

## DO TEMPO DOS SONHOS AO MUSEU. A “ARTIFICAÇÃO” DE FORMAS EXPRESSIVAS INDÍGENAS NA AUSTRÁLIA.<sup>1</sup>

*Ilana Seltzer Goldstein<sup>2</sup>*

B oa tarde,

Estou muito contente de estar aqui, não apenas por ter estudado nesta casa, como também porque falar numa mesa ao lado da professora Els Lagrou é uma honra. Ela é uma referência para todos que trabalham com arte indígena, foi da minha banca no doutorado e trabalho com seus textos nos meus cursos. Também admiro o Programa de História da Arte da Unicamp, por sua abertura em relação à arte não-Occidental. Além disso, nesse momento, em que temos tido notícias preocupantes acerca dos rumos da educação e da cultura no país, estarmos juntos aqui, conversando sobre arte, museus, coleções, memória e criatividade oferece um certo alento.

Noto uma continuidade interessante entre a mesa de ontem e a de hoje. A mesa de ontem sugeria que as exposições e os acervos de museus devem ser mais plurais, democráticos e inclusivos. Foi citado, por exemplo, que o número de artistas mulheres no acervo do MASP, quando a gestão atual assumiu, era de 3%. Situação similar se podia observar em relação aos artistas afro-brasileiros. Acho que na mesa de hoje lançaremos luz sobre uma outra parcela de criadores que também costuma ter pouquíssimo espaço nos acervos e no mercado, nos cursos e livros de história da arte. Penso, assim, que as duas mesas dialogam uma com a outra, à distância.

---

<sup>1</sup> O presente texto é uma versão editada da transcrição de minha fala no XIII Encontro de História da Arte da Unicamp, em setembro de 2018. Agradeço à Sandra Salles, que transcreveu e adaptou minha comunicação oral, de forma gentil e generosa, ajudou a localizar as imagens que a ilustram, comparou grafias, em um trabalho cuidadoso.

<sup>2</sup> Professora no Departamento de História da Arte, na Universidade Federal de São Paulo – Unifesp, membro do Programa de Pós-Graduação em História da Arte e coordenadora da Cátedra Kaapora, na mesma instituição.

A minha fala vai se referir à pesquisa que desenvolvi principalmente no doutorado (GOLDSTEIN, 2012a). Tenho procurado atualizá-la pontualmente, seguir os desdobramentos do campo desde que defendi a tese. Mas não é fácil porque os custos para viagens de campo são altíssimos. Espero que o contexto etnográfico que apresentarei permita uma reflexão especular sobre o caso brasileiro. Na Austrália, existe uma série de mecanismos de fomento à produção artística indígena, um conjunto de políticas públicas, prêmios, bolsas, espaços em museus e galerias comerciais que realmente convidam a pensarmos sobre o caso brasileiro pelo contraste, ou seja, pelo que não temos aqui. Não estou afirmando que precisaríamos ter da mesma maneira. É uma questão para pensarmos juntos.

Começarei fornecendo algumas informações preliminares para quem não conhece o cenário australiano, sobre o qual costumamos saber pouco aqui no Brasil. A população indígena perfaz 2,5% da população australiana atual. Proporcionalmente, é maior do que a população indígena no Brasil, cerca de quatro vezes maior. No entanto, a diversidade etnolinguística é menor. No Brasil, há mais de 270 línguas, enquanto na Austrália sobraram apenas 20 línguas. Isso nos dá um primeiro indício da violência da colonização inglesa na Austrália, que é bem recente. O primeiro navio com ingleses aportou na atual Sydney em 1788 e, nesse momento, falavam-se aproximadamente duzentas línguas diferentes.

Hoje, todos os grupos indígenas neste país estão em contato com a sociedade nacional, enquanto no Brasil há vários casos de grupos em situação de isolamento, que evitam o contato com não-indígenas. Na Austrália, a maioria vai à cidade, compra comida no mercado e fala inglês. Ao mesmo tempo, é enorme a diferença nos índices de qualidade de vida entre australianos brancos e indígenas. Por exemplo, em termos de expectativa de vida, os indígenas na Austrália vivem, em média, 17 anos menos do que os brancos. A renda dos indígenas é cerca de um terço da renda dos brancos. O índice de alcoolismo também é superior na população indígena. São ecos de uma colonização extremamente violenta, que permitia, por exemplo, que brancos atirassem em indígenas passando perto de suas casas e que incentivava o rapto de crianças nativas, para serem criadas entre os brancos, até a década de 1970.

Penso que, de certa forma, as políticas de fomento à produção artística indígena, na Austrália, são maneiras de lidar com, de tentar amenizar ou compensar este passado colonial. Pelo menos essa foi a minha impressão ao cabo da pesquisa.

Vou apresentar a partir de agora, apoiada em imagens, uma produção artística que dialoga com a tradição dos povos aborígenes, mas também com as exigências do mercado da arte e do circuito expositivo Ocidental. A assim chamada *Indigenous Arts Industry* é uma plataforma de tensões e negociações entre repertórios simbólicos, imagéticos e visões de mundo.

## O TEMPO DOS SONHOS E A ARTE ABORÍGENE

Há um aspecto comum a todos os grupos aborígenes que vivem hoje na Austrália: o “tempo dos sonhos”, conhecido como *dreamtime* em inglês e *tjukurrpa* nas línguas do deserto. Trata-se de uma dimensão invisível que começou no momento da criação do universo, mas que dura até hoje, quase como uma realidade paralela. No “tempo dos sonhos” estão as narrativas de criação, sobre como as coisas surgiram, a paisagem, os rios, os seres humanos, os animais, a lua, o sol... E também as diretrizes de comportamento, diretrizes éticas, normas de parentesco, com quem se pode casar ou não, regras alimentares. Então, todo o conhecimento tradicional se encontra no chamado “tempo dos sonhos”, que é o que inspira a produção artística e se torna presente por meio dela. Quando um artista aborígene australiano canta, dança ou pinta, ele está materializando, tornando visível e palpável um pedacinho do “tempo dos sonhos”. É uma conexão muito direta que a arte possibilita entre o presente e o passado, entre os seres viventes e os ancestrais.

Uma primeira maneira pela qual o “tempo dos sonhos” se faz presente na produção artística dos indígenas na Austrália são as “linhas de canção”. Esta é minha tradução livre para um termo do inglês aborígene, “*songlines*”, que descreve circuitos que atravessam a paisagem da Austrália. O território australiano, segundo a visão dos povos aborígenes, é todo cortado por linhas invisíveis, por onde os ancestrais viajaram no passado. Por ali fluem certas energias, certos conhecimentos, os animais migram por elas, os cursos de água seguem essas linhas. Aos traços correspondem músicas específicas.

As *songlines* não são exatamente físicas, mas interferem na paisagem, existem sobre o mapa da Austrália. E o que é interessante é que muitos dos artistas mais velhos, quando estão pintando as suas telas, dizem que estão fazendo *songlines* sobre elas, como se o quadro fosse uma cartografia aérea e, ao mesmo tempo, uma partitura. É uma expressão sinestésica e eu acho que isso é recorrente para os povos ameríndios também, cujas formas expressivas mobilizam, muitas vezes, mais de um sentido.

Durante minha pesquisa de campo no centro de arte indígena do povoado de Yuendumu, observei uma senhora cantar enquanto pintava as linhas do quadro. Cada pedacinho daquele *dreaming*, daquele “sonhar” ou fragmento de mito, tinha uma canção correspondente. Enquanto ela estava pintando uma linha pela qual certo ancestral passou, entoava uma melodia. Sua sobrinha assistia ao processo e às vezes ajudava, num processo de transmissão de conhecimento.

Um outro exemplo de como o “tempo dos sonhos” interfere na produção pictórica dos aborígenes australianos é o uso de um repertório gráfico que é quase uma protoescrita. Nas pinturas feitas por povos do deserto como os Warlbiri, Nancy Munn (1973) descobriu, já nos anos 1970, haver uma espécie de código, permitindo a construção de narrativas visuais. Uma forma de U, por exemplo, significa uma mulher sentada

no chão, vista de cima (com as pernas semiabertas); círculos pequenos com linhas únicas são gotas de chuva; uma linha reta isolada representa uma flecha ou arpão, evocando um homem.

A figura 1 reproduz uma pintura que recria o “sonhar” (ou mito) do emu, pássaro terrestre australiano que lembra a ema brasileira, porém com pescoço azul. Em uma certa história do “tempo dos sonhos”, dois pássaros emu estão brigando pelas uvas selvagens que crescem perto da fonte de água. A frutinha, além de ser muito doce, traz certos conhecimentos. Existe um ritual do povo Walbiri, no qual as pessoas dançam para reencenar justamente esta passagem do “tempo dos sonhos”, quando dois pássaros brigam pelas uvas e aprendem certas coisas.

Observem bem no meio da pintura os círculos concêntricos. Eles evocam fontes de água que são muito difíceis de se encontrar nessa região e os acampamentos que são montados próximos a essas fontes de água. É preciso conhecer bem o deserto para saber onde há água. Isso depende de uma sabedoria milenar, a maior parte do território é seca, quente, cheia de pedras e areia vermelha. Se no centro da pintura os círculos concêntricos remetem à fonte de água, as pequenas setas aludem a pegadas dos dois pássaros fugindo do local da briga. As linhas espiraladas, por sua vez, são, provavelmente, passos de dança, agora evocando a dimensão humana: o ritual em que se relembra essa parte do mito. Vejam como uma imagem que à primeira vista poderia parecer abstrata para os nossos olhos tem ligação estreita com o “tempo dos sonhos” e com uma cerimônia do povo Warlbiri, fixando e transmitindo conteúdos.

Um caso único e interessante de imbricação entre “tempo dos sonhos” e produção artística está na trajetória de Rover Thomas Joolama, do povo Gija, que vive na região de Kimberley. Rover Thomas é um dos artistas mais famosos e valorizados do sistema de arte indígena australiano. Ele foi comprado pelo MoMA e já participou da Bienal de Veneza. Seus quadros são marcados pelos tons terra, marrom, laranja, bege, cinza, branco e preto. Ele usa pigmentos naturais para pintar e suas composições são aparentemente simples, reunindo três ou quatro formas geométricas preenchidas com uma única cor (figura 2). Mas, novamente, trata-se de pinturas narrativas ou, ao menos, inspiradas por eventos míticos ou fatos históricos e não de imagens abstratas.

Mas como Rover Thomas chegou nesse tipo de poética tão própria? Pois bem, ele teve um sonho, enquanto dormia. Sonhou com uma parente que já havia morrido e ela lhe alertou sobre os perigos de se abandonar as raízes indígenas. O Ciclone Tracy, que devastou a cidade de Darwin em 1974, teria sido uma punição da serpente arco-íris devido ao não cumprimento das obrigações rituais e ao desinteresse dos jovens. A mulher disse, no sonho: “crie um novo ritual com quadros, conte isso que estou lhe dizendo e outras histórias do ‘tempo dos sonhos’. E divulgue a cerimônia para todo o povo Gija”.

Rover Thomas passou cerca de cinco anos viajando por várias comunidades de seu povo. Convenceu a todos e eles começaram a fazer o ritual que se chama Kurrir Kurrir, retratado na figura 3. No começo,

outros artistas pintavam para ele as tábuas de madeira, como Queenie McKenzie. Aos poucos, o próprio Rover Thomas passou a pintar. Uma curadora branca que estava viajando pelo deserto, procurando jovens talentos, descobriu as pranchas pintadas usadas no ritual Kurrir Kurrir e viu nelas um potencial interessante. Pediu que Rover Thomas fizesse trabalhos em tamanho maior. Assim surgiu e se consolidou seu estilo.

Há uma anedota interessante que eu gostaria de contar aqui. Levaram Rover Thomas ao MoMA, de Nova York, antes de ele expor lá. Foi conhecer o espaço e saber que tipo de arte havia no museu. Thomas não gostou muito de nada do que viu, exceto Marc Rothko. Ele adorou Rothko e afirmou: “Esse cara pinta como eu!”. As figuras 4A e 4B reproduzem uma pintura do Rothko e uma de Rover Thomas.

Intui-se, a partir do cotejamento destas figuras, porque ele disse que o seu artista preferido no MoMA era Rothko. No entanto, a pintura de Rover Thomas (fig. 4A) é narrativa, de acordo com explicação do próprio autor. É a história de um velho que fez alguma coisa errada e virou uma pedra. A forma que vemos em cima, retangular, é o velho que virou pedra. Embaixo do velho tem uma lua crescente, pois é uma cena noturna. A forma fina e branquinha é o reflexo da lua e, embaixo da lua, vê-se o bumerangue que o velho estava levando. Já a forma preta, na parte inferior da pintura, é um lago profundo. O velho tinha se deitado à margem do lago para dormir, olhando para a lua, quando virou pedra.

## AUTORIA E PROPRIEDADE INTELECTUAL: QUESTÕES DELICADAS

Pelo fato de que os *dreamings*, ou “sonhares”, são coletivos, muitas vezes o que está contido na pintura pertence a famílias, clãs ou grupos étnicos. Não se encaixa automaticamente na concepção Ocidental de propriedade intelectual individual e nomeada. É preciso uma mediação, uma negociação na hora que essa produção artística se insere no nosso sistema das artes. Vou dar dois exemplos.

O primeiro exemplo me envolve pessoalmente. Durante a pesquisa de campo na comunidade de Yuendumu, para que eu pudesse acompanhar o dia-a-dia da cooperativa de artistas, foi-me exigido – e eu achei correto – que eu fizesse algo útil para eles. A função que me pediram para assumir – depois de outras tentativas que deram errado, como cozinhar, atividade em que me saio mal – foi a de retocar as telas. Como eles pintam sentados no chão, às vezes caem migalhas de sanduíche, outras vezes, os cães pisam em cima e eles perceberam que o mercado de arte indígena gosta daquilo que considera como “bom acabamento”, sem imperfeições ou marcas do acaso.

À primeira vista, retocar pinturas alheias gerou incômodo, já que venho de um mundo em que uma das maneiras de definir o autor é indicar quais mãos deram forma à obra. Não é sempre assim, claro. A arte contemporânea compreende obras conceituais, colaborativas e assim por diante. Mas, em geral, quando se trata de uma pintura com fatura manual, sentimo-nos mal ao dar pinceladas num trabalho que vai ser

assinado por (ou atribuído a) outra pessoa. Tal incômodo se revelou produtivo para a pesquisa, pois, quando o externalizei, explicaram-me: “você não vai ser autora disso nunca. Você sabe que *dreaming* está pintado aqui? Não, não tem ideia. Você não é dona, não tem direito a esse *dreaming*. Você está fazendo um trabalho que é braçal e pontual”. Isso me fez pensar muito, é uma lógica diferente.

Um outro exemplo, que já discuti em um artigo (GOLDSTEIN, 2012), é o da pintora Kathleen Petyarre, da etnia Anmatyerr, do Deserto Central. A Austrália tem muitos prêmios para artistas indígenas e Kathleen ganhou um deles, no valor de 50 mil dólares. Seu ex-marido, que não era indígena, tinha ajudado a preencher o fundo da tela com bolinhas brancas, as *dots*, muito comuns nas pinturas aborígenes. Há várias hipóteses para a onipresença das bolinhas, sendo uma delas a valorização da vibração, o desejo de provocar efeito de movimento e pulsação na visão do observador. Pelo fato de ter pincelado bolinhas na tela, o ex-marido da pintora quis dividir o prêmio com ela e reclamou publicamente. Então, os juízes chamaram os dois separadamente. Perguntaram primeiro ao ex-marido “o que que está retratado aqui, que pintura é essa?”. E o homem respondeu: “é o ‘sonhar’ do lagarto-diabo da montanha”. Já Kathleen Petyarre, ao responder à mesma pergunta, discorreu por duas horas sobre tudo que esse lagarto ensinou a seu povo, porque ele é importante, o que estava acontecendo naquele momento com o lagarto, etc.

A pintura em disputa era parecida com aquela reproduzida na figura 5. Os jurados tiveram sensibilidade cultural e consideraram Petyarre como a única vencedora. Na lógica aborígine, o ex-marido foi um ajudante manual, técnico, mas ela era a dona da pintura e ela é quem tinha o direito tradicional sobre aquele fragmento do “tempo dos sonhos”. Vejam os mal-entendidos, mas também as acomodações que vão acontecendo nesses encontros artísticos.

Há poucos casos em que a arte dos aborígenes australianos não dialoga com o “tempo dos sonhos”. O primeiro deles é o da pintura que arrisco denominar “histórica”. A figura 6 oferece uma boa ilustração desse gênero que, não raro, registra cenas trágicas do processo de colonização. O quadro reproduzido nesta figura é de um artista do deserto chamado Paddy Bedford e seu título sugestivo, “Duas mulheres olhando para o local do massacre de Downs, pegando fogo”, remete ao ocorrido na cidade de Downs, quando os ingleses assassinaram todos que moravam nessa comunidade e, em seguida, colocaram fogo em tudo. Então, ainda havia pessoas vivas queimando e apenas dois moradores escaparam. Esses dois são aqueles círculos dentro da caverna preta que parecem olhos. Eles estão escondidos, assistem ao massacre de longe. O neto de uma destas testemunhas oculares é o artista Paddy Bedford.

A segunda exceção é a “pintura do nada”, que eles mesmos chamam de “*nothing painting*”. A “pintura do nada” é feita quando eles estão precisando de um dinheiro rápido e não querem dividir os seus *dreamings* numa pintura feita às pressas. A figura 7 retrata uma situação que acompanhei. O pessoal da comunidade em que eu estava foi para a maior cidade do deserto, que se chama Alice Springs, e não tinha dinheiro

suficiente para voltar. Eles tinham ido visitar um parente internado na cidade e precisavam naquele momento comer e pagar o longo trajeto de ônibus. Então, o que fizeram? Pegaram restos de tinta, arranjaram alguns tecidos, os cortaram e fizeram *nothing paintings*, cada uma por 50 dólares. Essas eram pinturas sem nenhum *dreaming* e que foram rapidamente vendidas na rua. Eles as vendem geralmente para turistas de outros países porque os australianos costumam se interessar pelo *dreaming* contido nas obras de arte. Quando entrevistei donos de galerias comerciais, contaram vender melhor pinturas e esculturas que tenham *dreamings* interessantes e minimamente explicados por trás.

## PROCESSOS DE ARTIFICAÇÃO DA ARTE INDÍGENA NA AUSTRÁLIA

Eu também queria falar rapidamente sobre a noção de “artificação”, um conceito que foi cunhado por duas sociólogas da arte francesas, Roberta Shapiro e Nathalie Heinich (2013, 2015). Elas definem “artificação” como a transformação em obra de arte de objetos e práticas que antes não eram vistos como tais e afirmam que não se trata apenas de uma mudança semântica, mas de uma transformação que afeta todo o sistema das artes, implicando o surgimento de novos espaços expositivos, novos colecionadores, novos critérios de aquisição e avaliação das obras.

Esse parece ser o caso da pintura sobre entrecasca de árvore, gradualmente “artificada” na Austrália durante o século XX. Há cerca de 20.000 anos são feitas pinturas sobre as rochas da região, figurando animais e ancestrais. Pinturas similares podem ser encontradas também em entrecasca de eucalipto. Isso ocorre no norte do país, na região de Arnhem Land, uma zona tropical com praias e muita chuva, onde predominam comunidades da etnia Yolngu (figura 8). Na época das chuvas, tradicionalmente se constroem cabanas com tábuas de eucalipto e, para passar o tempo mas também para proteger as pessoas, algumas figuras similares às pinturas rupestres são pintadas nas tábuas.

Baldwin Spencer (1914), que fez sua pesquisa de campo em Arnhem Land no início do século XX, viu as pinturas sobre madeira nas cabanas dos Yolngu e identificou ali algo que poderia ser colecionado. Spencer precisava de peças para levar para o Museu de Melbourne - os antropólogos, nesse momento, trabalhavam em museus e formavam coleções para eles. Spencer levou consigo centenas de *bark paintings*, vistas, num primeiro momento, como artefatos etnográficos.

Os Yolngu, por sua vez, aprenderam que poderiam vender aos brancos pinturas feitas em suportes transportáveis. Passaram a aplicar nas entrecasca de eucalipto motivos da pintura corporal usada em rituais. Aos poucos, museus e colecionadores passaram a se interessar pelo valor estético das peças. Pintores Yolngu desenvolveram maneiras inovadoras e próprias de pintar pranchas de eucalipto sem, no entanto, romper por completo o diálogo com a tradição. A partir dos anos 1990, o sistema das artes australiano

definitivamente aceitou expor e circular pinturas aborígenes de pigmentos naturais sobre entrecasca de árvore.

As figuras 9A e 9B trazem dois exemplos contemporâneos desse tipo de pintura, chamado na Austrália de *bark painting*. As duas pinturas referem-se a personagens e passagens do “tempo dos sonhos”. Notam-se, em ambas, características apontadas por Howard Morphy (1991, 2008) como marcantes desse tipo de produção: a condensação simbólica, ou seja, a comunicação por meio de poucos elementos; a iconicidade incipiente, na qual fundo e personagens são feitos da mesma matéria e as linhas são tênues e apenas sugeridas; e a presença de hachuras cruzadas na textura de fundo, dando movimento à imagem. Notem que nas *bark paintings* são usadas somente quatro cores: o branco da lama, o preto do carvão, o amarelo e o vermelho de minerais da região. O artista pinta com um pincel de fios de seu próprio cabelo.

Tradicionalmente, os Yolngu produzem também mastros funerários decorados, fabricados com troncos ocos, nos quais são colocados, por determinado período, restos mortais daqueles que faleceram. Os postes de madeira são pintados com pigmentos naturais nas cores preto, branco, amarelo e vermelho, com texturas e seres similares às *bark paintings* e sempre remetendo à pessoa cujo luto se está atravessando – seu clã, seu *dreaming* principal, sua terra natal.

Em 1988, o governo australiano queria celebrar os 200 anos de colonização inglesa e encomendou a um curador aborígene, Djon Mundine, um monumento para a efeméride. Mundine, ele mesmo Yolngu, perguntou a lideranças de seu povo: “o quê vocês querem fazer?” E eles responderam: “200 mastros funerários, um mastro funerário para cada ano”. Antes de dizer qual seria o monumento, o curador colocou as condições ao governo: a instalação participaria da Bienal de Sydney e, depois, seria comprada pelo *National Gallery of Australia*, principal museu de Canberra, que é a capital do país. Quando visitei o museu, o Memorial Aborígene ficava logo na entrada, todos os visitantes tinham que passar por ele (figura 10).

Processos de “artificação” também ocorreram com os desenhos que os povos do Deserto Central faziam sobre o solo cerimonial e sobre o corpo. Na década de 1970, por incentivo de um arte-educador branco, que atuava dentro de uma missão, os grafismos tradicionais começaram a ser transpostos para novas superfícies, menos efêmeras e colecionáveis (figuras 11A e 11B).

Em 1971, Geoff Bardon, que dava aula de artes na missão de Papunya, convidou seus alunos da etnia Pintupi, a transporem para telas as pinturas que já faziam tradicionalmente no chão e na pele. E aí a iconografia tradicional do deserto, que já mencionei, virou um novo gênero de pintura com tinta acrílica e novas cores. Floresceram estilos regionais e poéticas individuais, a partir da estilização, da ampliação ou da distorção dos elementos da iconografia tradicional (figura 12).

As próximas imagens reproduzem trabalhos de Emily Kame Kangwarreye, uma das grandes estrelas da arte aborígene australiana, que vivia na região de Utopia e criou um modo de pintar único. A história de



Emily fascina as pessoas, porque ela começou a pintar telas aos 80 anos. Emily era uma líder cerimonial em sua comunidade e pintava a pele das mulheres. A pintura corporal inspirou vários de seus quadros, como se vê nas figuras 13A e 13B. E um deles, reproduzido na figura 13C, atingiu a cifra de 2 milhões de dólares, em um leilão em Sydney, no ano de 2017. A tela “Earth Creation”, que foi exposta na Bienal de Veneza em 2015, tem dimensões impressionantes: 2,7m X 6,3m. Precisou ser pintada em quatro telas separadas, unidas posteriormente. Em uma das poucas entrevistas que concedeu, Emily explicou que “Earth Creation” contém tudo o que nasce em seu território após a época das chuvas.

Quais as dimensões e as consequências destes processos de “artificação”? Estima-se que existam, hoje, sete mil artistas indígenas na Austrália, que se consideram artistas e que vivem da sua arte. O mercado de arte indígena movimenta em torno de 300 milhões de dólares por ano. Isso não é muito se pensarmos na arte contemporânea global, mas se pensarmos em empreendimentos indígenas isso é muito dinheiro, sim.

Todas as cidades australianas possuem galerias comerciais que vendem arte aborígene e os museus australianos são obrigados, por lei, a ter uma ala específica para arte indígena e a contratar, permanentemente ou para projetos temporários, um curador aborígene. Então, vejam que é todo um sistema de fomento. Motivado não apenas pela tentativa de compensar um passado colonial recente e sórdido, como também pela oportunidade de visibilidade e geração de renda que a produção de arte assumiu entre os povos indígenas da Austrália. Evidentemente, muitos não-indígenas ganham dinheiro com a arte aborígene australiana e muitos problemas dos povos indígenas não foram resolvidos. Não se trata de um modelo perfeito.

Mas, as imagens que mostrarei para fechar a apresentação não devem deixar dúvidas a respeito da força e do alcance do sistema de arte indígena criado na Austrália. Ele impactou, inclusive, na construção da identidade nacional australiana.

A figura 14 registra a fachada da *National Gallery of Australia*, em Camberra. Vê-se iluminada a ala que foi inaugurada em 2010 especialmente para arte indígena, toda banhada por luz natural. Essa ala é gratuita, ao passo que as outras alas do museu são pagas.

Já a figura 15 é um retrato de Jimmy Donnegan, vencedor de um dos mais importantes prêmios nacionais para artistas indígenas, patrocinado pela companhia telefônica Telstra, no ano de 2010. Sendo ao mesmo tempo indígenas e negros, há ainda um preconceito inegável contra os povos aborígenes por parte de setores da sociedade australiana, ainda que sua arte seja apreciada.

Além das galerias comerciais nas grandes cidades, muitas vezes pertencentes a não-indígenas, espalha-se pela Austrália uma rede de centros de arte indígena, que funcionam no modelo de cooperativas, com diretoria aborígene, compartilhamento de matéria-prima e reserva técnica e relação direta com a

comunidade do entorno (figuras 16, 17A e 17B). Existem aproximadamente 70 cooperativas. O governo ajuda na construção das sedes e paga pela contratação de dois funcionários, indígenas ou não, que podem, por exemplo, cuidar do site, de direitos de imagem, produzir exposições internacionais, catálogos, tudo isso.

Termino com algumas imagens (figuras 18 e 19) que sugerem a incorporação do repertório visual aborígene no dia-a-dia e na própria representação da sociedade nacional. Um país com apenas 250 anos, que ainda reverencia a Rainha da Inglaterra e cujo modernismo foi tardio, nos anos 1940, precisava se diferenciar da metrópole. Encontrou nos povos autóctones uma matéria-prima simbólica fértil para isso.

Quando se chega aos aeroportos de algumas das principais cidades, há carpetes cobertos com iconografia do Deserto Central, como vemos na figura 18. A praia de Bondi Beach, a principal praia de Sydney, tem as lixeiras decoradas à maneira aborígene. A frota aérea nacional, a companhia Qantas, tem aviões licenciados de uma cooperativa aborígene. E, na época de minha pesquisa de campo, os caixas automáticos do Banco Nacional Australiano eram decorados por artistas aborígenes (figura 19).

Algumas perguntas ficam no ar e podemos voltar a elas no debate: até que ponto se efetiva uma “desetinização” desrespeitosa, uma banalização desses repertórios tradicionais? Será que a visualidade aborígene não tem mais reconhecimento e tem merecido mais simpatia que os povos aborígenes, na Austrália? Ou trata-se de escolhas agenciadas pelos próprios artistas indígenas, estratégias de sobrevivência e de afirmação diante da sociedade nacional? Oportunidades de mostrar a força de seus conhecimentos e formas expressivas tradicionais? O pêndulo parece oscilar para um ou outro polo, dependendo da situação.

Eu vou encerrar aqui, espero que tenha dado para vocês sentirem como é pujante, complexo e diferente do nosso o contexto australiano. A partir daí, acho que já temos várias coisas para conversar.

Obrigada pela atenção.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BATTY, Philip; ALLEN, Lindy; MORTON, John (Eds.). *The photographs of Baldwin Spencer*. Carlton, Victoria: Miegunyah Press, 2007.

DAVISON, Graeme; HIRST, John; MACINTYRE, Stuart. *The Oxford Companion to Australian History*. Oxford: Oxford University Press, 2001.

GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. *Do tempo dos sonhos à galeria: a arte aborígene australiana como espaço de diálogos e tensões interculturais*. Campinas – SP. Doutorado. Universidade Estadual de Campinas - Unicamp. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2012a. 368 páginas. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/281040>.

\_\_\_\_\_. A autoria, autenticidade e apropriação: reflexões a partir da pintura aborígine australiana. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 27 n. 79, p. 81-106, 2012b.

\_\_\_\_\_. Visible art, invisible artists?. *Vibrant*, v. 10 n. 1, p. 474-497, 2013.

HEINICH, Nathalie; SCHPIRO, Roberta (Eds.). *De l'artification: Enquêtes sur le passage à l'art*. Paris: Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales/Open Edition Books, 2015.

\_\_\_\_\_. Quando há artificação? *Sociedade e Estado*. V. 28, n. 1., Jan.-Abr. 2013.

MORPHY, Howard. *Ancestral Connections. Art and an aboriginal system of Knowledge*. Chicago: University of Chicago Press, 1991.

\_\_\_\_\_. *Becoming art: exploring cross-cultural categories*. Sydney: University of New South Wales Press, 2008.

MUNN, Nancy. Walbiri graphic signs. An analysis. *American Anthropologist*, v. 64, n. 5, part 1. 1962. p. 972-984.

\_\_\_\_\_. *Walbiri iconography. Graphic representation and cultural symbolism in a central Australian society*. Ithaca / New York: Cornell University Press, 1973.

NEALE, Margot. *Utopia: the genius of Emily Kame Kngwarreye*. Canberra: National Museum of Australia Press, 2008.

SPENCER, Baldwin Sir. *Native tribes of the Northern Territory of Australia*. Londres: MacMillan and Company, 1914.

## FIGURAS



**Figura 1** - Darby Jampijinpa Ross, "Yankirri Jukurpa" ("Sonhar do emu"), 1987. Tinta acrílica sobre tela. Pertencente ao acervo da National Gallery of Victoria, Melbourne. Fonte: <https://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/2315/>



**Figura 2** - Rover Thomas Joolama, "Lake Gregory", 1991. Pigmentos naturais sobre tela. Pertencente à coleção da National Gallery of Victoria, em Melbourne. Fonte: <https://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/2736/>



**Figura 3** - Ritual Kurrir Kurrir, do povo Gija, sonhado e implementado pelo artista Rover Thomas na região de East Kimberley. Fotografia tirada em festa na comunidade de Warmun, em 2009, retirada de KÖNNIG, Kasper; EVANS, Emily; WOLF, Falk. Remembering forward. Australian Aboriginal painting since 1960 [catálogo]. Co-lônia / Londres: Museum Ludwig / Paul Holberton Publishing, 2011.



**Figura 4A (à esquerda)** - Rover Thomas. "Two Men Dreaming", de 1985. Coleção da Art Gallery of New South Wales, Sydney.



**FIGURA 4B (à direita)** - Mark Rothko. "Untitled", de 1950. Coleção David and Jane Davis, Nova York.



**Figura 5** - Kathleen Petyarre, "Mountain devil lizard dreaming (with winter sandstorm)", 1996. Pertencente à coleção da Art Gallery of South Australia. Fonte: <http://tlf.dlr.det.nsw.edu.au/learningobjects/Content/R4930/object/>



**Figura 6** - Paddy Bedford, "Two women looking at the Bedford Downs massacre burning place", 2002. Pertencente a coleção particular. Exposto na Art Gallery of West Australia, em Perth. Fonte: <http://www.artgallery.wa.gov.au/education/Bedford1.asp>



**Figura 8** - Mapa da Austrália mostrando regiões com forte produção artística. Fonte: <http://www.aboriginalartstore.com.au/aboriginal-art-culture/aboriginal-art-regions/aboriginal-art-regions-of-central-australia/>



**Figura 7** - Família de aborígenes na cidade de Alice Springs, vendendo "nothing paintings" para turistas. Foto de Ilana Goldstein, 2010.



**Figura 9A** - Djambawa-Marawili, "Baru at Garrangali", 2002. Coleção Australian National University. Imagem retirada de: MORPHY, Howard. Becoming art. Exploring cross cultural categories. Sydney: University of South Australia Press, 2008.



**Figura 9B**- Djambawa-Marawili, "Yathikpa", 2003. Coleção Australian National University. Imagem retirada de: MORPHY, Howard. Becoming art. Exploring cross cultural categories. Sydney: University of South Australia Press, 2008.



**Figura 10** - "Memorial Aborígine", 1988. Projeto Yolngu coordenado pelo curador John Munn. Pertencente à National Gallery, em Canberra. Foto de Ilana Goldstein, 2010.



**Figura 11A (à esquerda)** - Homens Warumungu em frente a uma painting ritual sobre o chão de areia. Foto de Baldwin Spencer, 1912.



**Figura 11A (à esquerda)** - Sunfly Jampitjin, Tingari ("Sonhar" do gato), 1988. Imagem retirada do catálogo da exposição "Tempo dos sonhos: arte indígena contemporânea da Austrália", que itinerou no Brasil de 2016 a 2018. Fonte: <http://www.caixacultural.com.br/cadastrodownloads1/Cat%C3%A1logo%20Tempo%20dos%20Sonhos%20-%20Arte%20Abor%C3%ADgene.pdf>



**Figura 12** - Ningura Napurrula, "Wirrurlunga Rockhole", 2008. Pertencente à Aboriginal Dreamings Gallery. Fonte: [http://www.aboriginaldream.com/index.php?option=com\\_virtuemart&view=productdetails&virtuemart\\_product\\_id=122&virtuemart\\_category\\_id=11](http://www.aboriginaldream.com/index.php?option=com_virtuemart&view=productdetails&virtuemart_product_id=122&virtuemart_category_id=11)



**Figura 13A** - Emily Kame Kangwarreye, "Awelya", 1994. Coleção particular. Fonte: [http://www.nma.gov.au/exhibitions/utopia\\_the\\_genius\\_of\\_emily\\_kame\\_kngwarreye/body\\_lines](http://www.nma.gov.au/exhibitions/utopia_the_genius_of_emily_kame_kngwarreye/body_lines)



**Figura 13B** - Performance de Russel Cage em frente à tela de Emily Kame, na Art Gallery of New South Wales. Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/405605510159601330/>



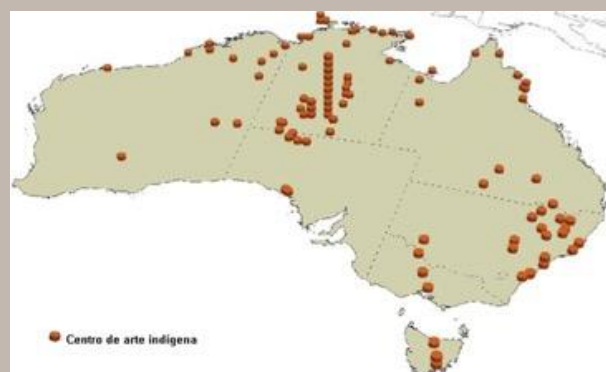
**Figura 13C** - Emily Kame, "Earth Creation", 1994. Fonte: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/nov/17/emily-kame-kngwarreye-painting-sells-for-21m-in-sydney>



**Figura 14** - National Gallery, Camberra. Fonte: <http://themaytrixgroup.com.au/projects/national-gallery-of-australia/>



**Figura 15** - Jimmy Donnegan, vencedor do Prêmio Telstra em 2010. Fonte: <https://www.smh.com.au/entertainment/art-and-design/desert-mans-ancestral-narrative-claims-prize-20100813-1234m.html>



**Figura 16** - Mapa de centros de arte indígena na Austrália, com concentração no deserto, mas presença em várias outras regiões do país. Fonte: Aboriginal and Torres Strait Islander Commission 2001, ATSIC Annual Report 2000-2001.



**Figura 17A** - Fachada e interior do Centro de artes Warlukurlangu, no povoado de Yuendumu, no deserto, onde fiz parte de minha pesquisa de campo. Fonte: <https://warlu.com/about/>.



**Figura 17B** - Fachada e interior do Centro de artes Warlukurlangu, no povoado de Yuendumu, no deserto, onde fiz parte de minha pesquisa de campo. Fonte: <https://warlu.com/about/>.



**Figura 18** - Carpete do aeroporto de Alice Springs, decorado com iconografia do deserto. Foto de Ilana Goldstein, 2010.



**Figura 19** - Caixa eletrônico do banco Saint George com aplicação de pintura aborígene, em Sydney, 2014. O mesmo já havia sido feito pelo National Bank of Australia. Fonte: <https://www.dailyliberal.com.au/story/2406745/bank-celebrates-indigenous-art-for-naidoc-week/>.