de 200 troncos dispostos ao longo de

um caminho curvo, imitando o curso do Rio Glyde, que corta Arnhem Land. Cada mastro lembra um ano de opressão sob a administração colonial e o conjunto homenageia os nativos que não receberam sepultamento apropriado. Inicialmente exibida na Bienal de Sydney, em 1988, a instalação foi comprada pela *National Gallery of Australia*, em Camberra, onde fica permanentemente exposta. Esse é, portanto, um anti-memorial, que lança mão de um recurso caro à nossa sociedade, a homenagem aos mortos em combate, mas também utiliza um elemento ritual aborígene, o tronco que envolve os ossos dos mortos na fase final do luto. Se, por um lado, o confinamento da instalação em um museu de arte tira parte de sua força, por outro, submete a instituição a obrigações inéditas: os artistas exigiram da *National Gallery of Australia* que o conjunto fique permanentemente em exposição e em local proeminente.



Figura 47. “Memorial Aborígene”, 1988. *National Gallery of Australia*.
Foto de divulgação publicada no site do museu. Fotografia não-identificado.

Alguns meses após a inauguração do Memorial Aborígene, uma coalizão majoritária composta pelos partidos Trabalhista, Democrata e Verde aprovou a Lei de Títulos Nativos (*Native Titles Act*), garantindo direito à terra aos indígenas que provassem ocupação contínua de certo território ou então que justificassem os motivos da interrupção da continuidade no uso da terra. Conforme analisa Terry Smith (2001), esse foi apenas o ápice de um processo iniciado muito antes, por meio do qual artistas de Arnhem Land abriram caminhos para avanços políticos em termos de legislação e autonomia dos povos indígenas da Austrália. São muitos os exemplos do uso político que os artistas aborígenes têm feito de sua arte, na Austrália. Outros casos serão apresentados no Capítulo 4.

Ademais, o dinheiro obtido com a venda de *fine art* para os brancos costuma financiar a comida e as viagens necessárias para a realização das grandes festas e rituais tradicionais (MORPHY, 2009). E o momento de confecção das pinturas, bem como o processo de aprendizagem dos jovens artistas constituem momentos privilegiados para a transmissão de conhecimento e a recriação identitária. Assim, a pintura sobre madeira de Arnhem Land não é somente um movimento artístico, mas uma forma de agência indígena que tem diversas dimensões. A estética é certamente uma delas, mas a política, a econômica e a cultural são igualmente importantes.

3.4 A pintura acrílica do deserto

O terceiro movimento de pintura aborígine australiana é caracterizado pelo uso de tinta acrílica sobre tela, pela ausência de representações figurativas de seres humanos ou ancestrais e pelo uso de uma iconografia geométrica recorrente. Conhecido como *Desert Acrylic Painting*, o movimento teve início em 1971, tendo como pivô o arte-educador branco Geoff Bardon, que incentivou seus alunos indígenas a transporem, para papéis e telas de tecido, desenhos e cores que já aplicavam sobre a areia e o corpo. Um ano depois, seria constituída a primeira cooperativa de artistas aborígenes. Essa história, considerada o grande divisor de águas do desenvolvimento da pintura do deserto australiano, ocorreu no povoado de Papunya.

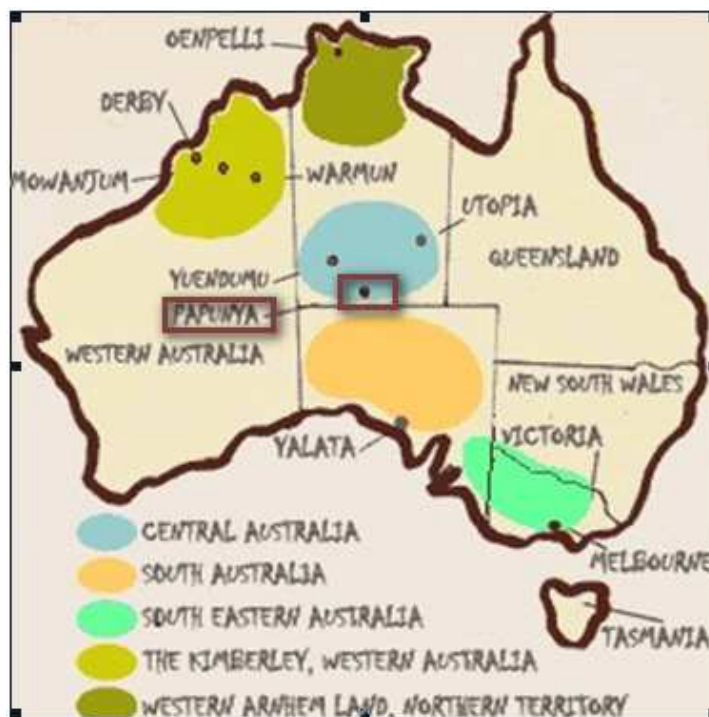
Papunya (destacada com um retângulo, no Mapa 8) foi criada para abrigar parte dos moradores da missão luterana de Haasts Bluff, cuja água ficara imprópria devido à superpopulação. Buscou-se, então, um novo local para construir um vilarejo, próximo a uma fonte de água doce. Estabelecida em 1959, Papunya foi a última tentativa do governo federal de juntar etnias e línguas completamente diferentes numa mesma comunidade. Fred Myers (2002) aponta o paradoxo de que um movimento artístico indígena de tamanho alcance tenha surgido num local planejado para ser um “laboratório de assimilação à sociedade branca” dos Pintupi, Warlpiri, Anmatyierr, Arrente e Luritja.

450 pessoas foram levadas a Papunya, onde passaram a viver em torno da escola, da igreja luterana, da clínica e dos escritórios administrativos – cada grupo guardando distância dos demais e tentando se manter alinhado a sua terra natal. Seis idiomas eram falados ali, mas a língua franca era Luritja (KEAN, 2007:6). No momento da chegada de Geoff Bardon, havia 1000 moradores

em Papunya, enfrentando más condições de saúde e conflitos interétnicos. A produção artística coletiva talvez tenha sido uma das saídas para aumentar a entrada de dinheiro na comunidade e para reafirmar identidades que pareciam estar em risco. A pujança criativa foi impulsionada, também, pela situação geográfico-cosmológica: Papunya foi erguida exatamente no local em que se passam episódios importantes do *Honey Ant Dreaming*, com o qual todas as etnias se identificavam.

Papunya is at the epicentre of the Honey Ant Dreaming complex. Here the songlines converge from the south-east, east, north-east, north and west. It helps to think of these as trails joined to a central hub, just like the converging lines of a rail network. (...) Several accounts suggest that it was the confluence of Tjala songlines at Papunya that provided the agency for the disparate tribal groups to paint their own stories on that country. (...) The network metaphor also explains the transmission of Papunya painting outwards, beyond the community” (KEAN, 2007:7).

O próprio nome dado à cooperativa de artistas, *Papunya Tula*, está relacionado ao *Dreaming*: *tula* designa as câmaras subterrâneas criadas pelas formigas de mel ancestrais e, ao mesmo tempo, significa local de encontro (JOHNSON, 2006: 104).



Mapa 8. Comunidade de Papunya, na Austrália Central.
Mapa de divulgação da galeria Aboriginal Art Store, em Alice Springs.

Como os grupos de Arnhem Land, mencionados no item anterior, os povos aborígenes do Deserto Central já estavam acostumados a realizar intercâmbios comerciais e culturais entre si (KÖNNIG, 2011). Com a construção da linha férrea *Trans-Australian Railway*, em 1915, depois expandida de Adelaide para Alice Springs, em 1929, surgiu a demanda, por parte de viajantes e trabalhadores da estrada de ferro, por *souvenirs* aborígenes, sobretudo bumerangues e escudos de madeira decorados. Assim, a inserção da *Papunya Tula Artists Ltd.* no sistema euroamericano de artes, na década de 1970, não foi algo totalmente inusitado ou abrupto.



Figura 48. Dinny Nolan Tjampitjinpa. Escudo decorado. 1972. Pigmento orgânico sobre madeira. 73 x 20 x 7,5 cm. National Museum of Australia. Fotografia não-identificado.

O documentário *Mr. Patterns* (MACKENZIE, 2003) recupera os primórdios do *Desert Acrylic Painting Movement*. Geoff Bardon, professor de artes, ficou impressionado com a riqueza do repertório visual de seus alunos, que tinham entre 4 e 16 anos e também com seu processo de criação – até hoje, os artistas aborígenes pegam a tela e pintam imediatamente, sem rascunho e sem cálculo aparente. As crianças o chamavam de Mr. Patterns (Sr. Desenhos), porque ele pedia o tempo todo para desenharem na lousa e no papel. Um dia, um adulto o interpelou, dizendo que os mais velhos também queriam pintar o que sabiam. Daí surgiu a ideia do *Honey Ant Mural*: cerca de 30 pessoas se reuniram em torno do muro da escola, cantando as músicas da formiga do mel enquanto pintavam esse *Dreaming*. Nas semanas seguintes, Bardon organizou uma sala aberta à comunidade, forneceu material e procurou encorajar os novos artistas. As primeiras pinturas foram feitas sobre quaisquer objetos, inspiradas nos desenhos tradicionais sobre a areia. Esses desenhos são traçados e coloridos no solo, por homens iniciados, num processo que costuma durar 4 dias. O terreno é limpo, molhado e aplainado; os homens

cantam enquanto fazem os desenhos, que chegam a atingir 200 metros de largura e têm círculos concêntricos como elementos principais¹¹⁵ (O'ROURKE, 1991).



Figura 49. Pintura sobre areia no Deserto Central. Cena do documentário “Sandpainting of the Western Desert” (O'ROURKE, 1991). National Film and Sound Archive, Camberra.

Bardon resolveu ir a Alice Springs para ver se conseguia vender aquelas primeiras pinturas, porém obteve somente 20 dólares por cada uma. Mesmo assim, a repercussão foi positiva entre os residentes de Papunya, que lhe disseram: “é a primeira vez que whitefellas [“caras brancos”] pagam por qualquer coisa feita por nós, nos moldes de nossa cultura” (MACKENZIE, 2003). No documentário, um pintor de Papunya reflete sobre o que ocorreu naquele momento: “a pintura sobre a pele e sobre o solo desaparece, mas a tela permite mostrar ao mundo o que estamos fazendo” (O'ROURKE, 1991). Foi por isso que, em 1972, os artistas resolveram criar uma cooperativa, que, entretanto, demorou vários anos para se consolidar no mercado.

Bardon, de sua parte, se tornou alvo de críticas. Naquele momento, a política oficial, de teor assimilacionista, tinha o objetivo de fazer as culturas aborígenes desaparecerem por meio da diluição, ao passo que Bardon as estava fortalecendo. Atuando como agente comercial dos

¹¹⁵ Um dos rituais que acontecem nesse terreno decorado é o Yumari, que relembra o momento em que um ancestral teve relações sexuais com sua sogra, violando as regras matrimoniais de sua sociedade, desencadeando consequências trágicas (JOHNSON, 2006).

pintores, entre os brancos ele brigava por preços um pouco mais justos para as pinturas; entre os aborígenes, passou a ser acusado de estar desviando recursos. Durante um certo período, compradores ficavam devendo dinheiro e aborígenes passavam fome. As autoridades não só não lhe davam apoio, como mandaram pintar os muros da escola de branco novamente. Bardon ficou doente e deprimido. Comprou alguns quadros, arrumou suas coisas e partiu de Papunya apenas 18 meses após ter chegado à região. Passou por um tratamento psiquiátrico, mas nunca mais pôde trabalhar. Como havia fotografado e filmado tudo o que vira surgir à sua frente, publicou, ao longo do tempo, três livros fundamentais na reconstituição do surgimento da pintura sobre tela no deserto australiano (BARDON, 1979; 1991; 2004). Após a partida de Bardon, Peter Fannin e muitos outros *arts advisors* trabalharam com a recém-formada cooperativa. Mas Bardon permanece uma espécie de mito na história da arte australiana.

A primeira sede da *Papunya Tula Artists Ltd.* foi um veículo, que rodava a região levando materiais e colhendo telas prontas. Depois, construiu-se um cômodo com blocos de cimento. As pinturas eram pequenas, conseguiam valores baixos no mercado e o governo entrava com alguma verba para auxiliar, por meio do recém-criado *Aboriginal Arts Board*¹¹⁶. Até 1979, não havia nenhuma pintura feita em Papunya nos museus públicos australianos. Tratava-se de um fenômeno regional, visto com desconfiança por outras comunidades aborígenes e ignoradas pelo mercado (KEAN, 2006). “Durante os anos 1970, as pinturas de Papunya foram relegadas à obscuridade, rejeitadas pelos museus de belas-artes por serem etnográficas demais e pelos museus científicos por não serem suficientemente etnográficas” (JOHNSON, 2006: 29, tradução minha¹¹⁷). As telas de Papunya geraram desconforto, por estarem situadas em uma posição liminar:

They were ambiguous objects, located in the space between cultures. They had no obvious Western precursor (...), yet they appealed to a modernist aesthetic. They had no obvious place in the history of Western art, yet in formal terms they could have represented a movement of the Western avant-garde. As objects they had no place in indigenous cultural practice, yet in their forms and designs, and in the constraints imposed on their production, they were unquestionably Aboriginal artworks. The paradoxical nature of Papunya art has worked to its long-term advantage, yet early on it caused resistance (MORPHY, 1998: 291).

¹¹⁶ Criado em 1973, o *Aboriginal Arts Board* comprou grande parte da primeira leva de pinturas produzidas na região de Papunya. Dessa forma, o governo acabou criando uma demanda de mercado artificialmente. As políticas públicas de fomento à arte indígena na Austrália serão discutidas no próximo capítulo.

¹¹⁷ No original: “Throughout the 1970s, Papunya paintings languished in obscurity, rejected by art galleries as too ethnographic and by museums as not ethnographic enough” (JOHNSON, 2006: 29).

No início, as telas eram pequenas, mas seu tamanho aumentou a partir de 1976. No começo, o pontilhado era menos onipresente, porém com o tempo os artistas do deserto se tornaram conhecidos pelo pontilhismo ou *dot painting*. De longe, as pinturas pontilhistas parecem apenas texturizadas e vibrantes. De perto, percebem-se as centenas de pontos que compõem as imagens. Na história da arte ocidental, o criador do pontilhismo, Georges Seraut [1859 – 1891], colocava lado a lado pontos feitos com cores diferentes, levando a uma percepção misturada dessas cores em nosso cérebro. No caso da *dot painting* aborígene, os pontos costumam ser da mesma cor, como ilustra a figura abaixo. Alguns pesquisadores atribuem o pontilhismo aborígene às bolinhas de pedras e mato utilizadas na decoração do terreno cerimonial; outros afirmam que esta teria sido uma estratégia para encobrir significados interditos aos brancos ou às mulheres (JOHNSON, 2006: 101). Nos primeiros anos da pintura acrílica do deserto, havia alguns símbolos restritos nas pinturas; eles só desapareceram após divergências político-religiosas. Em 1973, por exemplo, grupos aborígenes não envolvidos no movimento da pintura acrílica reclamaram que a *Papunya Tula* estava mostrando publicamente imagens não-apropriadas para ser vistas por não-iniciados ou por mulheres. E, em 1974, pediram que fossem retiradas algumas telas de uma exposição em Alice Springs, pelo mesmo motivo (MYERS, 2011: 140).



Figura 50. Kaapa Tjampitjinpa. “Watunuma (*Flying Ant Dreaming*)”, 1976. Acrílico sobre tela. National Museum of Australia. Fotografia não-identificado.

Na década de 1980, o movimento da pintura acrílica se expandiu. Quando os aborígenes receberam permissão para voltar a suas terras de origem, muitos membros da cooperativa se estabeleceram em outras comunidades do deserto, levando consigo sementes daquela iniciativa artística. Também na década de 1980, as primeiras mulheres começaram a pintar; dez anos depois, estariam participando ativamente dos coletivos de artistas. Em 1988, o faturamento anual da *Papunya Tula Artists Ltd.* havia atingido a cifra de U\$ 1.000.000,00, sua produção começava a entrar nos museus e as primeiras galerias comerciais de arte aborígene eram inauguradas (MORPHY, 1998). No final dos anos 1990, o valor das telas dos membros da *Papunya Tula* atingiu cifras tão elevadas, que já ocorreram roubos delas em museus públicos. Uma tela de Uta Uta Tjangala [c.1926 - 1990], um dos primeiros membros da *Papunya Tula*, foi roubada do Museu de Darwin, em 2003, mas depois encontrada pela polícia. Estava avaliada em cerca de U\$ 60.000,00.

Hoje, contabilizando 49 cooperados¹¹⁸, todos indígenas, a *Papunya Tula Artists Ltd.* vende trabalhos de 120 artistas, em uma loja grande e elegante no centro de Alice Springs. Dois dos artistas, Tommy Watson [c. 1930] e Ningura Napurrula [1938], fizeram intervenções no *Musée Du Quai Branly*, em Paris. Também pertence à cooperativa o artista que obteve recorde de preço em um leilão, Clifford Possum Tjapaltjarri [1932 – 2002]. Várias exposições que circulam por outros países levam trabalhos de membros da *Papunya Tula*. No primeiro semestre de 2009, por exemplo, a cidade de Los Angeles recebeu uma mostra; no segundo semestre de 2010, uma exposição sobre o *Western Desert Art Movement* itinerou pela Alemanha.

A iconografia presente na próxima figura é a mesma que os aborígenes do Deserto Central aplicam sobre o corpo, sobre objetos rituais e sobre o solo, nas cerimônias que presentificam eventos do “tempo dos sonhos”. As cores empregadas – branco, vermelho, amarelo e preto – lembram os tons dos pigmentos orgânicos. O repertório visual característico de vários artistas da *Papunya Tula* – e também de outros centros de arte que surgiram depois, no deserto australiano – é composto por símbolos recorrentes: círculos concêntricos que representam fontes de água ou locais de acampamento; traços que são caminhos ou jornadas dos ancestrais; formas em U que aludem a pessoas sentadas com as pernas abertas, vistas de cima; e pegadas de animais no chão.

¹¹⁸ Dos 50 fundadores da *Papunya Tula*., apenas três ainda estão vivos. Os demais entraram posteriormente.

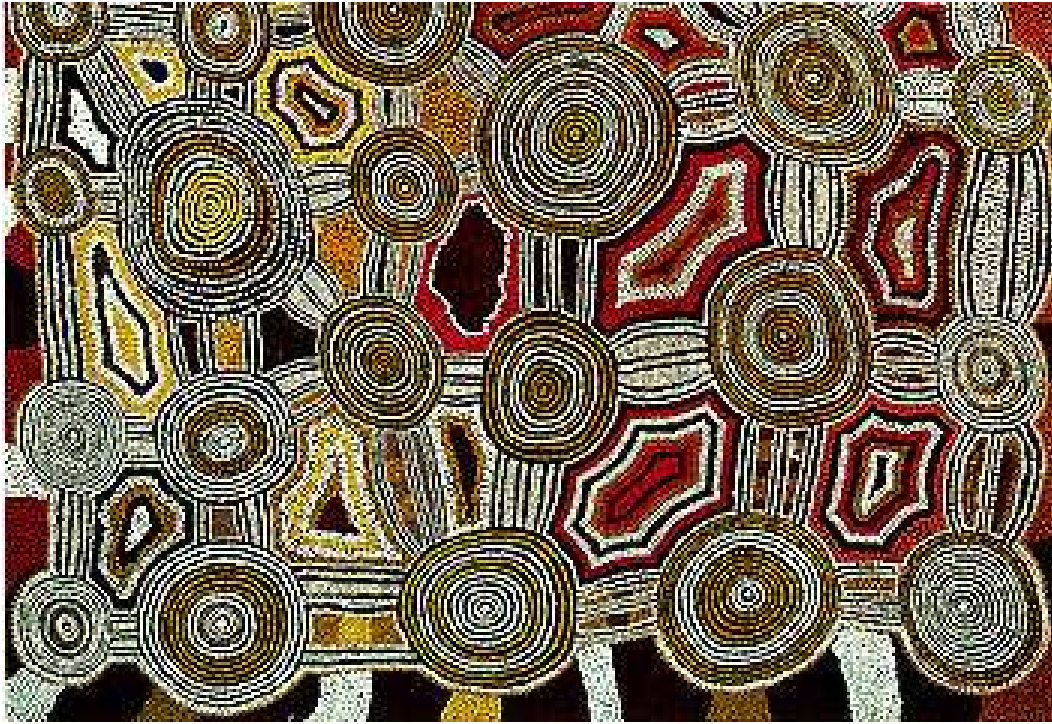


Figura 51. Uta Uta Tjangala, “Kaakuratintja”, 1979, acrílico sobre tela.
Foto de tela roubada publicada em um site de notícias: <http://www.news.com.au/top-stories/stolen-500000-art-dumped-in-bush/story-e6frfkp9-11111594168>.

As publicações de Nancy Munn (1962, 1966, 1973) sobre a iconografia Walpiri, no Deserto Central da Austrália, revelam um sistema representacional bastante coerente e complexo, que, segundo a autora, funciona quase como uma língua, permitindo a construção de frases e narrativas a partir de unidades mínimas de significação – e, no limite, colocando em xeque a noção de que estas sejam sociedades ágrafas. As unidades mínimas são os desenhos gráficos – círculos, linhas, pegadas de animais –, sonhados pelos ancestrais e depois ensinados aos seres humanos, ou então sonhados pelos próprios seres humanos (MUNN, 1973: 36).

Existem desenhos realizados somente por mulheres – *yawalyu* –, que elas sonharam e dos quais são proprietárias, juntamente com suas irmãs, cunhadas e co-esposas. As mulheres pintam tais desenhos umas sobre os corpos das outras (MUNN, 1973: 55). Há também os desenhos femininos traçados espontaneamente na areia – *jiri* –, quando estão sentadas no chão, para acompanhar a narração de uma história mítica ou, às vezes, para contar uma experiência pessoal. As crianças, desde pequenas, assistem a essa modalidade narrativa a um só tempo verbal e gráfica (MUN, 1973: 58). Já os desenhos exclusivos dos homens – *guruwari* – são aplicados em seus

peitos, no terreno cerimonial e em objetos rituais, como pedras, escudos e bumerangues. As mulheres não podem vê-los de perto. A eficácia dos desenhos masculinos – capazes de gerar fertilidade, de favorecer a caça, de atrair parceiras sexuais ou de proteger a pessoa durante lutas – está diretamente ligada à sua conexão com o tempo imemorial.














Não interessa, aqui, entrar nos detalhes do sistema gráfico Walpiri, mas recuperar algumas conclusões de Nancy Munn que ajudam a compreender a pintura aborígine contemporânea do deserto, de uma maneira geral. A autora afirma que existe um único sistema gráfico a perpassar todas as formas de desenho presentes na vida Walpiri (MUNN, 1962: 973). Trata-se de uma linguagem icônica, já que a relação entre a forma dos desenhos e seu conteúdo não é arbitrária, pelo contrário, existe semelhança e proximidade visual entre os dois.

Assim, um círculo nunca será usado para representar uma flecha; formas circulares serão associadas a acampamentos, poços de água e fogueiras, por exemplo. E uma linha reta nunca será empregada para representar um caminho circular; ela pode representar o rabo do canguru, um bastão ou uma pessoa deitada no chão. Um único desenho pode ter vários significados, dependendo de sua posição, de sua quantidade e de sua relação aos outros desenhos. Mas a gama de significados associados a determinado desenho é estável e limitada (MUNN, 1962: 973).

Essas unidades gráficas são combinadas em conjuntos que formam o que Munn chama de figuras. Assim, duas formas em U com um círculo no meio podem significar duas pessoas em torno do fogo, ou perto de uma fonte de água. E uma rede de círculos ligados por linhas é uma espécie de mapa aéreo dos caminhos percorridos por ancestrais.

O significado exato da imagem formada pela combinação das unidades gráficas depende das outras figuras próximas a ela e da narração verbal que a acompanha. Esse mesmo sistema gráfico está presente em grande parte das telas produzidas por povos do Deserto Central e Ocidental. A Tabela 2, na página seguinte, oferece ilustrações desse sistema.

Tabela 2. Iconografia Warlpiri.

DESENHO GRÁFICO	SIGNIFICADO	FORMA REDUZIDA	SIGNIFICADO
	fonte de água (lago, <i>waterhole</i>) fogo, comida caminho circular		gota de chuva bando de formigas
	Flecha caminho reto pessoa deitada no chão		pequena nuvem de chuva língua
	Cobra relâmpago caminho com meandros sequência de passos de dança		
	Caverna toca subterrânea tenda linha de árvores		formiga de mel planta trepadeira
	pessoa de pé pessoa sentada		
PEGADAS	SERES REPRESENTADOS		
	Emu Águia ou outras espécies de pássaro		
	Canguru (patas traseiras)		
	canguru (patas dianteiras) rato marsupial gambá		
	cachorro dingo		
	Seres humanos		

Fonte: MUNN, 1962: 975.

A próxima figura traz a reprodução de uma pintura recente de um Walpiri, no local em que Nancy Munn fez sua pesquisa de campo, Yuendumu, e que também tive a ocasião de conhecer. Um canguru ancestral chamado Warlawee se desloca de um lugar a outro, caçando de dia e acampando à noite, dormindo em depressões do solo. Alimenta-se de pepino do deserto (*yulkardi*), que possui poderes medicinais. Os arcos são as tocas subterrâneas do canguru; as

letras “e” deitadas são as patas dianteiras do animal, ao passo que as formas em “L” são as patas traseiras, sempre seguidas do longo rabo, representado por traços pretos.

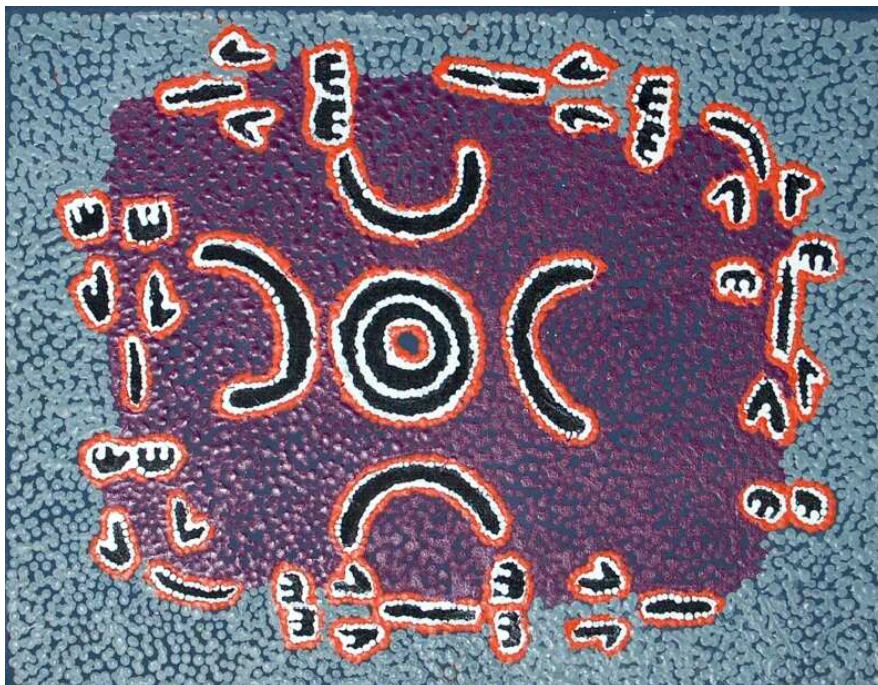


Figura 52. Paddy Japaljarri Stewart. “Marlu Tjukurrpa (Red Kangaroo Dreaming)”. 2009. Acrílico sobre tela. 61 X 46 cm. Imagem de divulgação da Galeria Kate Owen.

Pelo fato de o código destrinchado por Nancy Munn (1962) ajudar a compreender tais imagens, versões simplificadas e por vezes distorcidas dele tornaram-se populares entre consumidores e apreciadores de pintura do Deserto da Austrália. Vi uma tabela similar à de Munn dentro de um guia turístico e na parede de algumas galerias. Isso não invalida o fato de que existe uma base de símbolos e de significados a eles associados que vigora entre diversas etnias. Hoje, outros pesquisadores, além de Munn, descrevem códigos visuais similares em outros povos aborígenes, como Diana James, para os Kaltjiti:

A concentric circle symbol may indicate a waterhole, a woman’s breast, a campfire or a meeting place. If a set of concentric circles is engraved alone on a rock it indicates water nearby; if the circles are surrounded by crescent shapes it indicates a campfire or meeting place with people sitting around. This symbolic language is the inheritance of all Western Desert people” (JAMES, 2009: 14).

Na Figura 53, que bebe nessa iconografia tradicional, observam-se, por toda a tela, pegadas de ancestrais emu¹¹⁹. As marcas das patas dos emus são similares a setas, e estão em torno da fonte de água, representada por círculos concêntricos coloridos. De acordo com a descrição do museu, a tela retrata o momento em que os pássaros ancestrais foram comer uvas selvagens num determinado local. Eles parecem ter partido dançando, cada um numa direção, o que é indicado pelos caminhos cheios de curvas e meandros que partem do centro da imagem. Os traços pretos paralelos poderiam ser flechas, que simbolizam homens.



Figura 53. Darby Jampijinpa Ross. “Yankirri Jukurrpa (Emu Dreaming)”, 1987. Acrílico sobre tela. 121 X 91 cm. Coleção da National Gallery of Victoria. Fotografia não-identificado.

Já na imagem a seguir, que reproduz uma pintura de um pioneiro da *Papunya Tula*, duas pessoas estão em torno de uma fogueira ou fonte de água. Em frente a elas há formigas de mel,

¹¹⁹ O emu é uma ave grande, de pescoço azul, que não voa e que lembra a ema brasileira. É um animal que só existe na Austrália e, muitas vezes, é usado como símbolo nacional, ao lado do canguru.

inseto comestível que também remete a um ancestral-formiga. As duas linhas verticais laterais poderiam ser duas flechas ou duas pessoas deitadas.

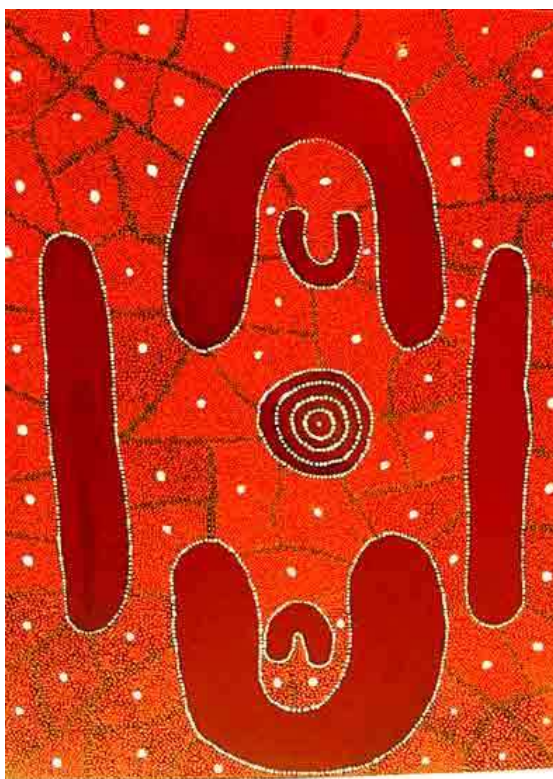


Figura 54. Bobby West Tjupurrula. “Honey ants travel”. Tinta acrílica sobre linho belga. Década de 1970. 120 cm X 91,5 cm. Imagem de divulgação da galeria comercial Aniela.

A cooperativa *Papunya Tula* foi o grande pólo de irradiação da pintura com tinta acrílica para outras comunidades aborígenes dos Desertos Central e Ocidental, como Utopia, da qual tratarei nas próximas páginas.

3.5 Outras regiões com estilos próprios

Os três movimentos artísticos apresentados nas páginas anteriores podem dar uma falsa impressão de homogeneidade. Na realidade, dentro de cada movimento existem variantes, que não seria possível explorar aqui. Ademais, entre as décadas de 1980 e 2010 surgiram outros estilos que não se encaixam bem em nenhum daqueles anteriormente abordados. Selecionei três deles, para oferecer um panorama mais nuançado do campo.

3.5.1 Utopia

Utopia é uma comunidade no Deserto Central, 250 quilômetros ao norte de Alice Springs, onde vivem as etnias Anmatyerr e Alyawarr – que haviam se dispersado, mas voltaram após conseguirem o direito à terra. Ali floresceu um estilo encabeçado por Emily Kame Kngwarreye [1919 – 1996] que agrada aos críticos de arte e ao público, pela semelhança formal com o expressionismo abstrato Ocidental, mas também pelo mistério que ronda aquela octagenária que entrou no mundo da arte no final da vida, sem falar inglês nem conhecer história da arte, pintando compulsivamente até o dia de sua morte.

A produção de batiques já vinha sendo praticada pelas mulheres de Utopia desde 1976, porém essa técnica exige muitas horas de trabalho minucioso, sem que o preço pago pelos compradores seja compensador, pois o batique cai na categoria “artesanato” (SCHMIDT, 2011). Foi por isso que o coordenador de assuntos artísticos do Deserto Central, Rodney Goch, decidiu, em 1988, distribuir telas e tintas aos núcleos familiares (*outstations*) de Utopia e passou a oferecer essas pinturas diretamente para galeristas nas grandes cidades. Emily Kame aprendeu a fazer batique aos sessenta anos. Vinte anos depois, foi introduzida à tinta acrílica, em outra oficina. A partir de então, tornou-se famosa pelas pinceladas largas cortando a tela em todas as direções – uma referência às raízes do inhame, tótem de seu clã. Jogando com contrastes de cores e cruzamentos de linhas, obtinha efeitos de tridimensionalidade, como revela a Figura 55.

A fama de Utopia chegou em 1988, quando o diretor da *National Gallery of Australia*, James Mollison, viu, por acaso, uma tela de Emily Kame Kngwarreye na parede da *Central Aboriginal Media Association*. Nos meses seguintes, colecionadores e jornalistas foram responsáveis pela ascensão meteórica de Emily. Em 2007, uma tela sua foi arrematada por US\$ 1.000.000,00 na casa de leilões Lawson-Menzies. Emily ganhou uma exposição solo no Japão e, entre novembro de 2010 e janeiro de 2011, duas telas suas estiveram expostas no MoMA, em Nova Iorque, lado a lado com mestres modernos do porte de Piet Mondrian e Vassily Kandinski.



Figura 55. Emily Kame Kngwarreye. “Bush Yam”, 1995. Acrílico sobre tela, 67 x 78cm.
Foto de divulgação da galeria comercial Wagner: <http://www.wagnerartgallery.com.au>

O estilo de Emily Kame Kngwarreye costuma ser comparado ao da norte-americana Cy Tombly, ícone do expressionismo abstrato (Figura 56).



Figura 56. Cy Twombly. “Untitled VII from Bacchus Series”. Óleo sobre tela, 2005.
Foto de divulgação da exposição “Cycles and Seasons”, 2009, Tate Modern, Londres.

Se por um lado esse tipo de comparação é traiçoeiro, por se tratar de artistas com repertório e motivações completamente distintos, por outro lado cotejar pinturas das duas ajuda a compreender por que o sistema das artes euroamericano acolheu tão calorosamente as pinturas dessa senhora do Deserto Ocidental (Western Desert), bem como suas seguidoras.

Na arte de Utopia, elementos da paisagem são dificilmente reconhecíveis a nossos olhos. Entretanto, sua temática é a mesma da dos outros movimentos e escolas de pintura aborígine: *dreamings*, ações de ancestrais e a geografia da terra natal do artista. Tanto é que o direito ao território, na região de Utopia, foi conseguido em 1979, parcialmente embasado em pinturas de Emily Kame. A corte lançou mão de fotos de um ritual, no qual a pele da artista estava sendo pintada para a cerimônia feminina Aweleye, e também analisou sua pinturas sobre telas, a fim de provar a ligação ancestral de seu grupo com aquele local (KÖNNIG, 2011).



Figura 57. Emily Kame Kngwarreye sendo pintada para o ritual Aweleye, em 1982. Foto de Penny Twedie, retirada do catálogo de uma exposição internacional (KÖNNIG, 2011).

O diálogo entre as telas de Emily Kngwarreye e a pintura corporal foi mote de uma performance apresentada na Bienal de Veneza, por um ator e dançarino aborígine, em 1997. Três artistas aborígines estavam representando a Austrália no evento, entre elas Emily Kame. Outra das artistas, Judy Watson [1959], cobriu o corpo do *performer* Russel Page com motivos tradicionais de Utopia e, durante duas semanas, ele dançou na frente das pinturas de Emily, representando aspectos do *dreaming* ali expresso.



Figura 58. Russel Page fazendo uma performace em frente a pintura de Emily Kame Kngwarreye. National Portrait Gallery. Foto de William West.

A pressão sobre Emily Kame Kngwarreye era enorme, vinda não apenas do sistema de artes, como também dos familiares da artista, que a viam como uma “mina de ouro” (BATTY, 2007). Em um documentário chamado *Art from the Heart*, sobre a pintura do deserto australiano, o ex-consultor artístico de Utopia Rodney Gooch, diz que “a liberdade de cor e a fluidez de formas fizeram de Emily uma estrela, mas ela foi muito cobrada pela comunidade. Sustentava várias famílias com as vendas e pagava suas dívidas. É um conceito que nós brancos não entendemos” (MOORE, 1998) .

Isso talvez explique por que Emily passou a pintar compulsivamente e por que a iconografia tradicional do deserto, presente nas primeiras pinturas, rapidamente desapareceu, dando origem a composições feitas com grandes pincéis e gestos rápidos. Para não sobrecarregar demais a artista, que já tinha mais de 80 anos quando se tornou famosa, o coordenador de artes da região sugeriu que outras mulheres tentassem pintar à sua maneira (BATTY, 2007). Assim, na esteira de Emily, outras pintoras mulheres conseguiram reconhecimento e consagração, constituindo praticamente um submovimento: *Utopia Painting*. Mesmo assim, Phillip Batty, que trabalhou com elas durante anos, descreve uma Emily Kame triste e cansada, no final da vida, alertando para os aspectos negativos que podem estar envolvidos no processo inter-cultural de produção de “gênios” artísticos.

3.5.2 Kimberley

Kimberley fica em Western Australia, que cobre um terço do país, e abriga cerca de sessenta línguas indígenas. O movimento artístico de Kimberley se inspirou nas cavernas cobertas por representações rupestres milenares do espírito de fertilidade Wandjina, com rosto redondo, olhos grandes, sem boca, e com um adorno na cabeça, sempre sobre fundo branco. Essas pinturas rupestres são retocadas anualmente pelos povos Worora, Ngaranyin e Wunumbul, para garantir as chuvas e manter viva a presença dos ancestrais (McCULLOCH, 2009). Charlie Numbulmoore [1907 – 1971] decidiu, nos anos 1970, pintar os Wandjina sobre tábuas de madeira e telas de tecido.

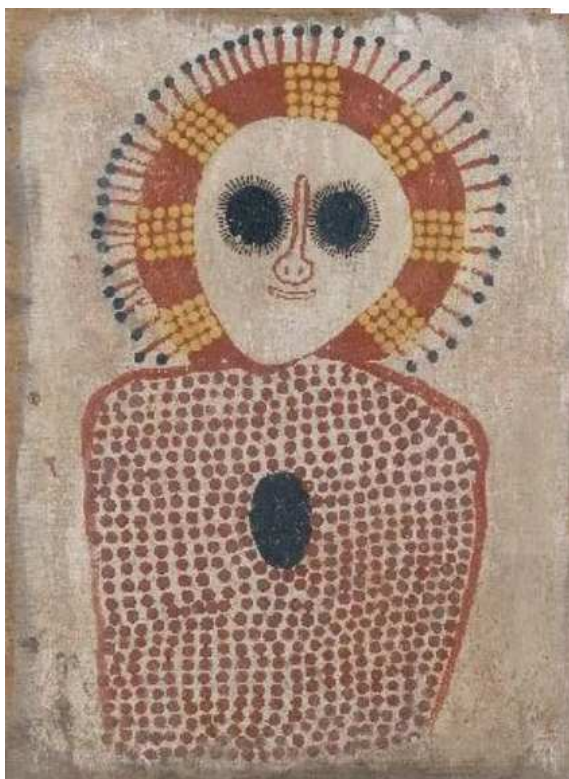


Figura 59. Charlie Numbulmoore. “Wandjina”, aprox. 1970. Pigmentos naturais sobre madeira. Foto de divulgação do site de leilões Artvalue. Fotógrafo não-identificado.

É interessante notar que os ancestrais Wandjina se tornaram um dos mais difundidos emblemas da aboriginalidade genérica, na Austrália. É sintomático que uma pintura desse tipo fique ao lado da *Aboriginal Embassy*, um acampamento permanente próximo aos prédios do governo, em Camberra. Em frente ao imponente edifício do Velho Parlamento, às margens de um enorme gramado, existe um barraco de madeira cercado por tendas e faixas com palavras de ordem. O contraste visual e arquitetônico é enorme, mas a convivência parece pacífica. Trata-se da – informal – Embaixada Aborígine (Figura 60a), tombada como patrimônio cultural australiano¹²⁰ em 1995. Vale a pena recuperar brevemente a história desse acampamento aborígine em pleno coração da capital australiana.

Durante séculos, houve populações aborígenes no local onde foi erigida Camberra, uma cidade planejada que lembra Brasília, com seu eixo monumental e um grande lago artificial. Os Ngunnawal viviam justamente onde hoje se encontram os edifícios do governo australiano, em meio a jardins de rosas e fontes. Foi por isso que, no momento da inauguração da *Old Parliament House*, em 1927, representantes dos povos indígenas da Austrália ali protestaram, alegando que aquela terra lhes pertencia. Várias décadas depois, em 1972, aborígenes e moradores de Torres Strait Islands novamente acamparam no local, desta vez para exigir o direito a suas terras no restante do país. A polícia destruiu a tenda várias vezes, mas os manifestantes reconstruíram-na outras tantas, por alguns anos.

A tenda foi reerguida no mesmo lugar, para lembrar o vigésimo aniversário da Embaixada Aborígine, no dia 26 de Janeiro de 1992 – o mais importante feriado nacional, conhecido como *Australia Day*, em que se celebra o início da colonização inglesa, com *shows* e fogos de artifício. Os ativistas invadiram a *Old Parliament House*, conseguindo com que, dois dias depois, a Declaração da Soberania Aborígine fosse apresentada ao governo. Desde então, grupos indígenas têm ocupado o local permanentemente, usando-o não apenas como ponto de partida para articulações políticas, mas também como local de encontro e de atividades educativas.

As cabeças estilizadas dos ancestrais Wandjina decoram o chão, as faixas e alguns muros próximos à *Aboriginal Embassy* (Figura 60b), funcionando como uma espécie de metonímia para a ancestralidade e a força de todos os povos indígenas da Austrália.

¹²⁰ A área tombada se estende por cerca de 1500 m², e o tombamento foi feito pela *Australian Heritage Commission*, órgão responsável pelo registro de itens culturais ou naturais de interesse e significado especial para a nação. Mais informações em: www.ahc.gov.au. Acesso em 27/01/2010.



Figura 60 a.
*Embaixada
Aborígine, na
frente do Antigo
Parlamento, em
Camberra.
Foto de Ilana
Goldstein, 2010.*



Figura 60 b
*Pintura estilizada
de ancestral
Wandjina ao lado
da Embaixada
Aborígine, em
Camberra.
Foto de Ilana
Goldstein, 2010.*

Uma outra particularidade artística de Kimberley, mais especificamente do povoado de Warmun, é que tábuas pintadas foram inseridas nas cerimônias Kurrir Kurrir, do povo Gija. A nova cerimônia foi sugerida por Rover Thomas [1926 – 1998], após ter tido uma série de sonhos com uma parente falecida, em 1974, nos quais ela lhe ensinou um novo complexo de danças,

cantos e histórias sagrados. No novo ritual, os dançarinos carregam sobre os ombros pranchas de madeira pintadas, depois descartadas. Rover Thomas passou quatro anos viajando por Kimberley para mostrar a todos o novo ritual. No início, quem fazia tais pinturas era a tia de Rover Thomas, Queenie McKenzie [1915 – 1998]. Ativista política, Queenie procurou fortalecer os vínculos com o território por meio da pintura. Para isso, criou o centro de artes de Warmun, em 1989, e tornou-se a professora local de pintura. Aos poucos, o próprio Rover Thomas passou a pintar as tábuas cerimoniais.



Figura 61 a. Ritual Kurrir Kurrir, no centro de artes de Warmun, em 2009. Foto de Frances Kofod, retirada do catálogo de uma exposição internacional (KÖNNIG, 2011).





Figura 61 b. Queenie Mckenzie Nakarra. “The White Bull & Massacre Site”, 1996. Pigmento natural sobre tela, 124 x 93cm. Imagem de divulgação da Galeria Coe-ee.

Nos anos 1980, tendo assistido à cerimônia Kurrir Kurrir, uma consultora de artes visuais do governo, residente em Perth, encomendou várias pinturas desse tipo aos tios de Rover Thomas, e depois a ele próprio, dando origem a um novo tipo de produção de pinturas para venda em Warmun, inspiradas nos objetos rituais. Pigmentos naturais continuaram a ser utilizados, mas o suporte mudou para a tela de tecido (CARUANA, 2003). Além da combinação de ocre naturais com tela, as outras marcas dos artistas de Warmun são os contornos feitos com pontos brancos ou pretos, as formas planas, o uso de tons terra obtidos de materiais orgânicos e a simplificação geométrica das formas.

O nome de Rover Thomas está ao lado de Emily Kame no *ranking* dos artistas aborígenes mais apreciados e valorizados desde a década de 1990. O estilo minimalista e geométrico de Rover Thomas despertou tamanha atenção, que ele foi imediatamente convidado para a Bienal de Veneza, em 1990. Algumas semanas antes de partir para Veneza, sua agente Mary Macha sugeriu que ele visitasse alguns museus australianos, para se preparar. Foi então que, diante de uma tela de Mark Rothko, Rover Thomas perguntou: “quem é esse cara que pinta como eu?!”. Tomando o fato como ponto de partida, dez anos depois o curador Wally Caruana organizou uma exposição, no Museu Hermitage, em São Petersburgo, cotejando a poética de Thomas e Rothko (CARUANA, 2000).

Mais uma vez, é preciso fazer a ressalva de que as motivações dos dois pintores são completamente distintas. Além disso, há diferenças estilísticas, como se verá nas figuras da próxima página: Rover Thomas delimita o contorno de suas formas geométricas com pontilhados, ao passo que Rothko deixa contornos indefinidos; a busca de simetria presente em Rothko está ausente em Rover Thomas. Porém, esse tipo de aproximação visual ajuda a compreender o sucesso da arte aborígene da Austrália.

	<p>Figura 62 a. Rover Thomas. “Two Men Dreaming”. 1985. Pigmentos naturais sobre tela. 91 cm x 61 cm. Art Gallery of New South Wales. Fotografia não-identificado.</p> <p>No fragmento de <i>dreaming</i> representado na figura ao lado, um velho acampa perto de uma fonte de água doce e, então, se transforma numa pedra (a maior forma de todas). A faixa branca embaixo do homem-pedra é o reflexo da lua, ao passo que a forma marrom-escuro é seu bumerangue. O elemento preto é a fonte de água, muito profunda¹²¹.</p>
	<p>Figura 62b. Mark Rothko. “Untitled”, 1950. Coleção David e Jane Davis, Nova York. Fotografia não-identificado.</p> <p>Mark Rothko, com quem o pintor aborígene Rover Thomas se identificou, foi um artista russo de origem judaica, naturalizado americano. Rothko evoluiu, em sua trajetória artística, da figuração ao expressionismo abstrato. Em um manifesto publicado no <i>New York Times</i>, pregou a favor da expressão simples de pensamentos complexos e de uma pintura chapada, que evite ilusionismos.</p>

Um aspecto interessante da pintura contemporânea de Kimberley e, mais especificamente de Warmun, é a figuração de eventos vivenciados pelos artistas ou seus pais. Caso emblemático é o de Paddy Bedford [c. 1922 – 2007], da etnia Gija, que tem como tema um massacre perpetrado

¹²¹ Explicação fornecida pelo curador Wally Caruana à pesquisadora, no dia 04/03/2010.

pelo dono da fazenda em que sua família trabalhou¹²². Sua biografia, aliás, foi marcada por tristes episódios, comuns a outros aborígenes: foi despejado da fazenda quando, em 1969, uma nova lei obrigou os proprietários rurais a pagarem a brancos e negros os mesmos salários; enviaram-no a um leprosário por alguns anos, mesmo sem ter lepra; seus filhos foram levados à força para uma missão; seu sobrenome vem do nome da fazenda em que nasceu, Pedford Downs; seu primeiro nome foi imposto pelo gerente da fazenda, Paddy Qulty (KÖNNIG, 2011).

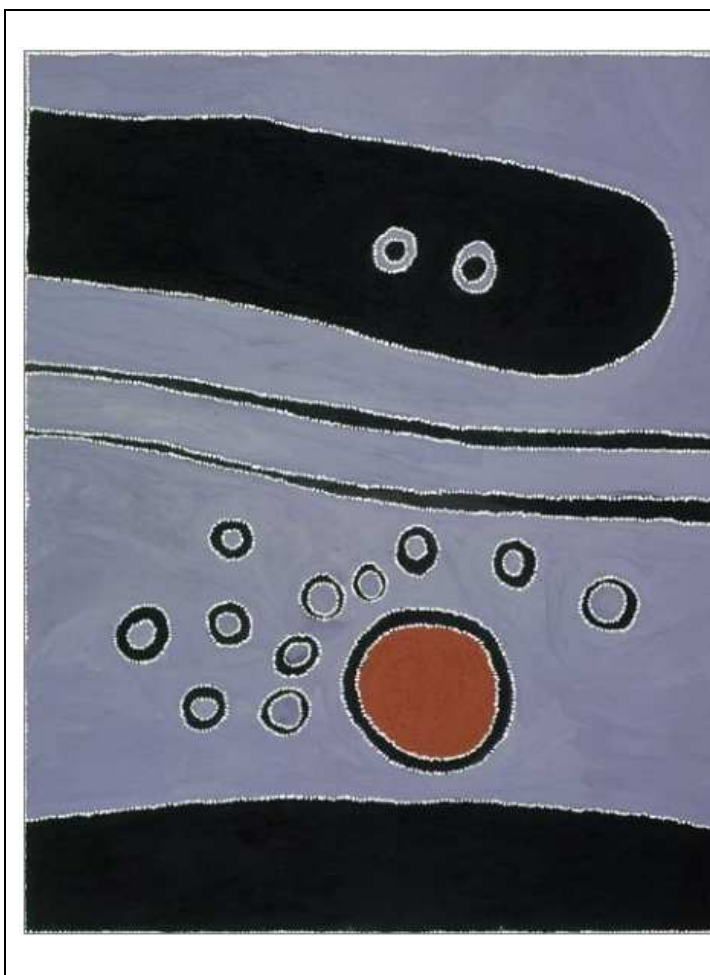


Figura 63. Paddy Bedford. “Two women looking at the Bedford Downs Massacre Burning Place”, 2002. 180 X 150 cm. Coleção particular.

Imagem de divulgação da exposição “Remembering Forward”, Colônia, fevereiro de 2011.

A imagem ao lado é o registro visual do massacre de Bedford Downs, ocorrido na década de 1920. Trabalhadores rurais aborígenes foram presos por terem comido um boi da fazenda. Depois de libertados, o capataz mandou que cortassem lenha e a reunissem em pilhas – representadas pelas onze bolas pretas vazadas. Serviu-lhes comida envenenada e, na sequência, queimou seus corpos numa fogueira – a bola vermelha. Duas mulheres assistiram, escondidas, à cena macabra – os círculos azuis dentro da mancha preta (KÖNNIG, 2011).

Paddy Bedford, autor da pintura na figura anterior, fez parte da missão australiana que realizou intervenções sobre o edifício do *Musée du Quai Branly*, em 2006, juntamente com outra artista de Kimberley, Lena Nyadbi [c. 1937]. A pintura de Paddy Bedford é influenciada pela do conterrâneo Rover Thomas, como se vê na Figura 63, narrativa condensada de um massacre testemunhado pelos pais do artista.

¹²² Não existem registros históricos desse massacre nos documentos da administração de Kimberley. Mas os relatos orais de descendentes são abundantes, tendo sido pintados por outros artistas e até coreografados.

3.5.3 Queensland

No Estado de Queensland, nordeste da Austrália, a arte indígena contemporânea despontou tardiamente, no início dos anos 2000. Isso se explica, em parte, pelo fato de que o governo estadual subsidia, desde 1959, em Brisbane, uma loja de objetos para turistas chamada *Queensland Aboriginal Creations Shop*. Por muito tempo, a entidade organizou oficinas por todo o Estado, direcionando o que as comunidades indígenas deveriam produzir para o consumo de massa – garrafas de vidro decoradas, ovos de aves pintados e até artefatos originalmente fabricados por etnias de outras regiões da Austrália, como *didgeridoos* e *bark paintings*.

Some-se a isso a história de repressão policial e violência que marcou a colonização em Queensland, calando as vozes dos aborígenes. A pesquisadora Rosalind Kidd teve acesso a documentos inéditos do *Department of Aboriginal and Islander Affairs*, referentes ao período de 1840 a 1988 e publicou os resultados no livro *The way we civilise* (KIDD, 1997), descrevendo as peculiaridades do “problema aborígene” no Estado de Queensland. A autora apresenta denúncias graves sobre desvio de verbas de programas assistenciais, atrasos nos projetos de infraestrutura e educação, negligência em relação a pedidos de auxílio à saúde e ainda a prática de remuneração de trabalhadores indígenas por meio do fornecimento de álcool.

Entretanto, no século XXI, curadores, colecionadores particulares, galeristas e antropólogos estão com as atenções voltadas para Queensland – antes ignorado em termos artísticos, agora berço de estilos e talentos, como Sally Gabori [1924] e suas seis irmãs. Na ilha Mornington (marcada com uma forma oval no Mapa 9, na página seguinte), vivem as etnias Lardil, Yangkall, Gangalidda e Kaiadilt. Ali se instalou, em 1914, uma missão presbiteriana.

Embora o *Mornington Island Arts and Craft Centre* tenha sido fundado na década de 1960, foi a partir de 2002, com a chegada do coordenador do centro de artes Brett Evans, que emergiu uma nova forma de pintar. Em parceria com uma galeria de Brisbane, Evans organizou vários *workshops* com artistas brancos e *designers*, a fim de potencializar a arte local.

Numa dessas oficinas, Sally Gabori, com 80 anos de idade e moradora de um asilo, pegou um pincel grosso e se lançou à experimentação, criando formas absolutamente livres, com cores vivas e saturadas. Embora inspirada na pintura corporal cerimonial e aludindo a elementos da paisagem, a pintura de Sally Gabori destoou da dos demais artistas de Mornington Island. Ela,

que nunca tinha pintado antes, produziu em sete meses um número de telas suficiente para alimentar sua primeira exposição-solo nas capitais australianas. As irmãs de Sally se animaram e desenvolveram, cada uma à sua maneira, aquele modo de pintar (McCULLOCH, 2009).



Mapa 9. Mornington Islands e Torres Strait Islands (circundadas no mapa).

Um caráter melancólico subjaz às pinturas de Sally Gabori, apesar do colorido vibrante. Ela, que viu o primeiro homem branco aos 20 anos de idade e que nunca aprendeu a falar inglês, foi removida de sua ilha natal, Bentink Island, em 1948. A mudança foi tão traumática que,

durante muito tempo, nenhuma criança de sua etnia nasceu¹²³. Atualmente, menos de dez pessoas falam a língua Kaiadilt e a pintura de Gabori e de suas irmãs permite, em alguma medida, rememorar tradições e conhecimentos, remetendo-se, de forma sutil e codificada, a fontes de água doce, corais, rochas e conchas criados pelos ancestrais em Bentinck Island, e a pinturas cerimoniais dos Kaiadilt. Com o dinheiro obtido na venda de pinturas, Sally Gabori viaja regularmente a sua terra de origem e patrocina obras para as comunidades aborígenes em Mornington Island.

Quando estive em Melbourne, em fevereiro de 2010, a renomada *Alcaston Gallery* estava expondo telas de Sally Gabori (Figura 64). O *folder* da exposição dizia:

With her expressive brushstrokes, tactile layering of paint and expert use of colour, the work of Mirdidingkingathi Juwarnda Sally Gabori can be described as truly sublime. (...) [We] are excited to present this latest body of artwork from one of Australia's most exciting contemporary artists¹²⁴.

Em setembro do mesmo ano, Beverly Knight levou os trabalhos de Sally para uma feira internacional de arte contemporânea na Coreia. Em maio de 2011, a pintora de Queensland esteve no foco da Depot Gallery, em Sydney e também teve suas telas expostas em Cingapura. O *Musée du Quai Branly*, em Paris, comprou pinturas suas recentemente. E a *Revista Art Collector Magazine* colocou Sally Gabori entre os “50 artistas mais colecionados da Austrália”, em 2009 e 2010.

¹²³ Os Kaiadilt resistiram ao contato o quanto puderam, vivendo da pesca e da caça, sem contato com outras etnias ou com brancos. Mas, em 1948, após um ciclone devastador, foram levados a uma missão metodista numa outra ilha do Golfo de Carpentaria, a Mornington Island. A mudança de local não significou apenas um deslocamento físico: os sobreviventes ficaram alijados de cumprir suas obrigações rituais para com ancestrais associados à paisagem de Bentinck Island. Foi por causa dessa situação de desenraizamento, que, durante vários anos, nasceram poucas crianças. Atualmente, um grupo de 40 pessoas voltou para Bentinck Island e a própria Sally Gabori passa vários meses por ano lá (EVANS *et al*, 2006).

¹²⁴ Tanto no caso de Sally Gabori, como de outros artistas indígenas citados nesse capítulo, é difícil obter depoimentos diretos deles próprios. Seja porque não falam inglês, porque não gostam de falar sobre as pinturas ou porque vivem em locais de difícil acesso. No caso de Sally Gabori, por exemplo, a única entrevista que encontrei, em arquivos audiovisuais (SBS News, 8 de maio de 2010), trazia a filha falando por ela, em uma única frase: “minha mãe pinta porque gosta de pintar e não quer ficar sempre em casa”. Portanto, muitas das interpretações das pinturas que apresento vêm da literatura produzida por antropólogos falantes de línguas aborígenes e de catálogos de exposições. Para suprir essa lacuna, também procurei explorar ao máximo relatos dos intermediários envolvidos com a circulação da arte aborígine. A dona da *Alcaston Gallery* contou-me, por exemplo, que quando os netos de Sally Gabori adentraram a galeria, em Melbourne, correram excitados, mostrando o local representado por cada mancha de cor nas telas.



Figura 64. Beverly Knight, dona da Alcaston Gallery, em Melbourne, em frente a telas de Sally Gabore. Foto de Ilana Goldstein, 2010.

Notam-se semelhanças entre as trajetórias de Emily Kame Kngwarreye, de Utopia, e Sally Gabori, de Mornington Island. Ambas começaram a pintar com idade avançada e imprimiram um estilo pessoal à produção pictórica de suas respectivas regiões. Suas inovações formais não romperam com temáticas tradicionais da arte aborígine – a terra de nascença ou a dos progenitores, seus ancestrais e *Dreamings*. Obtiveram reconhecimento nacional e internacional quase imediato e produziram intensamente a partir do primeiro momento em que experimentaram a pintura sobre tela. Tanto Emily como Sally abriram caminho para parentes ingressarem no sistema da arte contemporânea. Nos dois casos, a poética tende muito mais para a abstração e para a liberdade formal, do que para a figuração ou o uso de iconografia tradicional. Emily e Sally já eram líderes cerimoniais respeitadas há muitos anos, tendo acumulado rica experiência na pintura corporal, no canto, na dança e na narrativa oral. Essa bagagem certamente está na força de suas pinturas sobre tela que, ao contrário do que pode parecer à primeira vista, não surgiram “do nada”.

Por isso mesmo, alguns galeristas australianos com quem tive contato estão preocupados com o falecimento, ano após ano, dos pintores idosos. Adrian Newstead, diretor da Coe-ee, chegou a afirmar que teme que os movimentos artísticos aborígenes se esgotem em breve, como ocorreu com as vanguardas modernistas do século XX: “a qualidade da pintura aborígine está ligada à sabedoria tradicional e à vivência cerimonial. As gerações mais jovens estão se afastando de tudo isso. As melhores pinturas que conheço foram produzidas por artistas que já morreram”¹²⁵.

Creio que o galerista de Sydney esteja exagerando em seu prognóstico apocalíptico e que novos movimentos e estilos individuais possam continuar surgindo, mesmo em contextos urbanos e de intenso contato com os brancos, a partir de novos tipos de relação com a tradição indígena. No entanto, será preciso desenvolver outros caminhos e processos de aprendizagem e maturação, caso os jovens artistas realmente se afastem da vida cerimonial e de suas terras de origem. Porque uma coisa, de fato, constatei durante a pesquisa: os artistas aborígenes considerados bons, dentro e fora de suas comunidades, têm mais de 40 anos e passaram anos treinando, observando e atuando em outras frentes da vida coletiva, antes de se tornarem pintores ou escultores – analogamente à trajetória dos artistas brancos, que devem passar por ateliês, salões e universidades.

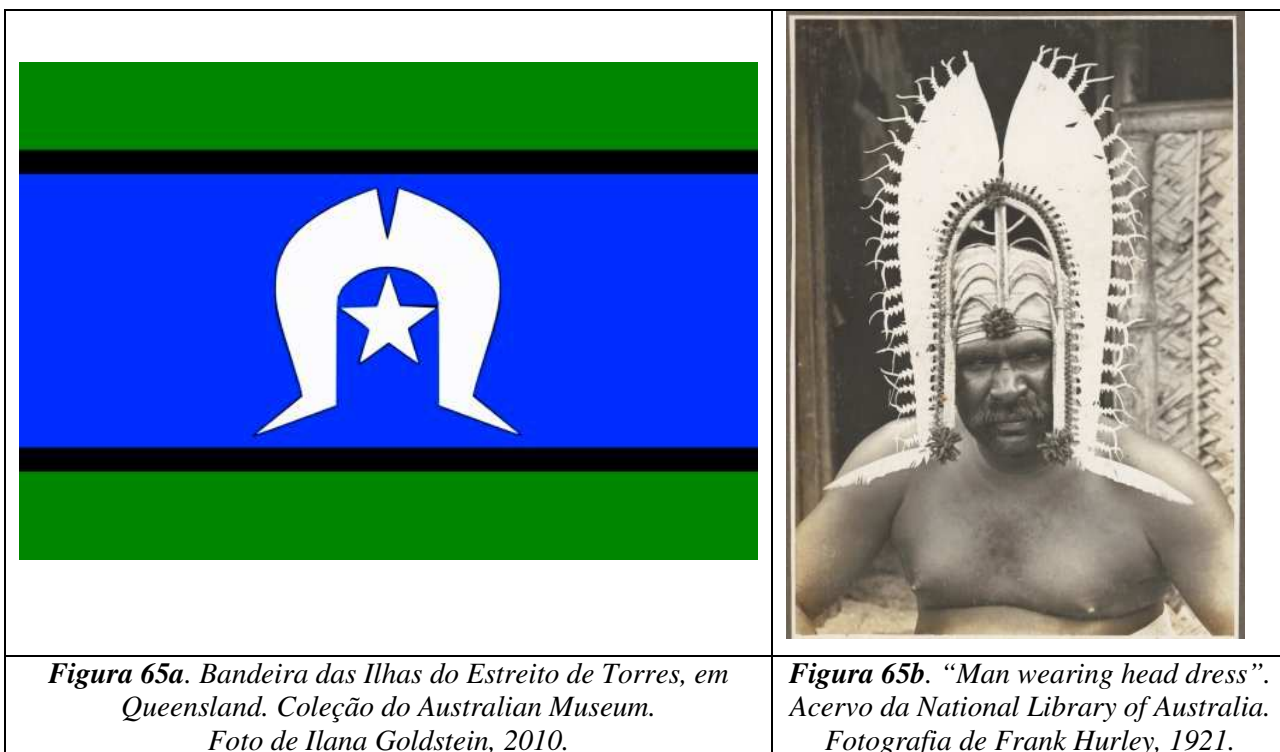
Ainda em Queensland, vale mencionar a produção artística do Estreito de Torres, no extremo norte (área marcada com uma linha oval no Mapa 9). Como já se afirmou no Capítulo 2, os grupos indígenas do Estreito de Torres não entram na categoria “aborígenes”, mas na categoria mais abrangente “indígenas”. Isso se deve às especificidades culturais e fenotípicas dos habitantes das ilhas situadas entre a Austrália e a Papua Nova Guiné. Muitas expedições de reconhecimento, pesquisa e coleta de artefatos foram realizadas para as ilhas do Estreito de Torres desde o século XIX, a ponto de sua cultura material ter sido considerada “a mais analisada, medida, testada, documentada e pilhada do mundo” (McCULLOCH, 2009: 272).

Por outro lado, missionários protestantes da *London Missionary Society*, que chegaram às ilhas do Estreito de Torres em 1871, reprimiram sistematicamente as expressões culturais tradicionais. Por isso, na década de 1980, foi preciso relembrar técnicas e motivos aprendidos na infância ou pesquisar em museus e catálogos, para que a gravura e a escultura pudessem florescer na região. Com efeito, em 2001, seis dentre os artistas contemporâneos mais proeminentes do Estreito de Torres foram ao *British Museum*, ao *Pitt Rivers Museum* e ao *Cambridge Museum of*

¹²⁵ Depoimento transcrito de entrevista realizada com Adrian Newstead, em Sydney, no dia 10/02/2010.

Archaeology and Anthropology para buscar inspiração e conhecimento (O'CONNELL, 2008). Além de visitar as coleções, a comissão de artistas se debruçou sobre os relatos da expedição do antropólogo inglês Alfred Cort Haddon, que esteve no Estreito de Torres em 1912 e realizou uma documentação detalhada.

Os habitantes das ilhas do Estreito de Torres são conhecidos, em primeiro lugar, pela produção de adornos de pena para a cabeça, utilizados por dançarinos. Essa espécie de chapéu-cocar acabou se tornando um signo identitário comum a todas as ilhas, sendo incorporado na própria bandeira do Estreito de Torres.



Um dos expoentes da produção contemporânea de adornos para a cabeça é Ken Thaiday Snr [1950], cujas peças aliam o tubarão totêmico de seu clã com aeronaves avistadas durante a Segunda Guerra Mundial. Filho de um dançarino e escultor do Estreito de Torres, Ken revigorou a arte das máscaras e cocares nos anos 1980, ao incorporar novos materiais, mais leves, como o plástico, ao lado das penas e do bambu tradicionalmente empregados e ao criar mandíbulas articuladas para o tubarão, que podem ser controladas pelo dançarino, por meio de cordões (Figura 66). A dança é uma atividade tão valorizada nas ilhas, que tais máscaras e adornos para cabeça são chamados de *dancing machines* (WRIGHT, 2005).



Figura 66. “Hammerhead shark head dress”. Ken Thaiday Snr, 2005. Foto de divulgação da Ipswich Art Gallery. Fotografia não-identificado.

A gravura é uma segunda linguagem artística muito desenvolvida nas ilhas do Estreito de Torres e, segundo O’Connell (2008), é uma derivação do entalhe tradicional, que era aplicado em máscaras de casco de tartaruga, mas foi reprimido pelos missionários. Dennis Nona [1973], um dos mais famosos gravuristas, nasceu na Ilha de Mulgrave, onde aprendeu primeiramente a entalhar a madeira. Estudou artes decorativas em Cairns, no continente, e se especializou em estampas. Em seguida, passou a explorar as possibilidades do linóleo como matriz para produzir gravuras que registram aspectos da sabedoria tradicional de sua ilha. Ele tem trabalhos na coleção da *Tate Modern*, de Londres e no *Machida Graphic Arts Museum*, de Tóquio.

Dennis Nona está atualmente preparando uma instalação para a entrada do *Musée des Confluences*, em Lyon, de arquitetura futurista, que pretende ser um espaço dedicado ao pensamento científico em diversas sociedades. A instituição será um espaço interativo voltado ao grande público que abordará temas como o surgimento do universo, a biodiversidade, a apreensão do tempo e a representação da morte, sob uma perspectiva pluralista. É como se o *Musée des Confluences* fosse, para o conjunto dos museus de história natural, o mesmo que o *Musée du*

Quai Branly busca ser no conjunto dos museus de arte. E, se o *Branly* convidou artistas aborígenes de outras partes da Austrália para realizarem intervenções permanentes, o *Confluences* deu espaço a um artista do Estreito de Torres. O projeto de Dennis Nona para Lyon é inspirado no imaginário marítimo, com as estrelas que guiam os pescadores e o dugongo cobiçado por eles.



Figura 67. Dennis Nona. Projeto para a instalação “Gapu au Dhangai”, em Lyon, que será de bronze e esmalte e terá 8,5 m x 6 m x 2,4 m. Foto de divulgação disponível em: <http://www.artsdaustralie.com/dennis-nona-visuels-presse.php>

Billy Missi [1970], que foi aprendiz de Dennis Nona, concentra-se em gravuras que ilustram como o céu e o horizonte podem servir de guias de navegação, traduzem regras e protocolos que pautam as relações de parentesco e a vida cerimonial e registram conhecimentos sobre a influência das estações na caça e na coleta. A próxima imagem mostra uma gravura de Billy Missi que, de acordo com o próprio artista, representa os diferentes tipos de chuva que compõem os ciclos naturais, cada qual favorecendo determinadas espécies de animais e plantas. Os sapos estão chamando as chuvas da maneira adequada, para o espírito certo, lembrando a importância de saber como e para quem pedir as coisas. A simetria organizada em eixos diagonais ou verticais é uma das marcas de Billy Missi, bem como a repetição de elementos, que confere ritmo à imagem (O’CONNELL, 2008).

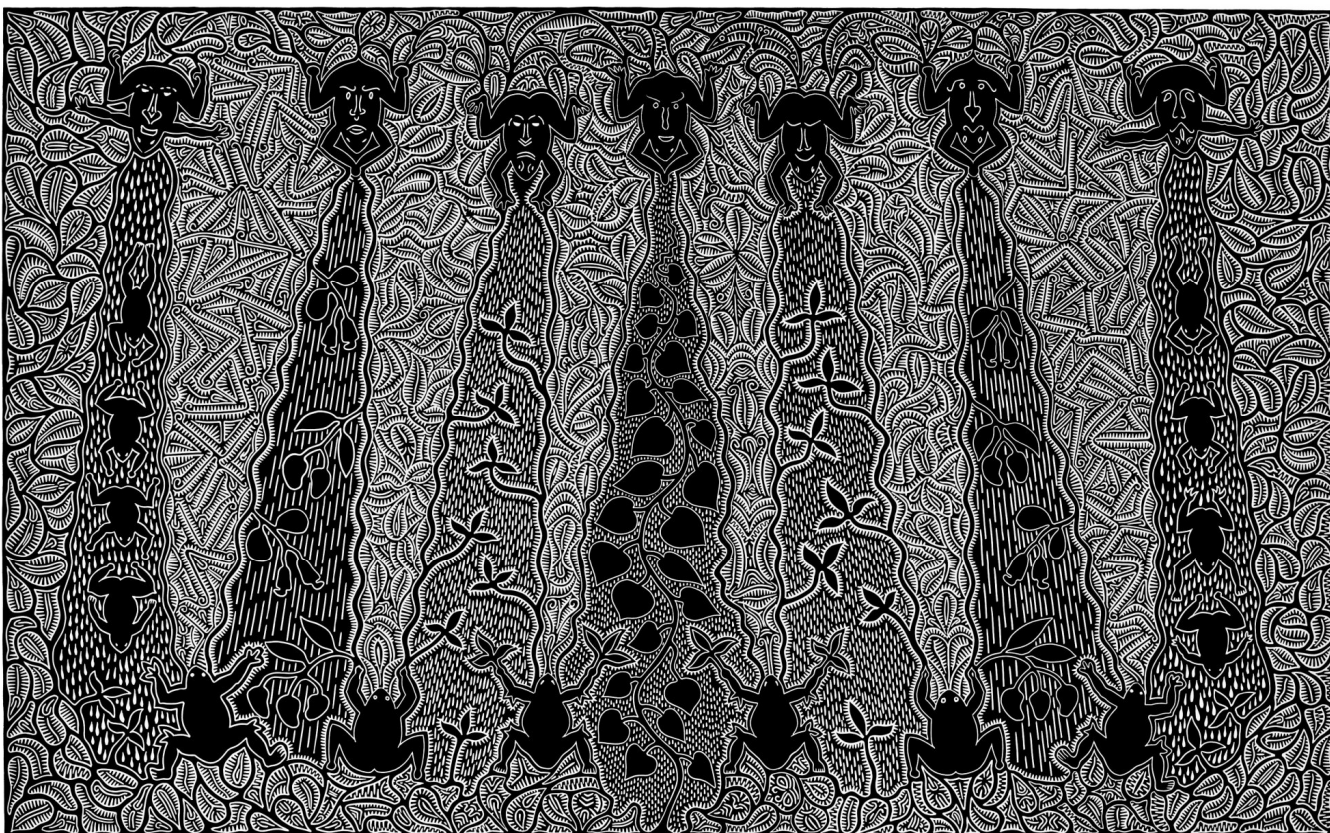


Figura 68. Billy Missi. “Ari Sulam Ka (Calling on the Rain)”, 2007. Gravura em linóleo impressa com tinta preta sobre papel. 105 cm X 160 cm. Tiragem de 35 cópias. Coleção da Kick Arts Gallery, Cairns. Fotógrafo não-identificado.

Billy Missi foi um dos criadores do *Mualgau Minaral Artists Collective’s Arts Centre*, na Ilha de Moa, em 2006, que possui modernas instalações para a impressão de gravuras. Esta é, diga-se de passagem, uma tendência que está se espalhando por outros centros de arte, não apenas no Estreito de Torres, como em outras regiões da Austrália, pois a gravura é uma alternativa mais barata para o consumidor final e permite praticar o entalhe, tradicional entre os povos do Estreito de Torres.

Todos os exemplos fornecidos ao longo do capítulo que aqui se encerra evidenciam a impressionante diversidade e o constante dinamismo da arte indígena contemporânea na Austrália. Em geral, os movimentos ou submovimentos artísticos correspondem a uma determinada região – caso das pinturas sobre entrecasca de árvore, em Arnhem Land, e da representação padronizada dos ancestrais Wandjina, em Kimberley. Mas pode acontecer de haver mais de um estilo ou linguagem na mesma área, como em Queensland – onde convivem a pintura

ultracolorida da Ilha de Mornington e a gravura preto-e-branco do Estreito de Torres – e no Deserto Central – em que ficam as comunidades de Papunya e Utopia, com estilos absolutamente distintos.

Na maioria das vezes, a modalidade artística descrita surgiu em um contexto intercultural, fruto da acomodação entre formas e conteúdos tradicionais ligados ao *Dreaming*, de um lado, e técnicas e demandas da sociedade nacional, de outro lado. Não raro, antropólogos tiveram papel de destaque nesse processo. Outro aspecto que chama a atenção, no conjunto apresentado, é a inter-relação entre a produção artística e as outras esferas da vida social – política, econômica, familiar e espiritual, mesmo no contexto pós-contato. Muito interessante, também, é a migração dos motivos de um suporte para outro – seja da rocha para a madeira, da pele para o papel, ou do chão para a tela. Por fim, a similaridade aparente da poética de alguns pintores aborígenes com artistas modernos da história da arte euroamericana é igualmente digna de nota.

A presença de políticas públicas voltadas ao fomento da arte indígena, na Austrália, foi crucial para que tais artistas e movimentos pudessem emergir. Ao longo de quase cinco décadas, foram paulatinamente criados prêmios e subsídios, instituídas normas de aquisição para museus e regras para galeristas comerciais que contribuíram para que a criatividade e a agência dos artistas indígenas encontrassem vazão. Por outro lado, criou-se um modelo que, na opinião de alguns críticos, leva ao dirigismo e à dependência. O Capítulo 2 já havia abordado tais políticas de forma panorâmica. O Capítulo 4 irá se concentrar nos centros de arte indígena.

CAPÍTULO 4. OS CENTROS DE ARTES: MODELO DE ORGANIZAÇÃO E ESTUDOS DE CASO

A expressão *arts centre* é usada, na Austrália, para nomear organizações que pertencem a comunidades indígenas e cuja missão principal é fomentar a produção artística de determinada região¹²⁶. A maioria tem a forma jurídica de cooperativas dirigidas por conselhos indígenas, embora alguns poucos centros de artes sejam constituídos como empresas (WRIGHT, 1999). Cerca de 70 *arts centres* funcionam na metade norte do país, nos estados de Northern Territory, South Australia e Western Australia, com faturamento anual conjunto de mais de US\$ 15.000.000,00, dos quais 60% são revertidos para os próprios artistas (ALTMAN, 2004). Contabilizando-se também aqueles que funcionam em Queensland, Victoria e New South Wales, chega-se a aproximadamente 100 centros de artes indígenas operando, hoje, na Austrália (DAVIDSON, 2009).

A construção dessa rede de centros de artes apoiados pelo governo, a partir da década de 1970, lançou as bases para a criação do mercado de arte indígena que hoje é tão forte na Austrália. Até os anos 1970, a cultura material dos aborígenes era vista pela sociedade envolvente como um testemunho etnográfico inautêntico, não só pela situação pós-contato desses povos, como porque, entre 1940 e 1960, os missionários estimularam a fabricação em série de artefatos aborígenes para o varejo, a fim de reforçar o orçamento das missões. Nunca se cogitara, antes disso, incluir objetos aborígenes na categoria *fine art*¹²⁷ e poucas pinturas sobre entrecasca de árvore foram compradas por museus australianos até o final dos anos 1960. Foi o estabelecimento dos *arts centres* e a contratação de seus respectivos *art advisers* que modificaram tanto as percepções em torno dessa produção, como a qualidade do que é produzido nas comunidades indígenas.

Os *arts centres* já foram mencionados, rapidamente, no Capítulo 2. Pelo fato de constituírem mediadores *sui generis* no sistema de arte indígena australiano, serão aqui

¹²⁶ Embora o termo genérico *arts centre*, em inglês, seja de ampla utilização por brancos e aborígenes, cada organização possui também um nome próprio, combinando inglês e uma língua indígena. Por exemplo: *Kalumburu Artists, Mangkaja Arts Resource Agency, Warnayaka Art & Culture*.

¹²⁷ Utilizo a expressão *fine art* em inglês por não ter encontrado um equivalente exato na língua portuguesa. *Fine art* se refere a um subconjunto das produções artísticas de determinado período que se considera como especial, raro e/ou bem acabado. A *fine art* é exposta nos museus de arte e vale mais no mercado do que o artesanato ou a *folk art*, categorias a que comumente se opõe.

detalhados. Na primeira parte deste capítulo, serão abordados seu modelo de funcionamento e seus diversos papéis nas comunidades indígenas. Na segunda parte, serão fornecidos dados etnográficos de minha experiência de campo em dois centros de artes aborígenes. Um deles fica no litoral de Arnhem Land, e se dedica à pintura sobre entrecasca de árvore – *Buku-Larrnggay Mulka*; o outro está situado no Deserto Central e tem seu foco na pintura acrílica – *Warlukurlangu Artists*. Finalmente, serão apresentados os casos de duas comunidades indígenas cuja produção artística não é mediada por um centro de artes, a fim de refletir sobre as vantagens e desvantagens de se organizar toda a produção artística de uma região a partir de um *arts centre*.

4.1 Reunir, viabilizar e mediar: papéis e desafios dos centros de artes

Os centros de artes reúnem algumas condições favoráveis à produção artística indígena. Antes de mais nada, costumam estar situados perto dos locais em que os artistas nasceram e, portanto, de seus *Dreamings*. Não costumam fazer exigências no que se refere aos prazos ou à quantidade de trabalhos produzidos: cada artista produz quanto e quando quer. Adicionalmente, apóiam atividades que nutrem a criação artística, como expedições para locais sagrados, visitas a museus, apresentações de dança e de música. Por fim, sua infra-estrutura é permanente e seus programas visam ao longo prazo.

Entre as diversas funções que os centros de artes podem assumir, estão: servir como ateliê onde os artistas passam o dia trabalhando; sediar oficinas de aprimoramento artístico e administrativo; conceder adiantamentos e empréstimos aos associados; armazenar informações e objetos relevantes para a comunidade; propiciar o encontro entre pessoas de gerações e etnias diferentes; prospectar possíveis compradores no mercado; organizar exposições em cidades australianas e em outros países; catalogar as pinturas e os *Dreamings* a elas associados (DAVIDSON, 2009). Além disso, hoje, os centros de artes são os principais mecanismos disponíveis para as comunidades indígenas recriarem suas tradições culturais e divulgarem suas visões de mundo (HEALY, 2005: 27).

Em geral, o primeiro passo para a criação de um centro de artes é uma exposição inaugural, que pode ou não ser precedida da realização de oficinas, ministradas por *designers* e arte-educadores – geralmente brancos. Com o dinheiro da venda dos trabalhos expostos, somado a aportes do governo federal, constrói-se e equipa-se o centro de artes. Para coordenar as atividades, é contratado um profissional com experiência no circuito das artes – não raro, um

artista ou administrador cultural branco. Esse coordenador torna-se responsável pela documentação das obras, pela compra de materiais, por questões de propriedade intelectual, logística e também pelo contato com compradores. Os *arts advisors* ou *arts coordinators* transitam entre dois universos:

The arts advisor is usually non-Aboriginal and acts as a bridge between the remote area artist and the market. Since the 1970s, the art advisor's role has continued to be a crucial catalyst in the production and distribution of art works. Significantly, the arts advisor also encourages and nurtures new talent and participants in the cultural life of the community. The arts advisor provides artists with the materials, purchases the works from the artists, provides market feedback and sells the works to the marketplace. As one art gallery owner commented: "For many Indigenous artists English is the second language and numeracy skills are limited" (LEARY, 2000: 5).

A entidade que congrega e representa os centros de artes localizados no Deserto Central, chamada *Association of Central Australian Aboriginal Art and Craft Centres – Desart*, distribuiu um manual aos novos coordenadores, cujas recomendações revelam a complexidade desse modelo de política pública, que tem a alteridade como um de seus pressupostos. Redigido em 2009, contém orientações curiosas:

Tabela 3. *Orientações da Desart para novos coordenadores de centros de artes.*

<p>Pedidos iniciais dos executivos aborígenes da Desart:</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Respeite os povos e culturas aborígenes. - Entenda como vivemos. - Aprenda algo sobre as línguas faladas na comunidade, que podem chegar a 10. - Há negócios de mulher e negócios de homem, essa é a Lei e ela é muito importante.
<p>Definição do papel do coordenador do centro de artes:</p>	<p>Os coordenadores de centros de artes ocupam uma posição de considerável influência. São chamados a interpretar o mercado de arte para os artistas e a comunidade indígena para os amantes da arte. Lidam com grande quantidade de dinheiro, nele são depositadas expectativas da comunidade e em suas mãos está o poder de influenciar carreiras artísticas.</p>
<p>Orientações para se lidar com um contexto de trabalho intercultural:</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Conselhos e comitês são estruturas externas às sociedades indígenas e podem não coincidir com as verdadeiras lideranças na comunidade. Fique atento, nem sempre as redes de autoridade são aparentes.

	<ul style="list-style-type: none"> - Nas reuniões, o que importa é deixar os mais velhos conduzirem, esperar que todos os envolvidos estejam presentes e respeitar as muitas pausas e silêncios que irão ocorrer. Aborígenes não reagem bem sob pressão, precisam amadurecer as questões. É importante usar tradutores, escrevendo as conclusões num quadro branco em inglês bem claro. - É preciso dominar algumas palavras centrais do inglês aborígene, no qual, por exemplo: <i>bad news</i> significa que alguém morreu; <i>good news?</i> é uma pergunta para saber se as vendas foram boas e se há dinheiro a receber; <i>business</i> é o termo usado para se referir a rituais e <i>sorry business</i> são as cerimônias funerárias; <i>old man</i> ou <i>old woman</i> são termos utilizados para evitar dizer o nome de parentes falecidos; <i>mob</i>, por sua vez, significa agrupamento. - Nunca aponte alguém, nem diga nomes em voz muito alta, tampouco olhe diretamente nos olhos, pois essas atitudes causam constrangimento. - Costumam ocorrer disputas por causa do uso do carro, que tem inúmeras utilidades, nas regiões remotas, além do transporte de materiais artísticos. É preciso estabelecer uma política clara para que o uso do veículo em expedições de caça e visitas familiares não prejudique as atividades do centro de artes. - Os dois conceitos principais que perpassam as culturas aborígenes são <i>Tjukurrpa</i> (ou <i>Dreaming</i>) e <i>Country</i>. <i>Tjukurrpa</i> equivale às leis morais e espirituais deixadas pelos ancestrais, que governam a vida das pessoas até hoje, tornando harmônicas as relações entre elas e delas com a natureza. <i>Country</i>, por sua vez, refere-se não apenas a um território físico, mas a um forte sentimento de pertencimento e comunhão com determinado local. - Em algum momento, será atribuído a você um <i>skin name</i> que o situará dentro da rede de parentesco. Isso trará certas atribuições. Estude o mapa de parentesco que costuma ficar na parede do centro de artes. - Ande sempre com um bastão por causa de cachorros bravos e pergunte se pode se aproximar de uma pessoa que esteja acompanhada por um cão.
<p>Ferramentas administrativas e dicas organizacionais:</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Os dois primeiros documentos que devem ser lidos são o <i>Estatuto do Centro de Artes</i> e o <i>Manual de Políticas e Procedimentos dos Centros de Artes</i> – este último é um documento aberto, no qual você pode fazer alterações e atualizações.

	<ul style="list-style-type: none"> - Existe um banco de boas práticas e experiências bem-sucedidas em gestão de centros de artes indígenas que pode ser acessado pelos coordenadores no endereço www.gohunting.com.au. - Baixe e faça uso do <i>Artists Management System</i> – AMS, um banco de dados que permite catalogar obras de arte com imagens e biografias, gerar contratos e recibos, entre outras possibilidades. - Tome conhecimento do <i>Indigenous Australian Art Commercial Code of Conduct</i>, que acaba de ser lançado. É desejável que os centros de artes sejam signatários desse documento. - Existem diversas fontes de financiamento para as atividades dos centros de artes, nos níveis municipal, estadual e federal. Pesquise, por exemplo, o programa <i>Indigenous Culture Support</i> (ICS) e o <i>National Arts and Crafts Industry Support</i> (NACIS).
<p>Descrição dos eventos anuais organizados pela Desart:</p>	<ul style="list-style-type: none"> - A <i>Desert Mob</i> é um grande evento anual realizado em Alice Springs que vende trabalhos de todos os <i>arts centres</i>. As vendas giram em torno de U\$ 380.000,00. Juntamente com a feira, acontece um simpósio para artistas aborígenes. - <i>Desart in the Park</i> é um dia organizado para o entretenimento da população de Alice Springs, ao ar livre, com dança, música, comida e venda de arte aborígene. - <i>Artists camps</i> são eventos regionais com duração de dois dias, oferecendo oficinas e ateliês para os artistas (cerâmica, gravura, pintura, desenho, vídeo etc.) e palestras e capacitações para os coordenadores dos centros (sobre recursos humanos, desafios da alteridade, ética nos negócios, leis e contratos, entre outros). - A <i>Arts Centre Manager's Conference</i> acontece sempre antes da Páscoa e é uma ocasião para troca de experiências entre os gestores dos centros de artes.

Fonte: DESART, 2009 (tradução e edição minhas).

Como se nota nas orientações do *Manual do Coordenador dos Centros de Artes*, sistematizadas na Tabela 3, há grande preocupação em preparar o profissional de forma direta e transparente para o desafio que o espera no novo cargo, ressaltando diferenças culturais que devem ser observadas o tempo todo, a importância de sua função dentro do sistema e, ainda, evidenciando o manancial de apoio que o cerca – de capacitações a fontes de recursos, passando por *softwares* específicos.

Mas nenhum manual traz soluções prontas para os maiores impasses que atravessam o cotidiano do coordenador de um *arts centre*. Um deles é a necessidade de se pautar pela oferta dos artistas locais e não, pela demanda do mercado externo: os centros de artes, enquanto cooperativas, devem absorver a produção artística de todos os moradores da comunidade. Outro impasse é conjugar critérios do sistema euroamericano de artes com critérios indígenas: a autoria coletiva, comum entre os pintores aborígenes, contrasta com a ideia euroamericana de criação artística individual; e a valorização da obra de arte pelo conteúdo que carrega, recorrente entre os artistas aborígenes, é pouco compatível com o julgamento formal predominante entre críticos, curadores e colecionadores brancos. Ainda outro desafio é balancear metas de faturamento com outras prioridades caras à comunidade, que faz solicitações de diversas naturezas, a todo momento. Em suma, sobre o coordenador do centro de artes acaba recaindo a responsabilidade de tradução e mediação cultural, o que explica a alta rotatividade desses profissionais e o elevado grau de estresse que afirmam enfrentar no dia-a-dia (HEALY, 2005).

O pintor Tim Leura Tjapaltjarri [c. 1929 – 1984], um dos articuladores da cooperativa pioneira *Papunya Tula*, em 1971, fez questão de criar um modelo de organização relativamente independente dos órgãos da administração branca, no qual os próprios artistas opinem não só sobre as interfaces com o mercado, como também acerca de questões culturais envolvidas na prática pictórica – decidindo, por exemplo, proteger motivos que não devem ser pintados ou que não podem ser explicados. Assim, entre 1970 e 1990, os *arts centres* tiveram duas naturezas: financeira e sociocultural. A partir do final dos anos 1990, contudo, houve certa inflexão no postura do governo federal, que iniciou uma pressão para que os centros de artes sejam, acima de tudo, economicamente eficientes e possam, gradualmente, prescindir dos subsídios públicos. Não por acaso, têm sido oferecidos aos órgãos de advocacia que representam os *arts centres* – ANKAA e *Desart* – recursos para auxiliar em treinamentos sobre plano de negócios, com escassas referências a questões sociais e culturais. Essa priorização recente da dimensão econômica preocupa os profissionais e os pesquisadores do setor, pois o *arts centre* não é uma empresa como outra qualquer:

One needs to ask the following question: if community arts centres operated in a strictly businesslike manner would the cultural energy of the art diminish? By the year 2000 the issue of the cultural value of art production was of less interest. The crucial role of arts centres in nurturing artistic activity and marketing art had been overlooked in favour of financial and economical factors (HEALY, 2005: 65).

Nessa perspectiva do lucro e da sustentabilidade financeira, *arts centres* com bom fluxo de caixa acabam sendo abandonados pelos órgãos públicos, num efeito perverso. Caso emblemático é o do *Warlayitiri Artists Aboriginal Corporation*, em Balgo, Western Australia. Tratava-se de um dos empreendimentos aborígenes mais bem-sucedidos em uma comunidade remota, na década de 1990. Seu faturamento, em 2000, girou em torno de U\$ 1.500.000,00. Construiu-se um centro cultural ao lado do centro de artes, para a realização de oficinas de documentário, exposições históricas e culturais e recepção de turistas. Mas, por conta do alarde em torno dessas conquistas, o *Warlayitiri* foi penalizado: em julho de 2001: o governo federal comunicou, repentinamente, que as verbas anuais seriam cortadas em 50% naquele ano e que, no ano seguinte, não haveria qualquer subsídio público. A inauguração do centro cultural teve que ser adiada em um ano; foram demitidos membros da equipe do centro de artes; foram canceladas as expedições para a realização dos rituais que inspiram as pinturas, bem como as viagens dos artistas para *vernissages* em outras cidades. A fim de levantar fundos e retomar o fôlego, em 2004, o centro de artes de Balgo realizou uma grande venda aberta a colecionadores e galeristas, com as melhores telas produzidas na região, num evento festivo de 24 horas no meio do deserto, organizado por profissional de relações públicas. O centro *Warlayitiri* passou a desenvolver, cada vez mais, estratégias voltadas ao mercado (HEALY, 2009).

Existem características gerais comuns à maior parte dos *arts centres*: a forte vinculação entre a produção artística e as populações tradicionais da região; a coexistência de uma diretoria aborígene e um gestor profissional branco; a centralidade dos programas e subsídios públicos na continuidade das atividades; a tensão entre a produção para o mercado externo e os interesses e desejos da comunidade local; a combinação de atividades propriamente artísticas com outras ligadas a programas de saúde, a mobilizações políticas etc. Entretanto, cada centro de artes possui uma história particular, surge num momento específico, estabelece um *modus operandi* próprio e desenvolve estilos artísticos diferentes dos demais¹²⁸.

¹²⁸ No Brasil, o Programa Cultura Viva, criado pelo Ministério da Cultura durante as gestões de Gilberto Gil e Juca Ferreira, também está estruturado em uma rede de pequenos centros culturais. Existem hoje cerca de 4 mil Pontos de Cultura no País, selecionados por editais regionais, com base no reconhecimento da atuação cultural prévia de determinados grupos ou comunidades. Os Pontos de Cultura recebem do governo federal R\$ 60.000,00 por ano, durante 3 anos, além de ganharem 3 computadores e um estúdio multimídia. Suas atividades são as mais variadas, do maracatu de Pernambuco à produção de vídeos por povos indígenas. De um lado, essa política de valorização da produção cultural local e da auto-gestão comunitária aproxima o Programa Cultura Viva do modelo dos *arts centres* australianos – muito embora no Brasil a minoria dos Pontos de Cultura seja indígena. De outro lado, a curta duração dos editais brasileiros, a verba modesta que é repassada aos Pontos de Cultura e a falta de gestores experientes nas comunidades para planejar e gerir recursos tornam o modelo brasileiro mais frágil que o australiano.

No centro de artes *Injalak*, em Arnhem Land, o coordenador distribui diariamente uma folha de papel A4 para os interessados, pela manhã¹²⁹. Às 3 horas da tarde, recolhe os desenhos e pinturas, pagando, no ato, 30 dólares australianos por cada trabalho (o que equivale a U\$ 29,3) – independentemente de qualquer julgamento e de aquele desenho ser revendido posteriormente. As pessoas mais velhas e experientes podem utilizar papéis um pouco maiores, com tamanho A3, e recebem mais por cada trabalho entregue: 50 dólares australianos. O objetivo é gerar renda regular para o maior número possível de pessoas, mantendo, porém, a distinção respeitosa em relação aos anciãos. Os artistas com maior talento e aceitação externa acabam, paralelamente, travando relações com atravessadores ou galeristas, para quem vendem diretamente, ganhando mais do que a cooperativa lhes pagaria. O modelo do *Injalak* prioriza a coletividade e não, o talento individual, e pretende garantir uma ocupação saudável às pessoas (MAY, 2005).

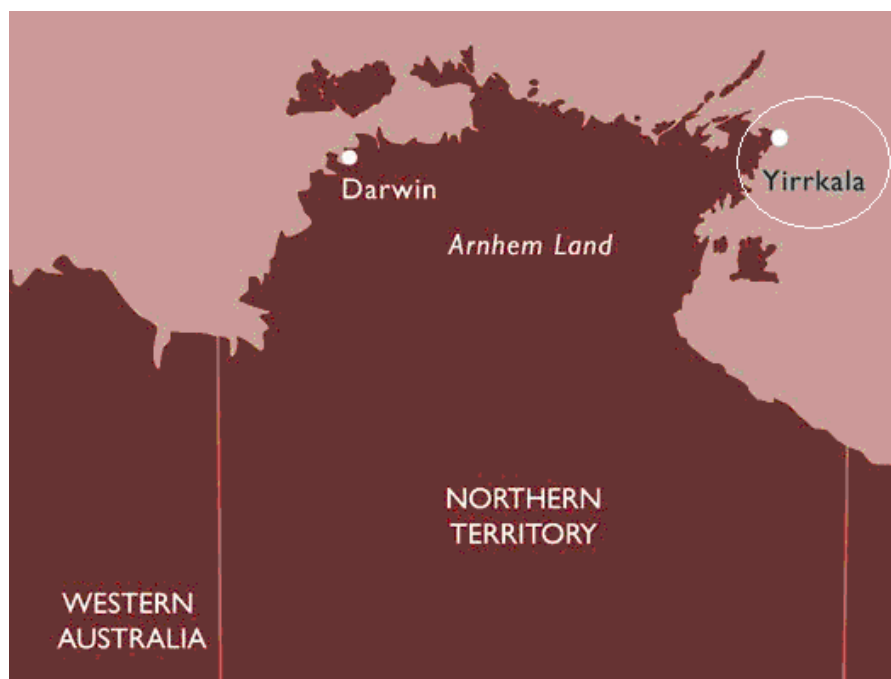
Os dois centros de artes que tive ocasião de conhecer contrastam com o *Injalak*. Seu cotidiano é menos regado. O valor pago pelas obras é mais elástico. Ambos organizam grandes exposições, inclusive internacionais, e têm como membros alguns artistas que se tornaram verdadeiras estrelas. A fim de ilustrar com mais detalhes a diversidade de centros de arte indígena operando na Austrália, e também para dar concretude a algumas das questões espinhosas que perpassam a produção de arte indígena para o mercado, os próximos itens tratarão de duas cooperativas situadas em regiões distantes, geridas por etnias diferentes e praticantes de linguagens artísticas distintas.

4.2 O centro de artes *Buku-Larrnggay Mulka*

A pintura feita com pigmentos naturais sobre entrecasca de árvore é bastante praticada em Arnhem Land. No vilarejo de Yirrkala, há um centro de artes que vende exclusivamente esse tipo de pintura: o *Buku-Larrnggay Mulka*, um dos mais antigos da Austrália. *Buku-larrnggay*, em yolngu, traduz a sensação dos primeiros raios de sol batendo no rosto¹³⁰. E *mulka* significa segurar ou proteger.

¹²⁹ O tamanho reduzido do papel A4 não comporta histórias completas e exige redimensionamento das figuras. Por outro lado, esse é o tamanho mais fácil de vender no mercado para turistas, pela facilidade de transporte e pelo preço baixo (MAY, 2005: 246).

¹³⁰ A explicação que obtive para essa referência está ligada à posição geográfica de Yirrkala. O sol nasce mais cedo ali do que em outras regiões e a identidade local está associada ao ponto cardinal leste.



Mapa 10. *Yirrkala (circundada), onde fica o centro de artes Buku-Larrnggay Mulka. Mapa do National Museum of Australia.*

O centro de artes *Buku-Larrnggay Mulka* compra e revende esculturas, gravuras, pinturas e cestaria de 25 povoados e acampamentos, num raio de 200 quilômetros de Yirrkala. Os missionários metodistas, que se instalaram ali em 1935, foram os primeiros a incentivar a produção de artefatos para o comércio externo, a fim de aumentar a receita da missão. Narritjin Maymuru [1922 – 1982], liderança indígena respeitada em Yirrkala, começou a vender pinturas em um quiosque na praia, de forma independente, na década de 1960. Em 1975, fundou, junto com outros moradores, o centro de artes de Yirrkala. Desde então, o espaço só cresceu. Em 1988, foi aberto um museu para a comunidade e para visitantes de fora; em 1996, foi instalada uma oficina de gravuras; em 1998, foi construído um anexo para colocar dois painéis gigantes sobre a criação do universo, rejeitados pela igreja metodista local; finalmente, em 2007, foi implantado o centro de multimídia, voltado para a documentação e produção audiovisual dos Yolngu.

Para atender a uma empresa de mineração próxima dali, construiu-se um aeroporto a 20 minutos de Yirrkala, que conta com vôos diários para Darwin e Cairns. A cidadezinha de Nhulumbuy, onde fica o aeroporto e na qual moram cerca de 1000 empregados da mineradora, tem dois hotéis simples. Ao desembarcar, o passageiro depara com um grande cartaz em que figura um aborígene pintado, com uma flecha na mão, descrito pelo texto como herdeiro tradicional daquelas terras – imagem não necessariamente acolhedora...



Figura 69. Cartaz no aeroporto de Nhulunbuy. Foto de Ilana Goldstein, 2010.

Embora Yirrkala fique dentro de uma reserva indígena, para ir do aeroporto ao centro de artes, não é necessário pedir autorização prévia. A paisagem de Yirrkala é bonita, com praias de areia branca e um mar muito verde, mas recebe poucos turistas, pela falta de infra-estrutura e porque há crocodilos e tubarões no mar, mesmo na parte rasa. Quem visita o centro de artes são parentes dos profissionais ligados à mineração, funcionários do governo, colecionadores que fazem viagens para adquirir peças na fonte e os próprios Yolngu, que gostam de ver seus trabalhos e os de seus familiares expostos. O maior volume de vendas ocorre à distância, via correio e internet.

Os artistas associados ao centro de artes de Yirrkala raramente sofrem de alcoolismo – um dos problemas mais sérios enfrentados por outras comunidades aborígenes, claramente decorrente do contato com os brancos. A explicação que me deram foi a de que os Yolngu têm uma vida cerimonial ativa e que, além disso, a precisão do traço é uma das principais qualidades necessárias à pintura sobre casca de árvore. “Os poucos alcólatras que há por aqui vendem pinturas de tinta acrílica sobre tela, tremidas, nas proximidades dos bares, para turistas desavisados”, pontuou Andrew Blake, um dos coordenadores daquele *arts centre*.



Figura 70. Uma das salas de exposição do *Buku-Larrnggay Mulka*.
Foto de Ilana Goldstein, Yirrkala, 2010.

A cooperativa compra tudo o que cada um dos 300 artistas associados lhe traz¹³¹. Normalmente, os artistas extraem, eles próprios, as entrecascas de eucalipto utilizadas como suporte. Só são fornecidos materiais prontos para os idosos e doentes. O estoque do centro de artes guarda grande quantidade de peças que precisam ser expostas e vendidas em outras cidades e países. E isso acontece com frequência: são 12 exposições por ano, em diferentes cidades australianas, além de 3 eventos internacionais. O faturamento anual é de cerca de 2 milhões de dólares, dos quais 70% são revertidos para os artistas. O governo, segundo Will Stubs, entra com U\$ 80.000,00, financia 8 postos de trabalho e ajuda com U\$ 100.000,00 anuais para o projeto de registro audiovisual da cultura yonlgu. 18 pessoas trabalham no centro de artes, sendo apenas 3 delas *balanda* (não-aborígenes).

O Conselho de Diretores do *Buku-Larrnggay Mulka* é composto por aborígenes, porém os dois coordenadores que cuidavam do dia-a-dia, quando estive lá, eram brancos – Andrew Blake é artista plástico e Will Stubs, que era advogado, casou-se com uma yonlgu e se tornou *arts*

¹³¹ Qualquer morador aborígene da comunidade em que fica o centro de artes pode se associar. Ser sócio da cooperativa é a condição para ter um trabalho comprado e revendido por ela.

*advisor*¹³². Diariamente, artistas que moram na região vão ao centro de artes levar seus trabalhos. Outros pintam ali no terraço, sentados no chão. Só não é permitido usar tinta acrílica sobre tela, por decisão da diretoria composta por aborígenes. “Se pintam os segredos da terra, preferem usar elementos orgânicos, madeira, cabelo e pigmentos minerais”, explicou-me o coordenador Will Stubs. “Por outro lado, na gravura, que é produzida com tecnologia de fora, há uma liberdade maior de cores, embora, nesse caso, os motivos não possam ser sagrados¹³³”, completou Stubs¹³⁴. A gravura tem as vantagens de custar mais barato e ser mais fácil de transportar do que as *bark paintings*.



Figura 71. Ateliê de gravuras do Buku-Larrnggay Mulka. Foto de Ilana Goldstein, 2010.

Além de possuir bordas irregulares, a *bark painting* pode gerar resistência nos compradores por causa de sua curvatura natural. Presenciei uma cena sintomática: um casal de

¹³² Andrew Blake contou que sofria muita pressão e que foi até ameaçado de morte, ao recusar emprestar dinheiro a um artista. Em 2011, deixou o posto. Will Stubs permaneceu, até porque tem família em Yirrkala – situação que não é comum. Os profissionais dessa área acham melhor que os coordenadores não tenham laços familiares diretos na comunidade, para não terem que tratar certos artistas de modo diferenciado.

¹³³ O termo “*sacred*” me revelou muito disseminado na Austrália, muitas vezes como parte da expressão “*sacred and secret*”, tanto no discurso antropológico, como nas falas dos meus interlocutores.

¹³⁴ Entrevistei os dois coordenadores, Will Stubs e Andrew Lake, no dia 7 de abril de 2010, em Yirrkala.

turistas perguntou se ali não havia “pintura à venda”, logo corrigindo “pintura sobre tela”. Para atenuar essa característica, criou-se em Yirkala uma moldura de alumínio que é colada no verso das pinturas, mantendo-as eretas.



*Figura 72. Molduras de alumínio fixadas no verso das entrecasas pintadas.
Foto de Ilana Goldstein, Yirkala, 2010.*

Também como forma de lidar com a resistência dos compradores à pintura sobre entrecasca de árvore, o *Buku-Larrnggay Mulka* montou seu ateliê de gravura, em 1996, contando com o aporte de U\$ 120.000,00 do governo federal e o mesmo montante de investimento do próprio centro de artes. O suporte utilizado para a matriz é o linóleo, leve e macio. A paleta de cores é mais variada que na *bark painting*. Os motivos utilizados pelos artistas são sempre *outside stories*, ou seja, histórias menos importantes. Os artistas levam as matrizes e funcionários especializados, todos aborígenes, fazem a impressão. A *Northern Territory University* dá apoio técnico e oferece capacitações para o *staff*. A primeira grande encomenda que o ateliê de gravuras de Yirkala recebeu foi uma série de cartões de Natal para a mineradora da região. No mais, a tiragem das gravuras costuma ser de 50 exemplares, todos assinados.

Presenciei um exemplo eloqüente da capacidade de reinvenção permanente dos artistas aborígenes, notadamente dos gravuristas de Yirkala. Em Camberra, uma de minhas principais

interlocutoras foi a historiadora da arte Robyn Mckenzie, que pesquisa o sentido das figuras de barbante, do tipo “cama-de-gato”, antigamente realizadas pelas mulheres yolngu. A partir de fotografias e desenhos feitos em 1948, pelos membros da Expedição Mountford, hoje pertencentes ao *Australian Museum* de Sydney, Robyn McKenzie vem realizando oficinas, para que as mulheres experimentem novamente essa prática e tentem se lembrar do que ouviram suas mães e avós dizerem acerca das *string figures*. As oficinas propostas pela pesquisadora acabaram suscitando um efeito inesperado: recebi, em agosto de 2010, fotos de Robyn mostrando gravuras e camisetas que, agora, estão sendo produzidas em Yirrkala, contendo representações bidimensionais das linhas da “cama-de-gato” que as participantes viram na oficina.



Além da impressão de gravuras, outra estratégia do *Buku Larrnggay* para ganhar mais espaço no mercado foi o estímulo à produção de grandes *bark paintings*, com mais de 2,5 metros de altura, a partir de 1994. As *big barks*, como são chamadas, tiveram ótima receptividade no mercado, sendo compradas por museus e colecionadores. E os artistas se sentiram mais livres para criar novas composições e efeitos. Os coordenadores do centro de artes relatam que esse período foi de intenso vigor artístico.

Um dos talentos do *Buku-Larrnggay* que emergiu mais ou menos nessa época é Gulumbu Yunupingu [c. 1943], sogra do coordenador Will Stubbs, e conhecida por sempre pintar a Via Láctea. Gulumbu ficou em primeiro lugar no *National Aboriginal and Torres Strait Islander Art Awards* (NATSIAA), em 2004, com um conjunto de mastros de madeira cobertos de estrelas. Foi convidada a participar da trienal de arte indígena da *National Gallery of Australia*, em 2007, e, no momento em que esta tese estava sendo finalizada, suas telas se encontravam à venda na prestigiosa *Alcaston Gallery*, em Melbourne. A pintora tem cerca de 70 anos, é mãe e avó de outros pintores e pertence a uma família importante, tanto entre os Yolngu, como na interface com a sociedade envolvente. Seu pai era um dos mais famosos líderes do clã Gumatj. Um dos irmãos de Gulumbu, Mandawuy Yunupingu, é vocalista da banda de rock Yothu Yindi¹³⁵, que combina o som do *didjiridoo* a guitarras, teclados e baixos elétricos, em videocliques cheios de referências a práticas tradicionais yolngu, como pintura corporal e *bark painting*. O outro irmão de Gulumbu Yunupingu é o ativista Galarrwuy Yunupingu – que obteve condições financeiramente favoráveis aos Yolngu, em negociações com uma empresa de extração de urânio em terras indígenas. E sua família é responsável, ainda, por viabilizar, todo ano, o “Garma Festival of Traditional Culture”¹³⁶.

As pinturas de Gulumbu são muito diferentes daquilo que se costuma produzir em Arnhem Land. Ela não usa a técnica das hachuras cruzadas, não retrata motivos clânicos, nem lança mão de elementos figurativos, com exceção de estrelas e constelações, que remetem a duas histórias que seu pai lhe ensinou. A primeira é a das duas irmãs com suas fogueiras. Guthayguthay é a irmã mais velha, que consegue carregar muita lenha e pode fazer grandes fogueiras; já a caçula Nhayay, que só carrega pedaços de madeira pequenos, faz fogueiras menores. Elas já foram humanas no passado, mas se transformaram em estrelas da Via Láctea. No verão, costumam discutir e ficar longe uma da outra. Na época mais fresca do ano, as duas se sentam perto de uma única fogueira – e aí podem ser identificadas, juntas, no céu. A segunda história é a das sete irmãs que saem de canoa para pescar e coletar. Voltam com tartarugas, peixes, cobras, frutas e inhame. As sete irmãs podem ser vistas no céu somente durante a estação

¹³⁵ Quando estive em Yirrkala, jovens na sala de projeção assistiam, rindo, a vídeos do Yothu Yindi. A banda é composta por aborígenes e brancos. Seu primeiro álbum, *Homeland Movement*, foi lançado em 1988, em protesto contra o bicentenário da colonização. A banda foi convidada pelo grupo Midnight Oil para uma turnê. A partir daí, os convites não cessaram, incluindo uma passagem pelo Brasil, em 1997.

¹³⁶ O Garma Festival, em cuja organização trabalham cerca de 200 Yolngu, compreende uma cerimônia para o ancestral que criou o *idaki* – instrumento de sopro popularizado como *didjiridoo* –, um seminário acadêmico, exposições de artes visuais, apresentações de dança e atividades de turismo cultural.

em que determinadas frutas e raízes são coletadas pelos Yolngu¹³⁷. No resto do ano, desaparecem. A artista elimina dessas histórias os elementos secretos, deixando apenas as estrelas.



Figura 74. Gulumbu Yunupingu. “Garak”, 2011. 94 X 53 cm.
Pigmentos naturais sobre entrecasca de árvore. Produzida para a exposição “All About Art”, na Alcaston Gallery, em Melbourne. Fotografia não-identificado.

Como se nota na figura, Gulumbu coloca uma espécie de olho dentro de cada estrela. Isso porque, certa vez, numa noite de chuva, quando estavam acampando na praia, sua mãe lhe disse que as gotas de chuva são as lágrimas das estrelas. “O ponto dentro das estrelas é o olho. As cruzes são os corpos das estrelas. E os pequenos pontos são as estrelas mais distantes, como pessoas ou nações que nunca encontramos”, explicou Gulumbu. “As estrelas nos fazem ver que somos todos iguais, sob o mesmo céu, cada um é pequeno em meio a bilhões de outros”,

¹³⁷ Essa e outras sínteses de *Dreamings* ao longo da tese são, evidentemente, simplificadas, tanto pelas restrições culturais à circulação do conhecimento, como pela dificuldade de tradução de quem os registra.

continuou. Apontando para uma prancha de madeira que trazia nas mãos, a artista fez questão de me dizer que *parece* pintar sempre a mesma coisa, mas, na verdade, nunca é exatamente a mesma coisa. Usou para tanto o termo *wirrpū*, que traduziu para o inglês como “*the same, but never the same*”¹³⁸.

Vale lembrar que, no teto do *Musée du Quai Branly*, Gulumbu Yunupingu também projetou suas estrelas. Até a instalação ficar pronta, houve muita discussão com quem estava executando o trabalho *in loco*, que ela acompanhava por fotos. Na primeira versão, haviam feito todas as estrelas do mesmo tamanho e da mesma cor. Ora, a homogeneidade era o contrário do que ela queria transmitir. Não conseguiu que repintassem tudo, mas ao menos que pontos de tamanhos irregulares e variados foram acrescentados ao afresco, bem como cores alternadas, criando mais movimento.

Gulumbu disse ainda que adora viajar. “Já estive em Israel, Roma e Bombai e logo irei para Xangai”. A viagem para Xangai, aliás, estava gerando tensão, pois não poderia viajar sozinha com seu genro, o coordenador do centro Will Stubs, então estavam discutindo quem mais iria nessa viagem, logo que eu partisse de Yirrkala. Outro motivo para ela ter ido ao centro de artes, naquele dia, foi levar uma grande pintura, que vendeu por U\$ 4.000,00, explicando-me que o dinheiro iria todo para sua filha. Antes de se despedir, apresentou-me sua irmã, que imediatamente indagou quais eram os *Dreamings* do meu país. Essa foi uma das perguntas mais difíceis que já me fizeram, fiquei aliviada quando o carro que as trouxera sinalizou que iria partir.

Enquanto eu estava no *Buku-Larrnagay Mulka*, chegou outro senhor, que dirigira 3 horas para chegar até o centro e vender um crocodilo de madeira. Porém, o animal quebrara no caminho e ele estava arrasado. Will Stubs resolveu comprar o jacaré com a pata trincada, só que por um preço baixo, “para o artista não perder a viagem, mas também para tomar mais cuidado com a embalagem e o transporte da próxima vez”. Em geral, o preço pago aos artistas varia de acordo com o tamanho, a originalidade¹³⁹, a demanda do mercado e a sua sabedoria tradicional. Além disso, conforme Stubs, “às vezes se paga caro por uma pintura medíocre de um artista idoso, pois sua sabedoria é fonte de inspiração para artistas mais jovens, então ele não pode ser desprestigiado”.

¹³⁸ Conversei com Gulumbu Yunupingu no centro de artes de Yirrkala, no dia 7 de abril de 2010.

¹³⁹ A originalidade não é um critério indígena. Ou melhor, para os aborígenes, a originalidade é importante em outro sentido, referente às *origens*. Presenciei uma discussão entre dois artistas que haviam pintado telas bem diferentes – uma era pequena, com poucas cores, a outra grande e colorida. A coordenadora do centro de artes avaliou que a tela maior e mais trabalhada valia mais que a outra. Mas os artistas insistiram que se tratava do mesmo *Dreaming* e que não entendiam porque uma mereceria mais dinheiro que a outra.



Figura 75. *Jacaré quebrado que, mesmo assim, foi comprado pela cooperativa.*
Foto de Ilana Goldstein, Yirrkala, 2010.

Por fim, é fundamental mencionar que as relações entre arte e política têm sido bastante intensas em Yirrkala, desde a década de 1960. Após a Segunda Guerra Mundial, artistas brancos como Tony Tuckson, antropólogos como Karel Kupka e Charles Mountford, e colecionadores como Edward Ruhe fizeram muitas visitas e aquisições em Yirrkala. O dinheiro arrecadado com a venda de *bark paintings* permitiu aos Yolngu constituir uma cooperativa de pesca – o primeiro passo para sua independência em relação aos missionários. Foi numa reunião da cooperativa de pesca que surgiu a idéia de representantes de todos os clãs pintarem, juntos, dois painéis (um da metade Yirritja e outro da metade Dhuwa), para a nova igreja da missão. Pretendiam que suas próprias narrativas de criação figurassem ao lado das escrituras cristãs. Os painéis revelaram alguns desenhos sagrados pela primeira vez e atingiram uma beleza e uma complexidade enormes. Em 1967, quando a direção da missão foi substituída – em virtude da postura protecionista e condescendente da gestão anterior –, o pastor arrancou os painéis da igreja e ameaçou queimá-los (MORPHY, 2008). Os Yolngu os resgataram e, desde então, ficam expostos permanentemente num anexo especial do *Buku-Larrnagay Mulka*¹⁴⁰.

¹⁴⁰ A sala dos *Church Pannels* é a única que não pode ser fotografada e à qual não se pode ir sozinho. Esses painéis são especiais, porque alguns motivos secretos foram revelados ali pela primeira vez ali. Além disso, o trabalho foi realizado conjuntamente por líderes de todos os clãs, algo muito raro.

Mais ou menos na mesma época, companhias de mineração negociavam com o governo australiano – sem qualquer consulta aos Yolngu –, sua instalação em Arnhem Land. Como tentativa de sensibilização das autoridades, em 1963 os Yolngu de Yirrkala enviaram uma petição bilíngüe à Camberra, colada dentro de duas pranchas de madeira pintadas com símbolos dos clãs e elementos de sua paisagem.

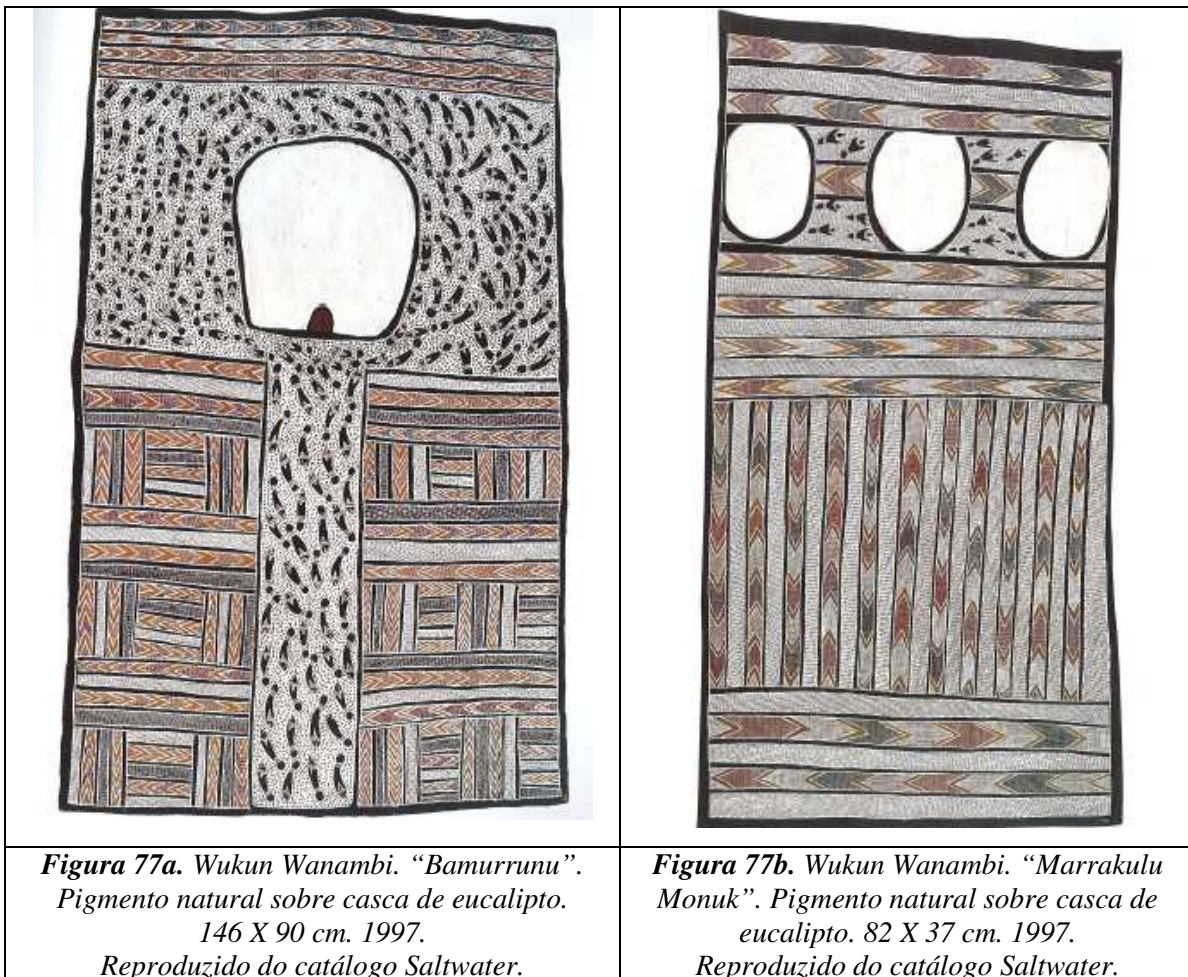


Figura 76. Petição enviada pelos Yolngu de Yirrkala ao governo federal, em 1963. Coleção Parliament House, Camberra. Foto de Ilana Goldstein, 2010.

Entre as reivindicações da *Bark Petition*, estavam: o reconhecimento oficial de que grupos de caçadores e coletores habitam aquela região desde tempos imemoriais; o pedido para que fossem consultados, quando se tratasse de um assunto que os afetasse diretamente; que o Congresso nomeasse um comitê para ir ao local, acompanhado de um intérprete, ouvir o ponto de vista dos aborígenes. A petição pintada em casca de árvore não surtiu efeitos imediatos. Porém, desencadeou mudanças significativas em médio prazo. O relator do *Land Rights Act*, uma lei fundiária favorável aos aborígenes, aprovada em 1976, foi justamente o juiz envolvido na análise

da petição de 1963. Hoje, a *bark petition* se encontra exposta no saguão do Novo Parlamento, em Camberra.

Outro exemplo do imbricamento entre arte e política foi a utilização da pintura como forma de reação à exploração irregular dos mares de Arnhem Land. Em outubro de 1996, enquanto fiscalizava as terras Garranali, da qual é guardião, Wäka Munungurr encontrou um acampamento ilegal de pescadores no mangue, no local em que vive Bäru, ancestral crocodilo do qual descende o seu clã. Wäka se chocou ao encontrar a cabeça decepada de um crocodilo em um saco. Contou o episódio ao líder de seu clã, cuja reação foi sentar e pintar tudo o que gostaria de expressar acerca da importância daquele território para seu povo, bem como da necessidade de proteger os animais e ancestrais que lá vivem. Outros resolveram fazer o mesmo e assim surgiram 80 pinturas, reunidas numa exposição e num catálogo intitulados *Saltwater* (MUNDINE, 1999).



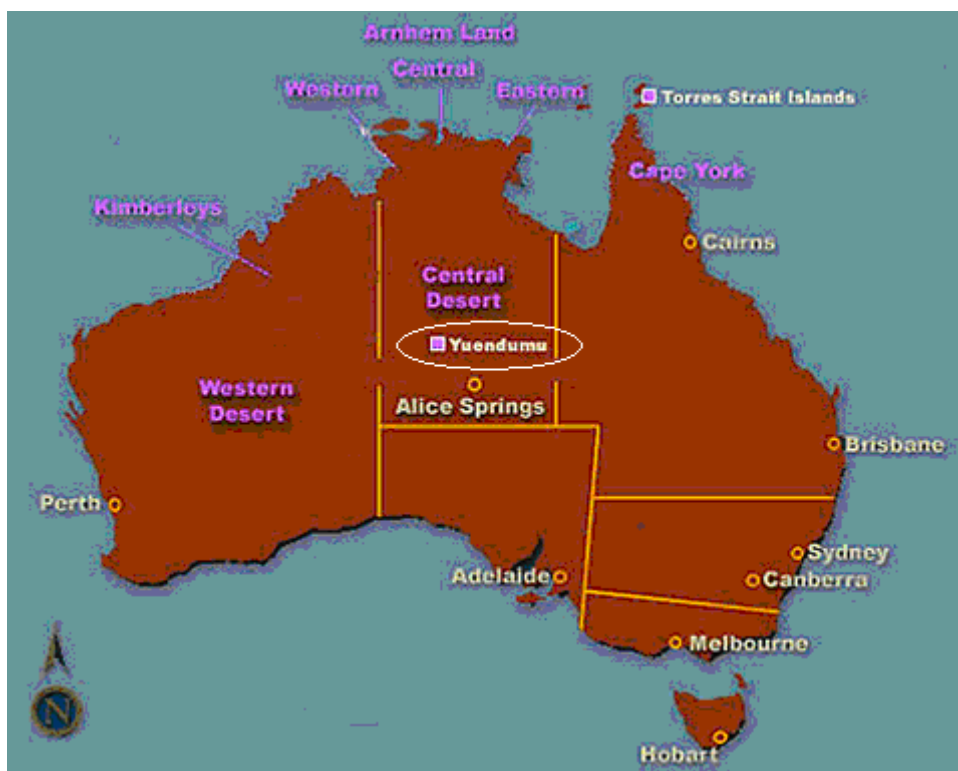
Wukun Wanambi [1962], pintor da nova geração de Yirrkala, participou do projeto *Saltwater*. Filho de um ativista e artista, sempre coloca no centro de suas pinturas Bamurrunu, uma rocha branca que fica no meio da Baía Trial, fundamental para o clã Marrakulu. A primeira pintura de Wukun reproduzida na figura acima representa a baía e a pedra branca *Bamurrunu*; o mar agitado é sugerido pelos movimentos desencontrados dos peixes na espuma – peixes estes que já foram humanos. A segunda pintura, por sua vez, retrata o cajado do ancestral Wuyal, que estava à procura de mel quando, sem querer, deixou seu bastão cair e rolar até o mar, dando origem a um rio impregnado de poder mágico. Aqui, as águas são representadas por uma textura tradicionalmente associada à água, que era secreta até então, mas foi revelada na exposição “Saltwater”. Já com essas primeiras pinturas, em 1997, Wukun venceu o 15º *National Aboriginal and Torres Strait Islander Art Awards*, prêmio mais importante de arte indígena na Austrália¹⁴¹. Wukun produziu essas pinturas, sobretudo, a fim de comprovar a ligação ancestral de seu clã com aquele litoral (MUNDINE, 1999).

Todos esses exemplos deixam claro que, além da dimensão econômica e simbólica, a pintura aborígene contemporânea pode conter forte viés político e identitário, sendo acionada pelos artistas ou coletivos de artistas, visando a diferentes finalidades. Essa pintura funciona exatamente conforme descreve Alfred Gell (1998 e 2006): condensa agências e intencionalidades em objetos materiais, que funcionam como “armadilhas para o pensamento” e são capazes de levar as pessoas a agir.

4.3 Yuendumu: o centro de artes *Warlukurlangu*

O povoado de Yuendumu, no Deserto Central, fica 290 km ao norte de Alice Springs, capital do Northern Territory. Seu centro de artes surgiu em 1985, na esteira do sucesso da cooperativa Papunya Tula, mencionada no capítulo anterior.

¹⁴¹ Existem vários prêmios de arte indígena, além do NATSIA: o *Indigenous Ceramic Award* (a cada dois anos); o *Emerging Far West Aboriginal and Torres Strait Islander Art Prize* (para novos talentos); o *The Parliament of New South Wales Aboriginal Art Prize* (que culmina com a aquisição das obras vencedoras para o acervo do governo estadual); o *Red Ochre Award* (promovido pelo governo federal, e aberto à dança, música, teatro e literatura); o *Victorian Indigenous Art Awards*; o *Western Australian Indigenous Art Award*; o *Clarence Valley Indigenous Art Award* e o *Adelaide Festival Centre's South Australian Indigenous Acquisitive Art Award*. O valor dos prêmios varia de U\$ 2.500,00 a U\$ 50.000,00.



Mapa 11. Povoado de Yuendumu (circundado), onde fica o centro de artes Warlukurlangu. Mapa do *Rural and Remote Health Journal*.

O *Warlukurlangu Artists Aboriginal Corporation* é coordenado por Cecília Alfonso e Glória Morales, ambas de origem latino-americana, e consideradas, pelos colegas de outros centros, excelentes administradoras, por terem transformado um barracão em um exemplo de boa organização e sucesso comercial, com faturamento anual médio de 3 milhões de dólares. Cabe ressaltar que as decisões são todas validadas por um comitê aborígine composto por 8 homens e 8 mulheres, representantes de cada *skin group* de Yuendumu.

No começo, o centro de artes funcionava dentro de uma escola para adultos. Em 1991, mudou-se para uma casinha própria, de madeira. Em 2004, o número de artistas havia crescido muito e fazia-se necessário ampliar o espaço. Ademais, a estrutura estava tomada por cupins. Então, com apoio do *Centre for Appropriate Technology*, de Alice Springs, patrocínio da mineradora *Newmont* e investimento próprio dos artistas, foi feita uma obra de ampliação e reforma, preservando a antiga fachada.



Figura 78. Fachada do Warlukurlangu Artists. Foto de Ilana Goldstein, Yuendumu, 2010.

Tradicionalmente, os Warlpiri deslocavam-se entre acampamentos temporários, num raio de 500 quilômetros, dentro do Tanami Desert. A área foi declarada reserva governamental no ano de 1946 e, na década de 1950, chegaram ao local onde hoje fica Yuendumu uma missão Batista e uma empresa de criação de gado, que passaram a empregar os aborígenes e a estimular sua sedentarização. Em 1978, devido a mudanças na legislação, o governo concedeu a posse de 100.000 km² aos Warlpiri, incluindo o povoado de Yuendumu. Nesse mesmo ano, foi eleito o primeiro Conselho Comunitário, que funciona até hoje, representando cerca de 800 moradores¹⁴².

Os habitantes de Yuendumu vivem em casas de madeira pré-fabricadas, quase sem móveis. Costumam dormir no chão, sobre cobertores. A construção das casas é financiada pelo governo ou por mineradoras que destinam parte de seus lucros a um fundo para os aborígenes¹⁴³.

¹⁴² A maioria dos moradores de Yuendumu é da etnia Warlpiri, mas há também grupos minoritários de Anmatyerre e Pintupi, e aproximadamente 100 brancos vivendo ali. As populações indígenas – Yapa – e brancas – Kardya – constituem quase dois vilarejos separados (MUSHARBASH, 2008: 19).

¹⁴³ Na Austrália, mineradoras que obtêm consentimento para se instalar em terras indígenas pagam *royalties* ao governo federal. 30% são repassados às comunidades afetadas pela mineradora e/ou aos proprietários tradicionais das terras e o restante é aplicado em programas para populações indígenas (DODSON, 2008).

Yasmine Musharbash (2008), autora de uma etnografia recente sobre a comunidade de Yuendumu, sugere que o espaço doméstico seja fundamental ali. O conceito de *ngurra*, na língua Warlpiri, designa, ao mesmo tempo, acampamento, ninho e local de nascimento. Por isso mesmo, a imposição de um sistema de moradia euroamericano seria uma das principais “armas civilizatórias” do governo australiano. Não por acaso, escreve a autora, 30% das verbas destinadas aos povos aborígenes vão para a construção desse tipo de casas¹⁴⁴.

Não é raro as famílias trocarem de endereços. Eu mesma conheci uma família numa casa e, depois de alguns dias, vi-a instalada em outra residência. Explicaram-me no centro de artes que a prática é frequente, talvez como alusão ao semi-nomadismo tradicional. Outro aspecto interessante é a distribuição espacial das residências: pessoas que vieram de diferentes partes do deserto moram em diferentes seções de Yuendumu, estabelecendo uma correspondência geográfica direta entre o leste do Deserto Tamani e a parte leste do vilarejo, por exemplo. Essa organização espacial remete ao que Musharbash (2008: 37) descreve sobre a forma altamente estruturada dos acampamentos ao ar livre, em que a posição das pessoas casadas, dos homens e mulheres solteiros é pre-determinada, bem como a direção em que devem estar a cabeça e os pés.

Um dos elementos que mais chama a atenção, ao se observar o cotidiano de Yuendumu, é o uso frequente de veículos com tração 4 X 4. Coordenadores dos centros de arte, antropólogos e artistas que possuem carros do tipo *pick up* dirigem até 1000 quilômetros por semana, levando gente para visitar parentes em outros povoados, nas cadeias ou em hospitais, para participar de rituais, ou caçar e coletar *bush tucker* – “comida do mato” (MUSHARBASH, 2008). Os carros atravessam o deserto lotados de gente. Quando quebram na estrada, o que não é raro, os demais carros procuram ajudar. Quando eu estava rodando com Cecília Alfonso no veículo do centro de artes *Warlukurlangu*, por exemplo, deixamos água e biscoitos com uma família cujo veículo estava há horas em pane, a dezenas de quilômetros de Yuendumu¹⁴⁵. E avisamos seus parentes, ao chegarmos ao vilarejo.

Curiosamente, o surgimento da pintura acrílica, em Yuendumu, está ligado ao desejo de comprar um desses veículos. Em 1983, um grupo de 30 mulheres decidiu realizar pinturas para a venda, a fim de conseguir dinheiro para a aquisição do carro. Em poucos meses, atingiram sua

¹⁴⁴ Especialistas endereçam críticas severas às políticas de habitação indígena na Austrália. O número insuficiente de casas faz com que elas sejam utilizadas por um contingente excessivo de pessoas, fato que, aliado ao padrão barato das construções e à falta de manutenção estrutural, leva à rápida deterioração das moradias. E o pior é que isso acaba gerando a falsa impressão de que os aborígenes são negligentes e desordeiros (PHOLEROS e LEA, 2010).

¹⁴⁵ Uma das atividades do *Warlukurlangu* viabilizada pelo carro é o atendimento à comunidade de Nyirrpri, a 160 km. Tintas e telas transitam entre os dois locais, já que Nyirrpri não possui centro de artes próprio.

meta (DUSSART, 2010: 141). No mesmo ano, um segundo episódio é considerado um marco na história da arte de Yuendumu. O novo diretor da escola local, Terry Davis, decidiu tornar o ambiente mais atraente para os alunos. Convidou, então, os homens mais velhos a pintarem as 30 portas da escola, com ajuda das crianças.



Algumas das portas remetiam a um único *Dreaming*, outras representavam várias histórias ao mesmo tempo e algumas apenas partes do *Dreaming*. A figura anterior mostra dois exemplares das portas. A da esquerda se chama “Inhame e tomate do mato”. Na parte de cima, vêem-se a raiz e as flores do inhame; na parte de baixo, o arbusto e a fruta. A porta da direita remete à história de dois irmãos cangurus da mesma idade, que montaram um acampamento e, antes de se deitar,

foram conhecer a região, cada um por um lado. À noite, encontraram-se para dormir. Na manhã seguinte, porém, apenas um deles acordou. É fácil distinguir as pegadas dos cangurus. As bolinhas nas laterais representam a vegetação e os círculos concêntricos são os acampamentos. De acordo com um dos pintores:

Many people told their children about the Dreamtime by drawing on the ground and on paper; they told them a long time ago in the bush by drawing on their bodies, on the ground and on rocks. (...) Now, when children are at school, at a white place, they want to pass on to them their knowledge about this place. They want to keep and remember it. They want them to learn both ways – European and Aboriginal (Tess Napaljarri Ross *apud* WARLUKURLANGU, 1987: p 10).

Ao serem reveladas fora da comunidade, as portas causaram furor e foram expostas em diversos museus¹⁴⁶. Até então, as pinturas de Yuendumu eram desprezadas: comparadas às minuciosas telas da comunidade vizinha, Papunya Tula, pareciam inacabadas. O que se descobriu, a partir desse momento, foi que o modo de pintar desse grupo era baseado no trabalho coletivo e nas grandes superfícies, por influência da prática dos desenhos na areia. Quando pintavam pequenas telas individuais, o resultado parecia estranho. Pintando a várias mãos sobre superfícies maiores, fizeram surgir um novo estilo regional. Como explica Eric Michaels, que acompanhou o processo de confecção das portas e coordenou a publicação do livro de fotos, posteriormente:

No one had asked why Yuendumu painting seemed unremarkable. The doors provided the first clues. (...) Sand paintings tend to be quite large and are completed in one day as a cooperative venture by specific kin groups with particular ceremonial roles. When a painter is given a comparatively small canvas or object to decorate, the designs tend not to be reduced, instead only a portion is used. The larger the surface, the more complex and the more integrated the design is likely to become. And the degree to which the design will be extended and other designs incorporated, determining the visual complexity, is a function of how many painters are at work (...). The early small canvases seemed uninteresting because they were actually small corners of far larger ones (Michaels *apud* WARLUKURLANGU, 1987: 137).

¹⁴⁶ As portas permaneceram na escola de Yuendumu por 12 anos. O *South Australian Museum* adquiriu o conjunto de portas em 1995 e restaurou-as. Em seguida, escolheu doze exemplares para comporem uma exposição itinerante que circulou pela Austrália durante 3 anos e depois esteve na Europa.

A referência de Eric Michaels à pintura na areia merece um comentário. Em locais e ocasiões especiais, os aborígenes do deserto fazem desenhos no chão, com sementes, flores, pedras, penas e pigmentos orgânicos. As figuras abaixo mostram essa prática em dois contextos bem diferentes, com um intervalo de praticamente cem anos.



Figura 80a. Confeção de sand painting com pétalas de flores para a abertura da exposição "Icons of the Desert," no Johnson Museum, Nova York, abril de 2009. Fotografia não-identificado.



Figura 80b. Homens Warumungu em frente a uma sand painting. Foto de Baldwin Spencer, 1912.

Ainda hoje, durante a execução da *sand painting* em um ritual de iniciação, um ancião explica, cantando, a trajetória dos ancestrais, a localização das fontes de água e alimento, e discorre sobre aspectos do *Dreaming*. A decoração do solo prepara o local para as ações do “tempo dos sonhos”. Portanto, da mesma forma que a pintura sobre casca de árvore de Arnhem Land é inspirada nas pinturas corporais e rupestres daquela região, a pintura de tinta acrílica sobre tela do deserto bebe na fonte da pintura na areia, transpondo para uma nova superfície o mesmo tipo de iconografia: círculos, pontos, pegadas de animais etc. (KLEINERT e NEALE, 2000).

O centro de artes *Warlukurlangu* abre de segunda a sexta-feira, das 9h às 18h. Todos os dias pela manhã, os artistas vão buscar telas de tecido e escolhem suas tintas dentre as 200 cores

disponíveis, em potinhos pequenos, para uso individual¹⁴⁷. Utilizam pincéis para colorir o fundo, mas os pontos tão característicos da pintura do deserto – *dot painting* – são feitos com pauzinhos achados em meio à vegetação. Quem fica pintando por ali, nas colchonetes do terraço coberto, ganha sanduíche e suco na hora do almoço. No final da tarde, os artistas devolvem as telas pintadas. Muitos pedem às coordenadoras palpites sobre combinação de cores e escolha de motivos, visando a uma maior aceitação do mercado.



Figura 81. Artista pintando no terraço do centro de artes Warlukurlangu.
Foto de Ilana Goldstein, Yuendumu, 2010.

Os valores que os artistas recebem são calculados pelo tamanho da tela – existem pelo menos dez tamanhos diferentes – e pelo cuidado na execução – classificada pelo coordenador como “regular”, “boa” ou “excelente”. O sistema de pagamento praticado é complexo. Junto com a tela em branco, o pintor já recebe de 15 a 30 dólares; ao entregar a tela pintada, ganha entre 40 e 60 dólares; se a pintura for vendida, tem direito a 75% do valor do preço de venda, descontando-se os adiantamentos.

Otto Jungarrayi Sims, membro do comitê diretor do *Warlukurlangu*, considera que “a pintura é uma atividade flexível. Posso ir caçar cangurus e aves, colher formigas de mel e pintar

¹⁴⁷ A tinta acrílica tem secagem muito mais rápida que a tinta a óleo; provoca menos alergias: e, mais importante, resiste à água. As telas pintadas com tinta acrílica são regularmente limpas pelas equipe do centro de artes com panos úmidos, para tirar a poeira vermelha do deserto.

nos intervalos entre essas atividades. Se bem que há outras pessoas que pintam diariamente, porque gostam e relaxam”¹⁴⁸. Com efeito, a primeira artista com quem conversei em Yuendumu, Kelly Napanangka Michaels, de 43 anos, contou que pinta todo dia, mal acaba uma tela e já pede outra. Aprendeu a pintar com sua tia e segue o estilo dela.

Mais de 500 artistas Warlpiri vendem seus trabalhos para o *Warlukurlangu*, embora apenas meia dúzia tenha reconhecimento do meio artístico. A orientação, ali, é produzir para compradores de menor poder aquisitivo, turistas e colecionadores iniciantes, oferecendo uma produção sem grandes pretensões, mas com forte identidade visual. O centro de artes distribui pinturas para 150 lojas de *souvenirs* e galerias no mundo todo, além de licenciar imagens para a produção de canecas, frasqueiras, carteiras e camisetas. Em relação à prática do licenciamento, John Altman, responsável por uma vasta pesquisa sobre o setor, encomendada pelo governo, explica que a demanda por esse tipo de aplicação secundária de imagens é alta e que é melhor os próprios aborígenes tirarem vantagem dela:

There is a high demand for cheap, portable art for the tourist market (...) There are two options open to arts centres wanting a slice of this market: they can either produce their own licensed or value-added product or they can enter into licensing agreements with manufacturers. There is a strong argument for arts centres to engage in licensing since, if they do not, manufacturers will appropriate or devise ‘Indigenous’ themes and motifs with no financial returns to centres or artists. It is also preferable that licensed designs are reproduced on culturally appropriate products and that the artists themselves fully understand the way in which their designs will be used (ALTMAN, 2004: 25).

Para além da presença da iconografia tradicional, estudada por Munn (1962; 1973), a pintura de Yuendumu compartilha duas outras características com as demais regiões do deserto. Em primeiro lugar, antes de começar, os artistas recobrem o fundo da tela com cores escuras, como marrom, preto ou vermelho, tornando-a mais parecida com a pele do corpo ou o solo do deserto. Em segundo lugar, elementos iconográficos como círculos, arcos e pegadas de animais são geralmente traçados com tinta preta ou marrom e, para ganhar destaque e relevo, são contornados por cores claras como branco ou amarelo (DUSSART, 2010: 140). No entanto, algo específico do estilo de Yuendumu são as cores fortes em combinações inusitadas utilizadas na

¹⁴⁸ Conversei com Otto Sims em Yuendumu, no dia 15 de abril de 2011.

camada superficial da pintura, como preenchimento entre os elementos principais. Aplica-se do rosa ao turquesa, passando pelo laranja e pelo verde-limão.



Figura 82. Paddy Japaljarri Stewart. “Marlu Jukurrpa (Red Kangaroo dreaming)”. 2007. Acrílico sobre tela. 107 x 61 cm. Imagem da galeria virtual do centro de artes Warlukurlangu.

A tela acima, feita pelo presidente do Comitê Diretor do centro de artes, recria um trecho do *Dreaming* do canguru vermelho. Um ancestral canguru viaja de um lugar a outro, caçando de dia e acampando à noite, em depressões cavadas no solo. As linhas arqueadas são os locais de acampamento do canguru ancestral, as pegadas que lembram o formato da letra “E” são os traços de suas patas e as linhas retas alongadas são marcas de sua cauda. O canguru recolhe, durante a jornada, ervas medicinais utilizadas pelos Warlpiri. A história é exclusiva das subseções Jungarrayi e Japaljarri – à qual pertence o artista.

Perguntei a Otto Jungarrayi Sims, um dos diretores do centro de artes, como ele julga a qualidade de uma pintura. A resposta foi muito interessante, fornecendo um critério visual e outro socioeconômico:

Não costumamos conversar sobre as pinturas, para não ofender uns aos outros. Eu pessoalmente aprecio as telas que fazem meus olhos passearem. Nossos ancestrais não usavam régua; as pinturas com mais verdade são aquelas que têm movimento. Chamamos também de “boa” uma pintura que vende bem. Vender pinturas traz coisas importantes, como poder construir um centro próprio de hemodiálise. No centro de diálise, teremos duas máquinas e uma equipe de enfermagem, o que vai permitir que doentes renais crônicos possam visitar a comunidade e não precisem ficar sempre na capital.

O objetivo de vender pinturas acarretou, aos poucos, mudanças nas práticas artísticas dos Warlpiri. Françoise Dussart (2010) nota que, de um lado, a autoria das pinturas, que tradicionalmente era coletiva, tende a se tornar individual no caso das telas, ou ao menos a ser divulgada como se houvesse um único autor, já que autoria e individualidade artísticas são valores caros ao sistema euroamericano de artes. De outro lado, surgiu uma tensão entre gerações, pois as pinturas cerimoniais eram apanágio dos mais velhos, ao passo que a pintura sobre tela desperta o interesse também dos jovens adultos. A acomodação a que se chegou foi permitir que os jovens pintem apenas determinados motivos mais simples e públicos (DUSSART, 2010: 145).

Alguns trabalhos comissionados permitem que os Warlpiri de Yuendumu se exercitem na pintura coletiva de grandes dimensões. O primeiro deles foi um grande quadro, confeccionado em 1989, por 42 artistas, documentando a cerimônia Jardiwarnpa – escolhida por se relacionar a todos os *skin groups* da comunidade. A pintura foi feita em turnos, respeitando-se regras de evitação e separando homens e mulheres. O quadro foi comprado por U\$ 30.000,00 pela *Kunstsammlung Nordrhein Westphalen*, de Düsseldorf, Alemanha, onde foi o grande destaque da exposição “Aratjara” – que depois itinerou pela Inglaterra e Dinamarca. Outros museus fizeram encomendas semelhantes de *big canvas* para o centro de artes *Warlukurlangu*, sempre muito apreciadas pelos artistas, porque envolvem expedições para as regiões em que são pintadas, com dança, música e narração de histórias. O processo costuma ser documentado por gravações em áudio e vídeo, sob responsabilidade da *Warlpiri Media Association*¹⁴⁹ (WRIGHT, 2000: 64).

O centro de artes *Warlukurlangu* possui instalações menos imponentes e modernas que as do centro de artes de Yirrkala, mas oferece acomodações para voluntários, com dois quartos, cozinha e banheiro, roupa de cama e de banho. Decisão estratégica, pois parte do *staff* é composta por viajantes e pesquisadores, que trabalham como voluntários. Eles preparam o almoço, fotografam as pinturas que chegam, lançam dados sobre o artista e seus *Dreamings* no sistema informatizado, fixam telas em branco sobre molduras de madeira, para facilitar o trabalho dos artistas, e retiram-nas da moldura depois de pintadas. Uma das tarefas mais difíceis, para mim, foi

¹⁴⁹ Em 1990 o *Warlukurlangu* produziu um documentário de 28 minutos chamado *Warlukurlangu Artists of Yuendumu*. O vídeo foi parcialmente financiado com recursos de um fundo para comunidades afetadas pela mineradora *Granites Gold Mine*. David Batty, que já havia prestado serviços para a *Warlpiri Media Association*, foi contratado para produzir o filme, mas as decisões foram tomadas de forma participativa. Durante alguns anos, compradores do centro de artes receberam cópias do vídeo como brinde e galerias nas grandes cidades utilizaram-no como forma de contextualizar as pinturas (WRIGHT, 2000: 232-8).

misturar as tintas puras com diferentes porcentagens de branco. Os artistas sabem exatamente a cor de que precisam. Há diversas variações de laranja, várias gradações de rosa e assim por diante. A quantidade de tinta branca adicionada em cada mistura precisa ser exata.



*Figura 83. Estante de tintas no Warlukurlangu.
Foto de Ilana Goldstein, Yuendumu, 2010.*

A coordenadora Cecília Alfonso reclama do excesso de burocracia que enfrenta no dia-a-dia, para pedir apoios de diferentes órgãos e prestar contas dos apoios recebidos. Em princípio, deveria mandar ao governo até um relatório com os sites acessados mensalmente no centro de artes. Ela recebe também solicitações para interferir em casos policiais. Durante minha estadia, o telefone tocou duas vezes com notícias sobre prisões de artistas – por uso de álcool ou violência. A higiene é outro obstáculo. Às vezes, diretores de museus e donos de galerias comerciais brigam com ela para que convença os artistas a tomar banho, na ocasião de vernissagens ou premiações. A explicação de Cecília é que a água, tradicionalmente, era um recurso muito escasso, de modo que os aborígenes do deserto ainda evitam desperdiçá-la com duchas e descargas. Mesmo assim, Cecília se orgulha do trabalho que realiza à frente do *Warlukurlangu*:

Quando assumi, o centro de artes estava falido. Hoje é o número 1 na produção de arte para turistas. A galerista Beverly Knight acha que estou estragando o mercado com trabalhos de preço e qualidade inferiores. Mas estou pensando na comunidade, que precisa se ocupar com algo que faça sentido para ela. A política social do governo federal, que não exige qualquer contrapartida do beneficiário, aliada a décadas de repressão a práticas tradicionais, gerou uma tendência à ociosidade¹⁵⁰.

A coordenadora explicou que o *arts centre* funciona também como um banco: empresta dinheiro, e depois o montante é descontado da porcentagem sobre a venda das pinturas. O *Warlukurlangu* já pagou operações de catarata para vários idosos. Desde 2007, o centro de artes mantém um programa de esterilização e eutanásia de cachorros – abandonados na região por antigos fazendeiros. Até dois anos atrás, havia cães demais na comunidade, cerca de 20 por família e não havia como cuidar de todos eles, que se tornaram famintos e agressivos. Hoje, os cães de Yuendumu são menos numerosos, bem alimentados e vacinados, graças não apenas ao centro de artes, mas também ao patrocínio da *Alison Kelly Gallery*, em Melbourne e da *Michael Reid Gallery*, em Sydney. Ademais, como parte de um programa chamado “Cultural maintainance”, nas férias escolares distribuem-se pequenas telas às crianças, para que elas aprendam a pintar com seus pais e avós. Dentro do mesmo programa, a alimentação, a água, a comida e os cobertores levados para acampamentos de iniciação masculina ou rituais funerários no deserto são fornecidos pelo centro de artes. Uma vez por ano, o *Warlukurlangu Artists* ajuda na organização de viagens para lugares ligados a *Dreamings* dos artistas e de seus familiares.

Assim como já se apontou em relação ao *Buku-Larrnggay*, de Yirrkala, o *Warlukurlangu*, de Yuendumu, acaba sendo uma associação comunitária com diversas funções extra-artísticas. E, como também havia ficado claro em Yirrkala, em Yuendumu a pintura produzida para o público externo – devidamente despojada de elementos proibidos ou perigosos – assume o papel de emissária dos valores aborígenes junto a outras sociedades.

¹⁵⁰ Depoimento colhido de Cecília Alfonso, em 12 de abril de 2010. Quando fui voluntariar uma semana no *Warlukurlangu*, tive dificuldade de chegar com transporte público, porque enchentes haviam esburacado as estradas de areia que cortam o deserto. Foi então que Cecília Alfonso, que se encontrava por acaso em Alice Springs, ofereceu-me carona no Land Rover do centro de artes. Viajamos juntas e, como a estrada estava intransitável, dormimos num alojamento dentro de uma caçamba de caminhão no meio do caminho. Esse tempo na estrada e no alojamento improvisado acabou criando cumplicidade. Cecília adiantou, nessas horas de conversa, muitas das questões que eu iria observar diretamente nos dias seguintes.

4.4. Utopia e Roper River: a ausência de centros de arte

Depois de analisar o funcionamento de dois centros de arte, nos itens anteriores, e de destacar seus vários papéis nas comunidades em que atuam, é importante ressaltar que também existem algumas regiões produzindo arte indígena, na Austrália, sem o concurso de *arts centres*. Escolhi dois casos para apresentar brevemente, a partir de etnografias realizadas por outros pesquisadores¹⁵¹, no intuito de oferecer um contraste entre a produção artística baseada no modelo do centro de artes e aquela que ocorre a partir de iniciativas individuais e independentes.

Em Utopia – local de difícil acesso, no Deserto Central –, a inoperância de um centro de artes fez com que os artistas tivessem que lidar diretamente com o mercado e também com que surgissem estilos individuais bastante fortes. No capítulo anterior, Emily Kame Kngwarreye [1919 – 1996] já foi mencionada como o grande expoente da arte de Utopia. Outras pintores dessa região com estilos igualmente únicos e apreciados, são Minnie Pwerle [c. 1920 – 2006], Barbara Weir [1945] e Gloria Petyarre [1945].

Na verdade, houve tentativas intermitentes de instalar um centro de artes em Utopia, porém o projeto nunca foi bem-sucedido. Um centro de artes chegou a funcionar de 1990 a 2002, mas foi fechado, porque os artistas se habituaram a vender diretamente para colecionadores e galeristas, ao invés de proverem o centro de artes comunitário. Como o consultor artístico pago pelo governo, Rodney Gosch, não residia em Utopia, fazendo apenas visitas semanais, agentes privados do mercado de arte começaram a viajar diretamente para negociar com os artistas. O próprio Gosch se demitiu do emprego público de coordenador de artes da região e abriu um negócio de revenda de pinturas de Utopia (SCHMIDT, 2011). Tim Jennings, proprietário da maior galeria comercial de Alice Springs, a *Mbantua Gallery*, começou sua coleção dando telas em branco e tintas para moradores de Utopia, quando era xerife e mais tarde, quando se tornou dono do armazém da comunidade. Até hoje, funcionários de sua galeria vão até Utopia duas vezes por mês entregar materiais, recolher pinturas prontas e pagar por elas. Essa relação imediata com o mercado de arte teve consequências no tipo de produção dos artistas de Utopia:

¹⁵¹ Trata-se dos estudos de Chrischona Schmidt (2011), sobre Utopia, e Cath Bowdler (2008), sobre Roper River. Ambas têm formação dupla em história da arte e em antropologia e são responsáveis pelas duas únicas pesquisas que encontrei sobre a produção artística não vinculada a centro de artes. Cath Bowdler é curadora de exposições e diretora de museu. Tive a ocasião de visitar uma exposição curada por ela, em sua companhia. Chrischona Schmidt se tornou uma interlocutora privilegiada ao longo do processo de redação da tese. Estivemos juntas em Camberra, em 2010, e depois em um congresso na Alemanha, em 2011.

Art works were created for particular people. In general this means that art works are done on commission or with the prospect of a specific person buying them. (...) Since art works are made while thinking of a particular person the relationship with that person becomes important. Great art works, from my observation, are not sold to people travelling through, who are not expected to come back. High quality art works, in which a lot of time, effort and thought have been invested generally end up with art dealers or collectors who have longstanding relationships with the artist (SCHMIDT, 2011: s.p.).

A preferência dos artistas de Utopia por fornecer as pinturas consideradas superiores para pessoas com quem estabeleceram relações mais duradouras é explicada por Schmidt com base nas redes de parentesco. Tradicionalmente, pessoas que chegam de fora e passam uma temporada no Deserto Central, costumam receber um *skin name*, que a situa dentro das relações de parentesco, estabelece regras de evitamento ou o direito de ter intimidade com certas pessoas. Mais do que isso, o forasteiro é incluído no que a antropologia australiana chama de *demand sharing*, um sistema econômico no qual um membro da família solicita recursos – tabaco, comida, caronas etc. a outro membro da família ou do clã, que, quando solicitado, não pode negar. A relação é mantida dessa forma ao longo do tempo, por meio de demandas feitas e realizadas. A reciprocização por parte do recebedor é muito pequena. Como explica John Altman:

A primary mechanism through which the flow of goods and services is realised is what anthropologists have termed ‘demand sharing’, and which Aboriginal people in central Australia call ‘humbugging’. Much Aboriginal social transaction (particularly that involving access to material resources such as the use of vehicles, food, tobacco, alcohol and cash) arises as the result of demanding rather than of sharing. In demanding, an individual is asserting their personal right (as a son, an aunt, a clansman and so forth) to a response from others, but is also acknowledging, and thus through their actions substantiating, their relationship with the other person (...). One of the social phenomena which non-Aboriginal staff in remote Aboriginal Australia find the most difficult to deal with is the constant demands for access to resources such as the use of vehicles, cash ‘loans’, booking down, and so forth. (..) It demonstrates a process through which access to valued resources is established through a particular form of Aboriginal instrumental action where relationships are constructed in personal, rather than market-based terms (ALTMAN, 2004: 34). TRAD.

Schmidt, uma das poucas antropólogas a estudar os artistas de Utopia, observa que, após algumas visitas, os *marchands* e colecionadores passam a receber pedidos de frutas, uma nota de cinquenta dólares ou outros pequenos presentes e favores. Alguns compreendem a lógica e respondem adequadamente. São estes os que mantêm relações estáveis e leais com os artistas, conseguindo telas de melhor qualidade, como a da Figura 84. De acordo com os critérios locais, a qualidade é determinada pelo tipo de tinta e de tela utilizado; pela qualidade do pincel; pelo

motivo escolhido; e com base no tempo e no cuidado investidos na confecção (SCHMIDT, 2011). As pinturas consideradas inferiores são chamadas, em Utopia, de “*quick paintings*”¹⁵².



Figura 84. Gloria Petyarre, “*Bush medicine leaves*”, 2003. Acrílico sobre tela, 85 x 125cm. Foto de divulgação da “26th Annual Collector’s Choice Exhibition”, Wagner Art Gallery.

Tais observações deixam clara a possibilidade de agência dos artistas aborígenes residentes em comunidades remotas, mesmo quando não existe a regulação de um centro de artes. Em Utopia, além de decidirem o que querem pintar e para quem, os próprios artistas determinam os preços e se o pagamento deve ser feito em dinheiro, comida ou objetos, como um carro ou uma televisão – nesse caso, acumulam-se créditos até chegar ao valor de um automóvel ou eletrodoméstico (SCHMIDT, 2011).

Entretanto, sem uma instância intermediária, não há quem ajude o artista a negociar os termos dos contratos, nem quem garanta transações éticas. Ademais, artistas sem sucesso comercial rápido tendem a desistir de produzir, já que não existe um centro de artes que compre a

¹⁵² Em Yuendumu, escutei um termo equivalente: “tucker painting”. Tucker é um termo do inglês aborígene que significa comida. Assim, uma pintura mal feita, ou feita rapidamente, é rotulada como “pintura para comida”, ou seja, mero estratagema para conseguir dinheiro rápido em pequena quantidade.

produção dos iniciantes, como forma de estímulo¹⁵³. Além disso, quando os coordenadores dos centros de artes orientam os artistas sobre como conseguir melhor aceitação no mercado, normalmente buscam um equilíbrio que leve em consideração valores culturais e práticas tradicionais da comunidade. Já o galerista comercial direciona a produção artística única e exclusivamente com vistas à rentabilidade financeira.

Situação análoga à de Utopia ocorre em Roper River, ao sul de Arnhem Land, onde existe uma pujante produção artística, que funciona sem a intermediação de um centro de artes, notadamente na comunidade de Ngukurr, onde Cath Bowdler (2008) realizou sua etnografia. A pintura acrílica começou a ser praticada ali no final dos anos 1980, e logo chamou a atenção pela diversidade de estilos que surgiram – diferentes entre si e também em relação à pintura de outras partes da Austrália. Segundo Bowdler (2008), enquanto os demais pólos produtores de arte aborígene costumam apresentar certa homogeneidade de cores, materiais e estilos, em Ngukurr encontra-se “de tudo um pouco”.

A autora oferece três explicações para tamanha diversidade. A primeira é a posição geograficamente liminar da comunidade, situada entre o Deserto Central (onde a pintura iconográfica coberta por pontos e feita com tinta acrílica predomina) e Arnhem Land (onde abundam pinturas figurativas e geométricas, feitas com pigmentos naturais sobre madeira). A segunda é a história antiga do contato – ao contrário do que costuma ocorrer no restante do Northern Territory. Já em 1880 missionários e pecuaristas se instalaram em Ngukurr, levando à fragmentação dos grupos e ao que Bowdler chama de intensa “criolização” dos nativos, convertidos ao cristianismo e falantes de uma língua franca, baseada no inglês. A terceira explicação é a fragilidade do centro de artes de Ngukurr, que, além de ser recente, não consegue vender muitas peças, nem articular pessoas e, inclusive, encontra-se desativado no momento.

Em Ngukurr, a primeira oficina de pintura foi realizada em 1987. Apesar de nenhum centro de artes ter sido criado nos dez anos subseqüentes, alguns indivíduos continuaram a pintar, usando os materiais que recebiam diretamente de galeristas reputados e bem estabelecidos – como Beverly Knight, da *Alcaston Gallery*, em Melbourne – ou de atravessadores oportunistas,

¹⁵³ Procurando exemplos de comercialização de arte indígena, no Brasil, encontrei o projeto “Arte Baniwa”, da Organização Indígena da Bacia do Içana, que distribui cestos em fibra de arumã, não no circuito de arte, mas nas lojas Tok & Stok. Conheci o Instituto Menire, criado pela indigenista da FUNAI Carmen Figueiredo, que promove oficinas com *designers* em uma aldeia kayapó, com patrocínio da Caixa Econômica Federal: as mulheres são incentivadas a transpor pinturas corporais para pedaços de lona, depois incorporados a bolsas e camisetas. No entanto, esse projeto tem dificuldade de penetração no mercado (FIGUEIREDO, 2009: comunicação pessoal). Já a funcionária da loja *Artíndia*, na entrada do *Museu do Índio*, disse-me que os compradores são principalmente turistas e que costumam achar que “os preços são um pouco elevados” (PINHEIRO, 2009: comunicação pessoal).

que apareciam casualmente, oferecendo material e um pouco dinheiro aos artistas¹⁵⁴. Surgiram, então, algumas “estrelas” individuais, tais como Willie Gudabi [c. 1916 – 1996] e Ginger Riley [1937 – 2002], que passaram a viver de pintura e receberam prêmios importantes.

Ginger Riley Munduwalawala, da etnia Mara, é um nome particularmente importante. Nunca aceitou encomendas, nem repetições de trabalhos, tampouco seguiu um movimento artístico – embora afirmasse que sua inspiração veio do aquarelista Albert Namatjira, na década de 1950. Riley só passou a assinar as suas telas no final da carreira, em 1992, após visitar a exposição “Aratjara: Art of the First Australians”, em Londres, e ver as pinturas de Picasso assinadas (RYAN, 2001). Suas maiores telas valem, hoje, cerca de U\$ 90.000,00. Riley costumava pintar sempre a mesma paisagem, vista de cima, sem perspectiva e povoada por elementos recorrentes: a serpente Garimala, que criou uma formação de relevo chamada The Four Arches; a própria formação montanhosa The Four Arches; uma gaivota branca protetora chamada Ngak Ngak; e o rio Limmen Bight.



Figura 85. Ginger Riley. “Nyamiyukanji, the river country”, 1997. Acrílico sobre tela. 185.3 x 201.8 cm. Art Gallery of New South Wales. Fotografia não-identificado.

¹⁵⁴ Os intermediários oportunistas são chamados de *carpetbaggers*. Quando sabem que há alguém doente ou problema sério na comunidade, aparecem com tela, tintas e uma modesta soma em dinheiro. Os artistas aborígenes acabam vendendo pinturas por 50 dólares, para comprar uma passagem de ônibus, por exemplo. A longo prazo, artistas que vendem para *carpetbaggers* caem em descrédito e apenas artistas que mantêm relações duradouras com *marchands* de boa reputação são convidados para exposições nacionais e internacionais (BOWDLER, 2008: 347)

Assim, enquanto em outras comunidades os centros de artes orientam o padrão de qualidade a se buscar, as cores que não se podem usar para não descaracterizar o estilo regional, os tamanhos possíveis e assim por diante, em Ngukurr cada um faz como quer – no limite do que aceitam os compradores particulares. Paradoxalmente, a fragilidade da institucionalização da arte aborígine em Ngukurr parece ter sido benéfica para a liberdade artística dos pintores que moram na região de Roper River. Pude comprovar tal fato ao visitar uma exposição com pinturas de Roper River¹⁵⁵, na *Drill Hall Gallery*, em Camberra. Djambu Barra Barra [c. 1946 – 2005], na tela reproduzida abaixo, utiliza laranja e vinho de maneira bastante inusitada nesse tipo de composição “tradicional” de Arnhem Land. Além disso, combina dois estilos diferentes: do lado direito da tela, a figuração de animais típica de uma outra região de Arnhem Land que não a do artista; do lado esquerdo, a textura geométrica característica de seu clã (linhas paralelas e diagonais).



Figura 86. Djambu Barra Barra. “Untitled”. 1987. Exposição “Colour Country”. Drill Hall Gallery, Camberra, fevereiro de 2010. Fotografia de Ilana Goldstein.

¹⁵⁵ Tamanha é a diversidade de estilos dos artistas de Roper River, que “Colour Country: Art from Roper River”, que inaugurou na Wagga Wagga Gallery e depois itinerou pela Austrália, foi uma das únicas ocasiões em que vários pintores da comunidade Ngukurr foram expostos no mesmo evento.

Gertie Huddleston [1924], por sua vez, tem um estilo caracterizado pela fragmentação das telas em subseções, como numa história em quadrinhos, e pela inserção de símbolos cristãos.



Figura 87. Gertie Hiddleston. "Painting the country", 1998. Exposição "Colour Country". Drill Hall Gallery, Camberra, fevereiro de 2010. Fotografia de Ilana Goldstein.

Na figura acima, nota-se um crucifixo amarelo no terceiro quadrado da coluna da direita, em meio aos mini-retratos das terras de parentes que visitou, de campos avistados do avião, do

jardim da missão onde foi criada etc. Seu cuidado com os detalhes e o naturalismo sem perspectiva lembram o que a história da arte Ocidental chama de pintura *naïf*¹⁵⁶.

A partir dos casos de Utopia e Roper River, pode-se pensar, por oposição, sobre o papel dos centros de artes e dos consultores artísticos que os dirigem. Se por um lado os *arts centres* são fundamentais no fomento a novos artistas e na comercialização dos trabalhos de artistas aborígenes iniciantes, por outro lado eles podem restringir o escopo do que os indivíduos podem produzir. Cada região e cada centro dentro dessa região acabam ficando associados a determinados estilos identificáveis pelo público externo.

No centro de artes, ocorre uma interação intensa e por vezes complicada entre o coordenador e os artistas locais. “O conselheiro artístico está ali para garantir a venda dos trabalhos (...) Dirige a escolha das cores, a composição, a textura e, em alguns casos, até o assunto. O objetivo é ensinar ao artista como fazer uma pintura que venda” (BOWDLER, 2008: 365, tradução minha). Os artistas, por outro lado, procuram não abrir mão de sua autonomia, nem do respeito a preceitos tradicionais no modo de pintar. Busca-se, então, um meio termo entre as duas forças. O coordenador de centro de artes, por mais que se preocupe com a saúde financeira da cooperativa, em tese é um profissional capacitado para se colocar na perspectiva do outro, levar em consideração motivações locais e colaborar para a vitalidade cultural da comunidade. Ele precisa saber quando palpitar e quando se calar. A tensão está sempre no ar. Não é por acaso que, como já se afirmou, a rotatividade dos coordenadores de centros de artes costuma ser grande, apesar de os salários serem convidativos.

De todo modo, o papel do coordenador artístico na definição dos rumos da arte praticada em cada comunidade não é nada desprezível. Geoffrey Bardon, o visionário professor de artes que, em 1971, impulsionou a criação da cooperativa *Papunya Tula Artists*, proibia os Pintupi de usarem temas e cores dos brancos. Tanto é que um dos artistas indígenas mais valorizados hoje,

¹⁵⁶ A antropóloga alemã Chrischona Schmidt está finalizando uma tese, na *Australian National University*, na qual argumenta que as etnias Alyawarr e Anmatyerr, da região de Utopia, utilizam o estilo *naïf* para retratar cenas mundanas do cotidiano, como caçadas, invasões de brancos e jogos de futebol, ao passo que optam pela iconografia tradicional e pela abstração para expressar conteúdos mitológicos (SCHMIDT, comunicação pessoal, 2011). Originalmente, o termo *naïf* – “ingênuo”, em francês – é utilizado, no sistema euroamericano de artes, para se referir a pinturas caracterizadas por cores alegres, cenas figurativas, ausência de perspectiva e autodidatismo do artista. O francês Henri Rousseau [1844-1910], o primeiro pintor *naïf* de que se tem notícia, foi “descoberto” no final do século XIX, no “Salão dos Independentes”, e acabou aclamado por Apollinaire, Delaunay e Picasso. No Brasil, foi na década de 1950 que se começou a dar atenção a pintores autodidatas – Heitor dos Prazeres e José Antônio da Silva, por exemplo. Os anos 1960 e 1970 conheceram uma verdadeira explosão de pintores “ingênuos” brasileiros, que passaram a ser chamados de “primitivos”. Afora a utilização da problemática alcunha “arte primitiva”, não encontrei associações explícitas entre a categoria *naïf* e as artes indígenas, no Brasil, exceto o fato de que galerias como *Brasiliana* e *Ponto Solidário*, em São Paulo, vendem ambos os tipos de produção artística.

Clifford Possum, que, no início, pintava flores, brasões de armas, moedas e histórias em quadrinhos, acabou restringindo seu cardápio pictórico, porque Bardon o aconselhou a pintar só aquilo que parecesse autenticamente aborígene – afinal, esse era o diferencial da cooperativa (BOWDLER, 2008: 357).

John Carty, antropólogo que estuda *Balgo Hills Art*, uma cooperativa do Deserto Ocidental, fez-me um relato na mesma direção: inicialmente, os artistas de Balgo experimentavam com aquarela, paisagens, desenhos figurativos, narrativas cristãs e também recriavam o repertório tradicional de histórias e motivos. A interação com o mercado levou-os a selecionar apenas uma parte desse conjunto de experimentações, lapidada coletivamente, até que se chegou a uma produção artística, a um só tempo explicitamente aborígene e única daquela região¹⁵⁷.

Entretanto, sem a presença de um centro de artes estruturado e eficiente, os artistas arriscam ficar sem fornecimento regular de materiais e ter dificuldades em escoar sua produção de forma sistemática – excetuando-se aqueles que se tornam “estrelas”. Sem a atuação de um coordenador local e de uma cooperativa gerida pela comunidade, novos artistas não têm quem os estimule e oriente; artistas idosos com problemas na vista ou de locomoção deixam de ter renda. Ademais, os centros de artes evitam que o artista precise sair sozinho em busca de compradores, diminuindo as chances de que caia na mão de atravessadores pouco escrupulosos. Sem contar que os *art centres* acabam funcionando como locais de reunião e de troca de informações, em que ocorrem articulações políticas e organizações de festas¹⁵⁸. Mas talvez o mais importante seja a função de documentação cultural. Os centros de arte, via de regra, fotografam as obras e os artistas, registram dados biográficos e sínteses dos *Dreamings* pintados.

Uma das maiores vantagens do centro de artes é que, em princípio, conta com pessoal qualificado para fazer a tradução cultural e buscar conciliar diferentes lógicas. Os centros de artes são as organizações aborígenes que melhor funcionaram até hoje, na Austrália, as mais longevas e

¹⁵⁷ Conversei com John Carty na *Australian National University*, em Canberra, no dia 2 de abril de 2010. Carthy esteve envolvido em diversos projetos de exposição de arte aborígene, mas ainda não defendeu sua tese de doutorado sobre Balgo Hills.

¹⁵⁸ Os dois centros de artes em que estive, em Yuendumu e Yirrkala, assumem funções e papéis diversos, muito além da comercialização de pinturas. Entretanto, é importante nuançar o quadro e não generalizar. Cada centro de artes tem peculiaridades ligadas à história e às práticas culturais daquela região. Há centros de arte com menor faturamento e menor centralidade na vida da comunidade. Nesses casos, assim como nas situações em que não há centros de arte, podem existir casas de apoio aos idosos e centros para as mulheres, que distribuem cobertores e eventualmente comida. Não é raro que a sede do Conselho Comunitário sirva como ponto de encontro e que os programas de saúde fiquem sediados no posto de saúde.

em permanente expansão. Numa situação em que o contato é inevitável, o centro de artes se tornou uma das únicas fontes de ocupação e de renda nas comunidades indígenas remotas, que introduz valores capitalistas de um lado, mas permite o protagonismo e o empoderamento da comunidade indígena, enquanto coletivo, de outro lado. Isso não significa, contudo, que seu funcionamento seja simples ou livre de conflitos. Esta é uma das questões abordadas no próximo capítulo.

CAPÍTULO 5. SINERGIAS E CLIVAGENS NO CAMPO DA ARTE ABORÍGINE

Algumas situações vivenciadas durante a pesquisa ilustram de que maneira o sistema da arte aborígene, na Austrália, é constituído pelo discurso e pela prática de uma série de agentes, que ocupam posições distintas, mas interdependentes.

No *vernissage* de uma exposição que visitei em Camberra, chamada *Colour Country* e dedicada à pintura bastante peculiar da região de Roper River, pude observar a diversidade de perfis dos presentes, reunidos em torno da “paixão pela arte indígena”. Durante o coquetel, numa mesma roda, fui apresentada a dois *marchands* bem sucedidos, três professores universitários filiados aos Departamentos de Antropologia e de História da Arte da *Australian National University*, uma liderança aborígene e duas funcionárias de organismos públicos. Pareciam se conhecer há bastante tempo, pelo tom das conversas pessoais e piadas, entremeadas por comentários sobre as pinturas. No dia seguinte, a curadora Cath Bowdler realizou uma visita guiada. Havia cerca de 30 pessoas, entre estudantes, artistas e colecionadores. Banquinhos portáteis estavam encostados à parede, a fim de que o público os transportasse para onde a curadora se deslocasse.



Figura 88. Visita guiada realizada por Cath Bowdler, curadora de “Colour Country”. Drill Hall Gallery, Camberra, 25 de fevereiro de 2010. Fotografia de Ilana Goldstein.

Mais uma vez, constatei a heterogeneidade da audiência – alguns foram à *vernissage* buscar conhecimento antropológico, outros ampliar seu repertório artístico, havia quem estivesse querendo apoiar a causa indígena e alguns colecionadores em busca de novos nomes para futuras compras. A curadora da exposição, Cath Bowdler, reúne alguns desses papéis e interesses: ela contou, durante a visita guiada, que é artista plástica, defendeu sua tese de doutoramento em antropologia e que, atualmente, dirige uma galeria regional chamada Wagga Wagga.

Uma segunda situação reveladora foi um jantar na casa de Kay Johnston, monitora de visitas guiadas da *National Gallery of Australia*. Eu havia seguido sua monitoria no final de semana e depois a convidei para um café, pois estava interessada em saber algo sobre o público que ela atende nos *tours* da *National Gallery* (variado e assíduo, segundo Kay).



Figura 89. Kay Johnston, monitora da Australian National Gallery, em sua casa, com a família. Ao fundo, uma tela do Deserto Central. Foto de Ilana Goldstein

Kay Johnston é dona-de-casa e atua como voluntária na ala indígena da *National Gallery*, “como uma maneira de reparar um pouco o mal que foi feito aos aborígenes”, em suas próprias palavras. Trocamos contatos e, na semana seguinte, fui surpreendida pelo convite. A casa da família Johnston, nos arredores de Camberra, era repleta de telas aborígenes do Deserto Central.

Quando mencionei que estava tendo dificuldades para entrevistar algumas pessoas-chave, Kay gentilmente se ofereceu para promover uma conversa com Wally Caruana, autor de um livro de referência sobre a arte aborígene da Austrália (CARUANA, 2000). Ao conversar com o pesquisador, soube que ele é um grande colecionador e já foi *marchand*.

Por fim, em abril de 2011, recebi um convite para o lançamento de um livro sobre Billy Benn Perurle [c.1943], um alyawarre septagenário. Esquizofrênico, ele fugiu de Harts Range, sua terra natal, há mais de 40 anos, após ter matado um tio, em uma briga sobre questões culturais (SLEATH, 2011). Acredita-se que este tenha sido seu primeiro surto. Passou 15 anos na cadeia, em Adelaide, e dois anos em uma clínica. Durante esse tempo, pintou sobre quaisquer suportes que encontrasse, a fim de se manter conectado com a paisagem de sua região. Vendeu todas as pinturas já na primeira exposição¹⁵⁹, em 2000 – o único outro pintor aborígene que teve o mesmo sucesso, na estreia, foi o aquarelista Albert Namatjira, nos anos 1950. Billy Benn ganhou o *Alice Art Prize*, em 2006, e entrou para a lista dos cinquenta artistas mais colecionados da Austrália.



*Figura 90. Billy Benn pintando uma paisagem ao ar livre.
Foto de divulgação realizada por Catherine Peattie.*

¹⁵⁹ Provavelmente, os problemas psíquicos de Billy Benn aumentaram o interesse por ele. A ideologia primitivista – discutida no Capítulo 1 – atribui aos doentes mentais e aos povos ágrafos – de forma preconceituosa – a capacidade de entrar em contato com conteúdos inconscientes, o que torna sua produção artística misteriosa. Estabelecendo uma analogia, Nathalie Heinich (1991) argumenta que Van Gogh [1853 – 1890] teve sucesso póstumo porque a biografia sofrida e a insanidade mental despertaram curiosidade e culpa na crítica e no público, criando a aura de “artista maldito e incompreendido”. Billy, esquizofrênico, indígena, pobre e negro presta-se bem a esse tipo de projeção.

Recupero aqui esse exemplo do lançamento do livro, porque, mais uma vez, diversos sujeitos atuaram de forma integrada, cada um com seu papel, para que a publicação fosse viabilizada, revelando a trama de relações que sustenta o sistema de arte aborígine na Austrália: a coordenadora do centro de artes Bindi¹⁶⁰, Catherine Beattie, redigiu o livro, após viajar pelo deserto acompanhada do artista biografado, coletando informações. A editora do livro, IAD Press, é o braço editorial de um órgão público, o *Institute for Aboriginal Development*¹⁶¹. Beverly Knight, proprietária da galeria comercial *Alcaston*, em Melbourne, que me enviou o convite, é patrocinadora desse centro de artes e vende telas de Billy Benn em seu prestigioso estabelecimento.

Tamanho trânsito entre papéis não significa que não haja conflitos de interesses e de visões dentro do campo. Pelo contrário, a sinergia e a vitalidade daquilo que os australianos denominam *Indigenous arts industry* são tão grandes quanto os antagonismos e hierarquizações que atravessam o campo. O presente capítulo analisa, justamente, três clivagens que perpassam o campo da arte indígena na Austrália.

A primeira delas reside no binômio arte *versus* artesanato; a segunda consiste na oposição entre artistas “remotos” e artistas urbanos, que suscita uma discussão acerca da ideia de autenticidade; e a terceira refere-se à relação ambígua entre as cooperativas de artistas e os demais intermediários do mercado, sobretudo galerias comerciais e casas de leilão. Nessa terceira e última parte do capítulo, são apresentados também números e cifras que oferecem um panorama econômico do universo estudado.

Antes de discutir os antagonismos e clivagens que perpassam o sistema de arte aborígine na Austrália, convém esclarecer alguns conceitos que subjazem à presente abordagem. A noção de campo aqui utilizada se inspira, parcialmente, na sociologia da arte de Pierre Bourdieu, que nos ensina a atentar para as disputas que estão por trás da criação e imposição de categorias e classificações¹⁶². Bourdieu (1989 e 1992) lança mão da noção de “campo”, para pensar um objeto

¹⁶⁰ Bindi não é um centro de artes convencional, mas uma organização *sens fins* lucrativos que desenvolve programas para portadores de deficiências: qualificação profissional, educação artística, caminhadas etc..

¹⁶¹ O Instituto de Desenvolvimento Aborígine é financiado pelo governo federal, dentro do programa de Preservação de Línguas e Registros Indígenas Sua editora, *IAD Press*, publica escritores e ilustradores indígenas, dicionários, biografias e materiais para aprendizagem de línguas.

¹⁶² Clifford Geertz, em artigo intitulado “Blurred Genres” (1980), apontou a tendência de as diversas disciplinas emprestarem idéias e métodos umas às outras, tornando fluidas as suas fronteiras. Partindo dessa perspectiva, procuro, nesse capítulo, estabelecer interfaces entre a antropologia e a sociologia, a fim de mapear o complexo entrelaçamento de sujeitos, valores e interesses que compõem o universo estudado.

ou seu criador não de forma isolada, mas dentro de um conjunto de relações de que retiram o essencial de suas propriedades. No interior de cada "campo", as posições ocupadas garantem aos seus ocupantes um *quantum* de capital social que lhes permite – ou não – entrar nas lutas pelo monopólio do poder simbólico – que, no campo da arte, consiste, por exemplo, em instituir o que é belo ou não, o que é legítimo ou não. Trata-se, portanto, de uma abordagem da produção artística que analisa o encontro entre a pulsão expressiva dos criadores e os constrangimentos externos. Embora o arsenal bourdieusiano não seja o principal norte de minha pesquisa, sua noção de campo mostrou um bom rendimento na análise das disputas e alianças entre diferentes grupos e indivíduos.

A teoria do *sistema* da arte contemporânea, formulada por Raymonde Moulin (MOULIN, 1992), também ajuda a pensar nos processos observados na Austrália. Moulin enfatiza a interdependência entre o campo propriamente artístico – povoado por museus, ateliês individuais e associações de artistas – e o mercado de arte – constituído por galerias, leilões e colecionadores particulares. Aponta a importância da circulação e da visibilidade dentro de teias internacionais – essa dimensão internacional, vale lembrar, foi impulsionada pelas novas tecnologias de informação (CAUQUELIN, 2005). Ademais, o sistema de arte incorpora profissionais da comunicação e pesquisadores de universidades, que, por deterem a produção e a difusão da informação, tornam-se fundamentais na validação da arte contemporânea (COLI, 2007).

Nesse sentido, Nathalie Heinich (1998) argumenta que o principal fator que faz de um trabalho qualquer, uma obra de arte, é o reconhecimento das instâncias de legitimação (críticos, galeristas, outros artistas etc.). O historiador da arte Jorge Coli (2007) complementa, sugerindo que o discurso institucional não apenas traça a linha divisória entre objetos artísticos e não-artísticos, como também cria uma hierarquia de objetos artísticos “superiores”, “medianos” e “inferiores”. E o antropólogo Nestor Garcia Canclini sintetiza, ainda na mesma perspectiva: “O que é arte não é apenas uma questão estética: é necessário levar em conta como esta questão vai sendo respondida na interseção do que fazem os jornalistas e os críticos, os historiadores e os museógrafos, os *marchands*, os colecionadores e os especuladores” (CANCLINI, 1997: 23).

5.1. “Pintura é arte, cestaria é artesanato”

Pelo fato de a pintura sobre tela ser a forma de expressão mais apreciada, exposta e vendida fora das comunidades indígenas, outras linguagens e técnicas bastante interessantes vêm sendo preteridas, sobretudo aquelas associadas ao artesanato utilitário e anônimo, que acabam ocupando uma posição inferior no campo, se utilizamos a terminologia de Pierre Bourdieu (1992). Mesmo assim, encontrei algumas iniciativas de valorização e legitimação artística do trançado com fibras vegetais.

“Twined Together: Kunmadj Njalehnjaleken”, por exemplo, foi a primeira exposição bilíngue sobre o trançado feminino. Surgiu por iniciativa do centro de artes *Injalak Arts and Crafts*, em Gumbalanya, Arnhem Land, que agrega escultores, pintores e trançadoras. Anthony Murphy, que coordena o centro, acatou a queixa das associadas de que seu trabalho com fibras recebia menos atenção do que as pinturas feitas pelos homens e apoiou-as no pedido de ajuda a Louse Hamby – antropóloga norte-americana radicada em Camberra, que estuda Gumbalanya há 20 anos. A pedido da comunidade e em parceria com a artista local Jill Nganjmirra [c.1954], Louise Hamby organizou uma mostra e um livro sobre o diversificado trabalho de trançado realizado pelas mulheres Kunwinjku¹⁶³.

O levantamento abarcou peças contemporâneas, objetos de museus, representações de cestos e bolsas em pinturas rupestres e relatos míticos nos quais os personagens portam objetos trançados. A curadora explica que, quando o principal ancestral dos povos de Gumbalanya, chamado Warramurrungundji, emergiu do mar, antes de começar a jornada durante a qual criou os seres vivos, estava usando um adorno na cabeça, de onde pendiam vários cestos repletos de tubérculos e outras plantas comestíveis. Após terminar sua jornada, Warramurrungundji sentou-se e apoiou os cestos invertidos no chão – dando origem às colinas da região (HAMBY, 2009: 5).

A ancianidade do trançado de fibras é atestada por pesquisas arqueológicas. Perto de Gumbalanya, foram encontradas representações em cavernas do ser ancestral Warramurrungundji com quinze cestos decorados pendurados em seu adorno de cabeça, junto de imagens de um animal já extinto, o *Thylacinus cynocephalus* (*id. ibid.*: 9).

¹⁶³ A questão de gênero, no que se refere à produção artística, varia muito de uma etnia para outra. Em Papunya, por exemplo, foram os homens que iniciaram o movimento; já em Utopia, foram as mulheres. O trançado de fibra, normalmente, continua um atributo feminino.



Figura 91. Pintura rupestre de uma ancestral crocodilo com três cestos de corda na cabeça e no pescoço, em Gimbat Creek. Fotografia de George Chaloupka, 2005 (HAMBY, 2009:13).

A cestaria de Gumbalanya tem como marca a inserção de cores contrastantes em meio ao trançado. O uso do rosa e do roxo só é possível na estação úmida, quando cresce determinada espécie de planta. Na estação seca, as cores amarela, preta, verde e marrom são obtidas a partir de raízes e folhas de plantas perenes. Os nós e trançados combinam formas que existem há séculos, com detalhes e materiais recentemente incorporados.



Figuras 92a e 92b. Esteira teia-de-aranha de Dorothy Dullman e bolsa cônica com pequenas unidades de cores contrastantes, feita por Margaret Djogiba. Fotografias de Rodney Stuart, 2005. Local: Injalak (HAMBY, 2005: 151 e 166).

A cestaria aborígine também já esteve representada na Bienal de Veneza, provavelmente o mais importante evento do sistema das artes. Em 1990, dois homens aborígenes haviam representado a Austrália em Veneza: Rover Thomas [1926 – 1998] e Trevor Nickolls [1949]. Em 1997, foi a vez de três artistas mulheres: uma pintora de uma comunidade “remota” – Emily Kngwarreye [1910 – 1996] – uma artista “urbana” – Judy Watson [1959] – e uma artista que trabalha com fibra e cestaria – Yvonne Koolmatrie [1944].

Nascida na Península de Eyre, South Australia, Yvonne Koolmatrie aprendeu a tecer e a preparar as matérias-primas ao participar de uma oficina com uma anciã, oferecida pelo *South Australian Museum*, em 1982. Koolmatrie havia perdido seu filho e encontrou na cestaria uma forma de se ocupar e superar a perda. A partir daí, tornou-se uma figura-chave na revitalização de uma linguagem que, antes disso, estava prestes a desaparecer. Koolmatrie costuma fabricar armadilhas para animais, tapetes e vasilhas, mas também realiza experimentações formais, produzindo objetos para a pura contemplação, como miniaturas de aviões, balões e animais. Isso certamente favorece sua classificação como “artista”. Hoje, além de participar de exposições individuais e coletivas, Koolmatrie ministra *workshops* de trançado, explicando, inclusive, onde achar as matérias-primas vegetais e como preservá-las (PERKINS, 2004).



Figura 93. Yvonne Koolmatrie. “Bi-plane”, 1994. Trançado na tradição Ngarrindjeri. Coleção da National Gallery of Australia. Fotografia não-identificado.

Há um projeto na Tasmânia, no qual 25 mulheres decidiram reaprender uma tradição esquecida, inspiradas por cestos e bolsas trançadas no século XIX, que pesquisaram em museus

nacionais e internacionais. O projeto deu origem à exposição *Tayenebe: Tasmanian Aboriginal women's fibre work*, com trabalhos de meninas e mulheres, com idade entre 7 e 87 anos. Foi preciso analisar as peças antigas, aprender as técnicas, descobrir as matérias-primas utilizadas e localizá-las na região. Para tanto, a iniciativa contou com a parceria da *Tasmanian Museum and Art Gallery*, do *National Museum of Australia* e do órgão estadual *Arts Tasmania*. A exposição, inaugurada em julho de 2009, está itinerando pelo país até 2012, com patrocínio da agência federal *Visions of Australia*, que financia especificamente a itinerância de exposições de arte e cultura material pelo país.

Na inauguração de *Tayenebe* em Camberra, à qual compareci, dois aspectos me chamaram a atenção. O *National Museum*, que sediou a mostra, é dedicado à história da Austrália, não sendo propriamente um museu de arte. E uma artista que discursou para os presentes, na ocasião, contou que, durante a pesquisa que embasou o projeto de revitalização da cestaria na Tasmânia, a maioria dos museus visitados não identificava os autores dos objetos. Por isso, a curadoria de *Tayenebe* fazia questão de “mostrar quem fez aquelas peças trançadas, quando fez e como fez”.

Iniciativa similar foi levada a cabo nas terras Ngaanyatjarra e Pitjantjatjara, no Deserto Central, entre 2007 e 2009, quando duas artistas plásticas brancas foram convidadas para passar um tempo com mulheres da etnia Anangu, que há séculos utilizam fibras naturais para produzir adornos, sandálias, cintos, saias e máscaras, entre outros itens, muitas vezes decorados com penas, cabelos e sementes. A colombiana Maria Fernanda Cardoso e a nova-zelandesa Alison Clouston acamparam com as mulheres anangu no deserto, visitaram locais sagrados, participaram de cerimônias, coletaram plantas medicinais e alimentos, caçaram e confeccionaram objetos em conjunto com elas. O objetivo da convivência era valorizar o saber local, aperfeiçoar técnicas e preparar uma exposição intercultural, que depois itineraria pela Austrália. *Kuru Alala* foi o nome da mostra, reunindo quatro instalações feitas pelas mulheres anangu, representando cenas do Tempo dos Sonhos (*Tjukurpa*), e quatro instalações feitas pelas artistas brancas, que refletem sua experiência no deserto.



Figura 94. Instalação feita por mulheres anangu, do Deserto Central, após processo colaborativo com artistas brancas. Foto de divulgação da exposição Kuru Alala, 2007.

Um último exemplo que encontrei foi o de Karen Mill, representada pela *Alcaston Gallery*, de Melbourne, que realiza pinturas inspiradas pela tecelagem manual de bolsas e cestos que lhe foi ensinada pela sua mãe, na infância, usando fibras vegetais. Karen incorpora tais formas em quadros bidimensionais, como se observa na próxima imagem.



Figura 95. Karen Mills. “Untitled”, 2011. Técnica mista sobre linho. 90 x 80 cm À venda na Alcaston Gallery, em março de 2011, por U\$2,000.00. Fotografia não-identificado.

Tais exceções apenas confirmam a hierarquização no campo: pinturas bidimensionais, de preferência assinadas, feitas para serem penduradas nas paredes recebem mais espaço nas exposições, prêmios e galerias comerciais do que objetos que pareçam ter finalidade utilitária ou que remetam a uma autoria coletiva indeterminada. A questão foi claramente formulada pelo antropólogo Howard Morphy, em entrevista concedida durante a pesquisa:

Na Austrália, ninguém aceita pagar um preço justo por uma cesta trançada e as galerias preferem pinturas e telas a quaisquer outras técnicas e suportes (...). Em alguns casos, isso pode levar as mulheres aborígenes a conseguirem menos receptividade para suas criações do que os homens, no mercado, não pelo fato de serem mulheres, mas porque, em algumas regiões, tradicionalmente, elas eram encarregadas dos trançados de fibra, enquanto os homens pintavam. Trata-se menos de um preconceito de gênero do mercado de arte e mais do binômio artesanato *versus* belas-artes (MORPHY, 2010: comunicação pessoal).

Essa dicotomia levantada por Morphy entre arte e artesanato influencia o modo como as artes tradicionais e populares são classificadas, apreciadas e expostas, não apenas na Austrália.

5.1.1 Arte versus artesanato

Uma das pechas que costuma pairar sobre a arte indígena e também sobre a arte popular é a de que se trata de artesanato. Ricardo Lima (2004) afirma que o artesanato engloba todo o produto do fazer humano em que o produtor utiliza predominantemente as mãos, baseia-se em um saber-fazer coletivo e, ao mesmo tempo, tem liberdade para controlar o ritmo da produção, a matéria-prima e a técnica que irá empregar. Araújo (2000) lembra, porém, que cada novo objeto artesanal é recriado dependendo das condições do material, dos instrumentos de trabalho e até do humor do produtor. As novas peças, assim, surgem como recriações, recebendo sempre um toque pessoal do artesão – fato que coloca em xeque a fronteira entre arte e artesanato.

Octavio Paz procura diferenciar arte, artesanato e *design* a partir do contraste entre os três. O desenho industrial tende à impessoalidade e não tolera o supérfluo. “O objeto industrial tende a confundir-se com sua função. (...) Seu significado é ser útil. Está no outro extremo da obra de arte” (PAZ, 1991, s.p.). No pólo oposto, as obras de arte virariam ícones de adoração, em uma espécie de “transmutação mágico-religiosa”. A contemplação artística viria substituir a religiosa e a filosófica. “Quadros e esculturas são, para nós, entes intelectuais e sensíveis (...) O objeto artístico é uma realidade autônoma e auto-suficiente, e seu sentido último não está além da obra, mas nela mesma” (PAZ, 1991, s.p.).

No caso do artesanato, conforme o autor mexicano, a beleza seria consequência da relação entre feitura e sentido. “O artesanato é uma mediação: suas formas não se regem pela economia da função, mas pelo prazer, que sempre é um gasto e não tem regras” (PAZ, 1991). O objeto artesanal, para Paz, proporciona prazer ao ser visto e tocado, por operar uma dupla transgressão: ao culto da utilidade cara ao *design* e à adoração intocável típica da arte. Além disso, o caráter intersubjetivo/coletivo do artesanato “pede participação”.

O artesanato escapa ao museu, e quando cai em suas vitrines defende-se honrosamente: não é um objeto, mas uma amostra. É um exemplar cativo, não um ídolo. (...) O artesanato não quer durar milênios nem está possuído pela pressa de morrer logo. Transcorre com os dias, flui conosco, desgasta-se pouco a pouco, não busca a morte nem a nega: aceita-a. Entre o tempo sem tempo do museu e o tempo acelerado da técnica, o artesanato é a palpitação do tempo humano” (PAZ, 1991: s.p.).

Por poética que seja a argumentação de Octávio Paz, é preciso discuti-la. Quase trinta anos após a publicação de seu texto, nem todo projeto de desenho industrial tende à primazia absoluta da funcionalidade, pelo contrário: vem ocorrendo uma estetização da vida cotidiana em todas as esferas. Quanto ao fato de o artesanato “pedir a participação” das pessoas, isso não é seu apanágio: a arte contemporânea é cada vez mais relacional e interativa. Na verdade, parece existir uma gradação contínua que liga artesãos, artistas e *designers* e que torna praticamente impossível diferenciá-los com precisão. Trata-se talvez de “tipos ideais” – para usar com bastante liberdade um termo weberiano –, que ajudam a pensar, mas não correspondem bem à realidade empírica, mais complexa e misturada que os modelos fazem supor.

Ana Paula Simioni (2010), em um artigo sobre a inferiorização do bordado enquanto prática artesanal associada às mulheres, chama a atenção para a construção histórica da oposição entre arte e artesanato:

Na tradição Ocidental, as artes aplicadas passaram a ocupar um espaço inferior desde o início da montagem da história da arte enquanto disciplina. A gênese dessa disposição encontra-se no Renascimento, em especial nos estudos de Vasari, autor das categorias fundadoras da moderna história da arte. (...) O estudioso pretendia afirmar a atividade artística como algo individual, fruto de trabalho intelectual, o que conferiria superioridade ao seu criador. (...) Nesse sentido, o desenho passava a exercer uma função chave de mediação, era interpretado como uma atividade *concebida* no cérebro e *executada* pelas mãos, fruto, assim, de uma ação mental. Era este o ponto que separava as “grandes artes”, ou “artes puras”, das outras modalidades, doravante consideradas inferiores, associadas ao artesanato, termo que adquiria então um sentido negativo. O termo passava a compreender as produções coletivas de caráter estritamente manual; seus produtores eram então vistos

como destituídos de capacidades intelectuais superiores, tratava-se de *simples executores* (...). Tal diferenciação agravou-se com a criação (e desenvolvimento) das academias de arte, notadamente a partir do século XVIII. (...) A partir de então, a imagem do artista aplicado atrelou-se definitivamente à do artesão, visto como o protótipo da ausência dos dotes intelectuais, incapaz de conceber e realizar a “grande arte” (SIMIONI, 2010: s.p.).

Umberto Eco, de sua parte, aponta a reiteração, a citação, a incorporação do senso-comum e a serialidade como procedimentos intrínsecos à produção artística pós-moderna, que recria modelos, realiza pastiches e dialoga com a cultura de massa. Isso tornaria impraticável separar arte e artesanato, hoje, com base nos graus de inovação ou repetição contidos na obra. Assim, quando alguém se refere a “artesanato indígena” ou a “artesanato popular”, o que está em jogo não é a descrição de um fenômeno essencialmente diverso da arte contemporânea, mas, antes, uma hierarquização de gêneros, na qual “artesanato” denota algo inferior e menos sofisticado (ECO, 2005: 162).

Do ponto de vista da antropologia da arte, a distinção entre arte e artesanato sequer faz sentido. Howard Morphy, por exemplo, argumenta contra a interpretação de que a arte tenha de ser necessariamente desinteressada, destinada à contemplação¹⁶⁴. Lembra que, por muito tempo, a arte, no Ocidente, esteve ligada à religião e à ciência, sendo “a arte pela arte” uma invenção do século XX (MORPHY, 2008: 29). E Alfred Gell define a obra de arte como qualquer objeto ou performance que crie relações entre os seres e que incorpore suas intencionalidades, desafiando nossa compreensão (GELL, 2006: 233-4). Segundo Gell, mesmo uma armadilha de caça pode ser abordada como arte, pois, como todo trabalho artístico, é um nexos dramático que liga dois ou mais protagonistas – nela estão condensadas a sabedoria e a técnica do caçador e, ao mesmo tempo, o conhecimento dos hábitos e características da presa. Com efeito, a metáfora da “armadilha de pensamento” parece fértil para se compreender a arte de modo amplo:

I would define as a candidate for artwork any object or performance that (...) embodies intentionalities that are complex, demanding of attention and perhaps difficult to reconstruct fully (...). Every work of art that works like this, a trap or a snare that impedes passage; and what is any art gallery but a place of capture, set with what Boyer calls ‘thought traps’, which hold their victims for a time, in suspension? (GELL, 2006: 233-4).

¹⁶⁴ “Art objects are ones with aesthetic and/or semantic attributes (but in most cases both), that are used for representational or presentational purposes (...) [They] exist in most human societies and reflect one of the ways in which people can act in the world. (...) Fine art is part of a value creation process which selects what are considered to be the finest works of a particular tradition” (MORPHY, 2008: IX-X).

Não obstante, no mercado de arte e nos museus, a distinção entre arte e artesanato ainda pode ser observada. Retornando ao caso australiano, não foi à toa que a rica tradição de cestaria quase desapareceu na Tasmânia. Tampouco é uma coincidência que Yvonne Kolmatrie tenha sido escolhida para representar a arte australiana em Veneza: ela parte da cestaria tradicional para criar, com fibras, esculturas não-utilitárias e únicas. De modo similar, no projeto *Kuru Alala*, trançadoras tradicionais foram convidadas a criar novos objetos, não-utilitários, com finalidade expositiva. Também não é um acaso que raríssimas galerias comerciais australianas vendam objetos feitos com técnicas tradicionais. Mesmo no caso da *Alcaston Gallery*, citada anteriormente, o que se oferece não são bolsas de fibra, mas quadros em que figuram formas que lembram bolsas tradicionais trançadas. A exceção parcial fica com os museus públicos da Austrália, que sempre expõem alguns cestos, armas e esteiras – mas, mesmo nesse caso, as pinturas sobre tela predominam.

Pode-se concluir, portanto, que o fato de objetos como redes, bumerangues, flechas, vasilhas ou cestos produzidos por populações indígenas não serem tão valorizados quanto as pinturas em tela, na Austrália, mesmo quando se trata de itens sofisticados, não está relacionado a características intrínsecas dessas peças. A hierarquização se deve, principalmente, à utilização de critérios de exclusão próprios ao campo da arte euroamericana, que precisa traçar fronteiras para delimitar sua especificidade, ligada à crença na originalidade do artista e na arte desinteressada.

5.2 Existem artistas “autênticos” nas cidades?

Uma segunda clivagem dentro do campo da pintura aborígine opõe os artistas “remotos”, que vivem em comunidades no deserto ou no extremo norte do país, aos artistas urbanos – considerados, no senso-comum, menos “autênticos” que os primeiros.

Uma das tentativas de legitimação da arte aborígine urbana foi a cooperativa *Boomalli*, fundada em Sydney no ano de 1987, que teve grande importância durante mais de 20 anos, mas acabou sendo fechada em 2010, devendo impostos e ameaçada de despejo. A Boomalli reabriu em fevereiro de 2011, com uma exposição cujo título anuncia o renascer da organização: “A

Show of Strength". No mês seguinte, veio o anúncio de que o governo australiano doará à cooperativa o prédio que ela já ocupa, nos arredores de Sydney¹⁶⁵.

A *Boomalli* oferece ateliês, oficinas, organiza reuniões, mostras e abriga artistas de passagem pela cidade. Tem ainda uma galeria, que representa trabalhos de artistas residentes em New South Wales. A proposta da galeria é “contradizer a noção de que aqueles que são aborígenes devem necessariamente criar uma arte tradicional *folk* alinhada às expectativas do senso-comum”¹⁶⁶. A cooperativa foi criada para abrir espaço aos artistas indígenas em contextos urbanos:

Urban Indigenous art initially found it difficult to be exhibited as authentic Aboriginal art in the commercial galleries, so Boomalli was established as a Co-operative to provide a platform for all Aboriginal and Torres Strait Islander artists to exhibit and promote urban Indigenous art on their own terms¹⁶⁷.

Em outras palavras, artistas indígenas analfabetos, vivendo em regiões distantes, no deserto ou na costa norte do país, têm muito mais aceitação como “autênticos” do que os artistas urbanos, que falam bem inglês e frequentam museus e universidades. Um bom exemplo é o de Judy Watson [1959], membro da cooperativa *Boomalli*, que tem curso superior em artes plásticas, especialização em gravura e atua como professora universitária. Watson foi criada na cidade de Brisbane, mas decidiu conhecer a região de seus avós, no interior de Queensland, depois de adulta. Ficou muito tocada por esse contato e passou, não só a incluir temáticas aborígenes em sua obra, como a apoiar artistas de regiões isoladas na busca de melhores condições para poderem pintar. Judy Watson recebeu uma bolsa da Moët & Chandon, em 1995, que lhe permitiu viajar para a França; dois anos depois, foi convidada a participar da Bienal de Veneza. E, em 2006,

¹⁶⁵ Museus e centros culturais indígenas parecem enfrentar dificuldades em termos de sustentabilidade financeira, dependendo do apoio e do bom senso do poder público. Vale, aqui, fazer um paralelo da crise da *Boomali* com a suspensão das atividades do Museu Maguta, criado pelos Ticuna, no Alto Solimões, e um dos mais antigos centros culturais indígenas no Brasil. Em 1997, teve início no Maguta uma crise financeira que se prolongou por vários anos. Suas atividades só foram plenamente retomadas em 2009, quando um processo judicial envolvendo dívidas para com a FUNASA e a Receita Federal, ameaçando o fechamento definitivo do Maguta e a penhora de seus bens, levou a uma intervenção do Ministério Público Federal no Amazonas. A justiça decidiu pela impenhorabilidade do prédio e do acervo do museu, alegando que “os bens culturais dos museus, em suas diversas manifestações, podem ser declarados como de interesse público” (FREIRE, 2009).

¹⁶⁶ No original: “For more than 20 years, this online gallery has contradicted the notion that those who are aborigines should only be creating traditional folk art that lines up with common perceptions” (trecho retirado do site <http://www.boomalli.org.au/>; Acesso em 04/04/2011).

¹⁶⁷ Excerto retirado do site: <http://www.boomalli.com.au/about.html>. Acesso em 05/04/2011.

desenvolveu um projeto para o *Musée du Quai Branly*, em Paris. A classe média australiana não decora sua casa com trabalhos de Judy Watson, preferindo pinturas com círculos, pontos, lagartos e cangurus, “tipicamente” aborígenes. Por outro lado, a consagração da crítica em torno de Watson é grande – embora seja corrente o comentário de que ela é uma artista contemporânea e não propriamente aborígene.



Figura 96. Judy Watson. “*Touching my mother’s blood*”, 1988. Gravura impressa sobre papel de arroz. Acervo da National Gallery of Australia. Fotografia não-identificado.

Lin Onus [1948 – 1996], filho de mãe escocesa e pai da etnia Yorta Yorta, foi um outro membro muito ativo da cooperativa Boomalli. Seus trabalhos tinham teor histórico e eram caracterizados pela figuração realista. A tela “O fardo do homem branco” (1982) traz um nativo montado em um soldado branco, de quatro. E uma série de dez pinturas retrata eventos da vida de Musquito, chefe indígena que resistiu à colonização e que foi enforcado em Sydney, em 1824. Em uma exposição de 1992, quando vários artistas foram convidados a criar trabalhos usando a bandeira australiana, Lin Onus pintou anjas vestidas com a bandeira, voando sobre terras aborígenes e, levando, nas mãos, uma arma, arame farpado, uma bíblia e uma embalagem de produto de limpeza.



Figura 97. “And on the eighth day...”. Lin Onus, 1992 . Acrílico sobre tela. 182 X 245 cm. Coleção Tiriki Omus. Fotografia não-identificado.

Na pintura de Lin Onus, nota-se que o território aborígine é representado por círculos concêntricos que, na iconografia do Deserto Central, indicam acampamentos, locais de encontro ou fontes de água. O arame farpado na mão do anjo à esquerda alude aos campos cercados em que os aborígenes foram confinados durante décadas, ao passo que a ovelha é uma referência à introdução de atividades econômicas estrangeiras e nocivas ao ambiente, segundo depoimento do próprio artista (LESLIE, 2010: 29). A arma de fogo na mão esquerda da mesma figura angelical pode ser associada à violência. O segundo anjo carrega o livro sagrado do Cristianismo em uma mão, religião que foi imposta aos nativos, e um higienizador de sanitário na outra mão, provável alusão ao consumismo capitalista, mas também passível de ser lido como sinal do desejo de assepsia étnica, já que os brancos pretendiam “limpar” o território e “civilizar” os aborígenes. O fato de os dois anjos terem sexo feminino é mais difícil de interpretar. Como anjos convencionalmente não têm sexo, talvez a presença dos seios nus denote os abusos sexuais a que mulheres aborígenes foram submetidas.

Uma outra figura que não se encaixa nas expectativas do senso comum sobre um artista indígena é Richard Bell [1953], de Queensland, nordeste da Austrália. De origem Kamilaroi, aos 6 anos foi enviado a um campo para crianças mestiças, onde recebeu rígida educação religiosa, longe dos pais. Jovem adulto, tornou-se um ativista em prol dos direitos das populações indígenas. Só começou a trabalhar com arte aos 36 anos, como forma de levar suas mensagens políticas ao maior número possível de pessoas. Hoje, Richard Bell é considerado o *enfant terrible* da arte aborígine australiana. Combativo e provocador, domina com maestria a língua inglesa, inserindo textos em suas pinturas. Numa delas, por exemplo, lêem-se os seguintes dizeres, diretos e sarcásticos:

Your ancestors were the kindest, most humane colonizing power in the history of the world. Thank you for oppressing me and my people. After living the life of luxury for thousands of years, we thoroughly deserve to be deprived of even our most basic needs. (...) Oh, and thanks for letting us live on concentration camps without gas chambers. How can I thank you enough?”¹⁶⁸

Em 2003, Richard Bell foi o vencedor de uma importante premiação anual para artistas indígenas, patrocinada pela maior empresa de telecomunicações da Austrália: o *Telstra National Aboriginal and Torres Strait Islander Art Award*. Sua tela, bastante provocadora, dialogava simultaneamente com a pintura abstrata gestual de Jackson Pollock [1912 – 1956] e com a arte conceitual de Joseph Kosuth [1945], conhecido por inserir frases escritas em sua obra. O trabalho vencedor de Richard Bell se intitulava “Aboriginal art: it’s a white thing”.

No texto-manifesto que acompanhava o trabalho, Richard Bell denunciava, em seu “teorema”, que antropólogos e brancos especialistas em arte construíram e dominam o campo da arte aborígine – no que não está equivocado. Suas críticas mais contundentes se dirigiam ao modelo de centros de arte e à folclorização de um aborígine necessariamente negro, “puro” e exótico, quase um bom selvagem:

The Art Centre takes a one third commission of the (wholesale) price for the services it provides. For example, the art centre values a work at \$600 and its share is \$200. The gallery takes a 40% commission for selling the work; therefore the retail price is \$1000. Thus the artist receives \$400 or 40% plus the applicable service provided by the art centre. (...) Well below the 60% (minus costs) that other Australian artists receive (...). This phenomenon further clouds the authenticity or "realness" of Urban Blacks. That is, we

¹⁶⁸ Trecho retirado de um site em homenagem a Richard Bell que contém entrevistas e obras do artista. Disponível em: <http://www.koorweb.org/bell/man.html>. Acesso em 08/04/2011.

(urban blacks) can be authentic Aboriginal People. We are not purebred *Aborigines*. Our culture was ripped from us and not much remains. Most of our languages have disappeared. We don't all have black or even dark skin. (...) We look disdainfully at you bringing our people from the North to parade them like circus animals to your audience. An audience ever curious to see a live version of the noble savage and one no less keen to congratulate themselves for not wiping out the entire Aboriginal race. (BELL, 2010: s.p.)

O trabalho premiado de Bell gerou polêmica, na ocasião, porque o artista aceitou as honrarias e o dinheiro, apesar de criticar a institucionalização e a mercantilização da arte aborígene. Se por um lado faz sentido sua afirmação de que o sistema de arte aborígene foi criado em grande parte por brancos e que seus consumidores são predominantemente brancos, por outro lado é possível notar que os artistas aborígenes têm conquistado cada vez mais formas de agência nesse sistema e vêm procurando se beneficiar dele.



Figura 98. “*Scientia e Metaphysica (Bell's Theorem) or Aboriginal art is a white thing*”. Richard Bell, 2003. Acrílico sobre tela. 200 X 240 cm. Museum and art gallery of the Northern Territory. Fotografia não-identificado.

Adrian Steward, dono da galeria *Coo-ee*, em Sydney, condenou, em entrevista concedida à pesquisa, a postura de Richard Bell pelo tom ofensivo em relação a pessoas e instituições que

apoiam seu próprio trabalho, por exemplo ao vestir publicamente uma camiseta com os dizeres “garotas brancas não sabem trepar”:

Richard Bell is succesful and he has made his fame criticizing aboriginal arts industry. He was very poor, all he gets comes from art. Buying aboriginal products is sympathizing with aboriginal cultures! But he specializes in making people feel uncomfortable. The T-Shirt he was wearing when he received the Telstra Award in 2003 said: White girls can’ t hump. But why criticize you allies? ¹⁶⁹

Do ponto de vista das clivagens do campo, o que chama a atenção no “teorema” de Richard Bell, mencionado anteriormente, é um certo ressentimento pelo fato de o governo federal priorizar artistas residentes no deserto e no extremo norte do país, ou seja, aqueles que vivem longe das grandes cidades e, em princípio, teriam incorporado menos elementos da civilização euroamericana. Ora, Bell sempre viveu em grandes cidades, sua língua materna é o inglês e sua pele não é muito escura. Por isso mesmo, logo após criticar os centros de arte, ataca a tendência de se trazerem indígenas do centro e do norte do país para o sul, em eventos culturais ou políticos, como se só nessas regiões remotas houvesse “verdadeiros” aborígenes.

A queixa de Richard Bell encontra eco no discurso de outros aborígenes urbanos. Daniel Browning, de origem Bundjalung, jornalista que tem um programa de rádio especializado em arte e cultura aborígene, na emissora nacional ABC, afirmou que “muitos dos que têm produzido arte negra política [*political black art*] vem sendo criticados por não serem suficientemente negros [*not black enough*], como se houvesse verdadeiros e falsos aborígenes” (BROWNING, 2010: 23, tradução minha). Browning reclama de que a Austrália branca [*white Australia*] ainda quer identificar os aborígenes por características físicas e ideais de pureza, após tantos anos de contato, e, pautando-se nesse critério, apenas os residentes de regiões mais distantes das metrópoles, com contato mais recente e menos miscigenação seriam autênticos aborígenes.

Com efeito, o apoio do governo federal vai majoritariamente para centros de arte e exposições de artistas do deserto e do extremo norte do país, que se fortalecem, ainda, ao estarem associados a centros de artes com gestão profissional. Os artistas de origem indígena morando nas cidades do sul, do sudeste e do nordeste da Austrália devem, em princípio se lançar individualmente. Foi por isso que em 2004, quando o governo do Estado de Queensland criou uma nova agência de fomento chamada *Queensland Indigenous Artists Marketing Export*

¹⁶⁹ Entrevista realizada pessoalmente, em Sydney, no dia 10/02/2010.

Agency, com foco no apoio à produção e venda da arte de comunidades indígenas tradicionais vivendo em regiões isoladas do estado, como Mornington Island e Lockhart River, artistas aborígenes urbanos residentes na capital, Brisbane, resolveram se unir e formalizar o coletivo *ProppaNOW* (NEALE, 2010: 34).

O nome do grupo vem de uma corruptela da expressão “proper way”, utilizada no inglês aborígene, que significa o modo indígena de fazer as coisas, respeitando protocolos tradicionais e levando em conta os interesses coletivos. Entre os artistas fundadores do *ProppaNOW* estão Richard Bell, Fiona Foley [1964], Jennifer Herd e Tony Albert [1981]. Em seu estatuto, consta a missão de “*produzir artistas e eventos que questionem as noções estabelecidas de arte aborígene e identidade aborígene*” (NEALE, 2010:36)

A questão levantada por Richard Bell e seus colegas conduz a uma discussão da própria ideia de autenticidade, que pauta o senso comum e o mercado de arte, em especial quando se trata de povos indígenas.

5.2.1 A ideia de autenticidade

A ideia de que existe uma arte “primitiva autêntica” surgiu no começo do século XX e foi se transformando ao longo das décadas. Em 1935, na primeira exposição que o *Museum of Modern Art* de Nova York organizou com peças africanas, “African Negro Art”, o organizador do catálogo, James Sweeney (1935), escreveu que os africanos “autênticos” viviam numa era gloriosa, em grandes povoados, com uma economia próspera, em harmonia com seu ambiente e suas tradições, e eram capazes, portanto, de produzir uma arte “autêntica”. Essa é a razão pela qual as peças presentes naquela mostra pioneira datavam, todas, do período pré-colonial. Apenas os objetos e práticas intocados pelo valor de mercado e pela civilização ocidental seriam autênticos. Os critérios de autenticidade de Sweeney, portanto, eram a ausência de história e de valores monetários.

Cinquenta anos depois, a exposição “Primitivism in 20th Century Art”, que colocava lado a lado, no MoMA, trabalhos de artistas modernos e peças de outras sociedades, em busca de afinidades formais, partia do seguinte pressuposto: um objeto autêntico é aquele criado pelo artista para seu próprio povo e usado para propósitos tradicionais. Objetos fabricados explicitamente para serem vendidos a antropólogos ou viajantes, por exemplo, ficavam fora dessa

definição. Mas nela cabiam itens produzidos no que o curador da exposição, William Rubin, chamou de “fase de transição”. Uma máscara do Estreito de Torres comprada por Picasso [1881 – 1973] na década de 1920, por exemplo, seria um testemunho de uma época em que a vida tradicional dos nativos, apesar da colonização, permanecia relativamente “intacta” (RUBIN, 1984: p. 68).

No final do século XX, quando a penetração global do capitalismo parecia inquestionável, curadores e colecionadores constataram que a arte “primitiva autêntica” estava ficando escassa. Não era mais possível buscar peças antigas na África, principal fonte das décadas anteriores, até por novas restrições legais. Começaram a recolocar em circulação peças que se encontravam paradas em coleções. Seu valor subiu e novas galerias apareceram para abrigá-las (ERRINGTON, 1998). Ao mesmo tempo, povos antes considerados “primitivos” aproveitaram o aquecimento do mercado e passaram a oferecer objetos neotradicionais, muitas vezes associados ao turismo cultural¹⁷⁰.

O conceito de autenticidade foi se flexibilizando ao longo do século XX e, de acordo com Sherry Errington (1998), hoje, no sistema de arte global, considera-se “autêntico” o objeto que, mesmo tendo sido fabricado com intenção de venda ou exposição, seja fruto das mãos de um “autêntico” Navajo dos Estados Unidos, de um “autêntico” Maori da Nova Zelândia e assim por diante, e que, além disso, *pareça* vinculado a uma cultura particular, em virtude do uso de técnicas, temáticas ou formas consideradas tradicionais.

O sistema de arte precisa sempre (re)construir a noção de autenticidade, por se tratar de um de seus principais mecanismos de agregação de valor. No que concerne às artes indígenas, ora essa autenticidade foi definida pela suposição de pureza e isolamento cultural; ora pela finalidade do objeto (o consumo do próprio grupo); ora pela autoria de um indivíduo reconhecido como um legítimo indígena. Porém, como não existem grupos étnicos vivendo de forma isolada, já que identidades culturais são resultado de um processo dinâmico e não um dado essencial, e uma vez

¹⁷⁰ Vale mencionar duas experiências que tive durante a pesquisa. Ao final da estadia na Austrália, passei duas semanas na Nova Zelândia. Hospedei-me com uma família Maori perto de Rotorua, fiz aula de Huka, uma dança tradicional, contratei guias Maori ao visitar geisers e lagos borbulhantes. Em cada uma dessas situações, foram-me oferecidos, para compra, estatuetas em madeira, pingentes de Jade e braceletes de conchas. Já em Belém, ao lado do Mercado Ver-o-Peso, encontrei a loja Koisas de Índio, que revende artefatos Assurini e Kayapó. São cestas, tecidos pintados, colares, entre outros – muitos feitos às pressas e de forma simplificada, conforme a etnóloga Vanessa Lea (comunicação pessoal). Um funcionário comentou, em agosto de 2010, que a loja só vende bem quando há congressos na cidade, pois são os visitantes de fora que vão ao local. Sobre *souvenirs* étnicos produzidos em diversas regiões, consultar: MARUYAMA e YEN, 2004; SCARDUELLI, 2005; ADAMS, 1998; GRABURN, 2006; DAVIS, 1999; CHIBNIK, 2006; HENRICI, 1999; RYAN, 2005.

que as sociedades aprendem técnicas e motivos umas com as outras, é difícil separar o que é “autêntico” do que não é, no complexo trânsito internacional de objetos.

As estratégias específicas surgidas no contexto australiano para lidar com a questão da autenticidade serão discutidas no próximo capítulo. Elas incluem a criação de uma etiqueta para *souvenirs* turísticos e a emissão de certificados de autenticidade no momento da compra de obras de arte. Mas não resolvem completamente o problema. Pois autenticidade é muito mais um termo necessário ao funcionamento do sistema de artes do que uma categoria que efetivamente corresponda a um conjunto de obras ou artistas. O sistema de arte aborígine australiano é um terreno muito fértil para se observarem maneiras de acionar e negociar a ideia de autenticidade, revelando que, ao mesmo tempo que não existe autenticidade cultural, dificilmente o mercado abrirá mão da ilusão de autenticidade. E os próprios artistas indígenas parecem saber disso, na Austrália. Nada como recuperar uma experiência ilustrativa que vivenciei nos arredores de Melbourne.

A *Mia Mia Gallery* é um prédio público, dentro de um parque, administrado por dois primos aborígenes, um negro e um branco. A casa, antiga, tem dois andares e um café ao ar livre. Aos sábados, a *Mia Mia Gallery* convida os visitantes para um concerto de *didjiridoo*. Às 15 horas, pontualmente, Gnarnayarrahe Waitairie – um dos primos – pega o instrumento de sopro e explica se tratar de um tronco oco comido por formigas, que não pode ser tocado por mulheres porque lhes faria mal à saúde.

Esse instrumento de sopro, consistindo em um longo tronco oco, era originalmente produzido e usado apenas pelos Yolngu, que vivem em Arnhem Land. Porém, tornou-se um ícone do aborígine genérico. Os aborígenes que vendem CDs e pedem dinheiro nas ruas de Sydney tocam didjireedoo; nas apresentações para turistas, sempre se toca o didjireedoo. O nome *didjiridoo*, onomatopéico, teria sido dado por um branco, numa tentativa de simular o som produzido pelo instrumento.

Semi-nu e com a pele negra pintada de barro, Waitairie tocou para uma dúzia de pessoas presentes diversos sons de animais, mostrando o som do canguru, do crocodilo e de outros bichos. Mas ouvi depois, de um artista e ativista Yolngu chamado Wukun, que “isso de ficar imitando animais com o ydaki – que é o verdadeiro nome desse objeto – é besteira, nunca fizemos isso (WANAMBI, comunicação pessoal, 15/03/2010).



Figura 99. Gnarnayarrahe Waitairie tocando um yidaki na Galeria Mia Mia, nos arredores de Melbourne. Fevereiro de 2010. Foto de Ilana Goldstein.

Após o concerto, o primo de Waitarie, Colin McKinnon, comentou algumas pinturas espalhadas pelas paredes. Apontou para uma tela retratando a história de sete irmãs ancestrais que erraram na escolha de parceiros, assinada pela filha do famoso pintor Clifford Possum. Explicou que os aborígenes mais velhos cantam enquanto pintam. Contou que era jogador de futebol, mas depois decidiu se dedicar à pintura aborígene. Originário de Perth, no oeste da Austrália, não foi criado em um contexto tradicional, nem tem a pele escura. Decidiu, então ler sobre as sociedades aborígenes e convidar um primo mais negro para se juntar a ele na empreitada – justamente o tocador de *djidjiridoo*.

Do ponto de vista formal, muitas pinturas à venda na *Mia Mia Gallery* pareciam imitações estilizadas, com círculos concêntricos e pegadas bem demarcados.



Figura 100. Pintura de autoria não identificada à venda na Galleria Mia Mia, perto de Melbourne. Fevereiro de 2010. Foto de Ilana Goldstein.

À medida que ia mostrando as pinturas aos visitantes da galeria, Colin McKinnon fornecia informações sobre técnicas de pesca usando uma planta entorpecente, explicava que o barro sobre o corpo protege do sol, e que as partes do canguru são distribuídas pelos caçadores de acordo com a idade, ficando o coração e o fígado para os mais velhos. A todo momento, reforçava não estar vendendo apenas pinturas, mas divulgando histórias e tradições. Com essa finalidade, disse organizar festivais culturais e esportivos e receber escolas, durante a semana. Sua decisão de estudar a cultura de seus ancestrais e de se lançar no mercado de arte estaria relacionada à opinião de que mais aborígenes deveriam se envolver nesse segmento econômico e se beneficiar dele.

É interessante notar como a maneira de McKinnon lidar com a questão da autenticidade difere da de outros artistas aborígenes urbanos citados anteriormente, como Judy Watson, Richard Bell e Lin Onus. Ao invés de problematizar a cristalização de uma identidade aborígene associada à vida tradicional em regiões remotas, e discutir com sua arte temáticas políticas e históricas relacionadas ao contato ou aos direitos humanos, ele optou por aprender nos livros e com parentes sobre os modos tradicionais de vida, para encená-los e contá-los para os visitantes/consumidores¹⁷¹.

¹⁷¹ Ao discutir esculturas e pinturas vendidas pelos Maroon, na Guiana Francesa, Sally Price (2007) aponta o desejo dos compradores brancos de levar, junto com as peças, explicações sobre seus significados ocultos. “The reputation of Maroon art is linked to the idea that it constitutes an esoteric language of symbols, learned through initiation from father to son, and designed to transmit explicit (sexual) messages to the women (...). Cooperatives have picked up on this vision of Maroon exoticism and used it creatively to promote their members’ art” (PRICE, 2007: 613).

Ao final do dia, ficou-me a impressão de que McKinnon construiu uma atmosfera de autenticidade em torno de si, em parte por genuíno interesse de conhecer suas origens, em parte como estratégia comercial. A crítica especializada provavelmente torceria o nariz para as qualidades de composição e o acabamento formal daquelas pinturas. Mas as vendas da galeria vão bem, obrigada. E cada comprador é provavelmente contagiado pelo entusiasmo do galerista em relação à cultura de seus ancestrais.

5.2.2 A autenticidade encenada

Manuela Carneiro Cunha (2007) formula uma hipótese a respeito de representações identitárias em situações de contato cultural que ajuda a compreender o caso da arte aborígene australiana. A autora distingue a cultura, sem aspas, da “cultura”, entre aspas. Por cultura sem aspas, ela entende aquela organização simbólica interna, estudada pelos antropólogos, que restringe e direciona as escolhas, práticas e valores de cada sociedade e que, embora dinâmica e plástica, informa os valores e ações de seus membros. Com o termo “cultura” entre aspas, Carneiro da Cunha se refere à diferenciação entre os vários grupos dentro de um sistema interétnico, ou seja, aos traços selecionados para o contraste e a diferenciação em relação a Outros externos. Assim, a “cultura” com aspas se encontra em um nível metalinguístico, é a reflexão de uma cultura sobre si mesma, a imagem que transmite aos Outros e que a unifica, de certa maneira. Portanto, seu papel é eminentemente político. Se por um lado cultura e “cultura” não coincidem plenamente, por outro lado as duas noções não são independentes uma da outra¹⁷².

Ideia similar foi desenvolvida, sob outro ângulo, por Roy Wagner (2010), para quem a cultura só é tornada visível pelo contraste cultural:

¹⁷² Marcela Coelho de Souza (2010) acompanhou um processo desse tipo, entre os Kĩsêdjê – conhecidos como Suyá. Em 2006, procurados pela Grendene para um contrato que previa a ornamentação de Giselle Bündchen, estrela de uma campanha publicitária de sandálias, os Kĩsêdjê tiveram muitas discussões internas até decidirem que pintura corporal a *top model* receberia, que tipo de cocar poderia aparecer nas fotos, que música seria tocada na filmagem e assim por diante. Tentaram evitar que ela usasse adornos plumários masculinos, que elementos visuais recentemente incorporados de outras etnias alto-xinguanas ficassem em evidência e também que miçangas industrializadas fossem fotografadas – muito embora tudo isso faça parte de sua vida cotidiana. Ao mesmo tempo, recuperaram uma pintura feminina tradicional reservada a belas mulheres, há muito esquecida. Tratava-se, portanto, de rearranjar com criatividade certos elementos culturais e de negociar identidades de uma forma que fizesse sentido para os dois lados (COELHO DE SOUZA, 2010).

Os vários contextos de uma cultura obtêm suas características significativas uns dos outros, por meio da participação de elementos simbólicos em mais de um contexto. Eles são inventados uns a partir dos outros, e a ideia de que alguns dos contextos reconhecidos em uma cultura são “básicos” ou “primários” (...) ou de que suas propriedades são de algum modo essencialmente objetivas ou reais, é uma ilusão cultural. E, no entanto, trata-se de uma ilusão necessária, que faz parte do viver em uma cultura e do inventá-la “de dentro” (WAGNER, 2010: 83).

Seguindo a linha de raciocínio de Cunha e Wagner, pode-se afirmar que a pintura aborígene surgida no século XX, destinada à venda e à exibição, é uma expressão da “cultura” de vários povos indígenas que vivem na Austrália. Resulta do desejo de ocupar um lugar político frente à sociedade nacional e, ao mesmo tempo, da tentativa de valorizar esteticamente as tradições nativas – filtradas e reinventadas.

Para além das artes plásticas, não são poucas as iniciativas que operam no nível da “cultura” aborígene ou que combinam elementos tradicionais com a cultura de massa. O *Bangarra Dance Theatre*, sediado em Sydney, oferece uma primeira ilustração. Essa sofisticada companhia de dança, fundada por um aborígene “urbano”, cria coreografias fortemente inspiradas pelos passos, pelos sons e pela pintura corporal tradicionais do povo Nunukul. O *Bangarra Theatre* faz turnês anualmente por toda a Austrália e seu diretor, Stephen Page, foi um dos coreógrafos da abertura dos Jogos Olímpicos de Sydney, em 2000. Bandas de *rock*, *country* e *hip hop* formadas por aborígenes também têm conquistado o público australiano. Alguns atores indígenas podem ser vistos na televisão e no cinema e escritores indígenas começam a conquistar prêmios literários, entre eles Kim Scott e Alexis Wright¹⁷³.

Existem, também, dezenas de opções de turismo “cultural”. Uma delas está relacionada ao atrativo turístico mais famoso da Austrália: o Uluru, pedra gigante que reina sozinha no meio deserto e muda de coloração conforme a posição do sol. Há passeios de um dia ao Uluru a partir de Alice Springs (sendo 6 horas dentro do ônibus) ou pode-se ficar nos caríssimos *resorts* e pousadas próximos ao Uluru.

¹⁷³ Existem quatro editoras, na Austrália, exclusivamente dedicadas a publicações aborígenes.



Figura 101. *Uluru, atração turística no Deserto Central. Foto de Ilana Goldstein, 2010.*

A região do Uluru é patrimônio mundial da UNESCO e sua gestão é feita, conjuntamente, pelo Departamento de Parque Nacionais do governo federal e por uma associação aborígine. Esse é o texto que consta no folheto distribuído aos visitantes:

This land was created by our creation ancestors. In their travels they left marks in the land and made laws for us to keep and live by. Generations of Anangu have actively managed this ancient land using traditional practices and knowledge passed down through Tjukurpa [*Dreaming*]– the foundation of all Anangu knowledge. This land continues to hold powerful religious and cultural connections today. (...)

We invite you to visit Uluru-Kata Tjuta National Park with your hearts and minds open to learn more about our land, beliefs and culture.

Uluru and Kata Tjuta have great cultural significance to *Anangu* people. *Anangu* and Parks Australia have developed a Cultural Centre and a wide range of activities to help visitors experience this land through our eyes.

Please don't climb Uluru. *Anangu* have a spiritual responsibility to teach and safeguard visitors to this land. Not only is Uluru sacred but the climb can be dangerous. Over 35 people have died while attempting to climb Uluru; many others have been injured.

O texto do folheto é escrito na primeira pessoa do plural – nós – e dirige-se diretamente ao visitante – você(s). Certamente isso gera mais empatia do que qualquer fórmula impessoal,

com sujeito indeterminado. Chega mesmo a dar ao turista a impressão de uma interlocução direta com os aborígenes que cuidam do local. *Tjukurrpa*, termo comum a várias línguas do deserto, para se referir ao *Dreaming*, aparece logo no início do texto, como uma forma de demarcar a importância do Uluru para os moradores da região, mas também porque os turistas australianos, ou mesmo os estrangeiros que leram guias da Austrália, associam imediatamente a ideia genérica de aboriginalidade e de exotismo com o Tempo dos Sonhos.

A primeira parada dos visitantes dentro do parque é o *Uluru-Kata Tjuta National Park Cultural Centre*, onde estão expostos pinturas, vídeos, textos e fotografias sobre a geologia da região e sobre a cosmologia dos Anangu, diretamente associada àquela paisagem. Esse centro cultural é um misto de ponto de encontro, museu e loja de *souvenirs*. Seus funcionários, assim como os guias que acompanham os visitantes nas caminhadas, são aborígenes, membros da *Anangu Tours*. Os turistas que vão ao Uluru querem experimentar o clima, a paisagem e as histórias do deserto, querem consumir aboriginalidade. As comunidades indígenas da região procuram aproveitar a oportunidade, oferecendo produtos na loja, visitas guiadas, traslados de ônibus, hospedagens em acampamentos ao ar livre, para os mais aventureiros, e performances de música e dança, nos quais a cultura Anangu é simplificada e ressignificada.

Isso fica ainda mais patente no caso do *Tjapukai Dance Theatre*, no estado de Queensland, nordeste da Austrália. O centro cultural se tornou uma das principais atrações para quem viaja à Grande Barreira de Corais, onde há corais azuis, peixes coloridos e uma vegetação subaquática exuberante.

O *Tjapukai Dance Theatre* foi fundado em 1987, numa cidadezinha chamada Kuranda. Em 1989, recebeu um prêmio e foi convidado para uma turnê internacional. A partir daí, o negócio só cresceu: em 1995, empregava 37 aborígenes. Em 1996, mudou-se para a nova sede, que mais parece um parque temático. Conta com um amplo estacionamento, ônibus próprios e parcerias com hotéis e operadoras de turismo. Na recepção de todos os hotéis, encontram-se, ao lado do material de divulgação de passeios de mergulho e teleférico, brochuras coloridas do parque cultural aborígene.

Hoje, o *Tjapukai Aboriginal Cultural Park* abriga uma loja, cinco teatros, um museu e um restaurante, supervisionados e aprovados pelos anciões dos povos Djabugay e Yirigandji, sócios no empreendimento. Possui 100 funcionários, entre os quais 80 são aborígenes e recebe 150.000 visitantes por ano. Vende pacotes completos com transporte a partir de Cairns, caminhada na

floresta e mergulho dos famosos corais da região¹⁷⁴. Sua localização, estratégica, é ao lado da estação do teleférico *Skyrail*, que percorre 7.5 km por cima de uma floresta tropical até chegar ao vilarejo de Kuranda, na montanha.

Ernest Brimm, que trabalha há 13 anos no *Tjapukai*, contou-me que o idealizador do projeto foi um norte-americano que se mudou para Kuranda. Ele tinha espírito empreendedor e dinheiro e encantou-se com uma dança aborígine que presenciou (BRIMM, comunicação pessoal, 05/04/2010). Surgiu daí uma empresa privada que, talvez sem querer, adquiriu papel fundamental para a reconstrução da identidade aborígine nessa região.

O nome da etnia que originalmente vivia em Cairns e Kuranda é Djabugai. Porém, segundo explicação de um membro da comunidade, “não se sabe como grafar palavras de nossa língua, então alguns brancos registraram nosso nome como Tjapukai, que acabou sendo o nome do parque cultural” (BRIMM, comunicação pessoal, 05/04/2010). O fato de o parque usar um nome que pertence a determinada comunidade e de mostrar práticas tradicionais que também a ela pertencem, criou uma ligação complexa entre o proprietário e seus funcionários. Embora se trate de uma empresa privada, ela acabou adquirindo certo caráter comunitário. Os aborígines da região se sentem ali representados e são consultados pela direção do parque quanto ao conteúdo das atrações e produtos.

Uma breve descrição do parque permitirá tecer, em seguida, algumas considerações sobre a invenção da “cultura” aborígine. O *Tjapukai Aboriginal Cultural Park* é muito organizado e oferece diversos tipos de *show*. O visitante recebe um mapa na entrada, com os locais das atividades e seus respectivos horários. Uma das principais atrações é a apresentação de dança, que dura cerca de 20 minutos. O palco é coberto e tem cenário de pedras e árvores. O público se senta em bancos de madeira. No início, alguns dançarinos explicam suas pinturas corporais e dizem que aprenderam aqueles passos com seus ancestrais.

Como se vê na fotografia a seguir, durante a apresentação a platéia é convidada a cantar refrões na língua Djabugai e algumas pessoas sobem ao palco para dançar com os aborígines. No final, os *performers* dizem que estão à disposição para tirar fotos com os visitantes. Uma fila de pessoas com câmeras na mão se forma na frente do palco.

¹⁷⁴ Mais informações podem ser obtidas no Portal do Turismo Indígena: <http://www.indigenoustourism.australia.com/home.asp>. Acesso em 07/-3/2010.



Figura 102. Público levado ao palco durante apresentação da Tjapukai Dance Company. Cairns, 05/04/2010. Foto de Ilana Goldstein.

O arremesso de bumerangues e flechas é outra das atividades oferecidas. Recebe-se uma breve explicação sobre plantas que servem como alimentos e como remédios. E uma demonstração sobre como fazer fogo com dois pauzinhos e um pouco de palha. Tudo isso costuma acontecer ao ar livre, pois o parque é grande e bonito, com árvores, lago, peixes, tartarugas e pontes. Mas, por causa das chuvas torrenciais dessa região, às vezes essa parte dos saberes e fazeres tradicionais é adaptada para o teatro.

Existem ainda dois outros anfiteatros cobertos no Tjapukai. O primeiro exhibe um documentário histórico mostrando as atrocidades perpetradas contra os aborígenes dessa região e o modo como eles estão tentando se fortalecer, recentemente. O segundo, chamado de *Creation Theatre*, abriga um espetáculo multimídia, em que atores aborígenes interagem com hologramas. Quando estão falando da serpente arco-íris que criou os rios, uma serpente aparece no ar. Ao explicarem as duas metades que dividem a sociedade Djabugai (uma associada à chuva e outra à seca), dão exemplos de elementos naturais que pertencem a cada uma das metades: estrelas, animais, a chuva, tudo aparece de repente flutuando, em imagens tridimensionais.



Figura 103. Atores interagem com hologramas ao explicarem cosmologia Djabugai. Kuranda, Tjapukai Aboriginal Cultural Park. Foto de divulgação.

No saguão onde ficam as entradas para esses dois anfiteatros, há pinturas enormes na parede, feitas por artistas indígenas da região, ilustrando seus principais mitos. Nesse saguão, o visitante pode optar por receber uma pintura facial gratuitamente, feita com as cores tradicionais aborígenes: vermelho, amarelo, preto e branco. O percurso começa e termina numa loja-galeria, com vídeos, livros, postais, telas pintadas, *didjireedoo*s e *souvenires* de toda espécie. Ao lado da loja-galeria, está um amplo café-restaurante.



Figura 104. Turista recebendo pintura facial no saguão dos anfiteatros. Kuranda, Tjapukai Aboriginal Cultural Park. Foto de Ilana Goldstein.

O gerente da loja, Ernest Brimm, contou que os funcionários do Parque Cultural Tjapukai são majoritária, mas não exclusivamente, aborígenes. Os aborígenes fazem *performances* e demonstrações, atendem no restaurante, na loja e na bilheteria; os brancos têm cargos mais altos e/ou mais técnicos, como contabilidade, direção e *marketing*. Ernst disse que estuda culturas indígenas de todo o mundo, em busca de semelhanças com a sua própria. Queria me mostrar uma semelhança de sua cultura material com algumas sociedades ameríndias. Apontou, então, para um pequeno artefato composto por um pedaço ovalado de madeira, chato, amarrado a um barbante. Segura-se o barbante na mão e gira-se com força o pedaço de madeira que, ao fazer círculos no ar, produz um som grave e constante. De fato, eu mesma levava um zunidor desses, comprado na loja Artíndia, da FUNAI, para presentear na Austrália. Concordei, portanto, com a observação. Segundo Ernest, os aborígenes australianos usavam esse objeto, chamado em inglês de *bullroarer*, como uma espécie de telefone. “Seu som servia para as mães avisarem às crianças que não deveriam seguir por certo caminho, prevenir as moças de que estavam adentrando território proibido para mulheres, ou ainda para chamar parentes e amigos de um vilarejo próximo”. Nesse momento, Ernest se ofereceu para uma foto, com o celular numa mão e o zunidor na outra.



Figura 105. Ernest Brimm com celular numa mão e zunidor na outra. Tjapukai Aboriginal Cultural Park. Foto de Ilana Goldstein.

A pose para a foto serviu de pretexto para um novo tema ser introduzido na conversa: a necessidade de respeitar a “tradição” e a “imagem verdadeira de seu povo”, sem, contudo, abrir mão da tecnologia euroamericana no cotidiano. Primeiro, Ernest insistiu em dizer que dirige automóveis, anda de avião e usa a internet, pois seu “modo de vida também se modifica, como o dos brancos”. Em seguida, porém, explicou que foi contratado para fazer o "controle de autenticidade" em nome de seu grupo. Por muitos anos, foi ele quem deu a palavra final – após consultar anciãos de seu povo – sobre materiais de divulgação e alterações nos espetáculos do parque cultural *Tjapukai*.

Ele não deixou, certa vez, que fosse usada no *folder* de divulgação uma foto em que um bailarino aborígine de outra região aparecia com destaque – “afinal, aqui nós somos mais baixos e mais claros que os outros povos aborígines da Austrália e esse folder de divulgação leva a nossa cara para o mundo, não poderia conter uma imagem errada” (BRIMM, comunicação pessoal, 05/04/2010). Em outra ocasião, não permitiu que o espetáculo de dança incorporasse passos de aborígines de outras regiões (os Djabugai balançam os joelhos dobrados para dentro e para fora e em outras partes os ombros é que são mais usados). Comentando as telas penduradas nas paredes da loja, disse ainda preferir pinturas que só usam pigmentos naturais nas cores tradicionais (branco de barro, preto de carvão, vermelho e amarelo de pedras).

Os Djabugai parecem exercer um certo poder sobre o dono do parque, na medida em que controlam o conteúdo do que é exposto e encenado. Ao mesmo tempo, acabam caindo na armadilha da reificação da autenticidade, já que eles próprios não vivem da maneira que fazem questão de encenar ali. São todos aborígines “urbanos”, mostrando como vivem os aborígines “remotos”.

Ao advogarem a favor da pureza cultural, ajudam a reforçar um estereótipo no qual eles mesmos não se encaixam. Isso transparece nas piadas dos atores-dançarinos. Quando um deles explica ao público como caçar um canguru, após explicar a fabricação da lança, comenta em tom jocoso: “pode-se também usar uma espingarda, que é bem mais prática”. E quando um outro ator fala sobre as plantas comestíveis da floresta tropical, termina a cena dizendo que “a batata doce pode ser cozida no microondas, que fica uma delícia”.

Rosita Henry, antropóloga que publicou vários títulos sobre os aborígines de Cairns e Kuranda, aponta com pertinência o paradoxo dos envolvidos em uma empresa como o parque *Tjapukai*. Por um lado, afirma a autora, a ênfase no passado dificulta as lutas atuais dos aborígines:

This use of the concept of tradition as a discursive weapon of resistance serves to draw them further in a situation of complicity with dominating strategies of power. It reinforces the notion of a given and factually discoverable past, which serves, in effect, to undermine contemporary Aboriginal identity claims. (HENRY, 2000: 328).

Por outro lado, nota-se uma margem para a agência dos aborígenes dentro do parque – que foi por eles apropriado como um espaço coletivo e comunitário. A participação nesse empreendimento gera renda para a comunidade e possibilita a transmissão de conhecimento para as novas gerações.

Tjapukai dancers think of themselves as ambassadors for their people. They do not see their dancing for the *Tjapukai Theatre* as being just a job like any other. Rather, they see themselves as being representatives of Djabugai people in the wider political context of their dealings with agencies of the state. (...) Aboriginal peoples use arenas such as the Tjapukai Dance Theatre to display cultural vitality. By showcasing their young dancers they publicly display a continuity of cultural transmission to the younger generation. (HENRY, 2000: 329).

Tais exemplos, retirados do turismo cultural e das artes performáticas, indicam que certas questões extrapolam o campo da artes plásticas. Processos similares de acomodação dialética entre convenção e invenção (WAGNER, 2010) são observados em várias esferas e atividades dos aborígenes australianos. Na maioria dos casos, as comunidades aborígenes revelam uma criatividade, uma resiliência e um poder empreendedor comoventes.

5.3 Centros de artes comunitários, galerias comerciais e casas de leilão

Existe uma relação ambígua, que oscila da concorrência à sinergia, entre os centros de arte das comunidades remotas, as galerias comerciais das capitais e os leilões internacionais. Se por um lado os centros de arte raramente conseguem, sozinhos, promover e colocar no mercado toda a produção de seus artistas, por outro lado as cooperativas temem perder seus pintores e escultores mais experientes e famosos para galerias comerciais, que podem pagar mais aos artistas. Não apenas porque o capital da galeria comercial é maior, mas também porque ela responde unicamente à lógica comercial, ao passo que a cooperativa está inserida na vida social

da comunidade e não pode oferecer remuneração muito maior a determinado artista do que aos demais, sob risco de gerar grandes tensões.

As galerias comerciais, além disso, são capazes de promover mostras internacionais e produzir belos catálogos. Porém, se todos os artistas optarem por se deixar representar por galerias particulares, enfraquecerão as cooperativas comunitárias. Isso traria consequências sérias, pois os centros de arte desempenham funções que vão além do armazenamento e da comercialização da arte. Servem como local de encontro para pessoas que nem sempre moram perto umas das outras; como articulador de reivindicações políticas; como difusor de campanhas de saúde; e como guardião do cumprimento das leis relativas à proteção dos povos indígenas na Austrália.

As institutions, these art centres have no analogue in the mainstream arts industry; they have been structured in such a way as to meet the particular needs of Indigenous artists. The remote location of most centres in communities that lack opportunities for education, employment and training, means that they operate in difficult conditions and play an important sociocultural and economic role (ALTMAN, 2004: 29).

Assim, acontece de alguns artistas com maior renome ou ambição cultivarem ambas as inserções: permanecem associados ao centro de arte local, mas também oferecem trabalhos para uma ou mais galerias comerciais localizadas nas capitais. As galerias comerciais das grandes cidades, por sua vez, têm três opções: comprar dos centros de arte, comprar de “segunda mão” de outras galerias ou intermediários particulares ou então estabelecer relações de representação individual com determinados artistas. Nessa última modalidade, a galeria atua como agenciadora da carreira do artista, inscreve-o em prêmios, insere-o em grandes exposições e consegue espaço na mídia. Quando o artista viaja para eventos, a galeria se responsabiliza por sua hospedagem, alimentação e transporte. Embora, no fundo, as galerias comerciais prefiram ser as representantes exclusivas de determinados artistas, isso raramente acontece, pois eles costumam manter outros vínculos paralelamente. As galerias remuneram os artistas em dinheiro, com base em diárias de trabalho ou na quantidade e qualidade de peças produzidas, e também por meio de bens de consumo.

Dentre os galeristas com quem conversei, Michael Seel, dono da *Australia Dreaming Arts*, de Melbourne, representa artistas indígenas “emergentes e inovadores” residentes no Estado de Victoria, dos quais exige exclusividade. Seus compradores costumam ser jovens casais,

turistas e gente que está apenas iniciando uma coleção. Michael não gosta de comprar de *art centres*, porque acredita que eles nunca irão lhe repassar os melhores trabalhos. Considera os centros de arte, hoje em dia, como rivais. Costuma ser procurado por artistas aborígenes espontaneamente, que entram na galeria com quadros embaixo do braço. Um dos critérios para aceitar representar um novo artista é a maneira como ele lhe explica o *dreaming* contido em suas telas, “pois os clientes e a mídia ficam em cima, para saber se as pinturas são autênticas”. Em seus materiais de divulgação, a *Australian Dreaming Arts* se orgulha de ser ética e transparente e de patrocinar a Fundação Fred Hollows, que desenvolve programas de saúde para populações indígenas¹⁷⁵.

Adrian Newstead, proprietário da Galeria *Coo-ee*, em Sydney, tampouco negocia com centros de arte, alegando que eles confundem objetivos sociais com objetivos artísticos. “A arte não pode ser uma resposta para problemas ligados à qualidade de vida das comunidades aborígenes. É papel do governo lidar com problemas de saúde e educação por meio de programas específicos”. Em sua opinião, ao apoiar todo e qualquer indivíduo que queira se tornar artista, apenas porque este não tem outra ocupação remunerada, o modelo dos centros de arte, que no começo foi importante para criar mercado, estaria agora sendo “nocivo à arte indígena de qualidade”. Adrian se declara adepto de uma atuação comercial ética e cidadã, tanto que foi fundador e presidente da *Australian Indigenous Art Trade Association*, organização dedicada a disseminar boas práticas no sistema da arte aborígene australiana e assegurar os direitos dos artistas¹⁷⁶.

Beverly Knight, dona da *Alcaston Gallery*, gaba-se de ser uma das únicas especialistas em autenticação da Austrália, sendo chamada para emitir pareceres sobre casos ambíguos. Ela trabalha, tanto com centros de arte, como com artistas individuais, em parcerias de longo prazo. Sua maneira de se engajar na luta pela causa aborígene é atuar como voluntária em comissões públicas, como a que elaborou o novo código de conduta para o mercado de arte indígena. Além disso, alguns dos eventos que sedia em sua galeria têm finalidade filantrópica¹⁷⁷. De 20 de abril a 6 de maio de 2001, por exemplo, a *Alcaston Gallery* promoveu uma exposição de Dhambit Mununggurr – filha de Gulumbu Yunupingu, que conheci em Yirrkala e que foi responsável pela decoração da área administrativa do *Musée Branly*. A exposição se chamou “Mirdawarr Dhulan”,

¹⁷⁵ Entrevista realizada em Melbourne, no dia 05 de fevereiro de 2010.

¹⁷⁶ Entrevista realizada em Sydney, no dia 10 de fevereiro de 2010.

¹⁷⁷ Entrevista realizada em Melbourne, no dia 06 de fevereiro de 2010.

que, em yolngu, significa renascimento. A artista sofrera um acidente de carro, ficando paraplégica. Foi a Melbourne para uma temporada de três meses de reabilitação e Beverly Knight organizou a exposição com venda total revertida para o tratamento da artista yolngu. O evento foi co-produzido pelo *Buku-Larrngay Mulka*, o centro de artes de Yirrkala. E o convite para a inauguração da exposição explicava que Beverly Knight foi adotada pela família da artista, ao longo de anos de convivência, por isso não poderia deixar de ajudá-la. As pinturas, de pequena dimensão, utilizam tinta acrílica, normalmente proibida nesse centro de artes. Mas usa cores que lembram os pigmentos naturais tradicionais em Arnhem Land. O fundo com linhas paralelas e perpendiculares alude à textura tradicionalmente colocada no fundo das *bark paintings*, mas o fato de estarem representadas pessoas, sentadas em suas cadeiras de rodas, é algo bastante inusitado em Yirrkala e reflete a experiência da artista após o acidente.



Figura 106. Dhambit Mununggurr. “Wheelchair story in Melbourne”, 2011. Tinta acrílica sobre prancha de madeira. 30 x 61 cm Foto de divulgação da Alcaston Gallery.

A galeria *Hogarth*, que fechou suas portas em 2010, após 30 anos de atividade, trabalhava exclusivamente com centros de arte. Representava 10 cooperativas de artistas de comunidades remotas de Arnhem Land, do norte e do oeste da Austrália. Assim como as quatro galerias citadas anteriormente, tratava-se de uma *exhibition gallery*, que aceita obras de arte em consignação, pergunta o preço ao artista ou ao centro de artes e, quando vende as obras, fica com 40% do valor; quando não vende dentro de um certo prazo, devolve-as. (As *dealing galleries*, ao

contrário, compram à vista e depois colocam o preço que quiserem na peça, entre 100% e 300% a mais do que o valor pago para o artista).

De acordo com a ex-gerente da *Hogarth Gallery*, Helen Hansen, comprar diretamente dos centros de arte trazia uma vantagem: ficava fácil obter a documentação que comprovava autenticidade, como foto do artista, número do registro no catálogo da cooperativa e registro do *dreaming* ali expresso. Além disso, após algum tempo de relacionamento, os centros de arte já mandavam o tipo de pintura que a galeria queria, acostumando-se a seus padrões de qualidade. Em fevereiro de 2010, quando conversei com ela, Helen disse temer a concorrência direta dos centros de arte, que começaram a vender *on-line* e a receber compradores pessoalmente. E revelou grande preocupação com a inundação do mercado por trabalhos de baixa qualidade:

Todo mundo nas comunidades remotas tem estórias relacionadas à paisagem, ao território, aos ancestrais e quer pintá-las. Pelo fato de que os centros de arte são financiados pelo governo, eles são obrigados a aceitar quaisquer pinturas que cheguem. Então, o mercado fica saturado de pinturas, inclusive muitas de baixa qualidade¹⁷⁸.

Ora, esse foi justamente um dos motivos alegados pelo proprietário da *Hogarth Gallery* quando de seu fechamento: declarou à imprensa que “o mercado está inflacionado com pinturas, os compradores estão diminuindo e os colecionadores têm ido direto à fonte” (WILSON, 2011).

Por parte dos centros de arte, pode haver boicote a galerias comerciais que deixem de comprar exclusivamente deles. Mark Walker, dono da galeria *Randell Lane*, em Perth, foi punido por ter selado uma única parceria com outra galeria comercial que não trabalha com centros de arte. A galeria *Randell Lane* costumava expor prioritariamente trabalhos dos *art centres*, mas, em 2009, Mark Walker se encantou com o trabalho de uma pintora do *Western Desert*, que viu na parede de outra galeria comercial. Organizou, então, uma exposição em parceria com essa outra galeria. A informação correu pelos centros de arte, que pararam de fornecer pinturas a Mark Walker. A cooperativa *Tjala Arts* foi a primeira a declarar que não faria mais alianças com uma galeria que tem como fonte *marchands* particulares; em seguida, outros *art centres* cancelaram parcerias com a *Randell Lane Gallery*. A consequência foi o fechamento dessa galeria, em março de 2011, dando origem a um novo negócio dedicado à arte euroamericana (WILSON, 2011).

Constam também denúncias mais sérias dos centros de arte contra a atuação de intermediários e galeristas que assediam os artistas aborígenes renomados nas comunidades

¹⁷⁸ Depoimento recolhido em Sydney, no dia 11 de fevereiro de 2011.

remotas, ao passo que foram os centros de arte que investiram no surgimento e no amadurecimentos desses artistas.

Craig Herbert, manager of Marrawuddi Gallery in Jabiru (Northern Territory), raises concerns about ‘poachers’ at both Marrawuddi and Injalak Arts: these two art centres are suffering the problem we both face that some independent art dealers are using highly unethical behaviour to obtain paintings from artists. Also it is art centres that foster the young upcoming artists that many of you have little interest in, until such time as they start to get a ‘name’. It is then that these operators move in to claim the benefits and dismiss art centres. (ALTMAN, 2004: 82).

Em linhas gerais, quanto maior o valor econômico da produção artística de uma região, maior será a chance de que os centros de arte enfrentem concorrência direta de galeristas e marchands, que para lá começam a afluir. Em casos extremos, a concorrência pode chegar ao limite do inaceitável. Correm rumores, na imprensa australiana, de que teria havido até sequestros de artistas indígenas, libertados somente depois de terem pintado um grande número de telas (DONOVAN, 2011).

Pelo menos um processo está efetivamente correndo na justiça, por parte da família do pintor Tiger Palpatja [1920], que, junto com outro artista idoso, foi levado pelo galerista John Ioannou, do deserto para Alice Springs, na Páscoa de 2009. Ambos vivem em Amata e pintam, normalmente, para o *Tjala Arts Centre*. A remoção se deu num domingo, quando o centro de artes fica fechado. Como o estado de saúde de Tiger Palpatja é bastante frágil, e sua família não foi consultada a respeito, após duas semanas do sumiço contratou-se um advogado, que acionou a polícia e encontrou os dois artistas na casa do *marchand*. As famílias dos artistas os levaram de volta a Amata, a seis horas de carro de Alice Springs. Talvez não se possa falar propriamente de sequestro, já que não foi utilizada força física e, segundo a polícia, os dois pintores não pareciam estar sendo forçados a trabalhar. Por outro lado, Tiger Palpatja sofre de demência senil e, de acordo com sua filha, não tem condições de tomar decisões. Ainda segundo sua filha, Tiger Palpatja voltou para casa sem nenhum dinheiro (COSLOVICH, 2009).

O galerista John Ioannou, na verdade, sempre retorna às manchetes, associado a atitudes controversas. Um dos artistas que decorou o *Musée Branly*, em Paris, por exemplo, se tornou *persona non grata* na Austrália, por ter se associado a Ioannou. O pintor Yannima Tommy Watson [c. 1935] mora em Alice Springs, numa casa montada pelo seu agente e intérprete. Foi nômade na infância, morou em uma missão, depois trabalhou numa fazenda até que, aos 66 anos,

começou a pintar, no centro de artes de sua comunidade, que ajudou a fundar. O artista explica assim sua motivação:

My grandfather's country, grandmother's country. When they were alive, they would take me around the country, when I was a kid. That Dreamtime country. That's why we look after the country, go out whenever we can, see if the rock-holes are good. I want to paint these stories so that others can learn and understand about our culture and country¹⁷⁹.

Alguns anos depois, chegou à galeria *Agathon*, de propriedade de John Ioannou, com sedes em Sydney e Melbourne. Nesse momento, Tommy Watson rompeu totalmente com o sistema de centros de arte e não deu mais um passo sem pedir aval ao galerista. Seus preços subiram drasticamente – chegou a vender uma tela por U\$ 240.000,00, num leilão da casa Lawson Menzies, em 2007.

A partir daí, passou a sofrer boicote dos museus públicos, que não compram suas pinturas e teve inscrição rejeitada para o prêmio NATSIAA, o mais importante do país¹⁸⁰. Devido à rejeição pública na Austrália, os trabalhos mais maduros de Watson, posteriores a 2005, estão nas mãos de colecionadores particulares não identificados. Colegas antropólogos, inclusive, convenceram-me a nem tentar conversar com ele. No Festival de Adelaide de 2010, foi organizada uma exposição de artistas de sua etnia, Pitjantjara, mas não havia um único trabalho de Watson (GEISLER *et al*, 2010). Como compensação às represálias sofridas na Austrália, o agente Ioannou investe em clientes no exterior. Acabou de lançar, em março de 2011, uma fotobiografia de Tommy Watson, com texto em francês, tendo em vista uma exposição individual do artista Pitjantjatjana prevista para 2012, na França.

As situações de Tiger Palpatja e Tommy Watson ressaltam a forte tensão existente entre o sistema das cooperativas indígenas com subsídios públicos, de um lado, e a livre iniciativa, mais sedutora, porém pouco afeita a preocupações éticas e sociais, de outro lado. O processo contra o *marchand* Ioannou, movido pela família de Tiger Palpatja, funciona como um aviso à ganância do mercado do arte. Já o boicote a Tommy Watson dá exemplo aos demais artistas indígenas,

¹⁷⁹ Depoimento retirado do site <http://www.aboriginalartstore.com.au/artists/tommy-watson.php>. Acesso em 20/08/2011.

¹⁸⁰ A sigla NATSIAA significa *National Aboriginal and Torres Strait Islanders Indigenous Arts Award*. Trata-se de um prêmio patrocinado pela empresa de telecomunicações Telstra. Seus organizadores foram pressionados a adotar a mesma conduta de um outro evento anual, a grande feira *Desert Mob*, em Alice Springs, que só permite a participação de artistas filiados a centros de arte (WILSON, 2011).

mostrando que, quem ousa romper com o sistema de *art centres* e se associar a um *art dealer*, que é visto por todos do campo como inescrupuloso, deve arcar com as consequências.

Não obstante, a parceria é necessária. É vital para os centros de arte manterem boas relações com as galerias comerciais. Por causa de sua localização isolada e de suas outras missões sociais, fica praticamente impossível para um centro de arte desovar sozinho todo o seu estoque. Ademais, as galerias comerciais servem como parâmetro das tendências e preferências do público consumidor, dando *feed backs* permanentes aos coordenadores dos *art centres* (WRIGHT, 1999: 120).

Quanto às casas de leilão, sua entrada no sistema da arte aborígene australiana teve início na década de 1990, à medida que investidores passaram a considerar esse segmento tão atraente quanto a compra de imóveis, ações etc. (ALTMAN, 2004: 84). A decisão da Sotheby's, em 1997, de fazer um leilão exclusivo para a arte aborígene da Austrália, foi um marco. A partir de 2004, todas as casas de leilões com sede na Austrália passaram a fazer o mesmo, como a Christie's e a Lawson-Menzies.

De acordo com Carmel Dwyer (2005), metade do valor das vendas dos leilões de arte aborígene vem de compradores de outros países, embora o maior número de itens fique em solo australiano. Isso quer dizer que os estrangeiros arrematam peças mais caras. Por outro lado, os compradores australianos, em sua maioria, compram a título de investimento financeiro, esperando a próxima alta de preços para imediatamente revender aquela *commodity*, ao passo que os clientes internacionais têm preferências específicas de estilo, artista ou região, comportando-se como verdadeiros *art lovers* (DWYER, 2005: 613).

Os clientes internacionais mais assíduos são da Europa – Holanda, Bélgica, Itália, França, Suíça, Alemanha e Espanha – e dos Estados Unidos – Nova York, Seattle, Texas, Los Angeles e Florida. Além dos colecionadores privados, o *Musée du Quai Branly*, o *Brooklyn Museum of Art*, o *Essl Museum de Viena* e o *Rijksmuseum* de Amsterdam estão progressivamente aumentando suas coleções de arte indígena da Austrália por meio da participação em leilões, mas também de viagens diretas para as comunidades remotas (DWYER, 2005: 614). Existe, entretanto, um obstáculo para a exportação da arte indígena da Austrália: uma lei federal que visa à conservar o patrimônio cultural indígena no território nacional. Obras consideradas de “significância cultural”, com mais de 20 anos de idade ou valor acima de US\$ 10.000,00 precisam de uma permissão que só é fornecida após a análise de várias comissões.

De todo modo, as vendas anuais da casa de leilões Southeby's¹⁸¹ servem como termômetro da receptividade crescente do mercado à produção aborígine. Em 1997, uma tela de um artista do Deserto Central chamado John Warangkula Tjupurrula [1925 – 2001] foi comprada, em Melbourne, por U\$ 206.000,00, causando grande alvoroço. (Para se ter uma referência, uma pintura de Juan Miró sobre papel foi leiloadada na Christie's, em Londres, por uma quantia bem próxima)¹⁸². A tela de John Tjupurrula dobraria de preço em apenas dois anos.

Em 2007, um novo recorde seria atingido, com a venda de um quadro de Emily Kame Kngwarreye [1910 – 1996], reproduzido, a seguir, na Figura 107. Trata-se de “Earth Creation”, vendido por um milhão de dólares. (Valor idêntico foi pago por um guache de René Magritte [1898 — 1967], na Christie's londrina, no início de 2011).



Figura 107. Emily Kame Kngwarreye. “Earth's creation”, 1994. Acrílico sobre tela. 4 painéis com 275 X 160 cm cada. Mbantua Gallery, Alice Springs. Fotografia não-identificado.

O mais elevado valor já atingido por uma peça aborígine foi U\$ 2.400.000,00, lance oferecido, em Sidney, no ano de 2007, para “Warlugulong”, assinado por Clifford Possum

¹⁸¹ A Christie's e a Southeby's realizam uma venda anual de arte aborígine, com peças consideradas de boa qualidade e preços acima de U\$ 5.000,00. As peças chegam de diferentes fontes, nem sempre divulgadas. Um lote de 150 peças leva cerca de 3 horas para se esgotar. Clientes que querem permanecer anônimos fazem seus lances por telefone. Os itens não leiloados são oferecidos, nos dias subsequentes, por preços mais baixos. A comissão das casas de leilão gira em torno de 20% sobre o valor pago pelo comprador e o mesmo percentual sobre o valor recebido pelo vendedor (Chrischona Schmidt, comunicação pessoal, 23/03/2010).

¹⁸² “Accent Vert”, de Juan Miró [1893 — 1983], foi arrematado, em fevereiro de 2010, por R\$233.120,00, um pouco mais do que a tela de John Tjupurrula. Porém, descontando-se a inflação de 1997 a 2010, conclui-se que o valor é quase igual. O valor das vendas de leilões ficam disponíveis no site da Christie's: <http://www.christies.com>.

Tjapaltjarri [1932 — 2002]. (A tela “Les lys magiques”, de Marc Chagall [1887 — 1985], foi vendida por preço similar em fevereiro de 2011, na Christie’s).



Figura 108. Clifford Possum Tjapaltjarri. “Warlugulong”, 1977. Acrílico, óleo e terra sobre tela. 202 x 337.5 cm. Foto de divulgação da National Gallery of Australia.

“Warlugong” (Figura 108) pertencia anteriormente a um magnata norte-americano do ramo dos cassinos. Foi arrematada em leilão pela *National Gallery of Australia*. Talvez a alta soma se explique pelo fato de Clifford Possum ter sido um dos fundadores da cooperativa pioneira *Papunya Tula*, nos anos 1970. Ou porque a pintura levou dois anos para ser feita e reúne cinco narrativas míticas sobrepostas em camadas. Uma delas, por exemplo, conta do início do fogo ancestral (bola vermelha no centro da Figura 108); outra lembra os rapazes punidos com a morte por terem comido canguru, que era seu tabu (esqueletos no canto direito da mesma Figura 108).

Vale observar que, quando estive na *National Gallery of Australia*, em Camberra, “Warlugulong”, bem como algumas pinturas aborígenes sobre entrecasca de árvore, encontrava-se na sala dedicada à abstração na história da arte. A proposta do museu, segundo a monitora, era colocar produções indígenas e ocidentais no mesmo nível, em termos de valor estético. Em 2010, foram inauguradas treze novas salas, dedicadas exclusivamente às artes indígenas da Austrália. A famosa tela de Clifford Possum, portanto, saiu da sala de abstração moderna e passou para a nova

ala. Permaneceram na sala de arte abstrata, contudo, pinturas com pigmentos naturais sobre eucalipto de John Muwurndjul – o mesmo que decorou a livraria do *Musée du Quai Branly*, em Paris.

5.3.1 Algumas cifras

A plataforma *Australian Indigenous Art Market Top 100* – AIAM 100, lançada no final de 2010, analisa a situação de mercado dos 200 artistas aborígenes com maior visibilidade e aceitação comercial¹⁸³. Os dados cobrem o período que vai de 2000 a 2010. O sistema foi desenvolvido por Adrian Newstead, dono da galeria *Coo-ee*, em Sydney, em parceria com o *Art Sales Digest*, publicação voltada para o mercado de arte na Austrália e na Nova Zelândia. O AIAM 100 criou um índice anual composto por diversos fatores, como o valor total de vendas daquele artista em leilões; o preço médio obtido por seus trabalhos; e a proporção de peças vendidas em relação ao total de ofertadas.

A próxima tabela mostra a colocação de vários artistas mencionados ao longo da tese, segundo o *ranking* AIAM 100, bem como seu preço médio, em 2010. O preço médio mascara um pouco a realidade, pois uma gravura custa menos que uma pintura do mesmo autor; um quadro grande, muito mais que um quadro pequeno e assim por diante. Mesmo assim, a média fornece um parâmetro de comparação. Na última coluna da tabela, estão listadas obras brasileiras modernas e contemporâneas, cujos preços em leilões, em 2010, atingiram a mesma faixa de preço do artista aborígene mencionado na primeira coluna. Essa comparação com os artistas brasileiros tem o único intuito de fornecer uma referência mais familiar ao leitor brasileiro e de indicar que o valor dos artistas aborígenes, no mercado de arte da Austrália, equivale ao preço de trabalhos dos nomes brasileiros mais consagrados, entre nós.

¹⁸³ O acesso ao site é gratuito, mas alguns de seus sub-produtos, como gráficos ou análises específicas, precisam ser comprados. Disponível em: <http://www.aiam100.com/>. Acesso em 10/01/2011.

Tabela 4. Preços médios de artistas aborígenes australianos em leilões em 2010

Artista aborígene	Ranking	Preço médio	Brasileiro na mesma faixa
Emily Kame Kngwarre	1º	U\$ 35.953,00	Vik Muniz. “Atlas”, 2007. 132 x 102 cm. Estimado em R\$ 60.000,00.
Rover Thomas	2º	U\$ 62.951,00	Volpi. “Bandeirinhas”. Têmpera sobre tela. 73 x 36 cm. Estimado em R\$ 100.000,00.
Albert Namatjira	3º	U\$ 14.966,00	Nelson Leirner. Sem título. 2003. Colagem com adesivos. 62 x 40 cm. Último lance: R\$ 27.000,00.
Clifford Possum	4º	U\$ 32.816,00	Pancetti. “Natureza morta”. Óleo sobre madeira. 29 x 35 cm. Estimado entre R\$ 40.000,00 e R\$ 60.000.
Lin Onus	5º	U\$ 31.125,00	Daniel Senise. “3C”. 1995. Pigmento sobre papel. 94 x 163 cm. Estimado entre R\$ 40.000,00 e 60.000,00.
Paddy Bedford	7º	U\$ 51.325,00	Cildo Meirelles. Sem título, 1977. Guache e lápis de cera. 70 x 50 cm. Estimado em R\$ 80.000,00
Tommy Watson	11º	U\$ 50.524,00	Amílcar de Castro. Sem título. 1989. 140 x 200 cm. Estimado entre R\$ 70.000,00 e R\$ 90.000,00.
Ronnie Tjampitjinpa	19º	U\$ 11.760,00	Beatriz Milhazes. “Batucada”. 2009. Gravura com colagens. 35 x 30 cm. Último lance: R\$ 20.000,00
Dorothy Napangardi	20º	U\$ 23.870,00	Djanira. “Tocador de realejo”. 1951 Óleo sobre cartão. 61 x 46 cm. Estimado entre R\$ 30.000,00 e R\$ 40.000,00.
Ginger Riley Munduwalawala	30º	U\$ 20.075,00	Thomás Ianelli. “Casario”. 1954. Óleo sobre tela. 46 x 62 cm. Estimado entre R\$ 25.000,00 e R\$ 35.000,00.
Kathleen Petyarre	33º	U\$ 12.070,00	Di Cavalcanti. “Recife”, 1934. Guache sobre cartão. 37 x 27 cm. Estimado entre R\$ 15.000,00 e R\$ 25.000,00.
Judy Watson	36º	U\$ 20.419,00	Wesley Duke Lee. “The Eagle’s Gift”, 1981. Técnica mista sobre papel. 64 x 84 cm. Último lance: R\$ 35.000,00.
John Marwurndjul	53º	U\$ 11.500,00	Mira Schendel. Sem título, da série “Toquinhos”, 1972. Colagem e letra <i>set</i> sobre papel. 50 x 26 cm. Último lance: R\$ 20.000,00.
Helicopter Joe Tjungurrayi	156º	U\$ 4.573,00	Oswaldo Goeldi. “Garça”. Xilogravura a cores. 23 x 31 cm. Estimada entre R\$ 6.000,00 e R\$ 8.000,00.

Fonte: Tabela Career Results 2010, elaborado pelo Australian Indigenous Art Market Top 100 e catálogos de 2010 da Bolsa de Arte do Rio de Janeiro.

Quando se compra nos centros de artes diretamente, os preços são, via de regra, menos elevados do que em casas de leilões e galerias comerciais, conforme revela a tabela a seguir.

Tabela 5. Preços de pinturas aborígenes em diferentes centros de arte¹⁸⁴

Artista	Centro de arte	Obra	Preço
Shorty Jangala Robertson	Warlukurlangu Artists Aboriginal Corporation (em Yuendumu) Etnia: Walbiri Criado em 1986, parcialmente subsidiado.	“Ngapa Jukurrpa” (Water Dreaming), 2011. Acrílico sobre tela. 76 x 76 cm	U\$ 2660,00
Renais Purdie	Warmun Art Centre (em Kimberley) Etnia: Gija Criado em 1988, parcialmente subsidiado.	Sem título, 2009. Pigmento natural sobre tela. 100 x 80 cm	U\$1133,00
Dora Mungkirna	Warlayirti Artists (em Balgo Hills) Etnia: Kukatja Criado em 1987, auto-suficiente economicamente.	“Ngartijirri”, 2010. Acrílico sobre tela. 180 X 120 cm	U\$ 1678,00
Alice Nampitjinpa	Ikuntji Artists (em Haasts Bluff) Etnia: Luritja e Pintupi Criado em 1992, subsidiado em grande parte pelo governo.	“Tali”, sem data. Acrílico sobre linho belga. 100 x 100 cm.	U\$ 1800,00
Emmanuel Wurrkidj	Maningrida Arts & Culture (em Arnhem Land) Etnias: Kunibídjji Kunwinjku, Burarra entre outras. Criado em 1973, é parcialmente subsidiado.	“Bark painting”, 2010. Pigmentos naturais sobre entrecasca de eucalipto. 128 X 29 cm	U\$ 566,00

Baseada nos catálogos de cinco centros de arte do Northern Territory, a Tabela 5, acima, revela, em primeiro lugar, que o preço de uma pintura de pigmentos naturais sobre madeira é menor do que o de uma pintura feita com tinta acrílica sobre tela. Observei esse fato com certa

¹⁸⁴ Informações obtidas nos sites dos centros de arte que, quase sempre, possuem uma galeria on-line. Preços do mês de abril de 2011, já convertidos do dólar australiano ao dólar americano.

recorrência e um dos motivos parece ser o material empregado: a madeira e os pigmentos naturais se deterioraram mais rapidamente. Percebe-se também que, em geral, o valor está associado ao tamanho. Tamanhos maiores custam mais e tamanhos semelhantes tendem a estar na mesma faixa de preço. A regra só não vale para artistas que ingressam na lista dos “colecionáveis” (*collectables*), ou seja, que já estiveram em várias exposições coletivas ou individuais nas galerias das grandes cidades e cujo nome já se tornou conhecido. É a situação de Shorty Jangala Robertson (primeira linha da Tabela 5). Também no caso de artistas falecidos, os preços costumam subir, pois seus trabalhos se tornam mais escassos. Telas dos mesmos artistas mencionados na tabela, com tamanhos mais ou menos similares, seriam oferecidos nas galerias comerciais e casas de leilões por preços de três a dez vezes maiores.

A diferença nos valores praticados por casas de leilões e centros de arte se deve, primeiramente, ao fato de que artistas representados pelos centros de arte costumam estar no início ou no meio da carreira. Além disso, como já se afirmou, os centros de arte são cooperativas comunitárias e não empresas com finalidade prioritariamente lucrativa. Por fim, questões logísticas de transporte não estão embutidas no preço, quando se compra pessoalmente de um centro de arte.

De qualquer modo, os números de ambas as Tabelas impressionam, uma vez que, no Brasil, é bastante difícil imaginar que as artes indígenas possam chegar a tais patamares, não somente em termos de preços, mas também de legitimidade e visibilidade. Contudo, após 15 anos de crescimento ininterrupto, o mercado de arte aborígine da Austrália, em 2010, movimentou menos dinheiro que em 2009 – que já havia sido um ano ruim, por causa da crise econômica internacional do ano anterior. Algumas galerias fecharam. Nos leilões, menos itens foram oferecidos, por preços mais baixos, e nem sempre foram arrematados.

As razões evocadas para essa baixa, desde 2009, variam. Uma delas é a entrada em vigor do novo Código de Conduta de Arte Indígena, que está exigindo adaptações dos intermediários. Outra é a crescente invasão do mercado por obras de menor qualidade visual e técnica, já que a arte aborígine vem se tornando, cada vez mais, uma estratégia de inclusão social, com pinturas sendo feitas às pressas por qualquer um que precise de dinheiro. Por fim – e este é o fato mais contundente para a queda nos negócios –, em junho de 2010 entrou em vigor uma nova legislação que obriga os revendedores de arte indígena a pagarem 5% de *resale royalties* aos artistas, ou seja, a destinarem ao autor da obra uma pequena porcentagem do lucro obtido com a revenda de

seu trabalho, mesmo que a peça esteja sendo revendida pela décima vez. Ficam isentas apenas transações comerciais que não excedam os U\$ 1.000,00.

Para dar um exemplo concreto, se um galerista de Sydney compra uma pintura sobre madeira de um artista famoso, no centro de artes de Yirrkala, por U\$10.000,00 e depois consegue revendê-la por U\$ 16.000,00 a um cliente, o artista terá direito a receber U\$ 800,00 adicionais (5% do preço total da revenda), a título de *resale royalty*¹⁸⁵. A nova legislação diminuiu a margem de lucro dos revendedores de arte aborígene e, adicionalmente, criou novos documentos e procedimentos que tornam o processo mais lento e burocrático, gerando resistências e protestos entre os intermediários (SNOW, 2011).

Mesmo assim, novos artistas não param de surgir, os museus públicos continuam comprando obras de artistas indígenas e a expectativa é que se trate de uma curva descendente normal e salutar, como se observa em qualquer setor da economia (NEWSTEAD, 2011).

Na tentativa de fazer uma síntese do que foi exposto anteriormente, o sistema de arte indígena da Austrália depende de um conjunto de organizações públicas e privadas e de uma série de indivíduos, interagindo de forma complementar, embora não isenta de tensões, para se manter em equilíbrio¹⁸⁶. Como procurei mostrar, não foram poucas as pessoas que conheci, na Austrália, que hoje trabalham em museus públicos, mas já dirigiram galerias comerciais ou vice-versa. Muitas delas têm atuação acadêmica, em maior ou menor grau. E várias possuem sua própria coleção de arte aborígene – inclusive o professor que me orientou, Howard Morphy, bem como alguns colegas doutorandos. De maneira inversa, os galeristas comerciais realizam incursões a campo periodicamente, a fim de descobrirem novos talentos e estabelecerem relações de confiança com os artistas que moram em regiões remotas. Acontece de se envolverem com a causa aborígene e financiarem projetos sociais nas comunidades indígenas.

Ocorre, portanto, grande mobilidade dos sujeitos, que ocupam mais de uma posição. Mesmo assim, os papéis de cada elemento que compõe o sistema são relativamente claros. Os centros de arte fomentam o surgimento de novos talentos e protegem os artistas nas regiões

¹⁸⁵ Quem recolhe os direitos sobre a revenda de obras de arte e os redistribui aos artistas é a *Copyright Agency Limited* – CAL, que retém 10% do valor arrecadado para manter sua estrutura funcionando. Vendedores, compradores, galerias comerciais e casas de leilão são obrigados a informar a CAL sobre suas respectivas vendas dentro de um prazo de 90 dias. A agência irá analisar se cabe ou não pagamento de *resale royalties* e notificar o revendedor. A ideia é que, dessa maneira, possam-se reunir muito mais informações sobre o funcionamento e as cifras do mercado de arte na Austrália, já que todas as transações agora ficam registradas em um mesmo órgão.

¹⁸⁶ Esse equilíbrio, vale dizer, é frágil. Quando o governo instituiu os direitos autorais de artistas em cima da revenda, os negócios das galerias comerciais entraram em crise. Se os centros de arte colocam no mercado toda a produção que armazenam, desvalorizam o segmento, pois aumenta a quantidade e cai a qualidade das peças em circulação.

remotas, na medida do possível, da ganância excessiva do mercado. Os pesquisadores escrevem sobre a diversidade da produção artística indígena e fazem curadorias de exposições. Os *art dealers* e as casas de leilões dão visibilidade nacional e internacional aos estilos artísticos regionais e, com a introdução recente do *resale royalty*, representam uma segunda fonte de renda para os artistas indígenas. O governo federal, de sua parte, subsidia parte do funcionamento dos centros de arte e regulamenta a atividade por meio de leis e códigos de conduta.

No que concerne às clivagens ou polaridades que perpassam o sistema, quanto mais um objeto se distancia de funções utilitárias e do rótulo de “artesanato”, maior o seu valor artístico, bem como suas chances de ser exposto e colecionado como *fine art*; quanto mais esse mesmo objeto remete explicitamente à vida tradicional, quanto mais negro é o autor e quanto mais distante ele reside de uma grande cidade, maior seu teor de “autenticidade”. À medida que o objeto se afasta do centro de artes em que foi produzido e passa a circular em circuitos secundários, como galerias comerciais e casas de leilões, aumenta seu preço e diminui a relação de proximidade com o produtor da peça. Isso não impede que surjam tentativas de subversão dessa lógica a todo momento, como as trançadoras de fibras que se vêem como artistas e organizam exposições de cestaria em espaços destinados às belas-artes; os artistas urbanos que reivindicam o direito de serem indígenas e simultaneamente moradores de uma metrópole; os centros de arte que desenvolvem estratégias competitivas bastante agressivas ou as galerias comerciais que mantêm relações éticas e transparentes de longa duração com os artistas que representam.

CAPÍTULO 6. AUTORIA, APROPRIAÇÕES E RELEITURAS

O sistema de arte aborígine da Austrália foi apresentado sob diversos ângulos, nos capítulos anteriores. Restam ainda três problemas a enfrentar, decorrentes da condição de contato intercultural na qual a pintura aborígine contemporânea floresce. Como lidar com a autoria em uma produção para o mercado que, em seu contexto tradicional, é pensada como coletiva? É possível e desejável proteger o repertório visual das sociedades aborígenes de apropriações e releituras efetuadas pela sociedade envolvente? De que maneira a Austrália se utiliza da aboriginalidade para construir sua identidade nacional? O presente capítulo se debruça sobre essas três questões, trazendo exemplos concretos de situações em que elas vêm à tona.

6.1 Autoria

Dentro da sociologia da arte, um dos autores que problematizam a autoria individual é Howard Becker, que escreveu sobre a arte do ponto de vista do interacionismo simbólico. Para Becker (1977), o "mundo da arte" é construído pelos próprios participantes, em negociações permanentes entre os produtores, distribuidores e fruidores. Fica difícil delimitar as atividades propriamente artísticas e as não-artísticas, já que muitas vezes a obra de arte é resultado de um longo processo, desde a ideia e a compra de materiais, até o transporte e a exibição da obra, envolvendo diversos profissionais e habilidades. Portanto, chamar uma parte do trabalho de arte e as outras não, seria mera convenção. Um dos pontos mais interessantes dessa perspectiva é que ela questiona que haja uma "quintessência" da produção artística. O mínimo de atividade necessária para uma pessoa pretender ao título de artista é uma questão de consenso, que varia de uma época para outra, de uma sociedade para outra ou mesmo dentro de um único contexto sociotemporal¹⁸⁷.

Conforme Becker:

Uma análise sociológica de qualquer arte (...) investiga a divisão do trabalho (que nunca é natural, mas resulta de uma definição consensual da situação): concepção da idéia,

¹⁸⁷ Robert Darnton, ainda que analisando um contexto bem distinto – a literatura no *Ancien Regime*, na França – sintetizou de forma clara a dificuldade em precisar quem eram os artistas, em sua pesquisa: “afinal, *quem* é o escritor? Alguém que escreveu um livro? Alguém que depende da escrita para viver? Alguém que reivindica tal título? Ou alguém a quem o título foi concedido pela posteridade?” (DARNTON, 1989: 173). Trata-se, portanto, de uma questão antiga, que ultrapassa a discussão da arte indígena australiana contemporânea, objeto dessa pesquisa.

concepção dos artefatos físicos necessários, criação de uma linguagem convencional de expressão, treinamento do pessoal e platéias artísticas etc." (BECKER, 1977: 206).

Na Austrália, observa-se claramente a série de ações e reações que leva ao produto final “pintura aborígine”. A ideia para uma determinada tela pode surgir em um ritual ou em uma conversa em família. A compreensão do *Dreaming* que será pintado depende de ensinamentos dos mais velhos. A execução poderá ser feita a quatro mãos, contando, no final, com retoques de colaboradores do centro de arte. O registro da história mítica pintada será feito por terceiros, no computador, bem como sua posterior interpretação em catálogos de leilões e legendas de museus. Em cada elo da cadeia, somam-se intencionalidades e agências diversas, que vão sendo projetadas sobre o objeto artístico, conforme mostrou Alfred Gell, para quem a arte é mais um processo aberto, do que um produto acabado (GELL, 1998).

Seguindo as pistas de Howard Becker e Alfred Gell, a ênfase na autoria individual de uma tela revela-se mais um esforço artificial, visando à adequação ao sistema de arte euroamericano, do que uma atitude espontânea entre os artistas aborígenes, que reflita seus próprios processos. Com o tempo, alguns artistas aborígenes – ainda são poucos – começam a assinar suas telas, mesmo que no verso do tecido. Outros se orgulham de seu talento pessoal. E, assim, a noção de autoria individual começa a ganhar força.

Com efeito, na interface com o sistema de arte euroamericano, as noções de artista e de autoria individual revelam-se fundamentais. A socióloga Nathalie Heinich (1998), comparando centenas de peças que são classificadas como arte, atualmente, chegou a um núcleo duro de três características extra-estéticas presentes em todas as situações em que é consenso se tratar de uma obra de arte contemporânea: 1. a predominância da função estética sobre as demais (como funcionalidade ou rentabilidade); 2. a originalidade (mesmo que se façam releituras da tradição, elas precisam ser únicas, inusitadas); 3. a assinatura de um artista reconhecido pelas instâncias de legitimação (críticos, galeristas, outros artistas etc.). A terceira e última característica, conforme Heinich, seria a mais importante. É ela que ajuda a entender a resistência inicial dos museus de arte e das galerias de *fine art* às criações populares e tradicionais.

Os pintores aborígenes com quem tive contato, na Austrália, gostam de viajar para as aberturas das próprias exposições e apresentam-se como artistas – vivi, pessoalmente, três situações em que interlocutores se apresentaram dizendo “I am an artist”; “I am the painter Wukun”; e “Have you come to see my art?”. Em suma, tanto a pesquisa bibliográfica, como a de

campo, sugerem que faz sentido considerar os pintores aborígenes da Austrália, hoje, como artistas.

Agora, a maneira como lidam com a ideia de autoria é complexa. Tradicionalmente, a noção de autoria individual não faz sentido em suas sociedades. Cada etnia, metade, seção ou subseção possui histórias (*Dreamings*) exclusivas, que podem ser representadas artisticamente por seus membros. O sistema de parentesco e a rede de obrigações mútuas são muito mais fortes do que a idéia de indivíduo; a expressão artística é uma forma de transmissão de conhecimento coletivo e intergeracional. Assim, quando um pintor aborígene materializa com cores e linhas certas formas e padrões, está tornando visível, parcial e temporariamente, algo que não lhe pertence exclusivamente e que é mais profundo do que aquele quadro¹⁸⁸ (MORPHY, 2007).

Vale lembrar de Emily Kame Kngwarreye [1910-1996], pintora de Utopia que se tornou um fenômeno de crítica e de vendas nos últimos 15 anos. Parentes suas adotaram seu estilo gestual e minimalista, pintando os mesmos *Dreamings*. Elas não são consideradas plagiadoras, embora corram rumores no mercado de arte de que grande parte das telas atribuídas a Emily Kame não tenham sido, efetivamente, pintadas por suas mãos. É como se estivéssemos diante de um ateliê renascentista ou barroco, em que o mestre supervisionava os aprendizes e lhes dava aval de qualidade¹⁸⁹.

Uma controvérsia bastante noticiada, na Austrália, girou em torno de Kathleen Petyarre [c. 1940], sobrinha de Emily Kame. Com telas na coleção do *Musée du Quai Branly*, e conhecida pelo preenchimento da tela com linhas diagonais e pontos, Kathleen afirma, em entrevistas, que suas pinturas são mapas mentais das regiões onde caminhou com seus pais, na infância. Suas três irmãs também são pintoras, mas Kathleen é a recordista em convites para exposições e em valores atingidos – seu maior preço foi em um leilão da Deutscher-Menzies, em março de 2009: U\$ 80.000,00 pela tela “Mountain Devil Lizard Dreaming”, de 2008.

¹⁸⁸ É interessante fazer um paralelo com a maneira pela qual a propriedade intelectual é transmitida entre ameríndios. Para os Mebengokre, as Casas são detentoras de direito, deveres e de uma parcela do repertório cultural da sociedade. “Cada Casa possui um patrimônio distintivo de nomes pessoais, prerrogativas e referências mitológicas e/ou históricas” (LEA, 1993: 266). Segundo Vanessa Lea, o mesmo tipo de fenômeno – que se traduz na localização espacial das residências, em relação ao leste e ao oeste – é mencionado em etnografias sobre os Xavante, Bororo, Timbira, Panará. “O patrimônio de cada Casa não é estático; ele pode ser enriquecido por novas aquisições ou empobrecido por roubos. Mas cada Casa detém um núcleo de bens que é concebido (...) como atestando suas origens imemoriais” (*id. ibid*: 279).

¹⁸⁹ Rembrandt van Rijn [1606 – 1669], por exemplo, contava com a ajuda de vários assistentes em seu ateliê, na Holanda, exigindo que pintassem rigorosamente ao seu estilo (ALPERS, 2010). Inclusive, uma equipe de especialistas do *Rembrandt Research Project* dedicou quase cinco décadas à análise minuciosa dos quadros, propondo a “desatribuição” de autoria em mais de cem casos. (<http://www.rembrandtresearchproject.org/index.php?7>. Acesso em 07/09/2011).



Figura 109. Kathleen Petyarre. “Mountain Devil Lizard Dreaming”. Acrílico sobre tela, 95 X 95 cm, 2008. Fotografia não-identificado.

A controvérsia em torno da autoria compartilhada ocorreu quando Kathleen Petyarre ganhou o *National Aboriginal & Torres Strait Islander Art Award*, em 1996. Seu ex-marido, pintor e *marchand*, Ray Beamish, alegou ter participado do processo de confecção da tela e sugeriu que ambos, portanto, mereciam o prêmio. Especialistas foram convocados para uma análise do quadro e concluíram que o estilo era coerente com o conjunto de sua obra e que, acima de tudo, a história contida na pintura pertencia a sua família. Kathleen e seus irmãos são os guardiões do *Dreaming* do lagarto da montanha, narrativa mítica referenciada em todas as suas pinturas. Seu ancestral principal, Arnkerrth, é um lagarto que vive no deserto e muda de cores como um camaleão. Manteve-se, portanto, apenas o nome de Kathleen no prêmio e na atribuição de autoria do trabalho premiado.

Na ocasião em que conversei com Wukun Wanambi, diretor do centro de artes e documentação yolngu de Yirrkala, sua esposa estava pintando a base de dois quadros que ele me mostrou como sendo de sua autoria. Explicou, contente, que já estava ensinando seus filhos pequenos a pintar, para também poderem ajudá-lo.

Ao visitar o centro de artes de Yuendumu, em abril de 2010, presenciei outras duas situações emblemáticas. Na primeira, a coordenadora Cecília Alfonso discutia com um casal,

argumentando que sabia que quem pintou a tela foi a esposa e não, o marido. Mais tarde, Cecília me disse que aquele senhor estava ficando cego e sua mulher vinha tentando, há meses, oferecer telas feitas por ela como se fossem dele. Isso estaria gerando reclamação dos compradores. O casal havia percebido que a autoria individual era importante para o sistema de arte e que o nome dele tinha mais reconhecimento que o dela. A segunda situação foi quando me pediram que realizasse trabalhos voluntários, como preparar almoço, misturar tintas e ... retocar as telas.



Figura 110. Ilana Goldstein, no centro de artes Warlukurlangu, retocando telas feitas por artistas aborígenes. Yuendumu, 2010. Foto de Cecília Alfonso.

No início, fiquei incomodada com o pedido, achando que iria adulterar criações alheias. Mas explicaram-me que as marcas de moscas, patas de cachorro, ou borrões de tinta fora do lugar desvalorizavam os quadros aos olhos dos colecionadores e galeristas. Os artistas estavam de acordo e, de qualquer modo, eu desconhecia os *Dreamings* contidos nos quadros, portanto elas nunca seriam minhas. Estaria apenas executando uma pequena parte da pintura, mas não, participando de sua concepção.

A pesquisadora Christine Alder considera a questão da autoria compartilhada um grande dilema da inserção da pintura aborígine no sistema de artes internacional:

It is here that we begin to come up against a fundamental dilemma, or conflict, that arises when Aboriginal understandings of their work is placed in the context of the expectations of the white art market. From an Aboriginal perspective, if the artist approves of a family member painting a work that draws upon the artists' form/style, or use of motifs, or storyline, the product may still be conceived of as the artist's responsibility. (...) [Another] situation arises when a single artist's signature appears on a piece on which others have also worked. This is potentially a much more widespread issue. It often relates to the sheer magnitude of the production of the work. For example, in the case of a large dot painting, or a large work involving extensive cross-hatching, others may participate in the production of the work. In other cases an older artist whose eyesight is deteriorating may be assisted by a close relative (ALDER, 2010: s.p.).

Nas sociedades aborígenes da Austrália, é plenamente aceitável que os membros da família ajudem o pintor mais experiente a finalizar uma tela, ou que os mais novos pintem no estilo que havia sido criado por um artista mais velho com quem tenham vínculo. O mercado encontra maneiras de se acomodar a esta realidade. O *marchand* Andrew Newstead, de Sydney, disse-me que a questão da autoria é resolvida pela atribuição de autenticidade – ou seja, pela garantia de procedência. Ele explicou que apenas os artistas aborígenes “urbanos” assinam suas telas. E não vê problemas em um artista do deserto se designar autor de um quadro produzido com ajuda de seus parentes, pois “é fácil reconhecer o estilo regional e a identificação de imagens apropriadas para cada cultura, isso faz parte do processo de autenticação”¹⁹⁰.

Em suma, o galerista confia na autenticidade das pinturas que vende, porque conhece sua proveniência, seus criadores e se sente apto a avaliar se a obra se encaixa de modo coerente em determinado contexto cultural ou determinada trajetória pessoal. A comprovação de autenticidade, então, revela-se tão ou mais importante que a autoria, no contexto da pintura aborígine australiana contemporânea – conforme já se discutiu no Capítulo 5 e será complementado mais adiante. A autenticidade, aqui, está estritamente relacionada a um tipo diferenciado de autoria, não tanto baseada no indivíduo, mas, sobretudo, no seu pertencimento a um grupo étnico.

¹⁹⁰ Entrevista com Adrian Newstead, realizada em Sydney, em 10/02/2010.

6.2 Releituras e parcerias artísticas

Talvez seduzidos pela aura de autenticidade da arte aborígine australiana, alguns artistas brancos dialogam com ela. A primeira foi Margaret Preston [1875-1963], uma das raras mulheres pintoras, em sua época. Preston ousou frequentar aulas de desenho com modelos nus¹⁹¹ e acabou se tornando um nome de destaque na pintura australiana. Começou fazendo naturezas-mortas acadêmicas. Em viagens à Europa e à Ásia, chegou à conclusão de que a força dos movimentos artísticos vinha de sua íntima relação com a história de cada país. Dedicou-se, então, à missão de despertar a Austrália para a necessidade de construir uma identidade cultural própria, combinando inovações formais das vanguardas européias com tradições dos nativos¹⁹².

No início, seu primitivismo se restringia à opção por técnicas consideradas rudimentares, como a xilogravura, e por retratar plantas nativas. Com o passar do tempo, aproximou-se do universo aborígine. A natureza-morta abaixo, estruturada em elipses e círculos, à maneira modernista, traz flores compostas por penas, aludindo a um artefato criado pelos aborígines para missionários e viajantes, no século XIX.

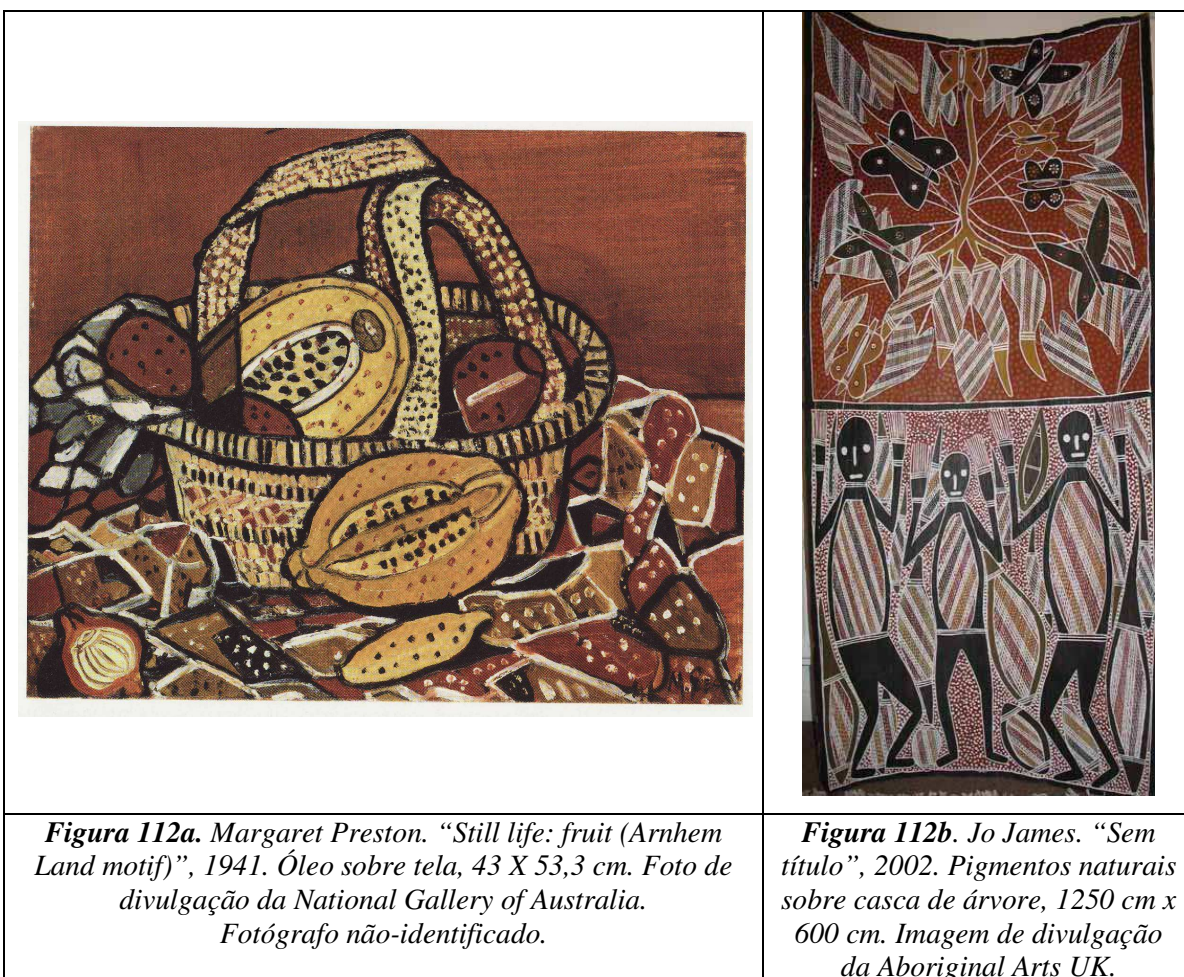


Figura 111. Margaret Preston. “Aboriginal flowers”, 1928. Óleo sobre tela, 53,6 X 45,8 cm. Coleção da Art Gallery of South Australia. Fotógrafo não-identificado.

¹⁹¹ Frequentar ateliês de modelo-vivo, para treinar o desenho da anatomia humana, era algo praticamente inacessível às mulheres, até a década de 1920, como mostra o estudo de Ana Paula Simioni (2008).

¹⁹² Margaret Preston estava em consonância com outros projetos artísticos das décadas de 1920 e 1930. Impossível não lembrar, por exemplo, do Manifesto Antropófago lido por Oswald de Andrade, em 1928.

Preston utilizava a mesma paleta de cores das pinturas com pigmentos naturais sobre entrecasca de eucalipto do norte da Austrália: branco, preto, tons de amarelo e de vermelho. Isso fica patente na comparação das duas figuras abaixo, uma de Margaret Preston, outra de um pintor aborígene. A imagem da esquerda reproduz a tela “Still life: fruit (Arnhem Land motif)”, na qual o cesto de frutas parece um artefato de fibra aborígene, o geometrismo e o pontilhado remetem ao estilo de Arnhem Land – região citada no subtítulo.



A próxima imagem contém ainda outras referências a práticas culturais dos nativos da Austrália. Vêm-se dois escudos decorados, semelhantes aos coletados por antropólogos na década de 1920, na região de Queensland; três bumerangues do lado esquerdo da tela e um do lado direito. Curiosamente, os seis objetos indígenas presentes na pintura são armas. O título “natureza morta” poderia soar irônico, em se tratando de uma pintura que incorpora a visualidade de populações massacradas.



Figura 113. Margaret Preston. “Aboriginal still life”, 1940. Óleo sobre tela, 43,6 X 48 cm. Coleção da Queensland Art Gallery. Fotografia não-identificado.

Em suma, Margaret Preston tornou visíveis cores e formas aborígenes da Austrália, numa época em que poucos brancos os conheciam e apreciavam. Visitou o Northern Territory com seu marido duas vezes, no final da década de 1920 e no final da década de 1930. Assim como fizeram outros artistas e intelectuais daquela época, inclusive no Brasil, Preston jamais pediu autorização aos aborígenes, e nunca se interessou pelo significado ou pela história (*Dreaming*) contidos nas imagens que a inspiravam (EDWARDS e PELL, 2005). A própria Margaret Preston recomendou explicitamente, em 1930, que o branco que se dedicasse ao estudo da arte aborígene deveria tomar cuidado para não perder tempo demais procurando compreender os mitos e símbolos ali representados, pois “essa é uma tarefa para antropólogos”¹⁹³.

É anacrônico condenar tais atitudes de alguém vivendo naquele contexto, mas os críticos contemporâneos não a perdoam. No catálogo que acompanhou a retrospectiva da pintora, em 2005, dois curadores de origem aborígene deram depoimentos contundentes nesse sentido. Djon Mundine escreveu: “O trabalho apresenta um verniz de aboriginalidade, a adoção de formas e motivos deslocados de seu contexto e de seus significados (...) é de alguém que ainda é turista em

¹⁹³ No original: "The student must be careful not to bother about myths the carver may have tried to illustrate. Mythology and symbolism do not matter to the artist, only to the anthropologist" (PRESTON *apud* EDWARDS e PELL, 2005: 145).

seu próprio país”¹⁹⁴ (*apud* EDWARDS e PELL, 2005: 208, tradução minha). Já Hetti Perkins, curadora da comissão aborígene que trabalhou no edifício do Musée Branly, em Paris, afirmou: “As tentativas de Preston, embora bem-intencionadas, são fadadas ao fracasso porque não têm significado para os povos aborígenes”¹⁹⁵ (*apud* EDWARDS e PELL, 2005: 212).

Margaret Preston não se limitava ao campo da pintura: pretendia que uma estética sincrética, “uma arte total verdadeiramente australiana”, extrapolasse as belas-artes para atingir o *design* industrial e o cotidiano. A exposição “Motif and meaning: Aboriginal influences in Australian art 1930-1970”, que itinerou por cidades australianas entre 1999 e 2000, recuperou exemplos que vão de encontro a tal proposta, revelando que padrões visuais aborígenes foram usados, entre as décadas de 1940 e 1960, em utensílios e objetos de decoração, numa tentativa de dar um ar nacional aos lares australianos, onde até então predominava a identificação com o Reino Unido. Um caso emblemático é a cerâmica confeccionada por Carl Cooper [1917 - 1968].



Figura 114. Carl Cooper. Prato decorado com motivos de Arnhem Land. 1953
Cerâmica, 14,5 de diâmetro. Foto de divulgação da casa de leilões Leonard Joel.

Outro exemplo de releitura artística das culturas aborígenes da Austrália, que começou de forma tensa, mas terminou em parceria é o de Imants Tillers [1950], artista e curador de Sydney

¹⁹⁴ No original: “Although in an ‘Aboriginal style’, the work presents a veneer of Aboriginality, an adoption of Aboriginal forms and motifs displaced from their context and meanings, both physical and spiritual – the veneer of someone who is still like a tourist in his own country” (*apud* EDWARDS e PELL, 2005: 208).

¹⁹⁵ No original: “Preston’s passionate attempts, while well intentioned, were doomed to fail ultimately because they are meaningless to Aboriginal people – not unlike the contemporaneous government policy of assimilation” (*apud* EDWARDS e PELL, 2005: 212).

que esteve na Bienal de São Paulo, em 1975. Tillers incorporou elementos de uma pintura do walpiri Michael Jagamara Nelson [c. 1950], chamada “Five Dreamings” (1982), dentro de uma composição sua intitulada “The nine shots” (1985). Note-se, nas duas imagens abaixo, a semelhança na posição, no tamanho e na cor de cinco pequenos círculos concêntricos, na parte superior de ambas as pinturas, a serpente na diagonal, no mesmo lugar nas duas, e ainda as similaridades nas cores e texturas do fundo.



Figura 115a. Michael Jagamara Nelson. “Five Dreamings”, 1984. Acrílico sobre tela. 122x182 cm. Coleção particular, Melbourne.



Figura 115b. Imants Tillers. “The nine shots”, 1985. Acrílico sobre tela. 330 X 266 cm. Coleção do artista.

Imediatamente, Tillers foi acusado pela opinião pública de desrespeito à criação de Jagamara Nelson. Defendeu-se afirmando que seu objetivo era representar a fragmentação da pós-modernidade e a pulverização do local no global (MORPHY, 2010). Mas o procedimento prescindiu da permissão de Nelson. Para aumentar ainda mais o desentendimento, um outro artista branco australiano, Gordon Bennett, realizou um terceiro trabalho como resposta: “The nine ricochets” (1990) incorporava partes da tela de Tillers que, por sua vez, havia incorporado a pintura de Jagamura Nelson. Howard Morphy (2010) interpreta esse jogo de apropriações mútuas

como um indício de que a história da arte australiana não poderia mais, a partir desse momento, ignorar a presença indígena. Segundo Morphy, embora haja certas diferenças de sentido e de contexto que não devem ser eclipsadas, existem também analogias que permitem o estabelecimento de diálogos e relações entre práticas artísticas de sociedades distintas. Em suas próprias palavras:

The perspective that Tillers adopts enables Indigenous art to be part of a global history of art. And yet (...) the particular works do have their differences and are not all the same kinds of things, even though they have much in common. (...) Tillers recognized the diversity of world art practice and the fact that in many cases the contemporary avant-garde had been anticipated, both in the forms and in the kinds of practices that came under the rubric of art making. (...) Context makes a difference to meaning, culture and history affect experience, and the intentions may be very different – but as expressive forms and as modes of action these art practices had much more in common than had previously been allowed (MORPHY, 2010: s.p.).

Passados alguns anos, Tillers desenvolveria um relacionamento pessoal com Michael Jagamara Nelson e eles trabalhariam juntos em Brisbane, pintando a quatro mãos quadros como “Nature speaks: Y (Possum Dreaming)”, de 2001, baseado em grafismos walpiri (pegadas de animais) e usando palavras de ordem como “necessidade”, “diferente” e “mudança”.



Figura 116. *Imants Tiller e Michael Nelson Jagamarra. “Nature speaks: Y (posssum dreaming)”, 2001. Guache e acrílico sobre tela, 101,6 X 142,2 cm. Coleção particular. Fotógrafo não-identificado.*

Um terceiro exemplo é o de Lin Onus [1948 – 1996], mestiço de mãe irlandesa e pai aborígine, que, sentindo-se distante das tradições aborígenes, decidiu, em 1986, passar um tempo em uma comunidade remota em Arnhem Land (Maningrida), à qual voltou várias vezes. Foi adotado por uma família, ganhou um nome e um lugar no sistema de parentesco, bem como o direito de pintar certos desenhos pertencentes a sua nova família. Aí começou uma nova fase na produção do artista “urbano” Lin Onus, que passou a nomear seus trabalhos na língua djinang, de sua família adotiva, e a incorporar novos símbolos e *Dreamings* em sua pintura. Com permissão explícita dos detentores daquele repertório mítico e visual.



Figura 117. Lin Onus. “Koi at Sankei”, 1989. Impressão de stêncil sobre papel. 93 x 65 cm.
Foto de divulgação da Galeria Coo-ee.

Na gravura acima, Lin Onus utiliza as cores tradicionais da *bark painting* de Arnhem Land – ocre, branco, preto e vermelho –, preenche o fundo com a textura diagonal cruzada que também é característica da região, retrata peixes que foi autorizado pelos guardiões dos desenhos a utilizar, mas acrescenta um elemento novo, que imprime humor e convida à reflexão. Dois peixes “reais” parecem flutuar fora da gravura, em outra posição e em estilo quase fotográfico, fazendo sombra sobre o resto da imagem, talvez aludindo ao fato de que o que é figurado na arte aborígine realmente existe fora da tela, povoa o cotidiano dos artistas. Ou então para ressaltar sua

inserção dupla enquanto indivíduo de ascendência aborígine, que reside numa grande cidade e recebeu a educação formal de um australiano branco.

Richard Bell [1946 – 2007] foi um dos únicos exemplos que encontrei de releituras de artistas euroamericanos por parte de artistas aborígines. Bell, morador de Brisbane e um dos idealizadores do coletivo ProppaNOW, realizou primeiro uma série inspirada na pintura gestual (*action painting*) de Jackson Pollock, respingando tinta do tubo diretamente sobre a tela.

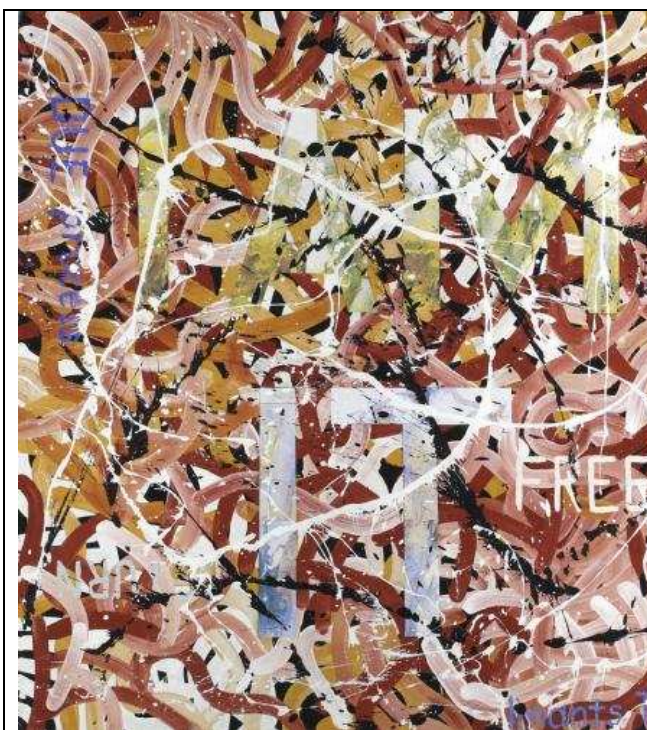


Figura 118a. Richard Bell. “I am IT”, 2001.
Técnica mista sobre tela. 120 x 120 cm.
Foto de divulgação de Millani Galleries.



Figura 118b. Jackson Pollock. “Eyes in the Heat”, 1946. Óleo sobre tela. 137 x 109 cm.
Coleção Peggy Guggenheim, Veneza. Fotografia não-identificado.

Numa série posterior, Richard Bell incorporou a linguagem *pop* de Roy Lichtenstein, que lembra a história em quadrinhos. Em algumas imagens, ele simplesmente apagou o que estava escrito nos balões dos personagens de Lichtenstein e substituiu por mensagens políticas e irônicas, como se vê na reprodução da próxima página, em que a moça loira pensa, aliviada: “que bom que não sou aborígine!”.

Richard Bell explica que tais procedimentos são uma espécie de vingança, em relação à apropriação do repertório visual aborígine que vem sendo feito por brancos, há tanto tempo. Por outro lado, admite sentir admiração pelos artistas brancos que copia ou relê:

I originally started doing it because white people were appropriating Aboriginal art, so originally it was for revenge. But then I really admired the Lichtenstein works. I thought they were brilliant. I thought he was a genius. Taking these ideas and making them into what he did, it's sort of paying homage to him as well. But in the end I take ownership of them anyway – I fuck'em up and make them mine (BELL *apud* McLEAN, 2010:41).

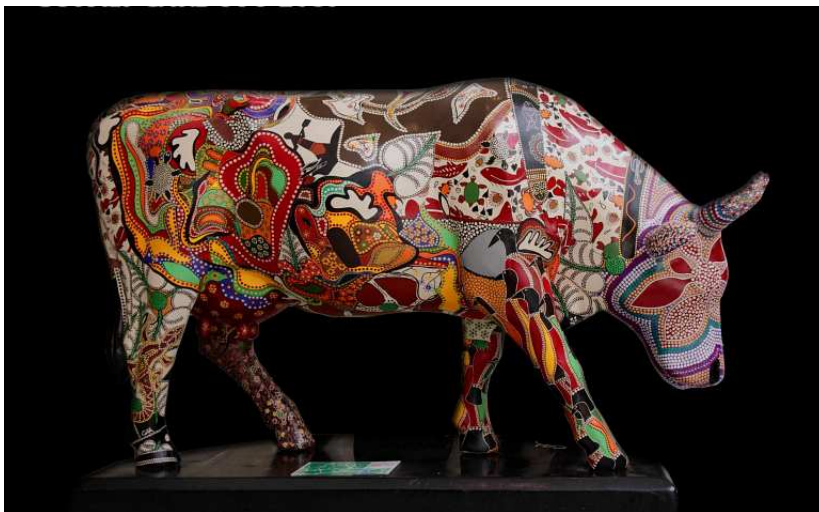


Figura 119. Richard Bell. “Now my black people kill!”, 2007. Acrílico sobre tela. Foto de divulgação da exposição Sunshine state smart state, no Campbelltown Arts Centre, 2007.

Para minha surpresa, encontrei no Brasil uma artista branca, que parece nunca ter tido contato pessoalmente com nenhuma sociedade indígena, e que se inspira na visualidade dos aborígenes da Austrália. Corali Cardoso, autodidata que assina suas telas como Cora, é gaúcha de Porto Alegre. Em seu *website*, afirma que, em 2002, sentiu, repentinamente, “um grande impulso para pintar”, especialmente tocada pela arte aborígene australiana. Em 2002, esteve na *Pinacoteca do Estado de São Paulo* visitando a exposição “The Native Born” e, na ocasião, tomou parte em uma oficina promovida pelo setor educativo do museu, com a participação do curador aborígene Djon Mundine. Essa foi a mola propulsora da nova carreira em que se lançou.

Ela conta com algum reconhecimento, a ponto de ter sido convidada para decorar uma das vacas que compuseram a “Cow Parade” de Porto Alegre, em 2010, um dos maiores eventos de arte pública do mundo, onde cada artista decora uma réplica de vaca em tamanho natural. Corali recortou pedaços de 29 telas suas e colou-os sobre o molde do animal. Após o fim do evento, a peça foi leiloadada por R\$25.000,00 e o dinheiro foi revertido para uma entidade de assistência à

infância¹⁹⁶. Em seu currículo, constam ainda exposições coletivas no MASP, na Tailândia e na China.



*Figura 120. Corali Cardoso. “Cowleria”. Porto Alegre, 2010.
Imagem retirada do site da artista.*

A proposta anunciada por Corali é a de “traduzir” a arte aborígine australiana, que ela explica da seguinte maneira em sua página na internet:

A arte aborígine não se restringem [sic] a algumas tintas, elas representam uma história social do ambiente, um lugar, uma estação, um ser, uma dança, um ritual, uma história ancestral e um relato pessoal. Para os aborígines, a filosofia religiosa da terra e de seus ancestrais oferece as respostas às perguntas fundamentais da criação da vida. (...) A arte é o centro da vida aborígine, e conectada de forma inerente ao domínio religioso¹⁹⁷.

Os títulos de suas séries de pinturas são alusivos à cosmologia e à cultura material dos povos aborígines da Austrália: “Mimi”, “Cobras e serpentes”, “Mangue”, “Lança”, “Digiridu”, “Yuparlis” (banana selvagem, em warlpiri) e assim por diante. Corali inspira-se em diversos movimentos e estilos. Em primeiro lugar, na representação “raio X” de animais, em que se vêem as suas vísceras. Às vezes, eles estão sobre um fundo irregular que remete ao formato difícil de domar das entrecascas de eucalipto.

¹⁹⁶ O leilão foi filmado e está disponível em: <http://www.coralicardoso.com/cowleria/video-leilao-cowleria>. Acesso em 22/04/2011.

¹⁹⁷ Trecho retirado do site: <http://www.coralicardoso.com/home>. Acesso em 22/04/2011.

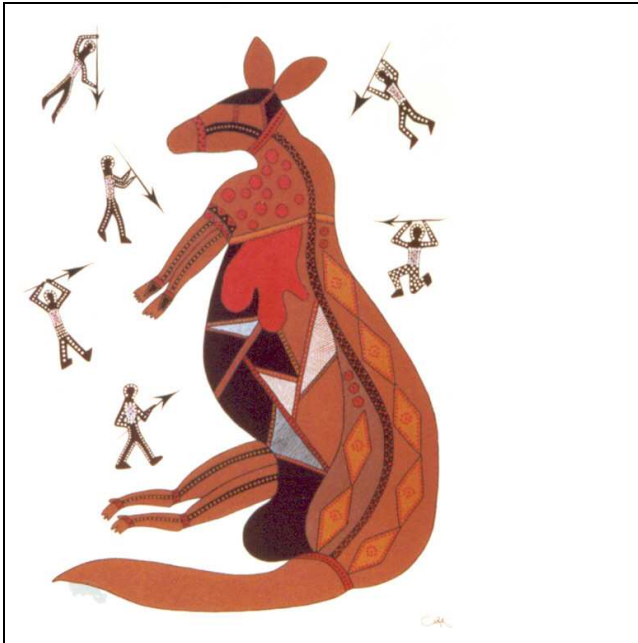


Figura 121a. Corali Cardoso. “Canguru e caçadores”, sem data. Acrílico sobre tela. 100 cm x 70 cm. Imagem retirada do site da artista.



Figura 121b. Corali Cardoso. “Kumoken”, sem data. Acrílico sobre tela. 140 cm x 60 cm. Imagem retirada do site da artista.

Outras vezes, a pintora gaúcha utiliza a iconografia tradicional do Deserto Central, retratando a iguana típica de lá e cobrindo-a com pontos, no estilo *dot painting*.



Figura 122a. Corali Cardoso. “Cerimônia de mulheres”, sem data. Acrílico sobre tela. 40 cm x 40 cm. Imagem retirada do site da artista



Figura 122b. Corali Cardoso. “Kumokem”, sem data. 140 cm de altura. Compensado revestido de tela. Imagem retirada do site da artista

Há trabalhos de Corali que remetem explicitamente a *bark paintings* de Arnhem Land, feitas com pigmento natural sobre casca de eucalipto, que ela afirma ter visto na exposição da Pinacoteca de São Paulo, entre junho e agosto de 2002. A mostra “The Native Born”, criada pelas comunidades de Ramingining e Milingimbi, na década de 1980, itinerou por vários países. As pinturas foram originalmente produzidas a pedido do antropólogo John Rudder, que editou um livro de ciências naturais para uma escola local, em 1978, sistematizando a taxonomia yolngu.

Os dois próximos pares de imagens trazem, na coluna da esquerda, o original exposto na *Pinacoteca de São Paulo* e, na coluna da direita, as versões de Corali. Para ajudar a compreensão do visitante, o curador John Mundine escreveu, na época, que “gulun” significa, em yolngu, água doce e útero, duas ideias intimamente relacionadas; os lagos e pântanos abrigam as almas dos mortos e dos não-nascidos, que têm a forma de filhotes de bagre; e o criador dos lagos é Burala, o pato mergulhador, representado por penas e bicos alongados (MUNDINE *apud* AMARAL, 2002).

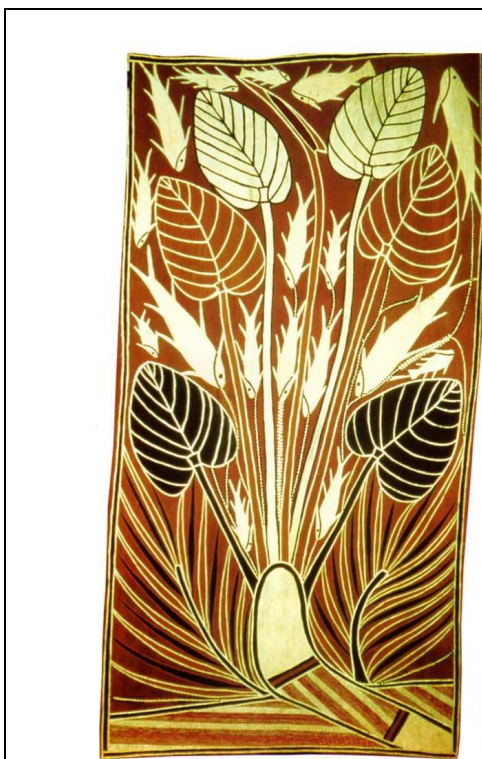


Figura 123a. David Daymirringu. “Planta trepadeira e plantas aquáticas, 1984. Imagem do catálogo da exposição “The Native Born”.



Figura 123b. Corali Cardoso. “Lírios D’água”. 130 cm X 90 cm. Data e técnica não especificados. Imagem retirada do site da artista.

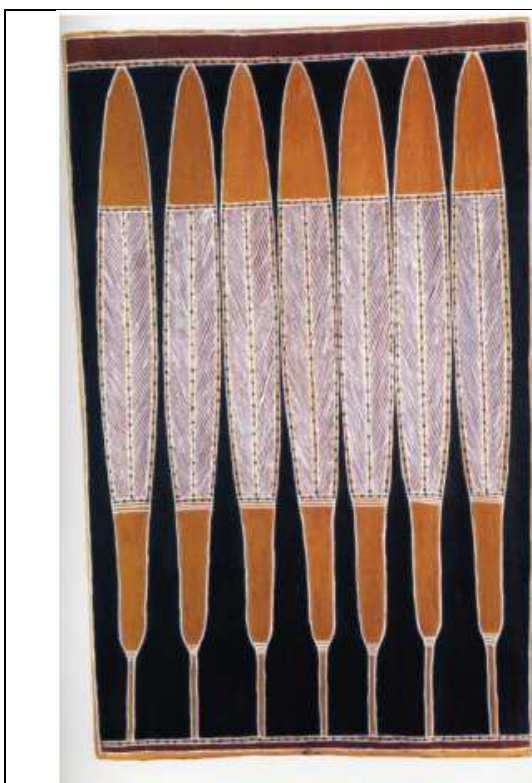


Figura 124a. Jimmy Wululu. “Pato mergulhador”, 1984. Imagem do catálogo da exposição “The Native Born”.

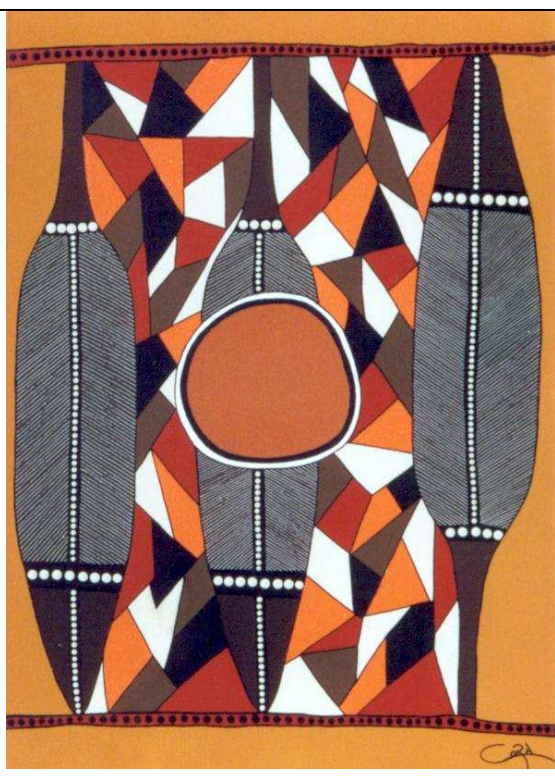


Figura 124b. Corali Cardoso. “Gulun”. 70 cm X 50 cm. Data e técnica não especificados. Imagem retirada do site da artista.

É difícil julgar até que ponto a releitura da pintora gaúcha é uma homenagem à arte dos povos aborígenes da Austrália e até que ponto seus procedimentos ultrapassam os limites da ética. A fronteira é sutil. Corali não busca se passar por uma artista aborígene, nem alega conhecer os *Dreamings* pintados. A história da arte euroamericana é repleta de exemplos de releituras de obras anteriores, de retomada de temas e propostas plásticas, mais ou menos fiéis aos originais.

No sistema das artes indígenas da Austrália, um pintor aborígene só representa a parte do repertório visual que pertence a sua família, seu clã ou sua etnia, após muitos anos de aprendizagem sobre a cosmologia e a vida ritual. Na Austrália, o medo da condenação moral por esse tipo de releitura é tamanho que, quando pedi autorização a um artista branco australiano para usar reproduções de trabalhos seus como exemplo de alusão tangencial e criativa à arte aborígene, ele ficou muito apreensivo, explicando que a semelhança não era intencional, que ele mesmo se surpreendeu com ela, ao ver a obra pronta, e que me daria a autorização de uso das imagens, contanto que pudesse ler meu texto para evitar interpretações equivocadas. Como meu texto está escrito em português, desisti de utilizar tais imagens. De todo modo, é interessante destacar o que o artista me escreveu:

The wooden construction was made with no thought or reference to Aboriginal art and or culture and it was only when complete, that its figurative element suggested a Wandjina image - and so the title. The works for the exhibition 'Rejoining the Land' are made from pieces of rusted metal riveted together. That they may appear like dot paintings (in reproduction only) is quite coincidental. (...) These works acknowledge the need to replenish and rebuild the land and our shared responsibility for its future. Please be aware that since the 1970s, through the action of Aboriginal people, the 'recreation of Aboriginal art' is illegal and a contravention of Australian copyright law. Perhaps it would be best if I read the entire chapter to put the images into context¹⁹⁸.

Coralí Cardoso provavelmente seria publicamente criticada na Austrália. Mas talvez não perdesse o processo, caso os autores das pinturas da exposição "The Native Born" resolvessem levá-la ao tribunal, pois a legislação de propriedade intelectual só proíbe cópias exatas dos originais. A questão não é simples. Uma vez que a arte indígena se insere no sistema mundial de arte contemporânea, fica sujeita a releituras imprevisíveis. De todo modo, o caso de Coralí revela o quanto a pintura aborígine da Austrália já se espalhou em vários cantos do planeta.

Enviei imagens de Coralí Cardoso a colegas australianos. Laura Fischer, antropóloga de Sydney, respondeu pontuando que a apropriação do repertório visual aborígine por não-iniciados lhe parece ofensiva, mas que ela fica em dúvida se esse incômodo não teria, no fundo, razões extra-artísticas.

I think it is unethical, but I wonder whether it's just because we know they are a disadvantaged population that makes it so. (...) I am just trying to be clear about why this sort of generalist appropriation, which in terms of other styles of art we would just identify as derivative and kitsch, is a bad thing. Is it that we know the artists are not empowered to make themselves heard about whether it matters to them? And that the taste for the primitive surely underlies the appeal of this Brazilian artists work to people?¹⁹⁹

Concordo com Fischer que, se um pintor euroamericano qualquer se inspirar em mestres do passado ou movimentos artísticos que lhe são distantes, consideraremos legítimo, ainda que eventualmente *kitsch*. Mas o mesmo não se aplica quando existe um desequilíbrio de poder político e econômico entre as partes envolvidas, como é o caso dos artistas brancos em relação aos artistas indígenas. A pintura aborígine contemporânea não é uma esfera autônoma, nem uma produção isolada. Questões históricas, jurídicas e morais atravessam-na.

¹⁹⁸ Mensagem recebida de kleinert@internode.on.net, no dia 26/04/2011, grifo meu. Desisti de utilizar as imagens da obra desse artista, porque ele não teria como ler meu texto em português. E achei que seu depoimento textual era mais interessante do que as imagens em si.

¹⁹⁹ Mensagem pessoal recebida de laurafisher50@gmail.com, no dia 25/04/2011.

Em um documentário chamado “Copyrite” (EATOCK *et al*, 1997), o artista yolngu Banduk Marika afirma que “copiar um desenho aborígine é uma infração seríssima, que afeta todas as pessoas que moram na região associada àqueles padrões. A terra representada na arte nos dá nossa identificação, sem isso não saberíamos quem somos”. No mesmo filme, o curador aborígine Djon Mundine admite que a lei de *copyright* vigente na Austrália não se aplica bem ao caso indígena²⁰⁰. Convém detalhar um pouco como opera a proteção à propriedade intelectual.

6.2.1 Propriedade intelectual

A *World Intellectual Property Organisation* (WIPO) relaciona a propriedade intelectual à garantia dos direitos associados a criações artísticas, intelectuais, científicas e industriais, sustentando que os investimentos feitos em inovação devem ser reconhecidos e recompensados. Inicialmente, a WIPO não tratava especificamente de conhecimentos e expressões culturais tradicionais, porém, nos últimos anos, vem encomendando pesquisas em diversos países, a fim de obter subsídios para, futuramente, redigir diretrizes a esse respeito²⁰¹.

Eis a concepção de expressões culturais tradicionais utilizada pela WIPO:

“Traditional cultural expressions” means productions consisting of characteristic elements of the traditional artistic heritage developed and maintained by a community or by individuals reflecting the traditional artistic expectations of such a community, in particular:

²⁰⁰ Questões similares se colocam no Brasil. Em relação aos conhecimentos tradicionais, nossa legislação realiza uma distinção entre invenção (patenteável) e descoberta (não-patenteável). Um laboratório que “inventa” uma substância química para fabricar um remédio pode registrar patente, ao passo que um grupo indígena que há tempos “descobriu” o poder medicinal de uma planta não pode proteger legalmente esse conhecimento (ANTUNHA *et al*, 2010). No que concerne às expressões culturais, uma portaria de 2006, da Funai, recomenda o registro do patrimônio material ou imaterial, embora afirme que ele não seja obrigatório. Na prática, os povos indígenas dependem da idoneidade de quem se inspira em seu repertório. O arquiteto Marcelo Ferraz, após ter vencido uma concorrência para a reurbanização do Bairro Amarelo, em Berlim, propôs uma parceria aos Kadiwéu, cujos desenhos tiveram a propriedade intelectual registrada na Escola Nacional de Belas Artes. Já o estilista Eduardo Pombal, na “São Paulo Fashion Week” 2011, utilizou no desfile da marca Tufi Duek, sem qualquer constrangimento, grafismos e cores que vira numa loja da FUNAI, sem consulta ou alusão às etnias.

²⁰¹ No ano de 2008, tive a oportunidade de assessorar o Prof. Dr. Antonio Augusto Arantes em uma pesquisa encomendada pela WIPO, no Brasil. O objetivo da pesquisa era levantar estratégias de proteção a documentos sonoros, visuais e registros audiovisuais concernentes a grupos indígenas e quilombolas. Foi montado um banco de dados e foram realizadas dezenas de entrevistas a fim de detectar boas práticas de gerenciamento de arquivos e registros audiovisuais de conhecimentos e de expressões culturais tradicionais, no Brasil. O objetivo da WIPO é reunir estudos dessa natureza, encomendados a pesquisadores de diversos países, a fim de, em um futuro próximo, preparar normas internacionais – que, portanto, ainda não existem.

- (a) verbal expressions, such as folk tales, folk poetry and riddles, signs, words, names, symbols and indications;
- (b) musical expressions, such as folk songs and instrumental music;
- (c) expressions by actions, such as folk dances, plays and artistic forms or rituals; whether or not reduced to a material form; and
- (d) tangible expressions, such as:
 - (i) productions of folk art, in particular, drawings, paintings, carvings, sculptures, pottery, terracotta, mosaic, woodwork, metalware, jewelry, basket weaving, needlework, textiles, carpets, costumes;
 - (ii) crafts;
 - (iii) musical instruments;
 - (iv) architectural forms (UNESCO & WIPO, 2003: 28).

A própria WIPO reconhece que as convenções e tratados internacionais de propriedade intelectual, bem como a legislação nacional, na maioria dos países, não contemplam as especificidades das sociedades e das práticas culturais tradicionais. Em primeiro lugar, as leis que tratam de direitos autorais, via de regra, cobrem apenas criações “originais” de autores individuais – o que nem sempre se aplica a contextos tradicionais, nos quais não é apenas a personalidade do autor que se reflete na criação, mas também elementos compartilhados por toda a comunidade. Em segundo lugar, a concepção de propriedade dos legisladores destoa das formas indígenas de atribuição de responsabilidade pelo conhecimento e de autorização para o uso de saberes tradicionais. Ademais, obras derivativas, que utilizam determinada tradição cultural, seja no estilo ou na técnica, não são consideradas plágio dentro do sistema jurídico Ocidental, ainda que possam ser experienciadas pelas sociedades detentoras daquele patrimônio cultural como ofensa ou desrespeito²⁰².

Um quarto problema é que a identificação do autor é pré-requisito de todas as leis de direitos autorais. Porém, há casos de artes indígenas em que tal exigência não pode ser atendida. Outro obstáculo é o fato de que itens de domínio público – grande parte das expressões culturais tradicionais – não são protegidos pela legislação. O próprio prazo para uma obra cair em domínio

²⁰² Um exemplo desse tipo foi a utilização dos espíritos Wandjina, pintados nas cavernas de Kimberley, em uma logomarca de pranchas de *surf*. Homens iniciados da etnia Ngarinyin, que tradicionalmente são os únicos autorizados a pintar tais figuras, não poderiam processar a empresa de equipamentos esportivos, por se tratar de pinturas antigas, com autoria indeterminada (JANKE & QUIGGIN, 2003: 12). Mesmo assim, o dono da marca de *surf* resolveu acatar o pedido das lideranças aborígenes e trocou o logotipo das pranchas.

público – que pode variar entre 50 e 70 anos a partir da morte do autor – é curto demais para práticas com continuidade na longa duração. Finalmente, apenas obras materializadas sobre suportes concretos são protegidas por direitos autorais. Ora, músicas, danças, pintura corporal, ou narrativas míticas não entram nessa lógica, exceto quando documentados por escrito, gravados, fotografados ou filmados.

Um dos caminhos possíveis para adequar e flexibilizar a legislação é levar em conta o direito costumeiro. De acordo com dois pesquisadores do tema, no caso dos povos indígenas da Austrália, o direito costumeiro relativo à propriedade intelectual baseia-se em três grandes princípios: 1. Propriedade coletiva e socialmente ancorada, transmitida de uma geração a outra; 2. Obrigação de manter a integridade cultural, por meio da delegação de responsabilidades a indivíduos ou subgrupos, cada qual responsável por uma determinada parcela dos conhecimentos tradicionais ou das expressões culturais; 3. Necessidade de consenso na tomada de decisões acerca da divulgação desse patrimônio (JANKE & QUIGGIN: 2003).

Nem a Constituição australiana, nem as leis estaduais desse país incorporaram o direito costumeiro das populações indígenas, no que concerne à proteção de seu patrimônio cultural. Mas, desde o final da década de 1980, iniciaram-se discussões públicas a respeito, na Austrália, e os juízes, cada vez mais, passaram a levar o direito costumeiro em consideração. O primeiro estudo sobre essa matéria encomendado pelo governo federal (*Commonwealth*) deu origem a um relatório tornado público em 1981, no qual se recomendava que fosse criada uma legislação específica a fim de evitar o uso indevido e ofensivo do patrimônio cultural indígena e de encorajar, ao mesmo tempo, a utilização autorizada desse repertório. Havia também a ideia de formar um comitê com representantes de diversas etnias, que julgasse as solicitações caso a caso. Além disso, os autores do estudo sugeriam que tudo se passasse fora do regime de *copyright*, ou, ao menos, que os detentores do *copyright* não pudessem impedir praticantes tradicionais de continuar com suas cerimônias, pinturas, técnicas de manejo agrícola etc. O relatório propunha, finalmente, que fosse punido criminalmente quem que não respeitasse as restrições aos conteúdos chamados, em inglês, de *secret-sacred*, quais sejam, aqueles que só estão disponíveis para iniciados, para homens ou para mulheres de determinado grupo.

Em 1986, a *Australian Law Reform Commission* publicou um segundo relatório, pregando que a legislação fosse adequada, ao menos no que se refere à proteção dos elementos secretos-sagrados, evitando que fossem utilizados de maneira contrária aos costumes, fragmentados, distorcidos ou comercializados sem consentimento e remuneração dos detentores tradicionais.

Dez anos depois, uma comissão formada por aborígenes e nativos do Estreito de Torres (*Aboriginal and Torres Strait Islander Commission*) criou um grupo de trabalho que originou um terceiro relatório, intitulado “Our Culture: Our Future”, cujas principais conclusões eram a necessidade de se criar uma legislação *sui generis* para a propriedade intelectual e o patrimônio cultural indígenas, bem como a urgência de medidas educativas para a sociedade envolvente.

Apesar de as modificações na legislação australiana ainda não terem sido feitas, a jurisprudência tem levado em consideração, tanto as recomendações dos relatórios já produzidos sobre o assunto, como os modelos de boas práticas compilados pela WIPO. Um primeiro caso que indica certa flexibilidade da corte australiana ao julgar questões de propriedade intelectual relativas a criações indígenas é o do artista Dale Oliver, que protestou judicialmente contra a empresa *Bulurru Australia Pty Ltd*. Em 1992, Oliver havia assinado um contrato com a empresa Bulurru, para criar, durante três anos, estampas inspiradas na iconografia tradicional de seu grupo, como pegadas de canguru. Em 1994, contudo, houve um desentendimento entre as partes e o artista aborígene quis romper o contrato. A empresa, então, contratou um *designer* branco, que continuou fazendo estampas com base em desenhos similares. Foi aí que Oliver abriu um processo, alegando que aquelas eram apropriações indevidas de seu estilo e da iconografia de sua etnia. O juiz analisou as estampas caso a caso e considerou parte delas como cópias inescrupulosas, outra parte como recriações livres. Se o juiz tivesse se pautado apenas pelo *Copyright Act*, a decisão teria sido 100% contrária a Oliver. Hoje, a Bulurru compra o direito de usar desenhos de artistas de várias etnias e atribui autoria das almofadas, guardanapos, sacolas e frisqueiras em seu *site* na internet²⁰³.

²⁰³ Não poderia deixar de fazer um paralelo, aqui, com a empresa brasileira Arte Nativa Aplicada – ANA, fundada por Maria Henriqueta Gomes, em 1976. Com experiência acumulada na tecelagem “Parayba”, que pertencia à família de seu marido – o ex-senador Severo Gomes –, Maria Henriqueta Gomes criava tecidos estampados com grafismos Kadiweu, Karajá, Ipurinã e Kayapó para a forração de mobília, echarpes, capas de almofadas, bolsas, cangas, jogos americanos, camisetas e toalhas de mesa. Utilizava também na estamparia desenhos florais e de frutas nativas, xilogravura de cordel e pintura rupestre. A ANA participou de eventos da indústria têxtil e de decoração no Brasil e no exterior, recebeu vários prêmios do Museu da Casa Brasileira e seus produtos foram presenteados pelo governo a ilustres visitantes estrangeiros, como o Imperador do Japão, Hillary Clinton e Tony Blair. Porém, Henriqueta Gomes morreu em um acidente aéreo em 1991, o mesmo em que estava Ulisses Guimarães e sua esposa. Sua filha, Elisa Gomes, dirigiu a empresa por mais alguns anos, mas acabou fechando a ANA no começo dos anos 2000. Infelizmente, não encontrei referências a propriedade intelectual ou remuneração das comunidades, no caso em questão. (Informações dos sítios do Museu da Casa Brasileira: <http://www.mcb.sp.gov.br/pd/pdPeca.asp?sEdic=21&sMenu=6&sPeca=153> e do Itaú Cultural: <http://www.itaucultural.org.br/consumo/paratodos/foto21.htm>. Acesso em 27/01/2012).



Figura 125. Guardanapos vendidos no website da empresa Bulurru, em 2011.

Já o caso do pintor Bulun Bulun, que se desenrolou em 1998, é considerado um divisor de águas. O pintor Johnny Bulun Bulun, da etnia Ganalbingu, de Arnhem Land, havia vendido uma *bark painting* feita por ele ao *Northern Territory Museum*, em Darwin. Antes de começar a pintar, pediu licença aos mais velhos de seu grupo, já que iria retratar dois locais importantes na mitologia Ganalbingu. Algum tempo depois, uma reprodução de sua pintura foi incluída em um livro de arte e acabou sendo usada, sem autorização, para estampar um tecido, produzido na Indonésia e vendido na Austrália, pela companhia *R & T Textiles*. Além do processo movido pelo pintor, os anciãos de seu grupo também entraram com um processo, porque se consideravam guardiães daquele repertório mítico e dos locais retratados na pintura. A empresa têxtil parou a venda assim que foi notificada, doando dois mil metros de tecido aos Ganalbingu, que, desde então, utilizam-nos para delimitar o solo em ocasiões cerimoniais. O mais interessante, do ponto de vista da jurisprudência, é que o juiz responsável deu ganho de causa apenas a Bulun Bulun, indeferindo a solicitação dos anciãos, mas considerou que o pintor sempre teria obrigações fiduciárias para com os membros de seu grupo, devendo informá-los dos desdobramentos do processo e consultá-los em situações similares.

The judgment in *Bulun Bulun v R & T Textiles* shows a willingness of the courts to recognize an interest of the *Ganalbingu* people in protecting clan ritual knowledge as deserving of legal protection. Many commentators speculate that the judgment shows that Aboriginal customary law rights, interests and obligations are relevant in providing for rights which will be recognized and protected by the Australian legal system. The court's recognition of the importance of protection of the interests that Indigenous communities

have in artistic works embodying ritual knowledge is a significant development in law and equity and one that will no doubt be tested in future cases. (JANKE, 2003: 12)

Um último exemplo, que diz respeito ao direito à imagem e ao direito de ir e vir em terras indígenas é o do fotógrafo que teve a câmera arrancada e o filme destruído por um líder yolngu do clã Gumatj. Tratava-se de um repórter que iria depois vender as fotos e que não pedira autorização, nem para adentrar a reserva, nem para fotografar as crianças yolngu. O julgamento inocentou o perpetrador do ato de destruição da câmera, considerando que estava agindo de acordo com a lei yolngu, dentro de um território que lhe pertence.

A tabela a seguir compara, em linhas gerais, a legislação Ocidental e o direito costumeiro indígena australiano.

Tabela 6. *Leis e direito costumeiro relativos à propriedade intelectual, na Austrália.*

Leis de patente, propriedade intelectual e direito autoral	Direito costumeiro indígena relativo às expressões culturais e aos conhecimentos tradicionais
Ênfase na forma material.	Ênfase na transmissão oral.
Duração limitada da proteção.	Tendência à continuidade.
Pautadas no indivíduo.	Socialmente enraizadas e intergeracionais.
Pode-se vender o direito à exploração econômica da obra ou invenção.	Direitos não são vendidos, mas eventualmente cedidos mediante condições culturalmente determinadas.
O detentor do direito patrimonial (direito de exploração econômica) decide como e para quem as informações podem ser transmitidas.	Vigoram restrições de gênero, parentesco, etnia, idade etc. em relação à circulação de informações.
Clara divisão entre os domínios protegidos pela propriedade intelectual.	Abordagem holística, todos os aspectos culturais estão inter-relacionados.
Não há diferenciação entre aspectos mais ou menos importantes, nem cláusulas específicas para expressões e conhecimentos religiosos.	Certas manifestações e certos conhecimentos são considerados mais importantes que outros, necessitando de maior proteção.

Fonte: adaptado e traduzido de JANKE, 2003: 506.

Mesmo correndo o risco de generalizar demais, a tabela acima tem o mérito de sistematizar alguns dos maiores nós nesse domínio e de trazer à tona a necessidade de delicados ajustes e negociações.

6.3 Apropriações indevidas

A diferença na maneira de aborígenes e brancos lidarem com a noção de autoria e de propriedade intelectual, aliada à má fé de alguns empresários faz com que não sejam raros os casos de uso questionável ou indevido de criações aborígenes. Em 1991, o artista warimiri Terry Yumbulul abriu um processo contra o Banco Central da Austrália pela reprodução de uma de suas esculturas em papel-moeda. Harry Williamson, *designer* da nota, tinha visto a escultura “Morning Star Pole” no *Australian Museum*, em Camberra, e pediu que a agência estatal de arte aborígene conseguisse uma licença para utilizá-la na nova nota. Terry Yumbulul assinou um termo de licenciamento no qual autorizava o governo a reproduzir sua obra dentro e fora do país, contanto que lhe pagasse *royalties*.



Figura 126. Nota de dez dólares comemorativa do bicentenário da colonização inglesa, em 1988, com reprodução de uma escultura de Terry Yulumbulul (na horizontal). Acervo do Museum of Australian Currency Notes. Foto de divulgação.

No entanto, quando viu sua escultura “Morning Star Pole” estampada na nota comemorativa dos 200 anos de ocupação europeia, sentiu-se ofendido e quis voltar atrás. A argumentação de Yumbulul era que aquela escultura era fruto de uma prática tradicional de confecção de postes cerimoniais funerários²⁰⁴, que tinha aprendido com seu pai e este, com seu

²⁰⁴ Esses troncos ocos, que abrigam os ossos de pessoas falecidas durante um determinado tempo, têm papel central nos ritos funerários e ajudam os mortos a se reconectarem com seus ancestrais. São decorados com símbolos secretos, penas e barbante, e inaugurados em festas que atraem pessoas de várias etnias e comunidades, em clima de respeito e comunhão.

avô. Ora, colocar a imagem de tal objeto num suporte relacionado ao poder do colonizador pareceu uma profanação ofensiva ao escultor. Yumbulul perdeu o processo, mas o caso deu margem a muitos debates sobre a insuficiência da lei australiana de direitos autorais (NEW SOUTH WALES GOVERNMENT, 2010).

Uma segunda polêmica no mesmo ano de 1991 se deu quando uma empresa do Vietnã decorou itens têxteis com pinturas aborígenes que integram o acervo da *National Gallery of Australia*, em Camberra. A *Beechrow Pty Ltd*, sediada em Perth, vendia tapetes por até US\$ 4000,00 cada um. Os artistas copiados eram relativamente proeminentes. George Milpurruru, por exemplo, foi o primeiro aborígene a ser exposto na *National Gallery*. Foi justamente de uma publicação educativa desse museu que a empresa tirou as figuras; o material foi encontrado na sede da plagiadora, durante as investigações. Embora nas etiquetas dos tapetes e tapeçarias estivesse escrito que os artistas receberiam *royalties* pela venda, eles sequer foram consultados; haviam cedido suas obras para a publicação educativa, justamente para conscientizar os brancos sobre a importância de sua arte. O processo levou trinta dias e parte dele foi conduzido em Darwin, onde testemunhas e os oito artistas plagiados foram ouvidos. Eles pediram indenização por “danos culturais”. A empresa foi à falência e não fez qualquer oferta aos artistas. Em um documentário sobre o assunto chamado “Copyrites” (EATOCK e MORDAUNT, 1997), descobre-se que alguns artistas indígenas pararam de pintar, nessa época, porque foram acusados por suas comunidades de terem exposto seus segredos sem proteção.

Exemplo adicional é o da *Australian Icon Products*, distribuidora de brindes que faliu em 2003, após perder um processo por ter vendido produtos industrializados e feitos por brancos com rótulos sugerindo se tratar de “arte aborígene autêntica”. Mais recentemente, Tony Antoniou, de Adelaide, dono da empresa *Australian Dreaming Creations*, foi condenado por vender objetos estampados com desenhos de um artista aborígene ficcional, supostamente chamado Ubanoo Brown. Bumerangues, tecidos estampados, objetos de cerâmica e instrumentos musicais estavam sendo distribuídos sob a falsa alegação de “*authentic aboriginal design*” (GOSFORD, 2010).

Uma das estratégias para minimizar esse tipo de problema foi a criação da Viscopy, em 1995, uma agência de licenciamento bastante organizada que representa 8000 artistas da Austrália e da Nova Zelândia²⁰⁵. Quem quiser usar legalmente imagens de artistas representados por ela, em catálogos, jornais, filmes, mercadorias etc. deve submeter um pedido pelo site ou por telefone e depois pagar o valor estipulado dentro de 14 dias. A indicação do que deve constar na

²⁰⁵ Para mais informações, consultar o site da entidade: <http://www.viscopy.org.au/>. Acesso em 11/04/2011.

legenda ou etiqueta é feita pelo próprio artista. Do total arrecadado pela entidade, 75% é repassado para os artistas e 25% é retido para manter a organização. Os pagamentos para os detentores de direitos são feitos trimestralmente, acompanhados de um extrato.

Os preços para quem solicita autorização de uso não são baixos. Por exemplo, utilizar uma imagem pequena em uma página interna de um livro, na Austrália ou na Nova Zelândia, custa, em média, U\$ 230,00. E usá-la na capa custa aproximadamente U\$ 900,00. Quando a publicação é internacional, há um acréscimo de 50%. Se a pessoa licenciar mais de dez artistas representados pela Viscopy recebe um desconto de 10% e, caso se trate de publicações educativas, o desconto sobe para 25%. Entretanto, o *Australian Copyright Act*, de 1968, exige do pagamento de *copyrights* os materiais sem fins lucrativos com objetivo de pesquisa, estudo, crítica, divulgação, paródia ou sátira.

Falsificações também fazem parte das estratégias de revendedores gananciosos. Em 2007, um casal foi condenado a nove meses de prisão por falsificar telas de Rover Thomas e revendê-las por até U\$ 300.000,00 (ROBINSON, 2007). Em 2001, um galerista de Adelaide que vendia pinturas feitas por ele próprio, atribuindo-as a Clifford Possum Tjapaltjarri, respondeu a um processo por falsificação. Alegou ter participado de uma cerimônia de caça ao canguru com a família de Clifford Possum e ter recebido, na ocasião, um nome de parentesco – *skin name* – que, automaticamente, lhe daria o direito de pintar aqueles mesmos *dreamings*.

Para tentar evitar esse tipo de desrespeito à propriedade intelectual, cooperativas e galerias comerciais passaram a entregar, junto com cada pintura, um certificado de autenticidade.

Os certificados variam, mas, em geral, contêm o nome do(a) artista, seu “nome de pele”, a data de nascimento, a língua, a região, uma foto dele(a), uma foto da pintura, acompanhada de breve descrição do *Dreaming* ali representado. Soma-se a isso um carimbo e o número do registro da pintura em seus arquivos internos. A finalidade do certificado de autenticidade é dificultar transações obscuras, fraudulentas ou que desrespeitem a propriedade intelectual dos aborígenes.



Figura 127. Certificado que pode acompanhar pinturas aborígenes, na Austrália. Documento produzido pela cooperativa Ikuntji, da região de Kintore, em 2010.

Já se tentou, também, implementar um selo de autenticidade único para toda a Austrália. A iniciativa partiu da *National Indigenous Arts Advocacy Association* (NIAAA) e foi testada em 1999. Consistia na aplicação voluntária de um rótulo padronizado que atestava a origem indígena de qualquer produto cultural, cuja utilização só podia ser autorizada por uma pessoa que se reconhecesse e fosse reconhecida como de origem aborígene. Poucos aderiram à idéia. Houve até curadores indígenas de renome, como Brenda Croft, que se opuseram ao selo de autenticidade, pelo fato de que ele exigia dos artistas indígenas algo que não é exigido dos artistas brancos – “provar” sua identidade – e, ainda, por reificar uma idéia de tradição pura e intocada, que poderia colocar os artistas urbanos e contemporâneos de ascendência indígena numa situação constrangedora.

Dez anos depois da proposta do selo de autenticidade – que caiu em desuso –, foi lançado um Código de Conduta Comercial de Arte Indígena Australiana. Desenvolvido pelo *Australia Council*, com funções equivalentes às de um ministério da cultura, o Código contou, em seu processo de concepção e redação, com a participação de diversos atores ligados à cadeia de produção e distribuição de arte indígena: centros de arte, galerias comerciais, museus, casas de leilões, órgãos públicos e associações. O Código foi publicado em outubro de 2009 e, atualmente, está em fase de teste – será reavaliado após dois anos da entrada em vigor. Uma nova agência estatal, chamada *Indigenous Art Code Limited*, com diretoria composta por representantes do setor, foi criada para administrar e fiscalizar a aplicação das diretrizes do Código de Conduta. Embora a adesão seja voluntária, o orçamento do governo federal, no ano de 2009, previu US\$ 600.000,00 para a realização de campanhas de conscientização e ações de fiscalização dos signatários.

Os principais objetivos do documento são o incentivo a transações comerciais éticas e transparentes e a implementação de um sistema justo de resolução de conflitos. Estão protegidos objetos de diversas naturezas, vários suportes e linguagens artísticas: pintura, desenho, gravura, livros de arte, escultura, entalhe, cerâmica, vidro, jóias e bijuterias, fotografia, instalação, vídeo e multimídia. O Código define como “indígena” toda pessoa que tem ascendência aborígine ou das Ilhas do Estreito de Torres, e que se identifica e é identificado por sua comunidade enquanto tal²⁰⁶ (AUSTRALIA COUNCIL, 2009: 7).

Eis alguns dos pontos principais propostos no *Código de Conduta Comercial de Arte Indígena Australiana*:

- I. Os intermediários não podem tirar proveito das diferenças lingüísticas e culturais. Recomenda-se que usem intérpretes e que expliquem os termos do contrato detalhadamente, quantas vezes forem necessárias.
- II. Os prazos, valores, comissões dos agentes, formas e prazos de pagamento, bem como o destino das peças negociadas precisam ser expressos de forma clara, oralmente e por escrito.
- III. As obras têm que ser corretamente identificadas, com créditos para o artista, etiquetas visíveis e acompanhamento de textos explicativos.

²⁰⁶ No original: “a person who is of Aboriginal and/or Torres Strait Islander descent who identifies as Aboriginal and/or Torres Strait Islander, and is recognized as such by members of the community with which the artist identifies” (AUSTRALIA COUNCIL, 2009: p.7).

- IV. Os intermediários são responsáveis pelo transporte e armazenamento adequados das peças.
- V. Não se podem adular informações sobre a proveniência da obra, as filiações do artista ou eventuais patrocinadores de seu trabalho.
- VI. Nomes e imagens de artistas já falecidos só podem ser divulgados se houver autorização de familiares, já que, entre muitas etnias, não se evoca o nome de um morto.
- VII. Informações consideradas sagradas ou interditas pelos artistas não podem ser tornadas públicas.
- VIII. Reproduções da obra em quaisquer meios necessitam de autorização prévia do artista ou de seu representante.
- IX. As peças com valor maior que U\$ 250,00 precisam ser acompanhadas de um certificado de vinculação ao Código de Conduta, em que constem a data e o local de criação, a identificação do artista, uma descrição da peça, o nome do primeiro comprador e os contatos de quem emitiu o certificado.
- X. As galerias, os agentes, museus e casas de leilão devem contar com um setor responsável por receber reclamações relativas ao desrespeito a qualquer das cláusulas do Código. Ao serem notificados sobre irregularidades que eventualmente tenham cometido, o prazo para uma resposta escrita, a ser enviada ao comitê gestor do Código, é de uma semana.

A partir de agora, talvez as obras de artistas indígenas vendidas na Austrália juntamente com o certificado de vinculação ao Código de Conduta Comercial tragam às partes envolvidas alguma tranqüilidade em relação à proveniência das peças e à garantia de condições justas de negociação. Mas dificilmente os problemas desaparecerão. Primeiro, porque a adoção do Código é voluntária; segundo, porque a proteção oferecida pela legislação é parcial; terceiro, porque existe uma forma de incorporação da imagética aborígine pelo governo australiano que é encorajada. Trata-se da diluição do repertório visual indígena na representação da nação, de que trata o próximo item.

6.4 Do *souvenir* étnico à identidade nacional

No Parlamento, em Camberra, a maioria das paredes é coberta por pinturas aborígines sobre madeira ou sobre tela. As lojas, nas capitais ou nos destinos turísticos, vendem canetas,

canecas, sandálias, lenços e outros *souvenirs*²⁰⁷ estampados com motivos aborígenes – alguns dos quais produzidos na China e no Vietnã. As lixeiras de Alice Springs são cobertas pela iconografia dos povos do deserto, assim como os bancos de Bondi Beach, praia mais famosa de Sydney.



Figura 128a. Chinélos com estampa da iconografia do deserto, vendidas em loja para turistas em Melbourne.
Foto: Ilana Goldstein, 2010.



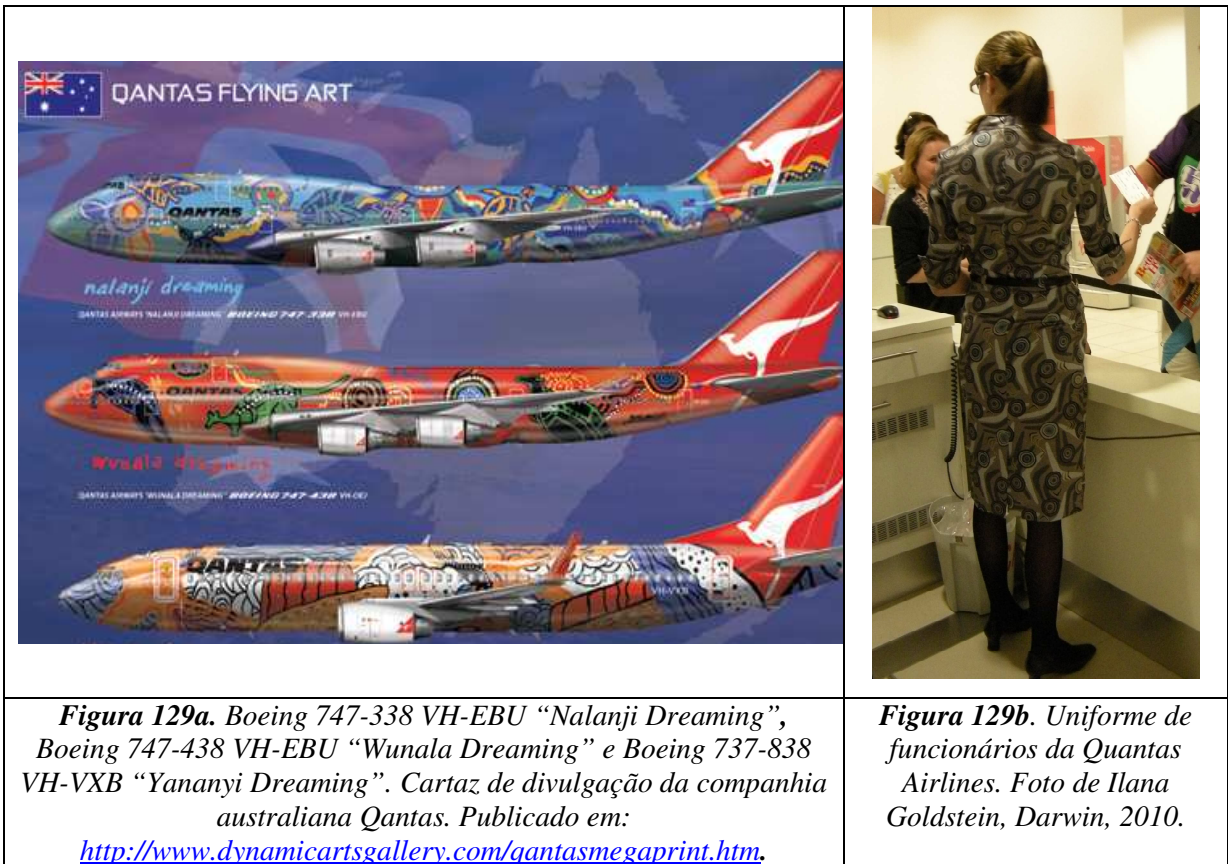
Figura 128b. Lixeira com estampa aborígene em Alice Springs.
Foto: Ilana Goldstein, 2010.

As aeronaves da companhia aérea Quantas também são decoradas com elementos aborígenes. A fuselagem externa dos aviões “Wunala Dreaming” (1994), “Nalanji Dreaming” (1995) e “Yananyi Dreaming” (2002) foi encomendada à empresa de *design* aborígene Balarinji, de Adelaide, que fundiu tradições visuais das regiões Norte e Central da Austrália. Os desenhos foram primeiro digitalizados, em seguida ampliados 100 vezes e depois impressos sobre as aeronaves com a ajuda de máscaras de estêncil. Os motivos da decoração “Yanyuwa Dreaming”, aplicada a 15 aviões da frota doméstica, evocam a região turística de Uluru, a grande pedra vermelha na Austrália Central. A estréia das aeronaves foi festejada com uma cerimônia protagonizada por cantores e dançarinos da comunidade de Rene Kulitja, uma das envolvidas.

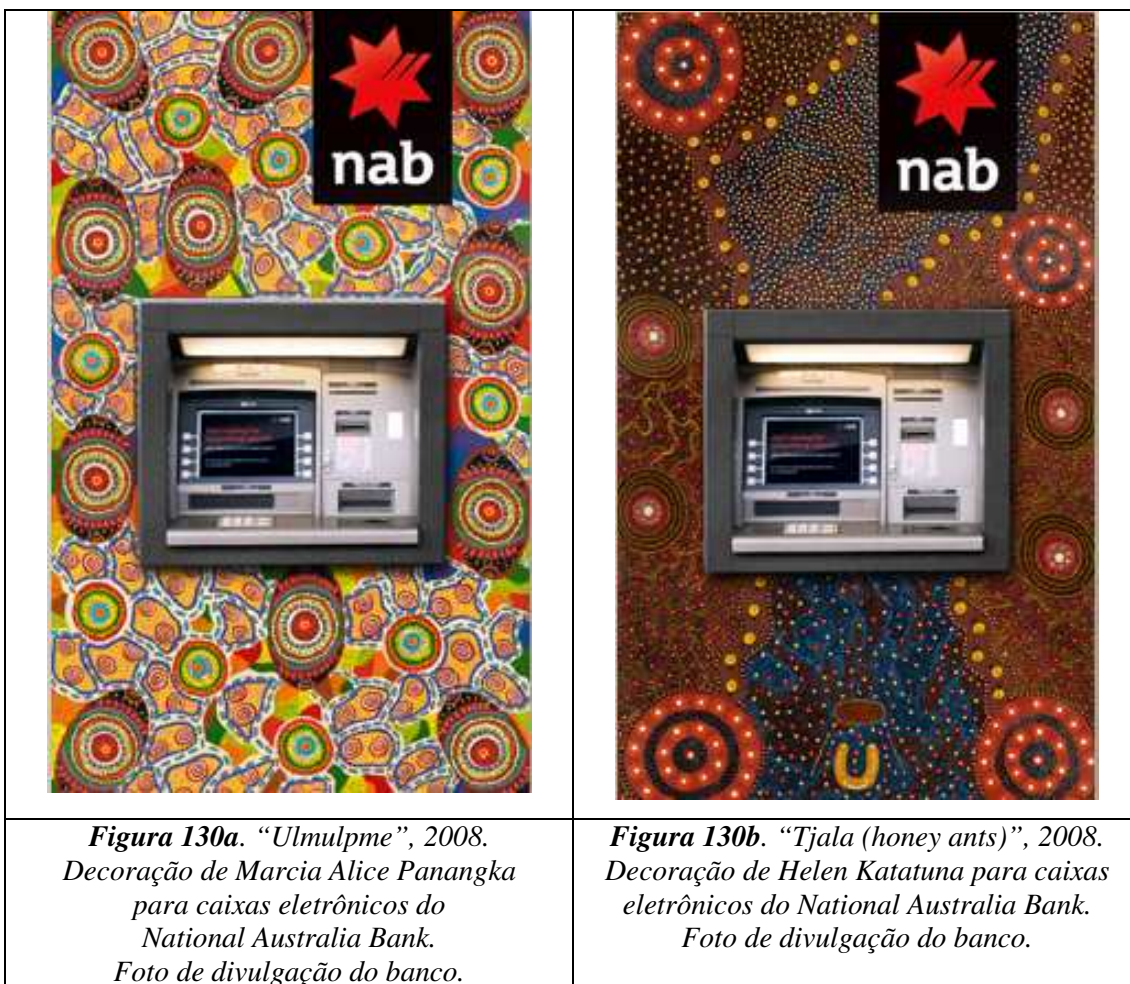
A estampa usada em camisas, vestidos, lenços e gravatas do uniforme dos funcionários da companhia utiliza, igualmente, o padrão aborígene *Wirriyarra*, estilizado pelo *designer* branco

²⁰⁷ A produção de *souvenirs* étnicos remete ao problema do turismo pós-colonial, em que as oportunidades de se estabelecerem verdadeiras relações entre turistas e autóctones são raras. Segundo John Urry, costuma imperar a lógica do clichê, aliada à condição econômica subalterna de uma das partes. Constróem-se universos de cartão postal, “localidades turísticas de opereta que não têm mais nada a ver com a realidade e não passam de meras montagens de cenários” (URRY, 1996: 56).

Peter Morrissey, de Sidney. A estampa aparece em duas versões: cinza e ocre para os comissários de bordo e verde para a equipe de solo. Embalagens de alimentos seguem a mesma identidade visual.



Além disso, dez mulheres associadas ao *Titjikala Arts Centre* foram convidadas a decorar ícones incontestes do capitalismo: caixas eletrônicos do *National Australia Bank*. Receberam U\$ 3500,00 cada uma, para criar desenhos que combinam iconografia tradicional com inovações formais. As máquinas decoradas foram espalhadas por Sydney, Melbourne, Brisbane, Adelaide, Alice Springs e Perth. A encomenda resultou de uma relação anterior com a comunidade das artistas, no Deserto de Simpson, onde foi filmado um comercial do banco (ROBINSON, 2008). É interessante, diga-se de passagem, notar a diferença entre aquela situação de 1991, na qual uma escultura feita por um artista aborígine foi incorporada pelo governo em uma nota de dez dólares, independentemente de sua vontade, e essa encomenda recente para os distribuidores de notas do banco federal, pautada na livre escolha e na remuneração das pintoras. Isso mostra a mudança de mentalidade, na Austrália, em duas décadas.



Todas essas formas de reprodução em série invertem a equação posta por Walter Benjamin, décadas atrás. Se, para Benjamin, a obra autêntica era aquela que possuía unicidade e aura – “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (BENJAMIN, 1996: 170-171), nas lojas de *souvenirs* e na decoração de ambientes é a repetição que convence de que algo é realmente “típico”. Hoje, na Austrália, a redundância das imagens aborígenes ou pseudoaborígenes faz com que elas pareçam convincentes e “verdadeiras”.

De acordo com Christopher Steiner, isso vale para quaisquer lojas de *souvenirs* étnicos, onde cada peça deve aderir ao modelo, criar a sensação de fidelidade: o padrão de autenticidade da arte turística é a semelhança com o conjunto e não, a originalidade. A indústria do turismo só pode vender algo com aparência familiar, que se quer reconhecer, o desvio do estereótipo seria considerado inautêntico (STEINER, 1999).

Fred Myers (1991) explica que o reconhecimento do valor artístico dos aborígenes acarretou a entrada tardia do elemento aborígene na construção da identidade nacional australiana. Antes disso, eles costumavam ser associados à pobreza, a costumes bizarros e a uma aparência perturbadora. Segundo O reconhecimento das culturas aborígenes como dignas de admiração estética e como capazes de gerar dividendos econômicos fez com que sua iconografia passasse a compor o imaginário da nação, os roteiros turísticos e o discurso frente a outros países²⁰⁸.

Na época das controversas solenidades do bicentenário da colonização da Austrália²⁰⁹, contudo, alguns fatos permitiram entrever com clareza as relações de poder implicadas na incorporação das culturas aborígenes ao discurso nacional. Um dos ícones visuais do bicentenário foi o mosaico concebido por Michael Jagamara Nelson, da etnia Walpiri, que vive no Deserto Central. Instalado na frente do Novo Parlamento, na capital Camberra, o desenho enorme e colorido indicava, segundo o artista, ser aquele um local de reuniões importantes. No entanto, em 1993, frustrado com certos retrocessos perpetrados pelo Partido Liberal, Nelson voltou ao local e retirou a parte central do mosaico, em que linhas curvas concêntricas aludiam ao encontro.



Figura 131. Mosaico de Michael Nelson Jagamarra, na frente do Parlamento, em Camberra. Trabalho executado em 1988. Foto de Ilana Goldstein, 2010.

²⁰⁸ “The support of and recognition for Aboriginal art was seen by most of its promoters at this time as a way to promote appreciation for the accomplishments of Aboriginal culture. Such appreciation, it was believed, would not only provide a basis for self-esteem for a long disenfranchised racial minority, but would also support recognition for the value of Aboriginal culture in a context of increasing struggle with interests opposed to Aboriginal land rights, a struggle evidenced in the mounting campaigns by the mining companies in Western Australia” (MYERS, 1991: 39).

²⁰⁹ A comemoração dos 200 anos da Austrália abarcou algumas iniciativas no sentido de repensar a nacionalidade de forma mais inclusiva. No dia 26 de janeiro de 1988, por exemplo, ao mesmo tempo em que o Príncipe Charles participava de uma solenidade em Sydney, povos indígenas realizavam uma marcha silenciosa para se opor ao modelo vigente de Estado-nação (SMITH, 2001: 635).

Não se pode deixar de mencionar a abertura das Olimpíadas de Sydney, em 2000, quando espíritos ancestrais dos aborígenes deram as boas vindas aos visitantes. Coreografados por Stephen Page, diretor artístico do *Bangara Dance Theater*, 1150 indígenas dançaram e cantaram. No centro, com o corpo coberto de barro branco, o cantor e pintor Djakapurra Munyarran fez as vezes de mestre de cerimônias. Os *Koorie* da região de Sydney fizeram uma defumação para purificar a área e, em seguida, entrou um boneco gigante do espírito da criação de Kimberley, que aparece nas pinturas rupestres do norte da Austrália. A mensagem era clara: a Austrália se apresentava como um país multicultural em processo de reconciliação com a população aborígene. Na imprensa, houve acusações de que o espetáculo foi “brega”. Os ativistas aborígenes, no entanto, aprovaram (NATIONAL FILM AND SOUND ARCHIVE, 2000).



Figura 132 a. Abertura das Olimpíadas de 2000, em Sydney. Imagem capturada da transmissão televisionada do evento. Acervo do Australian Film and Sound Archive.



Figura 132b. Pintura rupestre com o ancestral Wandjina, da região de Kimberley. Foto da agência de turismo Brolga Healing Journeys.

A arte aborígine, na Austrália, permite preencher um vazio identitário que incomodou a *intelligentsia* até a primeira metade do século XX. Não é à toa que o governo investe massivamente no fomento às artes indígenas. O aborígine genérico, idealizado a partir dos anos 1950, ofereceu aos responsáveis por uma colonização extremamente violenta, uma espécie de redenção. Sua espiritualidade desenvolvida, seu pacifismo e sua sofisticação estética teriam ajudado a redimir um passado nacional nada glorioso (LATTAS, 1991; Mc LEAN, 1998).

Em síntese, a valorização da arte aborígine funciona, na Austrália, como uma interface entre vários universos culturais, na qual ocorrem diálogos, conflitos e negociações. Primeiramente, o repertório visual de uma comunidade aborígine serve como marcador identitário frente aos outros grupos indígenas e à sociedade envolvente. Além disso, alimenta o interesse estético e econômico de museus e colecionadores. Representa, ainda, uma fonte de renda nada desprezível para os artistas aborígenes, de um lado, e para empresas e falsificadores inescrupulosos, de outro. Constitui matéria-prima fértil para a construção da identidade nacional australiana que, após a Segunda Guerra Mundial, entrou numa espécie de vácuo deixado pela desilusão com o Reino Unido e com a conquista de uma maior independência política em relação à ex-metrópole. Por fim, serve como estratégia para amenizar um passado colonial nada lisonjeiro e para aproximar o governo federal das comunidades aborígenes, sem que isso pareça autoritário e assimilacionista.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A arte aborígine australiana como lócus de diálogos e tensões interculturais

Ao longo da tese, procurei apresentar e analisar o processo de construção do sistema de arte indígena contemporânea, na Austrália, fruto de agenciamentos de diversos sujeitos, ao longo do século XX. Se é inegável que práticas similares ao que chamamos de artísticas sempre estiveram presentes entre os povos aborígenes, associadas a uma intensa vida ritual – dança, pintura corporal, desenhos no solo, música etc. –, a adaptação e recriação de algumas dessas práticas para a apreciação e o consumo da sociedade envolvente é um fato relativamente recente.

James Clifford (1998: 224) desenvolveu um modelo que permite situar objetos provenientes de sociedades tradicionais em quatro “zonas”, caracterizadas com base no caráter utilitário ou estético que atribuímos a eles, e em seu grau de autenticidade, associado à proximidade maior ou menor em relação ao contexto original de produção. No “zona” das “obras de arte autênticas”, encaixam-se itens valorizados por artistas, curadores e colecionadores; na “zona” dos “artefatos autênticos”, estão exemplares coletados por pesquisadores, abrigados em museus históricos e etnográficos; na “zona” das “obras de arte inautênticas”, entram as falsificações; por fim, na “zona” dos “artefatos inautênticos”, enquadram-se *souvenirs* turísticos e objetos utilitários produzidos em série para o mercado. Clifford sustenta que um objeto pode transitar de uma “zona” à outra, mudando, assim, de *status* e de valor – que aumentam conforme se passa do “artefato cultural” ao “objeto artístico” e do “inautêntico” ao “autêntico”.

No caso da arte aborígine da Austrália, pode-se observar tal processo com bastante clareza. *Bark paintings* coletadas por Spencer em suas pesquisas de campo, no início do século XX, como “artefatos autênticos”, estão hoje em museus de belas-artes. Os mesmos quadros de pintores indígenas da Austrália que a diretoria da feira suíça *ArtBasel* se recusou a aceitar, no início da década 1990, por considerar inaceitável que um aborígine usasse tinta acrílica e pincel, hoje circulam nesse tipo de evento sem problemas. A mesma iconografia do Deserto Central que povoa as pinturas dos artistas da cooperativa *Papunya Tula*, vendidas atualmente por milhares de dólares, é tornada acessível quando aplicada sobre sandálias e agendas, lixeiras e caixas eletrônicos.

A tabela abaixo sintetiza a história da recepção, pelos brancos, dos objetos produzidos por povos aborígenes na Austrália, bem como as diversas modalidades de apreensão desses objetos.

Tabela 7. Fases da recepção da produção artística aborígine pelos brancos

Fases	Características
<p>I. Do início da colonização da Austrália até a Primeira Guerra Mundial:</p> <p>colecionismo etnográfico.</p>	<p>Armas, adornos e utensílios recolhidos por viajantes e exploradores representavam a cultura material dos aborígenes em coleções etnográficas e livros de antropologia. Entre os itens coletados no final do século XIX, estavam as primeiras entrecasas pintadas – <i>bark paintings</i> – de que se tem notícia.</p> <p>O antropólogo Baldwin Spencer reuniu uma coleção de <i>bark paintings</i>, nas décadas de 1910 e 1920, que deu origem à primeira grande mostra de artes indígenas em território australiano.</p>
<p>II. De 1920 a 1940:</p> <p>incorporação da iconografia tradicional aborígine pelo Modernismo australiano.</p>	<p>Em 1929, sob o título “Primitive Art”, as pranchas de madeira coletadas por Spencer ficaram em cartaz no <i>National Museum of Victoria</i>.</p> <p>Artistas e <i>designers</i> australianos brancos, liderados por Margaret Preston, inspiraram-se no repertório visual aborígine para forjar uma identidade artística australiana, incorporando a iconografia indígena tradicional em seus objetos, estampas e telas.</p>
<p>III. Década de 1950:</p> <p>primeira inserção de um pintor aborígine no sistema euroamericano de artes.</p>	<p>Albert Namatjira tornou-se conhecido por suas aquarelas, retratando a paisagem do deserto. Surgiu, em torno dele, a chamada <i>Hermansburg School</i>, que adota seu estilo e existe até hoje. Namatjira recebeu a cidadania australiana para poder viajar pelo país e adquirir um imóvel.</p> <p>Em 1958, a <i>Art Gallery of New South Wales</i>, em Sydney, adquiriu e expôs uma coleção de mastros funerários esculpidos e depois uma série de pinturas feitas com pigmentos naturais sobre entrecasca de árvore, produzidos em Arnhem Land. Foi a primeira vez que um museu de arte, na Austrália, incluiu obras indígenas em sua coleção de arte, o que gerou controvérsias na imprensa. (<i>Hoje, esse tipo de aquisição é prática generalizada.</i>)</p>
<p>IV. Década de 1970:</p> <p>surgimento da pintura acrílica do Deserto e criação do 1º. órgão estatal de fomento à arte indígena na Austrália.</p>	<p>O governo do Primeiro Ministro Gough Whitlam, do Partido Trabalhista, lançou a bandeira da “auto-determinação” dos povos indígenas, encorajando-os a voltar para suas terras originais. O <i>Aboriginal Arts Board</i> foi criado nesse contexto, em 1973.</p> <p>Durante os anos de 1970 e 1980, esse órgão, composto por representantes indígenas, comprou obras para coleções públicas, algumas delas doadas para embaixadas e museus ao redor do mundo, outras inseridas em exposições nacionais e internacionais – como a Bienal de Sydney de</p>

	<p>1979. O objetivo era abrir o mercado para essa produção, educando o olhar do público, de curadores e colecionadores.</p> <p>A fundação da cooperativa <i>Papunya Tula Artists</i>, em 1972, fez emergir um novo movimento artístico no Deserto, baseado na pintura com tinta acrílica e na transposição da iconografia tradicional do solo para a tela. No início, a cooperativa foi ignorada e encontrou muita resistência, levando cerca de dez anos para conseguir se firmar no mercado de arte.</p>
<p>V. Década de 1980:</p> <p>abertura de galerias comerciais e inauguração de alas para a exposição de arte indígena nos museus públicos.</p>	<p>O sucesso da <i>Papunya Tula</i> levou à proliferação de cooperativas indígenas e à multiplicação de subestilos regionais. (<i>Hoje, há cerca de 100 cooperativas ou centros de arte indígenas espalhados pela Austrália, sendo a concentração maior no norte do país</i>).</p> <p>A presença de dois ativistas indígenas na direção do <i>Aboriginal Arts Board</i>, Gary Foley e Chika Dixon, em 1982, contribuiu para conscientizar membros do governo e profissionais das artes sobre a importância de se abrir espaço para o debate público sobre questões indígenas e sobre a possibilidade de se utilizar o fomento à arte como uma estratégia.</p> <p>A entrada da pintura aborígine em galerias comerciais nas grandes cidades foi um outro divisor de águas, na década de 1980. Gabriele Pizzi abriu a primeira galeria, em 1982, e selou um contrato para representar a cooperativa <i>Papunya Tula</i> em Melbourne. Em 1987, passou a vender também artistas de Yuendumu. Em 1991, Pizzi organizou mostras de artistas aborígenes em vários países, como União Soviética, Itália, Índia, Espanha e Coreia do Sul. Revelou nomes que são até hoje famosos, como John Marwurndjul e Emily Kngwarreye. Abriram-se em seguida outras galerias comerciais: a <i>Alcaston</i>, também em Melbourne, e a <i>Hoggart</i>, em Sydney. (<i>As duas continuam ativas. E a elas somaram-se muitas outras. Só na cidade de Alice Springs, contei 40 galerias de arte aborígine</i>).</p> <p>Nos anos 1980, os museus de arte públicos australianos passaram, pouco a pouco, a dedicar salas para a exposição permanente ou mostras temporárias de arte indígena e a contar com departamentos e curadores específicos para esse tipo de produção.</p> <p>Um evento em Nova York, em 1988, constituiu o primeiro marco da difusão internacional da arte aborígine australiana: “Dreamings: the art of aboriginal Australia”, que ficou em cartaz na <i>Asia Society Galleries</i>, reuniu 103 esculturas e pinturas. Entusiasmado, o empresário John Kluge iniciou uma coleção particular que, ao longo da década de 1990, se tornou uma das mais importantes do mundo e, hoje, pertence à Universidade de Virgínia.</p>

<p>VI. Décadas de 1990 e 2000:</p> <p>entrada em cena dos curadores aborígenes e artistas aborígenes “urbanos”; internacionalização e aquecimento do mercado.</p>	<p>Artistas e curadores de origem indígena, criados nas cidades, fluentes em inglês, cientes de seus direitos e, muitas vezes, formados em universidades, começaram a produzir trabalhos e discursos críticos com tom político, influenciados pela discussão pós-colonial.</p> <p>Na metade da década de 1990, a Southeby’s criou um leilão exclusivo de arte aborígine da Austrália, que ainda existe.</p> <p>No mesmo momento, surgiram as primeiras contendas judiciais, em que empresas de brindes e de tecidos foram acusadas de utilizar imagens produzidas por artistas aborígenes sem autorização, nem remuneração.</p> <p>Na Europa, a exposição “Aratjara” foi inaugurada na Alemanha, e depois levada à Inglaterra e à Dinamarca, entre 1993 e 1994. Desde então, os exemplos são inúmeros. Na Holanda, o <i>Museum voor Hedendaagse Aboriginal Kunst</i>, em Utrecht, abriu suas portas em março de 2001, sob direção de um ex-embaixador da Holanda na Austrália. Entre 2001 e 2002, uma mostra de pinturas sobre madeira, “The Native Born”, com curadoria do aborígine Djon Mundine, itinerou pelo mundo todo, inclusive pelo Brasil. Em 2006, o <i>Musée Branly</i> foi inaugurado, contando com a intervenção de 8 artistas aborígenes da Austrália em seu edifício. A comissão curatorial foi composta por duas profissionais de origem aborígine, Hetti Perkins e Brenda Croft. Em 2008, uma mostra individual de Emily Kngwarreye, organizada por Margo Neale, curadora aborígine, atraiu multidões em Osaka e Tokyo. Em fevereiro de 2011, o <i>Ludwig Museum</i>, em Colônia, consagrado à arte contemporânea, produziu a mostra “Remembering Forward: Australian Aboriginal Painting since 1960”, contemplando diversas técnicas e “escolas” e sediou um colóquio internacional sobre a pintura aborígine australiana.</p> <p>Existem, hoje, 300 revendedores de arte indígena, na Austrália, entre galerias comerciais e casas de leilões. O segmento indígena corresponde a 15% do total de vendas do mercado de arte australiano, movimentando 300 milhões de dólares por ano.</p>
--	--

Fontes: MUNDINE (2005), HEALY (2005), MYERS (2002), KÖNNIG (2011), McLEAN (1988), FISCHER (no prelo).

Como se vê, foi a partir dos anos 1980 que se iniciou a grande virada, com a proliferação de cooperativas de artistas indígenas, a abertura de galerias comerciais, a formação das coleções públicas nos museus de belas-artes e a organização da primeira exposição internacional, em Nova York. Desde então, o sistema de artes indígenas da Austrália tem garantido uma maior

visibilidade às sociedades indígenas da Austrália, massacradas e desprezadas por dois séculos; possibilitado uma melhora relativa nas condições econômicas dessas populações; e estimulado o registro e a transmissão de conhecimento de uma geração a outra.

Por outro lado, a inserção dos artistas aborígenes da Austrália no mercado e no circuito expositivo gera tensões e distorções, como a ênfase nas autorias individuais, ao mesmo tempo em que muitas telas são feitas a várias mãos e que o *Dreaming* por trás delas é de propriedade coletiva; as utilizações indevidas de desenhos aborígenes em mercadorias como tapetes e camisetas, que deram origem a contendas judiciais, apropriações contra as quais ainda não se criou uma legislação apropriada; e o valor atribuído pelo mercado a uma obra de arte com base no tamanho, na técnica e nas soluções formais empregadas, sem considerar a importância do conteúdo cultural ali condensado²¹⁰.

Não se trata, portanto, de um modelo imune a críticas – sendo as duas mais recorrentes as acusações de que desigualdades históricas e problemas sociais são encobertos por meio da promoção artística e de que os que mais lucram com todo esse sistema são os brancos. Mesmo assim, ao cabo da pesquisa, constatei que a arte indígena contemporânea da Austrália serve como um raro *locus* de comunicação entre os povos nativos e a sociedade envolvente; uma plataforma sobre a qual se constrói – embora nem sempre harmonicamente – um produto intercultural de grande apelo estético para ambos os lados; e um sistema que, não obstante a orquestração estatal, deixa brechas para a agência dos próprios artistas aborígenes. Como bem formula John Altman:

The wonder of aboriginal art is that it straddles these competing worldviews; it is arguably the perfect inter-cultural project. It is a form of fine art that non-Aboriginal audiences and arts *aficionados* value highly; it is a cultural product with unquestionable value and status in the artist's home communities; and it is a means for artists to make a living while simultaneously making powerful statements about the things that matter, land rights, kin relations and identity (ALTMAN, 2003: 17).

O sistema de arte contemporânea indígena funciona, na Austrália, justamente porque existe uma convergência de interesses: os artistas aborígenes gostam de pintar, especialmente de pintar fragmentos do *Dreaming*; a sociedade envolvente, por sua vez, quer expor e comprar as

²¹⁰ Fred Myers (2002) relata que, na década de 1970, quando estava surgindo a pintura acrílica do deserto, presenciou um artista Pintupi pedindo alguns milhões de dólares por uma pintura a um comprador, argumentando que aquele conhecimento era imemorial e muito precioso. Mas o pintor acabou aceitando poucas centenas de dólares, ao perceber que estava lidando com a lógica do mercado, diferente e irredutível, e porque sua família necessitava de dinheiro naquele momento.

pinturas, seja por deleite estético, seja para a especulação no mercado, seja para atenuar a culpa por injustiças cometidas contra as populações nativas. O imbricamento de agências esteve presente desde o início: a iniciativa de constituir as primeiras cooperativas de artistas surgiu no seio das comunidades aborígenes, estimuladas pelo contato com os brancos. O desejo de desvelar seus motivos, antes secretos, para os brancos, foi uma decisão de alguns grupos, tanto do Deserto Central, como de Arnhem Land, na tentativa de se fazerem respeitar. A sociedade australiana, aos poucos, encampou essa produção artística, aproveitando-a, em parte, para amenizar a escassez de oportunidades de emprego e renda para as populações indígenas, em parte como forma de consolidar uma identidade nacional contrastiva em relação à Inglaterra e, ainda, por ser capaz de aquecer o turismo na Austrália.

Detectei, no entanto, quatro fragilidades que tensionam o sistema, a saber: a) a dificuldade de formular e aprovar uma proteção jurídica adequada que contemple ao mesmo tempo a visão euroamericana de propriedade intelectual e o direito costumeiro ou tradicional; b) o caráter artificial – porque subsidiado e fortemente regulamentado – de uma parcela do mercado de arte indígena, já que as cooperativas compram qualquer produção artística de seus associados, independentemente da qualidade e da viabilidade de revenda a galerias comerciais, pois beneficiam-se de subsídios públicos que lhes permitem agir assim²¹¹; c) a persistência de problemas sociais como o alcoolismo e o consumo de drogas, entre as populações indígenas, que levam à produção de pinturas apressadas e sem acabamento, nas ruas de grandes cidades²¹²; d) e o retrocesso político em curso na Austrália, onde, sob o *slogan* “Closing the gap”, foi anunciada, em 2008, a meta do governo de igualar estatisticamente brancos e indígenas, custe o que custar. Resta saber, portanto, se o sistema irá perdurar.

Dentre os principais mediadores que vêm contribuindo para a manutenção do que se chama, na Austrália, *Indigenous Arts Industry*, estão os *arts centres*, dirigidos por representantes das comunidades aborígenes e administrados por funcionários externos por eles contratados – em geral, brancos. Para além da promoção da produção artística local, os centros de arte nos quais

²¹¹ O temor de muitas pessoas com quem conversei é que esse mercado de arte parcialmente sustentado sobre o altruísmo e o caráter restitutivo só funcione enquanto houver apoiadores, voluntários e verbas públicas que o promovam, que façam mediações culturais e escrevam sobre ele – nesse ponto, tem sido fundamental a atuação dos antropólogos.

²¹² Apesar de o dinheiro ganho com a venda de arte ser importante, para os artistas indígenas e suas famílias comprarem carros, comida e roupas, por exemplo, esse incremento de renda até agora não parece ter gerado melhorias estruturais e de longo prazo no que concerne às condições de saúde, educação, formação profissional e moradia das comunidades indígenas.

estive, e também aqueles sobre os quais há relatos etnográficos, além de armazenar e divulgar as peças artísticas produzidas pelos membros da comunidade, assumem o papel de postos de saúde, escolas e pontos de articulação política, nos quais se realizam reuniões, se redigem reivindicações ou se organizam viagens. É verdade que pode acontecer de o coordenador de um centro de artes – normalmente branco – interferir demais na produção dos artistas, fazendo recomendações pautadas no que agrada ao mercado e desconsiderando questões culturais locais. Mas, a princípio, a diretoria aborígene pode demitir o coordenador, se os artistas associados não estiverem satisfeitos por esse ou por outro motivo.

Não se pode também negligenciar o papel dos antropólogos. Eles participaram e participam ativamente do processo de constituição de arte aborígene enquanto *fine art*, atuando como curadores, escrevendo ensaios para catálogos, realizando documentários e biografias de artistas individuais e publicando críticas na imprensa – caso, por exemplo, de Christine Nicholls, Fred Myers, John Altman, Howard Morphy e Marcia Langton (FISHER, no prelo: 13).

Isso sugere que a oposição entre a abordagem etnográfica dos objetos indígenas – que busca tradições culturais neles condensadas e que os toma como exemplares de uma prática coletiva – e a abordagem estética – que valoriza a expressão individual da criatividade do artista e negligencia a dimensão coletiva e utilitária dos objetos – é uma falsa oposição. Ambas as abordagens são enriquecedoras e se complementam no estudo da produção artística indígena contemporânea da Austrália. Não é preciso abrir mão do conhecimento etnográfico para apreciar qualidades expressivas e formais das obras; ao contrário, o conhecimento do contexto em que vive o artista só contribui para tornar mais abrangente a compreensão de suas criações. Tampouco é necessário deixar de lado as particularidades formais de cada obra nem seu diálogo – voluntário ou involuntário – com a história da arte euroamericana, para que se possa fazer uma análise antropológica.

É provável que o reconhecimento e a valorização da arte aborígene da Austrália tenham bebido na fonte de certa ideologia primitivista que, desde as primeiras décadas do século XX, nutriu alguns artistas, críticos e instituições euroamericanos, norteados pela crença de que as criações de populações indígenas – e também de crianças e portadores de distúrbios psiquiátricos, todos misturados numa mesma categoria – seriam mais genuínos, mais próximos a um suposto fundo humano original²¹³.

²¹³ Ao entrevistar colecionadores e analisar exposições de arte “primitiva”, Sally Price (2000) percebeu que o primitivismo era ainda forte, na Europa e nos Estados Unidos, no final do século XX. Durante a pesquisa, percebi

É interessante ressaltar que, ao contrário do que ocorreu com peças da África e das ilhas da Oceania, artefatos indígenas da Austrália não inspiraram as vanguardas artísticas européias no começo do século XX. Não obstante, pelo fato de os povos aborígenes atuais da Austrália serem considerados como herdeiros de um complexo cultural que remonta a 40 mil anos, é provável que o apelo primitivista atraia turistas à Austrália e motive alguns compradores de pinturas, gravuras e esculturas. O aspecto mais forte do ideário primitivista presente no sistema de arte aborígene contemporânea da Austrália é a busca de um Outro exótico e “autêntico”, fato que se traduz na proeminência dos artistas de comunidades remotas, em detrimento dos artistas urbanos e também nas várias tentativas de se implantarem selos, certificados e códigos de conduta comercial que garantam a autenticidade das obras expostas e vendidas.

Mas há algo diferente, no caso australiano: a atemporalidade e o anonimato, características comuns à maioria dos objetos que costumam ser classificados como arte “primitiva” em outras épocas e países, são substituídas, no caso da arte aborígene da Austrália, por uma aura de modernidade e pela atribuição de autoria. A aura de modernidade é garantida pela predominância de quadros retangulares e bidimensionais e pela semelhança formal de muitas correntes da pintura aborígene da Austrália com vertentes da arte moderna, como o pontilhismo e o expressionismo abstrato. Já a autoria é uma exigência do mercado, dos órgãos estatais e das cooperativas indígenas. Não apenas o nome do artista, mas também sua origem étnica, sua língua, e muitas vezes sua foto e seu nome dentro do sistema de parentesco – *skin name* – acompanham a obra.

Ademais, a arte se tornou, na Austrália, uma arena na qual a marginalização e a opressão experimentada pelos povos indígenas pode ser confrontada e combatida e onde formas de emancipação individuais e coletivas são experimentadas. Ilustrações eloquentes, nesse sentido, foram oferecidas em capítulos anteriores, como a *bark petition*, datilografada e depois ricamente pintada por lideranças *yolngu*, em 1963, para protestar contra a instalação de uma empresa de mineração no nordeste de Arnhem Land; os batiques produzidos pelas mulheres de Utopia entre 1976 e 1978, a fim de provar que sua comunidade era viável economicamente e capaz de

também existir uma romantização da “pureza” das sociedades aborígenes da Austrália e de sua suposta elevação espiritual, que faz com que o instrumento de sopro *djiridoo* – cujo nome, na verdade, é *idake* – seja usado em terapias alternativas no mundo todo. Num sítio brasileiro na internet, que revende o instrumento, lê-se, por exemplo, que: “Das diferentes culturas atuais, a dos aborígenes australianos é a mais antiga, e eles consideram o Didgeridoo um instrumento sagrado, tocando-o em seus rituais místico-religiosos. (...) Parece que ele nos remete a lembranças primordiais que nosso consciente não consegue identificar. (...) O Didgeridoo emite uma forte vibração quando o tocamos, dando uma sensação de força e poder em quem o toca e uma sensação de magia em que o ouve” (trecho disponível em: <http://www.didgeridoo.com.br>. Acesso em 27/09/2011).

sobreviver de forma autônoma, quando recebesse o direito à terra (que viria em 1979); ou a ironia do artista urbano Richard Bell, que venceu o *Telstra Award*, mais importante premiação de arte indígena da Austrália, com uma tela sarcasticamente intitulada “*Aboriginal art it’s a white thing*” (2003). Com tom menos político, mas igualmente altivo, um pintor da etnia Anangu, chamado Kuntjil Cooper, afirma no catálogo do centro de artes de *Irrunytju*, ao qual é filiado:

I want to paint the tjukurrpa [Dreaming] for my country. It is important for Irrunytju. Irrunytju is my country. When I am gone my grandchildren will be able to understand their culture when they see my paintings. I want whitefellas to respect anangu culture. When they see these important paintings they will know that tjukurrpa is strong, that anangu are strong (COOPER apud KNIGHTS, 2006: 43).

Pode-se concluir que a arte aborígine contemporânea da Austrália é *também* para os brancos, mas não é *somente* para os brancos. Depende do apoio de órgãos públicos, porém funciona para além das determinações do Estado. É trocada por dinheiro, mas esse dinheiro, normalmente, é distribuído, respeitando-se as regras de parentesco e reciprocidade tradicionais. Modifica-se em termos de cores, formatos e tamanhos para agradar aos compradores, entretanto cada artista continua a retratar os fragmentos do *Dreaming* que lhe são caros e a que têm direito, conforme a tradição. Em suma, os artistas e comunidades aborígenes atribuem seus próprios sentidos às novas formas de *fine art* indígenas surgidas na Austrália – ainda que possam ser ludibriados por atravessadores ou ver seus desenhos impressos num tapete sem a devida autorização.

Hetti Perkins, curadora aborígine responsável pelas intervenções dos oito artistas indígenas da Austrália no *Musée du Quai Branly* e diretora de uma série recente de documentários sobre a arte aborígine contemporânea, diz que produção artística é, para ela, “um meio de compartilhar histórias e permitir que um público mais amplo nos compreenda enquanto povo e compreenda a nossa história”²¹⁴ (PERKINS, 2010: s.p., tradução minha). Ao que eu acrescentaria: a arte é também uma maneira de agir sobre o mundo, de fazer coisas acontecerem. Ela não apenas representa ou expressa aspectos da realidade social, mas também ajuda a produzi-la e transformá-la.

²¹⁴ “Art for me is a way to share stories and allow a wider community to understand our history and us as people” (PERKINS, 2010: s.p.).

Por uma antropologia das artes

Até pouco tempo atrás, o estudo da arte e dos museus era residual na antropologia. É interessante notar que, no clássico *Os Argonautas do Pacífico Ocidental*, publicado por Malinowski, em 1922, a dimensão estética não recebe destaque, embora, décadas depois, Shirley Campbell tenha mostrado que os entalhes e as pinturas das canoas são fundamentais no Kula²¹⁵ (CAMPBELL, 2002).

José Reginaldo Gonçalves, em um artigo sobre a relevância – e a relativa incipiência – da reflexão antropológica sobre os objetos e o patrimônio material, concorda com Campbell:

As monografias clássicas da antropologia estão repletas de dados sobre objetos materiais e seus usos. Seu entendimento, entretanto, a partir das categorias teóricas dessa disciplina, tende a ser concebido a partir de suas funções sociais ou de suas funções simbólicas, deixando em segundo plano a especificidade, a forma e a materialidade desses objetos e de seus usos por meio de técnicas corporais (GONÇALVES, 2005: s.p.).

Escrevendo na mesma época que Malinowski, Franz Boas foi pioneiro ao dedicar todo um livro aos fenômenos artísticos. Em *Primitive Art* (1928), propôs a universalidade da experiência estética:

In one way or another esthetic pleasure is felt by all members of mankind. No matter how diverse the ideals of beauty may be, the general character of the enjoyment of beauty is of the same order everywhere. (...) When the forms convey a meaning, because they recall past experiences or because they act as symbols, a new element is added to the enjoyment. The form and its meaning combine to elevate the mind above the indifferent emotional state of every-day life. (...) This is no less true of primitive art than of our own (BOAS, 1928: 11).

No entanto, após um primeiro momento, na virada do século XIX para o XX, em que a cultura material esteve na mira de alguns dos primeiros antropólogos, como Tylor e Boas, o estudo dos objetos acabou sendo relegado ao segundo plano, sobretudo entre 1920 e 1970 (ALMEIDA, 2001). Um dos motivos foi a crescente valorização da experiência de campo, a ser realizada pelo próprio antropólogo, diminuindo sua dependência em relação às coleções

²¹⁵ Em *The Art of Kula* (CAMPBELL, 2002), fruto de anos de pesquisa de campo nas Ilhas Trobriand, junto à etnia Vakuta, a pesquisadora australiana analisa os estímulos visuais gerados pelas proas entalhadas das canoas usadas no Kula, propondo que “sua forma veicula conteúdo”, ou seja, que as decorações das canoas refletem questões fundamentais daquela sociedade – entre elas, tensões de gênero. O trabalho de campo de Campbell inspirou parte das análises de Alfred Gell, em seu livro *Art and Agency* (1998).

museológicas. Outro fator foi a associação entre colecionismo e evolucionismo, já que os argumentos evolucionistas se apoiaram, em alguma medida, na co-relação entre a complexidade dos objetos e os supostos estágios evolutivos das sociedades que os fabricaram. Ademais, tratar de valores estéticos, práticas artísticas e artefatos específicos parecia colocar a ambição totalizante e o próprio estatuto da disciplina antropológica em risco: “o que estava em jogo era a atribuição de especificidade – discursiva e ontológica – a um domínio separado de objetos e práticas, o que seria incompatível com a afirmação da totalidade e da sistematicidade do binômio sociedade/cultura” (ALMEIDA, 2001: 52).

Até 1960, grande parte dos antropólogos via com maus olhos a venda e a exposição daquela que era, então, chamada de arte “primitiva”, produzida por sociedades ágrafas. Talvez estivessem rejeitando a prática colonialista e violenta que alimentou a criação dos acervos euroamericanos de arte “primitiva”. Ou então, objetos indígenas inseridos em sociedades capitalistas lhes parecessem “inautênticos”, desprovidos de valor científico. O fato é que, no mesmo período, artistas e colecionadores dedicaram-se a promover a dita arte “primitiva”, prescindindo de conhecimentos antropológicos e usando-a, sobretudo, para a renovação do circuito artístico moderno.

A trajetória teórico-institucional da antropologia enquanto saber específico levou-a a excluir a cultura material de modo geral e as artes em particular, considerando-as objetos de preservação museológica e reservando a ambas um lugar menor em sua estratégia teórica. (...) Os antropólogos, portanto, embora tenham contribuído para esse processo com a circulação de objetos e, especialmente, com a organização de exposições, não apenas não foram os responsáveis pelo movimento de valorização estética das artes ditas primitivas, como passaram a questioná-lo (ALMEIDA, 2001: p. 52-3).

A partir das décadas de 1950 e 1960, o interesse pela mitologia e pelo simbolismo, caro ao estruturalismo, aliado à ênfase no significado proposta pela semiótica, ajudou a reabrir as portas para a análise antropológica de expressões artísticas e da cultura material. Na década de 1970, a produção sobre arte começou a se intensificar²¹⁶. Nos anos 1980 e 1990, publicações sobre expressões artísticas dentro da antropologia se multiplicaram, e a arte passou a servir como

²¹⁶ Kátia de Almeida (2001) destaca, na década de 1970, autores como Richard Anderson (1979), Daniel Biebuyck (1975), Anthony Forge (1973) e Warren Azevedo (1958).

uma porta de entrada para elucidar diversas dimensões da vida social, como processos de recriação de identidades e relações com o ‘sobrenatural’²¹⁷ (MORPHY e PERKINS, 2006: 10).

Dentre os antropólogos modernos que escreveram sobre arte destaca-se Claude Lévi-Strauss (1989 e 1996), para quem a arte se aproxima do pensamento mítico, ao operar por signos e não por conceitos; e aproxima-se da ciência, por constituir uma modalidade de conhecimento. Segundo Lévi-Strauss, a arte desempenha papel de linguagem nas sociedades tradicionais, papel esse que teria sido obscurecido entre nós, devido à introdução da escrita e ao advento do individualismo (LÉVI-STRAUSS, 1989). O autor diferencia a arte Ocidental da “primitiva” com base em dois fatores. O primeiro é a tendência à representação na arte Ocidental, ao passo que a arte indígena, ao invés de reproduzir modelos, comunica, funcionando como um sistema de signos. O segundo é a recepção artística, mais individualizada nas sociedades modernas, enquanto nas sociedades tradicionais, ao contrário, a coletividade espera que os objetos sejam confeccionados de acordo com convenções e códigos culturais compartilhados (LÉVI-STRAUSS, 1989).

Clifford Geertz é outro dos poucos autores que escreveu explicitamente sobre arte, desta vez sob a perspectiva relativista:

Em qualquer sociedade a definição de arte nunca é totalmente intra-estética (...). E o que é arte na China ou no Islã em seus períodos clássicos, ou o que é arte no sudoeste Pueblo ou nas montanhas da Nova Guiné não é certamente a mesma coisa. (...) A variedade que os antropólogos já aprenderam a esperar de crenças espirituais, de sistemas de classificação ou de estruturas de parentesco que existem entre os vários povos (...) também se aplica a suas batidas de tambor, a seus entalhes, a seus cantos e danças (GEERTZ, 1997: 146).

Exceções à parte, o fato de a arte ter ficado por décadas às margens da antropologia deixou suas marcas. Uma delas é a ausência de um quadro teórico-metodológico consolidado. A própria utilização dos termos arte, artista e estética não é consensual. Tanto que, em um evento realizado em 1993, na Universidade de Manchester, que se tornou um marco para a antropologia

²¹⁷ No Brasil, estudos de etnoestética renderam bons frutos, a partir da década de 1990. Para citar apenas alguns exemplos, Lux Vidal organizou uma coletânea sobre grafismos indígenas de diversas etnias (VIDAL, 1992); Regina Polo Müller escreveu sobre artes gráficas e performances rituais dos Assurini (MÜLLER, 1993); Dominique Gallois produziu, juntamente com os Wājapi, a exposição e catalogação dos desenhos *kusiwa* (GALLOIS, 2002); Lucia van Velthem examinou a experiência estética dos Wayana (VELTHEM, 2003); Aristóteles Barcelos Neto analisou as máscaras rituais e a cerâmica dos Wauja (BARCELOS NETO, 2002); Els Lagrou discutiu o poder das palavras, das imagens e dos objetos entre os Kaxinawá (LAGROU, 2007).

da arte, discutiu-se justamente a universalidade da estética. O mote do debate foi “estética é uma categoria transcultural”. Howard Morphy e Jeremy Coote concordaram com a assertiva, enquanto Joanna Overing e Peter Gow contestaram-na²¹⁸ (INGOLD, 2006).

Certamente, não é por acaso que Howard Morphy e outros antropólogos que trabalham com os contextos australiano e norte-americano – Fred Myers, Susan Campbell, Barbara Glowczewski, Françoise Dussart, Ruth Phillips, Janet Berlo – utilizam os termos estética, arte e artista com maior tranquilidade que os demais autores, para se referir a práticas culturais de sociedades indígenas²¹⁹.

Estudos sobre a produção, a exposição e a comercialização de artes indígenas na Austrália, no Canadá e nos Estados Unidos vêm florescendo concomitantemente à própria produção artística dos povos nativos em situação de contato, nesses países. Não se pode esquecer de que nos três casos o Outro é interno – ao contrário da França e da Alemanha, por exemplo, cujos Outros estão em ex-colônias. A “questão nacional”, dessa forma, provavelmente adquira peso significativo na valorização das *native arts* nos Estados Unidos, Canadá e Austrália. De todo modo, o espaço acadêmico da antropologia da arte vem crescendo junto com a visibilidade do objeto de estudo na sociedade envolvente. Até porque, como sugeri no Capítulo 5, os próprios antropólogos costumam estar envolvidos nos processos de legitimação das artes indígenas.

Ao abordar a produção artística atual dos povos indígenas da Austrália, estava dialogando, em maior ou menor grau, com toda essa bibliografia e tinha esses debates como pano de fundo. Tomei a estética enquanto uma modalidade específica de relação com o mundo. Uma resposta estética envolve reações cognitivas, emocionais e até físicas à forma de algo. Algumas dessas

²¹⁸ No famoso debate de 1993, Morphy argumentou que todos os seres humanos oferecem respostas estéticas a certos estímulos, pois têm em comum a capacidade de avaliar propriedades formais, como consistência, volume e textura. Jeremy Coote, alinhado com Morphy, forneceu o exemplo dos Dinka, que têm seus próprios cânones e padrões de beleza – chamada de *dheeng* (INGOLD, 1996). Joanna Overing contra-argumentou que a noção de estética é específica da Era Moderna e que se trata de uma forma de consciência artística nascida na Europa do século XVIII, na qual a arte passou a ser tomada como esfera autônoma e nobre: trata-se de um conceito burguês e elitista, segundo Overing. Peter Gow, na mesma direção, afirmou que, se formos buscar o que consideramos belo ou artístico na cultura Navajo, por exemplo, estaremos indo de encontro a nossas próprias expectativas e padrões estéticos e não, à concepção Navajo, impenetrável para nós (INGOLD, 2006).

²¹⁹ Duas autoras que vêm utilizando os termos “arte” e “artista”, no Brasil, são Els Lagrou e Lúcia van Velthen – embora não sejam necessariamente partidárias de uma noção universal de arte. Em texto para o catálogo de uma exposição que integrou a Mostra do Redescobrimento, no Parque do Ibirapuera, van Velthen explicava: “Nas sociedades indígenas, a arte serve, sobretudo, para ordenar e definir o universo, uma vez que é parte integrante da função cognitiva global e, neste sentido, permite aos membros da sociedade criadora ‘olhá-los e se olharem’ ” (VELTHEM *apud* AGUILAR, 2000: 68, grifo meu). No mais recente livro de Lagrou, o termo aparece já no título: *Arte indígena no Brasil* (2009). Entretanto, quando se considera o mercado de arte nacional, criações indígenas são praticamente invisíveis e a mesma ausência chama a atenção nas bienais e mostras de arte contemporânea, conforme se ilustrou em capítulos anteriores.

reações talvez sejam compartilhadas globalmente, outras não. Quanto às noções de arte e artista, empreguei ambos os termos conscientemente, ao longo da tese. Ainda que a concepção euroamericana e moderna de arte – baseada na criatividade e no talento individuais do artista, na contemplação desinteressada do público, na autonomia da arte em relação às demais esferas da vida social e num cânone que liga a Grécia Antiga aos impressionistas – seja restritiva e datada, a pesquisa revelou que, no século XXI, em particular na Austrália, existem artistas indígenas que se consideram como tais e que estão inseridos no circuito artístico euroamericano.

Procurei também seguir algumas pistas deixadas por Alfred Gell, para quem as propriedades artísticas de um objeto não podem ser pensadas senão dentro do quadro no qual o objeto “age”, de modo que as intencionalidades nele projetadas são indissociavelmente ligadas a sua eficácia. No livro *Art and agency* (1998), o autor analisa a arte em termos de “agências”, sugerindo que o que nos fascina nos objetos artísticos são, de um lado, os indícios do espírito das pessoas que os fabricaram ou utilizaram e, de outro, a técnica complexa e desconhecida por trás da feitura daquele objeto.

O argumento mais interessante de Gell, a meu ver, é o de que a arte se explica dentro de um campo de ações e reações em série, ligadas por nexos causais e intenções. A ação do artista é fundamental, mas não é a única. A arte não está nos objetos, é uma atividade, reside naquilo que acontece com e por causa dos objetos. Em suma, a obra de arte é “uma entidade física que faz a mediação entre seres, criando uma relação social entre eles, que, por sua vez, fornece um canal para outras relações e influências sociais” (GELL, 1995: 52, tradução minha). Em meu trabalho, isso se traduz, em primeiro lugar, na tentativa de desvelar os diversos elementos da cadeia da arte aborígene australiana, das cooperativas de artistas aos museus, das feiras comerciais às políticas públicas. Reflete-se, ainda, na tentativa de enquadrar as obras de arte como desencadeadoras de processos que lhes antecedem e ultrapassam, tais como disputas políticas e jurídicas com o Estado, ou reconfigurações econômicas e simbólicas nas comunidades indígenas.

Arjun Appadurai (2008) também se revelou inspirador, no que tange à abordagem dos fluxos de objetos. Segundo o autor, mercadorias existem em um amplo espectro de sociedades, mesmo naquelas em que predominam o escambo e a dádiva. Trata-se de objetos que detêm um potencial social particular e que são produzidos para a troca – seja ela monetária ou não. De acordo com Appadurai (2008), existem “mercadorias por destinação” (explicitamente produzidas para a troca); por “metamorfose” (planejadas para outros fins, mas que são colocadas na categoria de mercadoria); por “divergência” (caso extremo da metamorfose, em que objetos tabu se tornam

mercadorias) e “ex-mercadorias”. Não é à toa que o livro por ele organizado se chama *A vida social das coisas*; baseia-se nessa visão processual, em que os objetos têm “histórias de vida”. Assim, podem se tornar mercadorias, mas também podem deixar de sê-lo, ao longo de suas “biografias” (KOPYTOFF, 2008: 92).

No caso de trocas entre culturas diferentes, Appadurai afirma que podem funcionar, paralelamente, “regimes de valor” distintos – o que parece ter acontecido nos primórdios da arte aborígine contemporânea da Austrália, quando os artistas indígenas desejavam registrar e mostrar a importância de sua cultura ou pleitear direito à terra por meio da produção artística destinada aos brancos, ao passo que os brancos estavam interessados em colecionar objetos belos e exóticos, passíveis de valorização monetária. O complicado é que “sempre que há discontinuidades no conhecimento que acompanha o movimento de mercadorias, problemas envolvendo autenticidade e *expertise* entram em cena” (APPADURAI, 2008: 63). Entre o pólo da produção e o do consumo, estabelece-se uma série de laços indiretos que possibilita o tráfego de mercadorias, informações e identidades²²⁰.

Inspirei-me ainda em Howard Morphy, que sustenta que a arte pode ser usada pelos antropólogos como uma categoria transcultural, na medida em que um dos papéis de nossa disciplina é criar um vocabulário que facilite traduções culturais. Parentesco e religião, por exemplo, são categorias de nossa própria sociedade, que ajudam a compreender outras sociedades. É verdade que nem todas as categorias transculturais são universais, adverte Morphy. É verdade também que categorias abrangentes não eliminam a diversidade empírica. Mesmo assim, as categorias transculturais possibilitam estabelecer equivalências entre grupos sociais e sociedades. A antropologia pode, inclusive, contribuir para o questionamento e a elasticidade de noções como arte, incentivando o estudo e a valorização de expressões que não se encaixam nos cânones, nem nas vanguardas (MORPHY, 2008: 9).

²²⁰ A antropologia da arte tem interface direta com a antropologia dos objetos e das trocas. *Entangled Objects* (2001), de Nicholas Thomas, por exemplo, mostra em que medida desigualdades e diferenças se expressam por meio das trocas de objetos, amparado por exemplos etnográficos das ilhas do Pacífico. Já *The occult life of things*, coletânea organizada por Santos-Granero (2009), revela que, ao contrário do que grande parte da bibliografia sugere, nas ontologias amazônicas os objetos são dotados de subjetividade – e alguns já foram humanos, em tempos primordiais (SANTOS-GRANERO, 2009). Jonathan Parry e Maurice Bloch (1989), por sua vez, analisam de que forma as transações monetárias são avaliadas, em diversas sociedades, em comparação com transações não-monetárias. E David Graeber (2001) recupera o conceito de “valor” ao longo da história da antropologia, que já foi definido como a “concepção do que é desejável” (por Clyde Kluckhohn); “parte de processos de hierarquização” (por Louis Dumont); “significado decorrente da atribuição de lugar dentro de um sistema” (por Marylin Strathern); e “fruto da ação humana concretizada em formas perceptíveis” (por Nancy Munn).

O ímpeto de classificar objetos, pessoas e grupos dentro de estruturas hierárquicas fez com que a história da arte estabelecesse divisões entre arte erudita, artesanato, antiguidades, artefatos “primitivos”, objetos femininos etc. produzidos ao longo do tempo – endereçando pouca ou nenhuma consideração aos dois últimos grupos de objetos (WANIGASEKERA, 2006: 50). Já a antropologia se ocupou, mesmo que de forma tangencial, da cultura material de outras sociedades e de grupos minoritários. Mas talvez a situação esteja mudando.

No livro *O Fim da História da Arte* (2006), Hans Belting faz uma espécie de autocrítica disciplinar, declarando seu interesse por criações de todas as tradições e regiões, e rompendo com hierarquizações etnocêntricas. “A assim chamada história da arte é uma invenção de utilização restrita e para uma idéia restrita de arte” (BELTING, 2006: 101- 104). Belting afirma ainda que, no Modernismo, teria existido uma espécie de barreira protegendo a arte euroamericana da “contaminação” pela arte étnica e popular. Hoje, ao contrário, o que ele chama de arte “global” interpela ao mesmo tempo a arte contemporânea (herdeira e transgressora da tradição moderna ocidental) e a arte pós-étnica, indígena, ex-“primitiva”, ou como se queira chamá-la²²¹.

Mesmo que a idéia de arte tenha surgido associada a um sistema institucional e a um cânone específicos de uma parte do Ocidente, talvez se possa estender essa noção, procurando contemplar criações e formas expressivas de outras sociedades. O Centro de Pesquisas Transculturais da Universidade Nacional da Austrália, onde estive por três meses, reúne pesquisadores da antropologia, da museologia, da arqueologia e da história da Arte que trabalham, justamente, com uma noção ampla e transcultural de arte:

Our position is that the anthropology of art is not simply the study of those objects that have been classified as art objects by Western art history or by the international art market. Nor is art an arbitrary category of objects defined by a particular anthropological theory; rather, **art making is a particular kind of human activity that involves both the creativity of the producer and the capacity of others to respond to and use art objects.** (...) Anthropology must be open to classifications of the phenomenal world that do not correspond to Western categories. (...) **Art describes a range of thoughts and practices that employ creativity in the production of expressive culture, regardless of whether that production adheres to prescribed forms or embodies individual innovations** (MORPHY e PERKINS, 2006: 12, grifos meus).

²²¹ Embora Belting (2006) proponha uma arte mais inclusiva, não discute a primazia da certas produções no mercado, nem as assimetrias de poder que ocorrem nesse processo, tampouco a relação entre centro e periferia que vigora no sistema internacional – no qual, inclusive, a arte latino-americana feita por brancos é marginalizada, não apenas a arte “étnica”. Para refletir sobre tudo isso, a interface entre a antropologia, a museologia, a história da arte, a sociologia, a economia e o direito se faz necessária e promete ser frutífera.

A antropologia da arte, portanto, dificilmente terá seus contornos delineados a partir de um objeto específico, já que o *corpus* de análise varia muito de um contexto para outro e de um estudo para outro – da arte “primitiva” produzida por sociedades nativas pré-coloniais às instalações políticas e provocativas assinadas por artistas aborígenes “urbanos” da Austrália, passando pelas artes visuais da sociedade do próprio antropólogo²²². Imagino que, analogamente ao caso das artes visuais, a mesma variedade de enfoques e objetos se aplique às abordagens antropológicas de outras linguagens artísticas, menos presentes nessa tese, como a dança, a música, o teatro e o audiovisual.

A proposta do grupo australiano encabeçado por Howard Morphy, para tentar dar conta de tamanha diversidade de objetos e abordagens, é considerar a arte como uma forma de ação na qual a criatividade e a técnica do produtor são fundamentais e na qual a capacidade de desencadear uma resposta do receptor é igualmente importante. Além disso, a ação artística deve necessariamente gerar formas expressivas que carreguem significados e, ao mesmo tempo, possuam propriedades estéticas – canções, coreografias, pinturas, esculturas, entre outras, coincidentes ou não com a categoria euroamericana “obras de arte”.

Claro está que o estudo da circulação transcultural de objetos artísticos é apenas uma das várias maneiras de se fazer antropologia da arte – notadamente, aquela em que me aventurei nas páginas precedentes. Ela permite discutir a inserção de grupos tradicionais na sociedade global; analisar o processo de constituição do que é considerado arte ou patrimônio cultural, em dada sociedade e em dado momento; e destrinchar relações e tensões sociais que se traduzem nas maneiras de expor e de avaliar tais objetos.

Novos desafios para reflexões antropológicas similares surgem a cada momento. É emblemático que um projeto similar ao *Musée du Quai Branly*, discutido no Capítulo 1, se anuncie agora na Alemanha. O Parlamento germânico decidiu reconstruir, no centro de Berlim,

²²² As relações entre artes visuais e antropologia estão em pauta, também, entre artistas profissionais, não associados a qualquer grupo étnico. A título de ilustração, no Centro de Arte Contemporânea de Friburgo, em 2007, Uriel Orlov mostrou um vídeo sobre seu encontro com Oba Erediauwa, Rei do Benin, no qual conversam sobre os bronzes pilhados pelos britânicos em 1897 e hoje espalhados por quinhentos museus e coleções, inclusive o *Quai Branly*. Fred Wilson, por sua vez, realizou uma instalação no Museu de Seattle, em 1993, na qual um terno masculino, acompanhado de uma gravata conservadora, era exposto juntamente com roupas africanas tradicionais associadas ao poder político e religioso. Na legenda, lia-se: “Algumas vestimentas são usadas para designar a posição e o *status* na África. O terno e a gravata denotam um homem de negócios ou um membro do governo. Tais roupas são desenhadas e cortadas na África, por mulheres em todo o continente” (PUTNAM, 2001: 135, tradução minha). Assim, George Marcus (2009) estava certo ao alegar que os procedimentos da antropologia e da arte contemporânea convergem em aspectos como a ênfase na experiência; a pesquisa de campo (com diferentes profundidades e durações); a crítica cultural; o estímulo à participação dos interlocutores; e a busca permanente de novas linguagens e formas de registro. Tantos pontos de contato – e tantas diferenças – constituem um fértil campo de reflexão para os antropólogos.

um edifício no qual serão inseridas as fachadas do antigo palácio Hohenzollern²²³. Ali ficará sediado o *Humboldt Forum*, centro cultural cuja inauguração está prevista para 2015. Um dos eixos da nova instituição será a exibição de objetos provenientes do Museu Etnológico de Dahlem, porém de uma nova maneira. Para evitar as mesmas críticas que vêm sendo feitas ao *Musée du Quai Branly*, cientistas sociais, museólogos e representantes do governo têm se reunido para discutir os pressupostos éticos e as formas expositivas da futura instituição e convidado palestrantes internacionais para dar sugestões²²⁴.

O *Humboldt Forum* ficará em frente à Ilha dos Museus, onde já estão localizados vários outros museus importantes de Berlim, e terá como princípio norteador “a troca igual entre as culturas do mundo” (SENATSWERWALTUNG, 2010). Conforme Laymert Garcia dos Santos (2010), o *Humboldt Forum* é o principal projeto político-cultural da Alemanha no início do século XXI. Ele abrigará “as artes e as culturas da África, Américas, Austrália, Oceania e Ásia, instalando, assim, a produção das regiões não-européias ao lado dos museus que reúnem a arte antiga e moderna reconhecida pelo Ocidente como patrimônio” (SANTOS, 2010: 8). Convém lembrar que, apesar de a Alemanha ter tido uma experiência colonial modesta, carrega o estigma do genocídio durante a Segunda Guerra Mundial. Talvez por isso o projeto Humboldt lhe seja tão caro, como tentativa de reescrever sua história no que concerne à tolerância com a diversidade étnico-cultural.

O circuito expositivo e o mercado de arte se internacionalizam rapidamente, colocando em diálogo – e enfrentamento – critérios, técnicas, valores e sentidos de diferentes sociedades. É importante que a antropologia contemple objetos e questões dessa natureza, e que se abra a discussões interdisciplinares para dar conta deles. Por isso mesmo busquei, no decorrer da tese, equilibrar a abordagem antropológica com dados da história da arte, elementos da sociologia da cultura, da museologia e mesmo da gestão cultural. Embora meu objeto tenha sido a arte aborígene contemporânea da Austrália, espero ter contribuído para o alargamento do diálogo entre antropologia e arte, de uma maneira geral, e ter levantado questões que inspirem pesquisas futuras sobre outras práticas e dimensões artísticas.

²²³ O palácio existiu durante cinco séculos naquele local, tendo sido palco de acontecimentos importantes da história alemã. Foi bombardeado durante a 2ª. Guerra e depois completamente demolido, em 1960.

²²⁴ Informações fornecidas por Sally Price, que palestrou no *workshop* “Presenting non-european collections”, realizado em Berlim, de 10 a 12 de abril de 2008 (PRICE, 2010).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABC NEWS. Sexual harassment victim faces fraud charges [on-line], 2009. Disponível em: <http://www.abc.net.au/news/2009-06-29/sexual-harassment-victim-faces-fraud-charges/1335806>. Acesso em 25/08/2011.
- ADAMS, Kathleen. More than an ethnic marker: Toraja art as identity negotiator. *American Ethnologist*, N. 25, Vol 3. 1998. P. 327-351.
- AGUILAR, Nelson (org.). *Mostra do redescobrimento: artes indígenas*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo/Associação Brasil 500 anos - Artes Visuais, 2000.
- ALCASTON GALLERY. *Melbourne art Fair 2010*. Melbourne: Alcaston Gallery, 2010.
- ALDER, Christine. The Aboriginal art market: challenges to authenticity [on-line]. Disponível em: <http://www.aboriginalartonline.com/resources/articles6.php>. Acesso em 09/09/2010.
- ALMEIDA, Kátia Maria Pereira de. “Como todos os outros”: arte e estética na antropologia modernista. In: *Arte e Ensaios 8*. Revista do programa de Pós-graduação em Artes Visuais EBA/UERJ. Ano VIII, n. 8. Rio de Janeiro, 2001, p. 51-61. ISSN - 1516-1692.
- ALPERS, Svetlana. *O projeto de Rembrandt*. O ateliê e o mercado. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- ALTMAN, John; WARD, Sally (eds.). *Competition and consumer issues for Indigenous Australians*. A report to the Australian Competition and Consumer Commission by the Centre for Aboriginal Economic Policy Research. Canberra: The Australian National University, 2002.
- ALTMAN, John. *Brokering Aboriginal art*. A critical perspective on marketing, institutions and the state. Melbourne: Deakin University/Melbourne Museum, 2005.
- AMARAL, Lilian (org.). *The Native Born*. Arte aborígine da Austrália [catálogo]. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo / Cultura Inglesa, 2002.
- ANDERSON, Jaynie. The creation of indigenous collections in Melbourne: how Kenneth Clark, Charles Mountford and Leonhard Adam interrogated Australian indigeneity. IN: *Histoire de l'art et anthropologie* [on-line]. Paris: INHA / Musée du Quai Branly, 2009. Disponível em: <http://actesbranly.revues.org/332>. Acesso em 13/08/2009.
- ANDERSON, Richard. *Art in primitive societies*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1979.
- ANTUNHA, Carla; BARBOSA, João; FIGUEIREDO, Patrick. O território do conhecimento tradicional: controvérsias em torno da aplicação da legislação de patentes aos conhecimentos indígenas. IN: *Proa – Revista de Antropologia e Arte* [on-line]. Ano 02, vol.01, n. 02, nov. 2010. Disponível em: http://www.ifch.unicamp.br/proa/ArtigosII/carla_joao_patrick.html, acesso em 10/08/2011.
- APPADURAI, Arjun. Introdução: mercadorias e a política de valor. In: APPADURAI, Arjun (org.). *A vida social das coisas*. As mercadorias sob uma perspectiva cultural. Rio de Janeiro: Editora da Universidade Federal Fluminense – EDUFF, 2008.
- _____. Disjunção e diferença na economia cultural global. In: FEATHERSTONE, Mike (org.). *Cultura global*. Petrópolis: Vozes, 1994.

- APPIAH, Kwame Anthony. *Na casa do meu pai: a África na filosofia da cultura*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 1997.
- ARALUEN ARTS CENTRE. *Desert Mob 2009* [catálogo]. Alice Springs: Araluen Arts Centre, 2009.
- ARAÚJO, Iaperi. *Elementos da Arte Popular*. Natal: Editora da UFRN, 2000.
- ARTHUR, Bill; MORPHY, Frances (orgs.). *Macquarie atlas of Indigenous Australia: culture and society through space and time*. North Ryde, N.S.W.: Macquarie Library, 2005.
- AUSTRALIA COUNCIL. *Indigenous Australian Art Commercial Code of Conduct* [on-line]. Disponível em: <http://www.indigenousartcode.org>. Publicado em outubro de 2009. Acesso em 20/03/2010.
- AUSTRALIA COUNCIL FOR THE ARTS. *Australian Indigenous art commission*. Commande publique d'art aborigène: Musée du Quai Branly. Paddington, N.S.W.: Art & Australia, 2006.
- AZEVEDO, Warren de. A Structural Approach to Esthetics: Toward a Definition of Art in Anthropology In: *American Anthropologist* 60, p. 702-14, 1958.
- BANCEL, Nicolas Bancel *et al.* *Zoos humains*. Au temps des exhibitions humaines. Paris: La Découverte-Poche, 2004.
- BARDON, Geoffrey. *Aboriginal Art of the Western Desert*. Adelaide: Rigby, 1979.
- _____. *Papunya Tula: Art of the Western Desert*. Ringwood: McPhee Gribble, 1991.
- BARDON, Geoffrey e BARDON, James. *Papunya: a place made after the story*. The beginnings of the Western Desert painting movement. Melbourne: Miegunyah Press, 2004.
- BATTY, Phillip. Selling Emily: Confessions of a white advisor. *Artlink* Vol 27 No 2. Adelaide: Artlink Australia Publisher, 2007.
- BATTY, Phillip. The extraordinary life and times of Mick Namararri Tjapaltjarri: warrior, stockmen, artist. In: JOHNSON, Vivien. *Papunya Painting out of the desert*. Canberra: National Museum of Australia Press, 2006.
- BECKER, Howard. *Uma teoria da ação coletiva*. Rio de Janeiro. Zahar, 1977.
- BELL, Richard. Bell's theorem. Aboriginal art: it's a white thing [on-line]. Disponível em: <http://www.kooriweb.org/foley/great/art/bell.html>. Acesso em 08/04/2011.
- BENJAMIM, Walter. *Obras escolhidas*. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.
- BELTING, Hans. Contemporary art and the museum in the global age. In. *Forum Permanente de Museus* [on-line]. Disponível em <http://www.forumpermanente.org/journal/articles/contemporary-art-and-the-museum-in-the-global-age-1>. Publicado em junho de 2008. Acesso em 11/06/2011.
- BERLO, Janet. Identities in Inuit Graphic Arts. In: PHILLIPS, Ruth e STEINER, Christopher. *Unpacking culture*. Art and commodity in colonial and post-colonial worlds. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1999. P. 178-193.

- BIEBUYCK, Daniel. Tradition and creativity in tribal art. In: *American Anthropologist* Volume 77, Issue 2, p. 367–369, June 1975.
- BLASCHKE, Florian. Paris ganha museu do belo exotismo IN: *Deutsche Welle notícias*, 23/06/2006. Seção Cultura. Publicação on-line: <http://www.dw-world.de/dw/article/0,2144,2065867,00.html>. Acesso em 04/11/2007.
- BOAS, Franz. *Primitive Art*. Harvard: Harvard University Press, 1928.
- BOAS, Franz. The origins of totemism. *American Anthropologist* v.18, n.1, jan./mar. 1916.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. S. Paulo, Difel, 1989.
- BOURDIEU, Pierre. *Les règles de l'art*. Paris, Seuil, 1992.
- BOWDLER, Cath. *Peintpeintbat*. Four artists from Roper River. Tese de doutoramento. Canberra: Centre for Cross-Cultural Research, Australian National University, 2008.
- BRADY, Maggie; PALMER, Kingsley. *Alcohol in the Outback: two studies of drinking*. Darwin: Australian National University - North Research Unit, 1984.
- BARCELOS NETO, Aristóteles. *A arte dos sonhos*. Uma iconografia ameríndia. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia Assírio & Alvim, 2002.
- BROWNING, Daniel. Not black enough. In: *Artlink*. Contemporary art of Australia and the Asia-Pacific vol 30 n. 1. março de 2010. P. 22-27.
- BRETT-SMITH, Sarah. The knowledge of women. In: WESTERMANN, Mariet (org.). *Anthropologies of art*. New Haven e Londres: Yale University Press, 2005.
- CAMERON, Kate. Aboriginal struggle for citizenship. Discussion papers. Sydney: New South Wales Discovering Democracy Professional Development Committee, 2000. Disponível em: <http://www.abc.net.au/civics/democracy/struggle.htm>. Acesso em 18/01/2012.
- CAMPBELL, Shirley. *The art of Kula*. Oxford / New York / Berg: Macmillan Books, 2002.
- CAMPBELL, Shirley. A estética dos outros [on-line]. In: Proa no.2, nov. 2010. Disponível em: <http://www.ifch.unicamp.br/proa/DebatesII/shirleyPT.html>. Acesso em 07/04/2011.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 1997.
- CASSARAT, Patricia; MARCADÉ, Isabelle. *Les mouvements dans la peinture*. Paris: Larousse, 2000.
- CARUANA, Wally. Rover Thomas: 'Who's that bugger who paints like me?' In: LEARY, Karen (ed.) *World of Dreaming: traditional and modern art of Australia* [catálogo]. Canberra / São Petersburgo: National Gallery of Australia / State Hermitage Museum, 2000.
- CARUANA, Wally. *Aboriginal art*. London and New York : Thames and Hudson, 2003.
- CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CARVALHO, Elizabeth (roteiro e edição). “Larissa Behrendt fala dos desafios para a inclusão dos aborígenes na Austrália”. Entrevista produzida para o canal Globo News, 24 min., 2012. Disponível em: <http://g1.globo.com/videos/globo-news/milenio/t/programas/v/larissa-behrendt-fala-dos-desafios-para-a-inclusao-dos-aborigenes-na-australia/1761538/>. Acesso em 14/01/2012.

- CHIBNIK, Michael. Oaxacan Wood Carvings in the World of Fine Art: Aesthetic Judgments of a Tourist Craft. *Journal of Anthropological Research*, Vol. 62, No. 4. Winter, 2006. P. 491-512.
- CLARK, Deborah e JENKINS, Susan (orgs.). *Culture warriors*. Australian Indigenous art triennial. Canberra: National Gallery of Australia, 2007.
- CLIFFORD, James. Introduction: partial truths. In MARCUS & CLIFFORD (eds.). *Writing Culture: the poetics and politics of ethnography*. Berkeley, Los Angeles, Londres; University of California Press, 1986.
- _____. Collections; On collecting art and culture. In: CLIFFORD, James. *The Predicament of Culture*. Massachusetts: Harvard University Press, 1998.
- COELHO DE SOUZA, Marcela Stockler. A pintura esquecida e o desenho roubado: contrato, troca e criatividade entre os Kĩsêdjê. *Paper* apresentado na 27ª Reunião Brasileira de Antropologia, Belém, 2010.
- COLI, Jorge. *O que é arte*. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- COSLOVICH, Gabriella. Families cry foul over artists' move. *The Age*, 29 de abril de 2009. Disponível em: <http://www.theage.com.au/national/families-cry-foul-over-artists-move-20090428-am21.html>. Acesso em 12/04/2011.
- CRAPANZANO, Vincent. Herme's dilemma: the masking of subversion in ethnographic description. In: MARCUS & CLIFFORD (eds.). *Writing Culture: the poetics and politics of ethnography*. Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press, 1986.
- CUBILLO, Franchesca; CARUANA, Wally (orgs.) *Aboriginal and Torres Strait Islander Art: collection highlights*. Canberra: National Gallery of Australia, 2010.
- CUNHA, Manuela Carneiro da. De Charybde em Scylla: savoirs traditionnels, droits intellectuels et dialectique de la culture [on-line]. Palestra na XXVI^{ème} Conférence Marc-Bloch, Paris, junho 2004. Disponível em: <http://cmb.ehess.fr/document110.html>. Acesso em 10/12/2007.
- DAVIDSON, Christine. Art centres and the Indigenous art debate. In: *Australian Art Collector* no. 49, setembro de 2009.
- DAVIS, Elizabeth. Metamorphosis in the culture market of Niger. *American Anthropologist*, New Series, Vol. 101, No. 3. Sep. 1999. P. 485-501.
- DAVISON, Graeme; HIRST, John; MACINTYRE, Stuart (eds.). *The Oxford Companion to Australian History*. Melbourne: Oxford University Press, 2001.
- DARNTON, Robert. *Boemia literária e revolução*. O submundo das letras no Antigo Regime. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- DEGLI, Marine; MAUZÉ, Marie. *Arts premiers*. Paris: Gallimard/ Réunion des musées nationaux, 2006.
- DENNON, Donald et al. *A History of Australia, New Zealand and the Pacific*. Oxford: Blackwell, 2000.
- DESART. *Art Centre Managers' Guidebook*. Alice Springs: Association of Central Australian Aboriginal Art & Craft Centres, 2009.
- DESCOLA, Philippe. La fabrique des images. In: *Anthropologie et Sociétés*, Volume 30, numéro 3, 2006, p. 167-182. Disponível em: <http://id.erudit.org/iderudit/014932ar>.

- DESCOLA, Philippe. *Par-delà nature et culture*. Paris: Éditions Gallimard, 2005.
- DIONÍSIO, Gustavo Henrique. A psicologia da forma e as imagens do inconsciente: de Mário Pedrosa a Nise da Silveira [on-line] in *Psicologia Discência e Pesquisa* no. 2, dezembro de 2000. Disponível em: <http://www.assis.unesp.br/revistadiscenciapesquisa/revista2.htm>. Acesso em 22 de setembro de 2010.
- DODSON, Mick; ALLEN, David; GOODWIN, Tim. *The role of the Central Land Council in Aboriginal land dealings*. Canberra: Australian Agency for International Development, 2008. Disponível em: www.ausaid.gov.au/publications/pdf/MLW_VolumeTwo_CaseStudy_6.pdf. Acesso em 09/08/2011.
- DONOVAN, Samantha. Demands for better protection of Indigenous artists. *The World Today* (Australian Broadcasting Corporation - ABC). Disponível em <http://www.abc.net.au/worldtoday/content/2007/s1895679.htm>. Acesso em 12/04/2011.
- DUARTE, Alice. O museu como lugar de representação do outro. In: *Antropológicas n. 2*. Porto: Universidade Fernando Pessoa, junho de 1998.
- DUPAIGNE, Bernard. *Le scandale des arts premiers: la véritable histoire du Musée du Quai Branly*. Paris : Mille et une nuits, 2006.
- DURKHEIM, Emile. Sur le totemisme. *L'année Sociologique* no 5. 1902. P. 82-121, 1902
- DUSSART, Françoise. *The politics of ritual in an Aboriginal settlement: kinship, gender and the currency of knowledge*. Washington D.C.: Smithsonian Institute Press, 2000.
- _____. De la terre à la toile: peintures acryliques de l'Australie centrale. In: DESCOLA, Philippe (org). *La fabrique des images*. Paris: Musée du Quai Branly / Somogy Éditions d'art, 2010.
- DWYER, Carmel. International Buyers of indigenous arts. *Art & Australia* Vol 42 N. 4. Winter 2005. P. 612-614.
- EATOCK Cathy; MORDAUNT, Kim. *Copyrites*. 1997. Documentário. Australian Film Finance Corporation Limited, 1997. 53 minutos.
- ECCLES, Jeremy. It's all folk art at BOS 2010. In: *Aboriginal Art News*, 10/02/2010 [on-line]. Disponível em: <http://www.aboriginalartnews.com.au/2010/02/its-all-folk-art-at-bos-2010.php>. Acesso em 07/04/2011.
- ECO, Umberto. Innovation and repetition: between modern and postmodern aesthetics. In: *Daedulus* vol. 134, no. 4, 2005: p. 191–207.
- EDWARDS, Deborah; PEEL, Rose. *Margaret Preston*. Sydney: Art Gallery of New South Wales, 2005.
- ELIADE, Mircea. Australian Religions. Part III: Initiation Rites and Secret Cults. *History of Religions* Vol. 7, No. 1. Aug., 1967, pp. 61- 90.
- ELLIOT, David. The beauty of distance: songs of survival in a precarious age [on-line]. Texto de apresentação presente nos *folders* e materiais de divulgação da 17a. Bienal de Sydney, de maio a agosto de 2010. Disponível em: <http://www.bos17.com/page/theme.html>. Acesso em 06/04/2011.

- ERRINGTON, Sherry. *The death of authentic primitive art and other tales of progress*. Berkeley/ Los Angeles / London: University of California Press, 1998.
- EVANS, Brett *et al.* *The Bentinck Project*. Woollongabba: Woollongabba Art Gallery, 2006.
- FATON, Andrée; REBOURG, Alian (orgs.). *Australie, 40.000 ans de culture aborigène* In: *Dossiers Histoire et Archeologie n. 135*. Dijon, Février 1989.
- FAUSTO, Carlos. *Inimigos Fiéis: história, guerra e xamanismo na Amazônia*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.
- FISCHER, Laura. The art/ethnography binary: post-colonial tensions within the field of Australian Aboriginal art. *Cultural Sociology* 6(2), 2012. No prelo.
- FORGE, Anthony (org). *Primitive art and society*. London: Wenner Green / Oxford University Press, 1973.
- FRAZER, James. *O ramo de ouro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1982.
- FREIRE, José Reginaldo. A descoberta do museu pelos índios. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário. *Memória e patrimônio*. Ensaio contemporâneos. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.
- FRENCH, Alison. *Seeing the centre: the art of Albert Namatjira (1902-1959)*. Canberra: National Gallery of Australia, 2002.
- FRENCH, Rachel; FRENCH, Alisson; McKENZIE, Anna. *The legacy of Albert Namatjira today: contemporary Aboriginal watercolours from Central Australia*. Alice Springs: Ngurratjuta Iltja Ntjarra (Many Hands Art Centre), 2008.
- FREUD, Sigmund. *Totem e tabu e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1974.
- GALLOIS, Dominique Tilkin. [Ilustrações: índios Wajãpi]. *Kusiwa: pintura corporal e arte gráfica wajãpi*. Rio de Janeiro: Museu do Índio/APINA/CTI/NHII-USP, 2002.
- GEERTZ, Clifford. “A arte como um sistema cultural” in: *O Saber Local*. Novos ensaios em antropologia interpretativa. Petrópolis: Editora Vozes, 1997.
- GEERTZ, Clifford. Blurred Genres: the refiguration of social thought. In: *American Scholar* 49 (2), 1980: 165-179.
- GELL, Alfred. “The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology” In: Jeremy Coote & Anthony Shelton (eds.) *Anthropology, Art, and Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press, 1995. P. 40-67.
- GELL, Alfred. *Art and agency*. An anthropological theory. Oxford, Clarendon Press, 1998.
- GELL, Alfred. Vogel’s Net. Traps as artworks and artworks as traps. In: MORPHY, Howard e PERKINS, Morgan (orgs.). *The Anthropology of art*. A reader. Cornwell: Blackwell Publishing, 2006.
- GEISLER, Marie; MCGREGOR, Ken; GREGORINI, Flore. *Yannima Pikarli Tommy Watson*. Macmillan Art Publisher, 2010.
- GIDDENS, Anthony. *The constitution of society*. Outline of the theory of structuration. Berkeley: University of California Press, 1984.
- GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônios [on-line]. *Horizontes antropológicos* vol.11, n.23, 2005. Disponível em:

http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-71832005000100002&script=sci_arttext. Acesso em 01/10/2011.

GOSFORD, Bob. Where to buy fake 'authentic' Aboriginal art [on-line]. In: Crickey, Disponível em: <http://www.crickey.com.au/2010/01/12/where-to-buy-fake-authentic-aboriginal-art>. Acesso em 09/11/2010.

GOUGH, Julie (org.). *Tayenebe*. Tasmanian Aboriginal women's fibre work. Hobart: Tasmanian Museum and Art Gallery, 2009.

GLOWCZEWSKI, Barbara. Australian aborigines. A paradigm of modernity? In: BLACKMAN, Maurice (ed.). *Australian aborigines and the French*. Kensington: New South Wales University Press, 1990.

GOLDSTEIN, Ilana S. *O Brasil best-seller de Jorge Amado: literatura e identidade nacional*. São Paulo: SENAC, 2003.

_____. Entrevista com Sally Price [online]in: *Revista Proa no. 2*, outubro de 2010. Disponível em:

<http://www.ifch.unicamp.br/proa/EntrevistasII/entrevistasallyprice.html>. Acesso em 01/07/2011.

GOMBRICH, Ernst. *The preference for the primitive: episodes in the history of Western taste and art*. London: Phaidon Press, 2002.

GRABURN, Nelson. Arts of the Fourth World. IN: MORPHY, Howard; PERKINS, Morgan (eds.). *The Anthropology of art: a reader*. Oxford: Blackwell, 2006. P. 412-430.

GRAEBER, David. *Toward an anthropological theory of value*. The false coin of our dreams. Nova York: Palgrave McMillan, 2001.

GRAHAM, Laura. *Performing Dreams*. Discourses of Immortality among the Xavante of Central Brazil. Austin: University of Texas Press, 1995.

HAMBI, Louise (ed). *Twined together = Kunmadji njalehnjaleken*. Gumbalanya: Injalak arts and crafts, 2005.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro, DP&A Editora, 1999.

HAWKES, Helen. Journey of Namatjira takes to the stage. *Northern Star*. 30 de maio de 2011.

HEALY, Jacqueline. *A fragile thing: marketing aboriginal art from remote areas*. Tese de doutoramento apresentada à *School of Art History, Cinema, Classics and Archeology* da Universidade de Melbourne, 2005.

HEINICH, Nathalie. *La gloire de Van Gogh*. Essai d'Anthropologie de l'Admiration. Paris: les Éditions de Minuit, 1991.

_____. *Le triple jeu de l'art contemporain*. Paris: Éditions de Minuit, 1998.

_____. *La sociologie de l' art*. Paris : Éditions La Découverte, 2001.

HENRICI, Jane. Trading Cultures: Tourism and Tourist Art in Pisac, Peru. In: ROBINSON e BONIFACE (Eds.). *Tourism and Cultural Conflicts*. Oxon; New York: CABI Publishing, 1999.

HERKENHOFF, Paulo; PEDROSA, Adriano. *XXIV Bienal de São Paulo: Roteiros*. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. São Paulo: Fundação Bienal, 1998.

HIKIJI, Rose Satiko Gitirana (org.). *Imagem-conhecimento: Antropologia, cinema e outros diálogos*. Campinas: Papirus, 2009.

JAMES, Diana. *Painting the song: Kaltjiti artists of the sand dune country*. Fitzroy: McCulloch & McCulloch Australian Art Books / Kaltjiti Arts, 2009.

JANKE, Terri. Bulun Bulun & Anor v R & T Textiles Pty Ltd. *Minding Culture: Case Studies on Intellectual Property and Traditional Cultural Expressions*. OMPI, 2003. Disponível em: http://www.google.de/#hl=pt-BR&source=hp&q=Bulun+Bulun&oq=Bulun+Bulun&aq=f&aqi=&aql=&gs_sm=e&gs_upl=809132641013576111111015151013211124610.2.3.11610&bav=on.2.or.r_gc.r_pw.&fp=95099847ad02929&biw=1274&bih=814 . Acesso em 19/08/2011.

JANKE, Terri; QUIGGIN, Robynne. Indigenous cultural and intellectual property and customary law. In: *Aboriginal Customary Laws*. Background Paper 12. Darwin: Northern Territory Law Reform Committee, 2003.

JOHNSON, Vivien. *Papunya painting out of the desert*. Canberra: National Museum of Australia Press, 2006.

JOLLY, Margaret. Becoming a "New" Museum? Contesting Oceanic Visions at Musée du Quai Branly. *The Contemporary Pacific*, Volume 23, Number 1. 2011. P. 108-139.

KARP, Ivan. How museums define other cultures. In: *American Art*, Vol 5, No 1/2, 1991. P. 10-15.

KEAN, John. Papunya, place and time. In: JOHNSON, Vivien. *Papunya Painting out of the desert*. Canberra: National Museum of Australia Press, 2006.

KEANE, Webb. *Christian moderns: Freedom and fetish in the mission encounter*. Berkeley, University of California Press: 2007.

KEANE, Webb. Self-interpretation, agency, and the objects of anthropology: Reflections on a genealogy. In: *Comparative studies in Society and History*, 45 (2), 2003: 222-248.

KIDD, Rosalind. *The way we civilize*. Aboriginal affairs, the untold story. Sta Lúcia: University of Queensland Press, 1997.

KNIGHTS, Mary. *Irrunytju Arts*. Irrunytju: Irrunytju Arts, 2006.

KOPYTOFF, Igor. A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo. In: APPADURAI, Arjun (org.). *A vida social das coisas*. As mercadorias sob uma perspectiva cultural. Rio de Janeiro: Editora da Universidade Federal Fluminense – EDUFF, 2008.

KÖNNIG, Kasper; EVANS, Emily; WOLF, Falk. *Remembering forward*. Australian Aboriginal painting since 1960 [catálogo]. Colônia / Londres: Museum Ludwig / Paul Holberton Publishing, 2011.

KLEINERT, Sylvia & NEALE, Margo (eds). *The Oxford Companion to Aboriginal Art and Culture*. Melbourne: Oxford University Press, 2000.

KROEBER, Theodora. *Ishi in Two Worlds: a Biography of the Last Wild Indian in North America*. Berkeley, Univeristy of California Press, 1961.

LAGROU, Els. A arte do outro no surrealismo e hoje. In: *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 14, n. 29, p. 217-230, jan./jun 2008.

_____. *Arte indígena no Brasil*. Agência, alteridade e relação. Rio de Janeiro: C/Arte, 2009.

_____. Arte ou artesanato? Agência e significado nas artes indígenas [on-line]. In: *Proa* no 2., novembro de 2010. Disponível em: <http://www.ifch.unicamp.br/proa/DebatesII/elslagrou.html>. Acesso em: 07/04/2011.

LAGROU, Els. *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica* (Kaxinawá, Acre). Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

LATOUR, Bruno (org). *Les dialogues des cultures: actes des rencontres inaugurales do Musée du Quai de Branly* (21 juin 2006). Paris: Musée du Quai Branly, 2007.

LATTAS, Andrew. Nationalism, aesthetic redemption and aboriginality” In: *Australian Journal of Anthropology*, no. 2, vol. 3, December 1991. P. 307 - 324.

LAVALOU, Armelle; ROBERT, Jean-Paul. *Le musée du Quai Branly*. Paris, Groupe Moniteur / Musée du Quai Branly, 2006.

LEA, Vanessa. O corpo como suporte para a geometria. In: FERREIRA, Mariana Kawall Leal (org.) *Idéias matemáticas de povos culturalmente distintos*. São Paulo: FAPESP/Global/Mari, 2002.

LEA, Vanessa. Casas e casas Mebengokre. In: CASTRO, Eduardo Viveiros de; CUNHA, Manuela Carneiro da (orgs.). *Amazonia: Etnologia e Historia Indigena*. São Paulo: Núcleo de História Indígena e do Indigenismo NHII-USP/FAPESP, 1993.

LE GOFF, Jacques. *O maravilhoso e o cotidiano no Ocidente medieval*. Lisboa, Edições 70, 1985.

LESLIE, Donna. Lin Onus. Picturing histories, speaking politics. In: *Artlink*. Contemporary art of Australia and the Asia-Pacific vol 30 n. 1. março de 2010. P. 28-33.

L’ESTOILE, Benoît. *Le Gout des autres*. De l’exposition coloniale aux arts premiers. Paris: Flammarion, 2007.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O totemismo hoje*. Petrópolis: Vozes, 1975.

_____. *Des symboles et leur doubles*. Paris: Plon, 1989.

_____. Uma sociedade indígena e seu estilo in: *Tristes Trópicos*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

LEVITZ, Tamara. The Aestheticization of Ethnicity: Imagining the Dogon at the Musée du quai Branly. In: *The Musical Quarterly Advance* Vol 89 Issue 4, 2006.

LIMA, Ricardo. Artesanato de tradição: cinco pontos em discussão In: Sampaio, Helena (org.). *Olhares itinerantes*. Reflexões sobre artesanato e consumo da tradição. São Paulo: Central Artesol, 2004.

MACEDO, Valéria. Dos cantos para o mundo. Invisibilidade, figurações da “cultura” e o se fazer ouvir nos corais guarani. *Paper* apresentado no Centro de Etnologia Indígena da UNICAMP, no dia 6 de outubro de 2010.

MACKENZIE, Catriona. *Mrs. Patterns* [documentário]. Film Australia Production. Vídeo, 55 minutos. 2003.

MARCUS, George E. A estética contemporânea do trabalho de campo na arte e na antropologia: experiências em colaboração e intervenção. In: BARBOSA, Andréa; CUNHA, Edgar Teodoro;

_____. Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography. *Annual Review of Anthropology*, Palo Alto, California, vol.24, 1995. P. 95-117.

MARK, Peter. The future of African art in Parisian public museums. In: *African Arts* Vol. 33, No. 3, Autumn 2000.

MARTIN, Jean-Hubert e FRANCIS, Mark. *Magiciens de la terre*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1989.

MARUYAMA, Naho; YEN, Tsu-Hong. Toward a New Perspective of Producing Tourist Art: The Native American Artists' View. *e-Review of Tourism Research*, Vol. 2, No. 2. 2004. Disponível em: <http://ertr.tamu.edu>. Acesso em 20/08/2011.

MAY, Sally. *Karru Kadjurren*. Creating community with an art centre in indigenous Australia. Doctor of Philosophy Thesis. Centre for Cross-Cultural Research, Australian National University, 2005.

McCULLOCH, Susan; CHILDS, Emily. *McCulloch's contemporary Aboriginal Art*. The complete guide. Melbourne: Australian Art Books, 2009.

McDONALD, John. A snub for Aboriginal art in: *Sydney Morning Herald*. 5 de agosto de 1994.

McLEAN, Bruce. Richard Bell. Matter of fact. In: *Artlink*. Contemporary art of Australia and the Asia-Pacific vol 30 n. 1. março de 2010. P. 40-43.

McLEAN, Ian. *White aborigines*. Identity politics in Australian art. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

MELLOR, Doreen; JANKE, Terri. *Valuing Art, Respecting Culture: Protocols for working with the Australian Indigenous visual arts and craft sector*. Woolloomooloo: National Association for the Visual Arts – NAVA, 2001.

MITCHELL, Marybelle. Social, economic and political transformation among Canadian Inuit from 1950-1988. In: MASTER, G. (org.). *In the shadow of the sun: perspectives on contemporary native art*. Quebec: Canadian Museum of Civilization, 1993. P. 333-356.

MOORE, Richard. *Art from the heart* [documentário]. RM Films Production, 1998. 59 minutos.

MORPHY, Frances; MORPHY, Howard. The hegemony of the mainstream: government interventions in the Northern Territory [no prelo]. Comunicação apresentada no evento *Sacred or Profane? The Australian Government's Intervention in Aboriginal Communities*, em 2 de dezembro de 2007, na Universidade de Virgínia.

MORPHY, Howard. The Anthropology of Art In: INGOLD, Tim. *Companion Encyclopedia of Anthropology*. Londres: Routledge, 1994. P. 648 – 685.

_____. *Aboriginal art*. London / New York: Phaidon Press, 1998.

_____. Seeing indigenous aboriginal art. In: Westerman, Mariet (ed.) *Anthropologies of Art*. Clark Art Institute / Yale University Press, New Haven e Londres, 2005.

_____. *Becoming art*. Exploring cross cultural categories. Sydney: University of South Austrália Press, 2008.

_____. Impossible to ignore: Imants Tillers' response to Aboriginal art in: *Imantsstillers: one world many visions* [on-line]. Disponível em:

<http://nga.gov.au/Exhibition/TILLERS/Default.cfm?MnuID=4&Essay=5> . Acesso em 26/01/2010.

MORPHY, Howard; PERKINS, Morgan (orgs.). *The anthropology of art: a reader*. Oxford: Blackwell Publishing, 2006.

MOULIN, Raymonde. *L'artiste, l'institution et le marché*. Paris: Flammarion, 1992.

MUNDINE, Djon. *Saltwater*. Yirrkala bark paintings of Sea Country: recognizing indigenous sea rights. Yirrkala: Buku-larrngay Mulka Centre/Jennifer Isaacs Publishing, 1999.

MUNDINE, Djon. The Aboriginal Memorial: We have survived. In: LEARY, Karen (ed.) *World of Dreaming: traditional and modern art of Australia* [catálogo]. Canberra / São Petersburgo: National Gallery of Australia / State Hermitage Museum, 2000.

MUNDINE, Djon. White Face/Black Mask. In: *Artlink*, Vol. 25, No. 3, 2005.

MUNN, Nancy. Walbiri graphic signs. An analysis. *American Anthropologist*, vol 64, no. 5, part 1. 1962. P. 972-984.

_____. Visual categories: as approach to the study of representational systems. *American Anthropologist*, vol. 68 no. 2. 1966. P.936-950.

_____. *Walbiri iconography*. Graphic representation and cultural symbolism in a central Australian society. Ithaca / New York: Cornell University Press, 1973.

_____. Gawan Kula: spatiotemporal control and the symbolism of influence. In: LEACH, Edmund. *The Kula: New perspectives on Massin exchange*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

MUSHARBASH, Yasmine. *Yuendumu everyday: intimacy, immediacy and mobility in a remote Aboriginal settlement*. Camberra: Aboriginal Studies Press, 2008.

MÜLLER, Regina Polo. Mensagens visuais na ornamentação corporal Xavante. In: VIDAL, Lux (org.). *Grafismo indígena*. Estudo de antropologia estética. São Paulo: Studio Nobel/ Editora da Universidade de São Paulo/ Fapesp, 1992.

MÜLLER, Regina Polo. *Assurini do Xingu, história e arte*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1993.

MYERS, Fred. Ideology and experience: the cultural basis of politics in Pintupi life. In: HOWARD, Michael (org.). *Aboriginal Power in Australian Society*. St Lucia, Qld: University of Queensland Press, 1982, p.79-114.

_____. Representing culture: the production of discourses for aboriginal acrylic paintings. In: *Cultural Anthropology*, Vol. 6, No. 1, February 1991. P. 26-62.

_____. *Painting Culture: The making of an aboriginal high art*. Duke University Press, 2002.

_____. What did paintings want? Pintupi Painting at Yayayi in the 1970s. In: KÖNNIG *et al. Remembering forward*. Australian Aboriginal painting since 1960 [catálogo]. Colônia / Londres: Museum Ludwig / Paul Holberton Publishing, 2011.

NATIONAL FILM AND SOUND ARCHIVE. *Games of the XXVII Opympiad Opening*. Sydney. Vídeo, 2000. 107 minutos. Código no acervo JBS C796.

NEALE, Margo. Learning to be proppa. In: *Artlink*. Contemporary art of Australia and the Asia-Pacific vol 30 n. 1. março de 2010. P. 34-39.

NEW SOUTH WHALES GOVERNMENT. “Case-study 3: Terry Yumbulul and the ten-dollar note” [on-line]. Disponível em:

<http://ab-ed.boardofstudies.nsw.edu.au/go/aboriginal-art/protecting-australian-indigenous-art/case-studies-of-copying-and-appropriation/case-study-3-terry-yumbulul-and-the-ten-dollar-note>. Acesso em 16/09/2010.

NEWSTEAD, Adrian. *2010 in review* [on-line]. In: *Art Market Report*. Disponível em: <http://www.aiam100.com/#/articles/351/>. Acesso em 10/04/2011.

O’CONNELL, Rae (org.). *Billy Missi*. Urapun Kai Buai [catálogo]. Cairns: KickArts Contemporary Arts Publisher, 2008.

O’ROURKE, Stephen. *Sandpainting of the western desert* [documentário]. Sydney, Australian Broadcasting Commission. 1981. 10 minutos.

OSWALT, Philipp. Instant Barock? Das Schloss 2015 in: *Schlossdebate* [on-line]. Disponível em: <http://schlossdebate.de/?p=295#more-295>. Acesso em 11/06/2011.

PARRY, Jonathan; BLOCH, Maurice. *Money and the morality of exchange*. Cambridge: The University of Cambridge Press, 1989.

PASCOE, Bruce. *The little red yellow black book*. An introduction to Indigenous Australia. Canberra: Australian Institute of Aboriginal and Torres Strait Islands Studies – AIATSIS, 2008.

PAZ, Octavio. Ver e usar: arte e artesanato. In: *Convergências: ensaios sobre arte e literatura*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1991.

PELTIER, Phillipe. Between countries and cultures. Press-release divulgado pelo *Musée du Quai Branly* à imprensa em dezembro de 2002. Acessível em: <http://www.quaibranly.fr/uploads/media/doc-2508.pdf> . Acesso em 28/07/2009

PERKINS, Hetti & FINK, Hannah (eds.). *Papunya Tula: genesis and genius*. Sydney: Art Gallery of New South Wales, 2000.

PERKINS, Hetti Perkins. *Tradition today: Indigenous art in Australia*. Sydney: Art Gallery of New South Wales, 2004.

PERKINS, Hetti. *Art and Soul* [documentário em três episódios]. Screen Australia / Hibiscus Films / Art Gallery of New south Wales / Australian Broadcasting Coporation, 2010. Trechos disponíveis no site da ABC TV: <http://www.abc.net.au/arts/artandsoul/about/default.htm>. Acesso em 28/09/2011.

PERRY, Gill. O primitivismo e o ‘moderno’ in: HARRISON, Charles *et al*. *Primitivismo, Cubismo e Abstração*. Começo do século XX. São Paulo: Cosac & Naify, 1998. P 3-85.

PETERSON, Nicolas; ALLEN, Lindy; HAMBY, Louise. *The makers and making of indigenous Australian museum collections*. Melbourne: Melbourne University Press, 2008.

PHILLIPS, Ruth. The collecting and display of souvenir arts. In: MORPHY, Howard e PERKINS, Morgan. *The anthropology of art: a reader*. Oxford: Blackwell Publishing, 2006.

PORTAIL DE LA STATISTIQUE FRANÇAISE. *Musées*. 2005. Disponível em: <http://www.statistique->

publique.fr/index.php?php_action=DOMAINES_selectDomaine&idDomaine=2&critereTri=the me&ordreTri=asc. Acesso em 15/08/2011

POSSAS, Helga Cristina Gonçalves. Classificar e ordenar: os gabinetes de curiosidades e a história natural In: FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves e VIDAL, Diana Gonçalves (orgs.). *Museus: dos gabinetes de curiosidades à museologia moderna*. Belo Horizonte: Argumentum, 2005.

PHOLEROS, Paul; LEA, Tess. This is not a pipe: the treacheries of Indigenous housing. In: *Public Culture* no 22 vol. 1. Winter 2010. P. 187-209.

PRICE, Sally. *Arte primitiva em centros civilizados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

PRICE, Sally. Into the mainstream: Shifting authenticities in art. *American Ethnologist*, Vol. 34, N. 4. November 2007. P. 603–620.

_____. *Paris Primitive*. Jacques Chirac's Museum on the Quai Branly. Chicago: University of Chicago Press, 2007.

_____. Re: Name of the German Institution [comunicação pessoal]. Mensagem recebida por ilagolds@yahoo.com em 30/01/2010.

PRICE-WILLIAMS, Douglas; GAINES, Rosslyn. The Dreamtime and Dreams of Northern Australian Aboriginal Artists. *Ethos* Vol. 22, No. 3 (Sep. 1994). P. 373-388. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/640405> . Acesso em 22/06/2011.

PUTNAM, James. *Art and artifact*. The museum as medium. London: Thames and Hudson, 2001.

RADCLIFFE-BROWN. The Rainbow-Serpent Myth of Australia. *The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*. Volume 56. P. 19–25.

ROBINSON, Natasha. Paintings to cover holes in the wall. *The Australian*. 21 de julho de 2008.

ROUX, Emmanuel de. La route des sculptures Nok va-t-elle être coupée? In: *Le Monde*. Paris, 26 de novembro de 2000.

ROUX, Emmanuel de. L'affaire de la tête maori rouvre le débat sur la vente des oeuvres In: *Le Monde*. Paris, 25 de outubro de 2007.

RUBIN, Willian (org.). *Primitivism in 20th Century Art*. Nova York e Boston: Museum of Modern Art e Little, 1984.

RYAN, Chris. Events and Artefacts. In RYAN e AICKEN (Eds.). *Indigenous Tourism: The Commodification and Management of Culture*. Amsterdam; New York: Elsevier, 2005.

RYAN, Judith. Ginger Riley Munduwalawala: a seeing artist. In: [Artlink, Vol 21 no 4, 2001](#).

SAID, Edward. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SAHLINS, Marshall. *Ilhas de história*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

SANDS, Neil. Australian nature reserves placed under Aboriginal management. In: *The Telegraph*. 5 de outubro de 2009. Disponível em: <http://www.telegraph.co.uk/expat/expatnews/6261337/Australian-nature-reserves-placed-under-Aboriginal-management.html>. Acesso em 19 de Janeiro de 2012.

SANTOS, Laymert Garcia dos. Como a arte global transforma a arte étnica. Texto apresentado no *Seminário Internacional Depois do muro: geopolítica das artes*. Recife, Fundação Joaquim Nabuco, 11/11/09. Disponível em:

<http://www.geopoliticadacultura.org.br/blog/2010/11/como-a-arte-global-transforma-a-arte-etnica/>. Acesso em 11/06/2011.

SANTOS-GRANERO, Fernando (org.) *The occult life of things*. Native Amazonian theories of materiality and personhood. Tucson: The University of Arizona Press, 2009.

SCARDUELLI, Pietro. Dynamics of Cultural Change among the Toraja of Sulawesi. The Commoditization of Tradition. *Anthropos*, no. 100, Vol 2. 2005. P. 389-400

SCHAPIRO, Warren. *Social organization in Aboriginal Australia*. Camberra: Australian National University Press, 1979.

SCHEFFLER, Harold. *Australian kin classification*. Cambridge: Cambridge University Press, 1978.

SCHNEIDER, David. *A critique of the study of kinship*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1984.

SCHMIDT, Chrischona. *Beyond suffering: the significance of productive activity for Aboriginal Australians*. *Honour Thesis* apresentada ao Departamento de Antropologia da Universidade de Sydney, 2005.

_____. The development of the Utopia art movement through the lens of relationships between artists and the art world [on-line]. In: *Global art and the museum*. ZKM, Karlsruhe, 2011a. Disponível em:

http://www.globalartmuseum.de/site/guest_author/299. Acesso em 11/04/2011.

_____. Rodney Gooch's role and influence in the development of the Utopia Art Movement: a history of the art movement and Rodney Gooch's role within it. *The International Journal of the Arts in Society*. Volume 5, Issue 6. 2011 b. P. 149-162.

SCHNEIDER, Arnd. Appropriations In: SCHNEIDER, Arnd e WRIGHT, Cristopher. *Contemporary art and anthropolgy*. Oxford/ Nova York: Berg, 2006.

SCHWARCZ, Lilia Katri Moritz. A era dos museus de etnografia no Brasil: o Museu Paulista, o Museu Nacional e o Museu Paraense em finais do XIX In: FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves e VIDAL, Diana Gonçalves (orgs.). *Museus: dos gabinetes de curiosidades à museologia moderna*. Belo Horizonte: Argumentum, 2005.

SENATSVERWALTUNG für Stadtentwicklung [Departamento do Senado para o Desenvolvimento de Cidades]. The way to the Humboldt Forum [on-line]. Disponível em: http://www.stadtentwicklung.berlin.de/bauen/palast_rueckbau/en/humboldtforum.shtml. Acesso em 31/01/2010.

SEVER, Nancy. *John Mawurndjul*. Survey 1979 – 2009 [catálogo]. Camberra: The Australian National University / Drill Hall Gallery, Camberra, 2009.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan [on-line]. In: *Proa no.2, nov. 2010*. Disponível em: www.ifch.unicamp.br/proa/ArtigosII/PDFS/anasimioni.pdf. Acesso em 12/04/2011.

_____. *Profissão artista: pintoras e escultoras brasileiras entre 1884 e 1922*. São Paulo: EDUSP/ FAPESP, 2008.

- SMITH, Terry. Public art between cultures: the Aboriginal Memorial, aboriginality and nationality in Australia. In: *Critical Inquiry* Vol. 27 No. 4, Summer 2001. P 629-661.
- SNOW, Deborah. Art alliance to fight complex resale royalty. *The Sydney Morning Herald* [online]. 31 de janeiro de 2001. Disponível em: <http://www.smh.com.au/entertainment/art-and-design/art-alliance-to-fight-complex-resale-royalty-20110130-1a9q0.html>. Acesso em 12/04/2011.
- SOUZA, Carla Delgado de. Do artesanato à grande arte. Reflexões sobre a formação do campo musical na Europa. Trabalho apresentado ao Programa de Pós-graduação em Música do Instituto de Artes da UNICAMP, 2008 (mimeo).
- STANNER, William E. Religion, Totemism and Symbolism. In: CHARLESWORTH, Max (org.). *Religion in Aboriginal Australia*. Brisbane: University of Queensland Press, 1989.
- STEINER, Cristopher. Authenticity, repetition and the aesthetics of seriality. The work of tourist art in the age of mechanical reproduction. In: PHILLIPS, Ruth; STEINER, Cristopher. *Unpacking culture*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1999.
- STRATHERN, Marilyn. Fuera de contexto. Las ficciones persuasivas de la antropología. In REYNOSO (org.). *El surgimiento de la antropología posmoderna*. Barcelona: Gedisa, 1987.
- SWEENEY, James Johnson (org.). *African Negro Art*. Nova York: Museum of Modern Art, 1935.
- TAYLOR, Anne-Christine. Les vies d'un objet au musée. In: *Textes et documents pour la classe n. 918: le Musée du Quai Branly*. Paris: SCÉRÉN – CNDP, junho de 2006. P. 6 – 13.
- TAYLOR, Luke. *Seeing the Inside: bark painting in Western Arnhem Land*. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- TCHEKHOFF, Claude. Les langues aborigènes. In: FATON, Andrée; REBOURG, Alian (orgs.). *Australie, 40.000 ans de culture aborigène. Dossiers Histoire et Archeologie n. 135*. Dijon, Février 1989.
- TEO, Hsu-Ming; WHITE, Richard. *Cultural history in Australia*. Sydney: University of New South Wales Press, 2003.
- THE SENATE. Standing Committee on Environment, Communications, Information Technology and the Arts Indigenous Art. *Securing the Future Australia's Indigenous visual arts and craft sector Commonwealth of Australia*. Canberra: Senate Printing Unit, Parliament House, 2007.
- THOMAS, Nicholas. *Entangled objects: exchange, material culture, and colonialism in the Pacific*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1991.
- THORNTON, Warwick (dir.). *Samson and Delilah*. Austrália: Scarlett Pictures, Caama Productions, Screen Australia Indigenous Branch e New South Wales Film & Television Office, 2009. Filmado em Dolby Digital. 101 minutos.
- TREVITT, Mathieson. *Djambawa Marawili* [catálogo]. Sydney: Buku-Larrngay Mulka / Annandale Galleries, 2011.
- TURNER, David. *Australian Aboriginal social organization*. New Jersey: Humanities Press, 1980.

UNESCO & WIPO. *Consolidated Analysis of Legal Protection of Traditional Cultural Expressions/Expressions of Folklore*, 2003. Disponível em: www.wipo.int/freepublications/en/tk/913/wipo_pub_913.pdf. Acesso em 18/08/2011.

URRY, John. *O olhar do Turista*. São Paulo: Nobel, 1996.

VAN GENNEP, Arnold. *L'état actuel du probleme totémique*. Paris: Leroux, 1920.

VELTHEM, Lúcia Hussak van. *O Belo é a Fera*. A estética da produção e da predação entre os Wayana. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003.

VIANNA, Hermano. O exotismo nosso de cada dia In: *Folha de São Paulo*, São Paulo, 16 de maio de 2004, Caderno Mais!. P. 8-9.

VIDAL, Lux (org.). *Grafismo indígena*. Estudo de antropologia estética. São Paulo: Studio Nobel/ Editora da Universidade de São Paulo/ Fapesp, 1992.

_____. Museu dos povos indígenas do Oiapoque: Kuahi [on-line]. Disponibilizado no site do Instituto de Pesquisa e Formação Indígena – IEPÉ: <http://www.institutoiepe.org.br/infoteca/artigos.html>. Acesso em 22/09/2010.

_____. As artes indígenas e seus múltiplos mundos. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* n. 29. Rio de Janeiro, 2001. P. 10 – 41.

WAFER, Jim. *A Simple Introduction to Central Australian Kinship Systems*. Institute for Aboriginal Development, Alice Springs, Northern Territory, 1982.

WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

WALUKURLANGU artists. *Kuruwarri / Yuendumu doors*. Canberra: Australian Institute of Aboriginal and Torres Strait Islanders Studies – AIATSIS, 1987.

WANIGASEKERA, Gwenda. *Anthropology, art and the quilt*. Dissertação de mestrado apresentada à Universidade de Waikato, na Nova Zelândia, em setembro de 2006.

WEBSTER, Mags. *Ngurra Kuju Walyija / Canning Stock Route Project*. One country, one people. Perth: Form, 2009.

WESTMACOTT, Karen. Defining abstraction (on-line). Texto escrito para a exposição de mesmo nome, disponível em: <http://www.anu.edu.au/culture/abstractions/whatis/definitions.htm>. Acesso em 10/07/2009.

WILSON, ASHLEIGH. Law paints indigenous art into a corner. *The Australian*. 16 de abril de 2011. Disponível em: <http://www.theaustralian.com.au/national-affairs/law-paints-indigenous-art-into-a-corner/story-fn59niix-1226039970594>. Acesso em 17/04/2011.

WRIGHT, Simon (org.). *Sesserae*. The Works of Dennis Nona. Brisbane: Griffith Artworks, 2005.

WRIGHT, Felicity. *The Art & Craft Centre Story*, Volume One. A survey of thirty-nine Aboriginal community art and craft centres in remote Australia. Woden: Desert Inc., Aboriginal & Torres Strait Islander Commission, 1999.

_____. *The Art & Craft Centre Story*, Volume Three. Good Stories from out bush: examples of best practice from Aboriginal art and craft centres in remote Australia. Woden: Aboriginal & Torres Strait Islander Commission, 2000.

ANEXO 1. LISTA DE ENTREVISTAS REALIZADAS DURANTE A PESQUISA²²⁵

Roberto Ruggiero (dono da Galeria Brasileira, que vende arte popular e indígena)
Local e data: São Paulo, 20/08/2007.

Carmen Figueiredo (indigenista e criadora do projeto Menire)
Local e data: Brasília, 16/04/2009.

Tânia Maria Montenegro de Magalhães (assessora da diretoria do Museu Internacional de Arte Naïf)
Local e data: Rio de Janeiro, 14/09/2009.

Ângela Mesciani (antropóloga e diretora do Museu Casa do Pontal)
Local e data: Rio de Janeiro, 15/09/2009.

Luís Carlo Melo (diretor do Museu de Imagens do Inconsciente)
Local e data: Rio de Janeiro, 16/09/2009.

Ione Helena Pereira Couto (museóloga do Museu do Índio)
Local e data: Rio de Janeiro, 16/09/2009.

Maria Cristina Pinheiro (funcionária da loja Artíndia, no Museu do Índio)
Local e data: Rio de Janeiro, 16/09/2009.

Michael Sill (dono da galeria Australia Dreaming Art)
Local e data: Melbourne, 05/02/2010.

Robyn McKenzie (historiadora da arte que trabalha com arte aborígine)
Local e datas: Camberra, 18/01/2010, 02/02/2010 e 01/03/2010.

Bernardette Roels (gerente da cooperativa Koorie Heritage Trust)
Local e data: Melbourne, 05/02/2010.

Beverly Knight (colecionadora e dona da Alcaston Gallery)
Local e data: Melbourne, 6/02/2010.

Gnarnayarrahe Waitairie (artista e dono da Mia Mia Gallery)
Local e data: Melbourne, 7/02/2010.

Adrian Newstead (dono da Coe-ee Gallery, em Sydney)
Local e data: Sydney, 10/02/2010.

Helen Hansen (diretora da Hoggart Gallery)
Local e data: Sydney, 11/02/2010.

Bryan Hooper (gerente da Utopia Art Gallery)
Local e data: Sydney, 12/02/2010.

²²⁵ Listadas em ordem cronológica.

John Altman (economista e consultor do governo na área de programas indígenas)
Local e data: Camberra, 15/02/2010.

Diana James (pesquisadora de arte aborígine e atuante no turismo étnico)
Local e data: Camberra, 17/02/2010.

Cath Bowdler (curadora de exposições e diretora da Wagga Wagga Gallery)
Local e data: Camberra, 23/02/2010.

Kay Johnston (monitora de exposições na National Gallery of Australia)
Local e data: Camberra, 28/02/2010.

Wally Caruana (coleccionador e autor de livros sobre arte aborígine)
Local e data: Camberra, 4/03/2010.

Franchesca Cubillo (curadora indígena da National Gallery of Australia)
Local e data: Camberra, 08/03/2010.

Wukun Wanambi (artista e diretor do arquivo multimídia *Yolngu*, em Yirkala)
Local e data: 15/03/2010, Camberra, ACT.

Margo Neale (curadora da coleção indígena do National Museum of Australia)
Local e data: Camberra, 15/03/2010.

Howard Morphy (pesquisador e curador especialista na população *Yolngu*)
Local e datas: Camberra, 18/01/2010, 29/01/2010, 11/02 e 17/03.

Alison French (autora de livro e exposição sobre Albert Namatjira)
Local e data: Camberra, 22/03/2010.

Chrischona Schmidt (pesquisadora da região de Utopia e de leilões de arte)
Local e data: Camberra, 23/03/2010.

Hetti Perkins (curadora indígena da Art Gallery of New South Whales)
Local e data: Sydney, 26/03/2010.

John Carty (antropólogo e curador especializado na arte do Western Desert)
Local e data da entrevista: Camberra, 2/04/2010.

Ernest Brimm (gerente aborígine da loja no parque cultural Tjapukai)
Local e data: Cairns, 05/04/2010.

Will Stubbs (coordenador do *Buku-Larrngay Mulka Centre*, em Yirrkala).
Local e data: Yirrkala, 07/04/2010.

Gulumbu Yunupingu (artista de Yirrkala que realizou intervenção no Museu Branly)
Local e data: Yirrkala, 07/04/2010.

Christina Davidson (membro do governo, diretora da *Association of Northern and Kimberley Australian Aboriginal Artists - ANKAA*)
Local e data: Darwin, 08/04/2010.

Cecília Alfonso (coordenadora da *Warlukurlangu Artists Aboriginal Corporation*).
Local e data: Yuendumu, 12/04/2010.

Otto Jungarrayi Sims (pintor e presidente do *Warlukurlangu Aboriginal Artists Corporation*)
Local e data: Yuendumu, 15/04/2010.

Christine Godden (membro do governo, coordenadora de desenvolvimento da *Association of Central Australia Aboriginal Art and Craft Centers – DESART*)
Local e data: Alice Springs, 16/04/2010.

Rosenildo Pereira (funcionário da loja Koisas de Índio, ao lado do mercado Ver-o-Peso)
Local e data: Belém, 5/09/2010.

Emily Joyce Evans (curadora da exposição “Remembering Forward”, no Ludwig Museum)
Local e data: Colônia, 17/02/2011.

Robyn Kelch (dona da galeria ArtKelch, que vende arte aborígine em Freiburg, Alemanha)
Local e data: Colônia, 19/02/2011.

Jean Hubert-Martin (curador da exposição “Magiciens de la Terre”)
Local e data: Colônia, 18/02/2011.

Philippe Peltier (curador do setor de Oceania no Musée Branly)
Local e data: Paris, 22/02/2011.

Morteza Esmaili (dono da Yapa, galeria de arte aborígine em Paris)
Local e data: Paris, 24/02/2011.

ANEXO 2. GALERIAS, MUSEUS, ÓRGÃOS PÚBLICOS E CENTROS DE ARTE VISITADOS

Instituto Menire
SQS 114, bl I, apto 501, Asa Sul, Brasília
www.menire.org

Museu Casa do Pontal
Estrada do Pontal, 3295 / Recreio dos Bandeirantes, Rio de Janeiro
www.museucasadopontal.com.br

Museu Internacional de Arte Naïf
Rua Cosme Velho, 561 / Cosme Velho, Rio de Janeiro
<http://www.museunaif.com.br>

Museu do Índio
Rua das Palmeiras, 55 / Botafogo, Rio de Janeiro
<http://museudoindio.gov.br>

Museu do Índio (Pará)
Mercado Ver-o-Peso, Belém
<http://museudoindiopa.com.br>

Museu Paraense Emílio Goeldi
Av. Magalhães Barata, 376 / São Braz, Belém
<http://www.museu-goeldi.br>

Museu de Imagens do Inconsciente
Rua Ramiro Magalhães, 521 / Engenho de Dentro, Rio de Janeiro
www.museuimagensdoinconsciente.org.br

Galeria Brasileira
Rua Artur de Azevedo, 520 / Jardins, São Paulo
<http://www.galeriabrasiliana.com.br/site>

Galeria Jacques Ardies
Rua Morgado de Mateus, 579 / Vila Mariana, São Paulo
<http://www.ardies.com>

Iandé – Casa das Culturas Indígenas
Rua Augusta 1.371 , loja 07 / Galeria Ouro Velho, São Paulo
<http://www.iande.art.br/arteindigena.htm>

Australia Dreaming Art
116 Gertrude St, Melbourne, Victoria.
<http://www.australiadreamingart.com.au/>

Alcaston Gallery
11 Brunswick Street, Melbourne, Victoria.
<http://www.alcastongallery.com.au/default.cfm?flash=1>

Coo-ee gallery
31 Lamrock Ave, Sydney, New South Wales.
<http://www.cooeart.com.au>

Hoggart Gallery
7 Walker Lane, Sydney, New South Wales
<http://www.aboriginalartcentres.com>

Utopia Art Gallery
2 Danks Street, Sydney, New South Wales
www.utopiaartsydney.com.au

Aboriginal Art Galleries
Port Bay 5, The Rocks, Sydney, New South Wales
<http://www.aboriginalartgalleries.com.au>

Aboriginal Art Specialists
45 Argyle Street, The Rocks / Sydney, New South Wales.

Aboriginal Art and Gifts
82 Railway, Leura, New South Wales.

Canopy Art Space
124 Grafton Street, Cairns, Queensland.
<http://www.canopyarts.com>

Kick Arts
96 Abbott Street, Cairns, Queensland.
<http://www.kickarts.org.au/about.html>

Mbantua Fine Art Gallery and Cultural Museum
71 Gregory Terrace, Alice Springs, Northern Territory.
www.mbantua.com.au

Papunya Tula gallery
Todd Plaza shop 1, Todd Mall, Alice Springs, Northern Territory.
www.papunyatula.com.au.

Galleria Gondwana
43 Todd Mall, Alice Springs, Northern Territory.
www.gallerygondwana.com.au

Boomergang Art
Shop 4-5 Gregory Tce/Todd St, Alice Springs, Northern Territory.
<http://www.boomerangart.com.au>

Tanks Arts centre
46 Collins Avenue, Edge Hill / Cairns, Queensland
<http://www.tanksartscentre.com/home/default.asp>

Mia Mia Gallery
The Manor, Westerfolds Park / Templestow, Victoria.
<http://www.miamiagallery.com>

Koorie Heritage Center
295 King Street, Melbourne, Victoria.
<http://www.koorieheritagetrust.com>

Buku-Larrngay Mulka Centre
Yirrkala, Northern Territory
<http://www.yirrkala.com>

Warlukurlangu Artists Aboriginal Corporation
Yuendumu, Northern Territory
<http://www.warlu.com>

Tjapukai Aboriginal Cultural Park
Caravonica, Cairns
<http://www.tjapukai.com.au>

Uluru-Kata Tjuta Cultural Centre
Uluru-Kata Tjuta National Park
<http://www.environment.gov.au/parks/uluru/visitor-activities/cultural-centre.html>

Melbourne Museum - Bunjylaka
Nicholson Street s. n., Melbourne
<http://museumvictoria.com.au/melbournemuseum>

The Ian Potter Centre - National Gallery of Victoria
Federation Square, Melbourne
<http://www.ngv.vic.gov.au>

Parliament of Australia
King George Terrace, Canberra
<http://www.aph.gov.au>

Drill Hall Gallery
Australian National University, Canberra
<http://www.anu.edu.au/mac/content/dhg>

National Museum of Australia
Lawson Crescent, Canberra
<http://www.nma.gov.au/index.html>

National Gallery of Australia
Parkes Place, Canberra
<http://www.nma.gov.au/index.html>

Art Gallery of New South Wales
Art Galley Road, the Domain, Sydney
<http://www.artgallery.nsw.gov.au>

Australian Museum
6 College Street, Sydney
<http://australianmuseum.net.au>

Museum and art gallery of the Northern Territory
Conacher Street, Darwin
<http://www.nt.gov.au/nreta/museums/index.html>

Association of Northern, Kimberley and Arnhem Aboriginal Artists - ANKAA
Frog Hollow Centre for the Arts / 56 McMinn St, Darwin
<http://www.ankaaa.org.au/>

Association of Central Australia Aboriginal Art and Craft Centers - DESART
11/54 Todd St Mall / Alice Springs, Northern Territory
www.desart.com.au

Australian Institute of Aboriginal and Torres Strait Islander Studies (AIATSIS)
Lawson Crescent, Canberra
www.aiatsis.gov.au

National Sound and Film Archive
Mc Coy Circuit, Canberra
www.nfsa.gov.au

National Library of Australia
Parkes Place, Canberra
www.nla.gov.au

University Library
The Australian National University, Canberra
www.anulib.anu.edu.au

Museum Ludwig
Heinrich-Böll-Platz 50667 / Colônia
<http://www.museum-ludwig.de>

Musée du Quai Branly
37, Quai Branly, 75007 / Paris
<http://www.quaibrantly.fr>

Galerie Yapa - Art Aborigène d'Australie
24 et 18 bis, rue Saint-Roch, 75001 / Paris
<http://www.artaborigene.com/artaborigene.php>