ARTE, GÊNERO E IDENTIDADE CULTURAL: REFLEXÕES A PARTIR DE UMA MOSTRA *INUIT* EM SÃO PAULO*

*Ilana Seltzer Goldstein***

RESUMO: “Isumavut” foi o nome de uma exposição itinerante de arte contemporânea *Inuit* que circulou por algumas capitais brasileiras, em 2007 e 2008, apresentando ao público uma centena de gravuras, esculturas, pinturas e desenhos pertencentes ao Museu da Civilização do Canadá. Os trabalhos expostos retratavam a vida cotidiana, os mitos, as paisagens e as tradições ancestrais dos *Inuit*, do ponto de vista de nove mulheres nativas. Tomando esse caso concreto como ponto de partida, o presente artigo propõe dois eixos de reflexão gerais sobre as artes contemporâneas autóctones: 1) a ênfase no passado e na tradição, em detrimento da mudança e da situação atual das populações; 2) a presença do gênero enquanto recorte relevante para seu estudo. Além da exposição “Isumavut”, são apresentados três outros casos descritos pela literatura antropológica, que permitem estabelecer interconexões entre arte, identidade e gênero: a cerâmica *Kariri-Xocó* (Brasil), a arte *Mangbetu* (África) e os grafismos *Bamana* (África).

PALAVRAS-CHAVE: arte Inuit, representações da identidade, arte e gênero, exposições.

INTRODUÇÃO

Os *Inuit*¹ do Canadá habitam, desde tempos imemoriais, a região de Nunavut, com baixíssima densidade populacional – são cerca de 30 mil

* O presente texto aproveita parte de um trabalho apresentado à disciplina “Tópicos Especiais em Antropologia IV: Etnologia ameríndia”, ministrada pela Profa. Dra. Vanessa Ica, em 2007, acrescido de observações posteriores, a partir de uma exposição que visitei no começo de 2008.

** Doutoranda do Departamento de Antropologia Social, PPGAS-IFCH/UNICAMP.

¹ *Inuit* é o nome pelo qual se denomina, desde os anos 1970, a população residente no Círculo Polar Ártico canadense, antes conhecida como “esquimó”. Enquanto “esquimó” tinha uma

habitantes espalhados por 2 milhões de quilômetros quadrados. O contato se iniciou já no século XVII, mas a região administrativa de Nunavut só conquistou sua autonomia política em 1999. Os *Inuit* vivem em um clima gelado, cujo verão registra temperaturas máximas de dez graus centígrados negativos. Nessas condições, desenvolveram estratégias de adaptação impressionantes. Seus iglus, construídos com tijolos esculpidos no gelo, suas técnicas de caça às focas – das quais extraem alimentos, roupas e matéria-prima para diversos artefatos –, bem como os antigos trenós puxados por cachorros sempre despertaram grande curiosidade, no Ocidente. Foi atraído por essa cultura “exótica”, que Robert Flaherty rodou um dos primeiros filmes considerados como “etnográfico”: “*Nanook of the North*”, de 1922.

Robert Flaherty conheceu os *Inuit* em 1910, quando foi pela primeira vez à região, realizar estudos para a construção de uma estrada de ferro. Depois disso, voltou várias vezes ao norte do Canadá. A filmagem de “*Nanook of the North*” levou 12 meses e foi financiada por uma empresa de comércio de peles. O equipamento, sofisticado para a época, possibilitava revelar as imagens em campo, o que levou o diretor a inaugurar a técnica da “câmera participante”, ou seja, a exibição das cenas aos sujeitos filmados, para que pudessem opinar e ajudarem a decidir *in locu* o que seria filmado na seqüência (Barbosa & Cunha, 2006).

“*Nanook of the North*” enfatizava os aspectos da cultura material *Inuit* que mais espanto suscitam ao olhar ocidental. São antológicas as cenas em que Nanook caça uma foca através de um pequeno buraco no gelo, em que constrói um iglu com seu facão, em poucas horas, e aquela na qual se desloca com sua “família” em meio ao deserto de neve, com ajuda dos trenós puxados por cães. Mas o documentário é, hoje, acusado por alguns autores de contribuir para consolidar uma aura de selvageria em torno dos *Inuit* – por exemplo, quando a câmera, num arroubo evolucionista, estabelece um paralelismo entre cães famintos latindo e Nanook se refastelando com um pedaço de carne crua.

conotação negativa – pois significa “comedor de carne crua” – “*Inuit*” é o termo utilizado pelo grupo para se autodesignar: quer dizer “o povo”. No Alaska, duas outras designações étnicas são utilizadas: Yup’ik e Inupiaq (Berlo, 1999, p. 363).

Acusa-se Robert Flaherty, também, de enganar o espectador, já que vários elementos fictícios se fazem passar por testemunhos históricos. Para começar, Nanook não é o nome real do personagem central e a mulher e as crianças que aparecem no filme não são seus parentes. Além disso, houve várias encenações no momento de captura das imagens – como a própria cena da caça à foca – e algumas montagens inegáveis – como a divertida cena em que meia dúzia de pessoas sai de dentro de um único caiaque. Em nenhum momento fica explícito, no filme, o patrocínio de uma empresa canadense bem consolidada na região, tampouco se revela que as pessoas filmadas estavam atuando “à maneira tradicional”, pois, já naquele momento, estavam em vias de se sedentarizar em povoados (Rony, 2001 e Rothman, 1997).

Não por acaso, o ano do lançamento do filme de Robert Flaherty é o mesmo da publicação de *Os Argonautas do Pacífico Ocidental*, de Malinowski. Há certas semelhanças entre as duas empreitadas.

“Tanto Flaherty, quanto Malinowski estavam interessados em um modo particular de ver e reconstruir a realidade tratada: uma representação estável em termos de tempo e espaço e com uma certa ‘aura’. As transformações não eram o foco de interesse, como se ao serem abordadas pudessem colocar em risco a permanência da especificidade desses povos” (Barbosa & Cunha, 2006, p. 27).

Por outro lado, há que se reconhecer um mérito: os *Inuit* que participaram do filme de Flaherty aceitaram de bom grado atuar e colaboraram, também, no desenvolvimento das filmagens: o diretor projetava toda noite as imagens captadas e discutia com os “atores” como continuar. Controvérsias à parte, “Nanook of the North” pode ser considerado como uma das primeiras tentativas de representar uma cultura – por artificial e parcial que seja a representação – por meio de uma linguagem visual, com a participação dos nativos representados. O filme de Flaherty é um marco, tanto na divulgação da cultura *Inuit* para o Ocidente, como na construção de representações artísticas de identidades culturais.

Ao visitar uma exposição de arte contemporânea *Inuit*, que esteve em cartaz em São Paulo, em março e abril de 2008, percebi que a discussão sobre a “autenticidade” cultural das imagens filmadas por Flaherty ainda não foi esgotada e que a polêmica suscitada por aquele “avô” do documentário ainda faz sentido, quando se trata de pensar sobre a representação da identidade cultural *Inuit* por meio das artes visuais.

“Isumavut – A Arte de Nove Mulheres do Ártico Canadense” era o nome da mostra itinerante de arte contemporânea *Inuit* que reuniu 105 gravuras, esculturas, pinturas e desenhos pertencentes ao Museu da Civilização do Canadá, retratando a vida quotidiana, os mitos, a história, as paisagens e as tradições dos *Inuit*. A itinerância da exposição² foi promovida pelo governo canadense, em comemoração aos 140 anos de relações comerciais entre o Brasil e o Canadá, aos 60 anos do Consulado Geral do Canadá em São Paulo e dos 35 anos da presença da Embaixada do Canadá em Brasília.

Duas questões principais foram trazidas à tona pela passagem da mostra de arte *Inuit* pelo Brasil. Em primeiro lugar, causava estranhamento, ao visitante, saber que aquelas artistas assistem a seriados e novelas na televisão, mas desenham apenas seres mitológicos tradicionais; que seus filhos talvez jamais tenham andado nos trenós puxados por cães que elas desenham, ao mesmo tempo em que os quadriciclos de neve que hoje se utilizam nunca aparecem nas gravuras; que hoje se usam armas de fogo para caçar e roupas industrializadas, porém as técnicas artesanais tradicionais é que são escolhidas como motivo pelas artistas. Em segundo lugar, sabendo que as esculturas tradicionais em pedra-sabão e marfim eram confeccionadas exclusivamente por homens, ficou difícil entender por que os mais de cem trabalhos trazidos ao Brasil tinham autoria feminina. O presente ensaio comentará, inicialmente, alguns aspectos dessa exposição, para dela derivar dois eixos de reflexão sobre as artes contemporâneas autóctones: 1) a ênfase no passado e na tradição, em detrimento da representação da mudança e da situação atual das populações;

² A mostra itinerante foi iniciada no Centro Cultural Banco do Brasil de Brasília, seguiu para o Centro Cultural Correios do Rio de Janeiro, depois foi para o Museu de Artes e Ofícios de Belo Horizonte, e, por fim, foi apresentada no SESC Pompéia, em São Paulo, entre 8 de março a 6 de abril de 2008. Antes, já havia sido levada a Portugal, aos Estados Unidos e à Finlândia.

2) a presença do gênero enquanto recorte relevante para o estudo das artes indígenas.

“ISUMAVUT”: UMA EXPOSIÇÃO DE ARTE CONTEMPORÂNEA INUIT NO BRASIL

Para os que não puderam ver pessoalmente a exposição, convém uma breve descrição. “Isumavut” era dividida em dois módulos: o primeiro, menor, oferecia um panorama histórico do contato dos *Inuit* com os brancos, em uma região no extremo norte do Canadá chamada Nunavut. O segundo, bastante amplo, apresentava cerca de cem trabalhos de artistas do século XX: esculturas, desenhos, gravuras e pinturas, que, em alguns casos, surpreenderam o público pela qualidade técnica e pela originalidade ou pela semelhança com certas tendências da arte moderna ocidental.

As nove artistas que integravam a mostra vivem ou viveram em Cape Dorset, um povoado de 1,5 mil habitantes, localizado na Ilha de Baffin, extremo norte do Canadá – considerada a “capital artística” da região subártica. São elas: Pitseolak Ashoona (1904-1983), Lucy Qinnuayuk (1915-1982), Kenojuak Ashevak (1927), Qaunak Mikkigak (1932), Napachie Pootoogook (1938-2002), Pitaloosie Saila (1942), Oopik Pitseolak (1946), Mayoreak Ashoona (1946) e Ovilu Tunnillie (1949).

Utilizando sobretudo a litografia³ colorida como linguagem, as obras expostas tinham, de um lado, o propósito de revelar os pensamentos, os hábitos e a religiosidade desse povo – é emblemático que a tradução de “Isumavut” seja “os nossos pensamentos”. De outro lado, a mostra itinerante se propunha a registrar e divulgar o surgimento de uma nova tradição artística, praticada sobretudo por mulheres, e que vem se fortalecendo desde os anos 1950 – não por acaso, quando o contato com os brancos se intensificou.

³ A litografia é um processo de impressão baseado na repulsão da água à gordura. Os traçados são feitos com carvão ou lápis oleoso sobre pedra; com a pedra molhada, a tinta de impressão só adere às partes que contêm imagens e permite, sob pressão, a reprodução da figura sobre o papel. O desenho é formado a partir do acúmulo de gordura sobre a superfície, e não através de fendas e sulcos, como na xilogravura e na gravura em metal.

Por um lado, essa produção artística tem clara finalidade econômica – pois uma gravura daquelas vale, hoje, entre 600 e 1200 dólares no mercado de arte e a economia da região enfrenta grave crise desde o colapso da indústria de peles. Por outro lado, ao tematizarem práticas tradicionais e também transformações recentes na cultura *Inuit*, essas gravuras e esculturas contribuem para a recriação da identidade cultural, para a transmissão da tradição oral e para a elevação da auto-estima daquele povo.

Vale destacar alguns aspectos cuidadosos da museografia: 1) a primeira sala da exposição fornecia fotos, mapas, textos e trabalhos artísticos antigos retratando modos de vida tradicionais, contrastados com as transformações advindas do contato, no Ártico, na segunda metade do século XX; 2) cada conjunto de trabalhos era precedido por uma biografia da artista, uma foto e depoimentos seus; 3) a seleção das obras expostas foi feita, sempre que possível, por elas próprias. Ou seja, dentro do possível, estavam presentes os contextos culturais e biográficos dos quais as obras emergiram.

Embora os temas dos trabalhos expostos quase sempre fizessem referência a antigos modos de vida dos Inuit, os traços livres de algumas artistas, a diversidade de estilos entre elas e o próprio fato de as autoras serem mulheres⁴ indicavam que o visitante estava diante de uma nova forma de expressão artística.

Para dar apenas dois exemplos, as gravuras de Kenojuak Ashevak se destacam pelo colorido forte e pelo traço firme, que estilizam as aves mais comuns de sua região, como a coruja e o ganso (figura 1). Já Napachie Pootoogook, pertencente a uma família com longa tradição artística – filha da proeminente Pitseolak Ashoona e irmã de conhecidos escultores nativos – combina o lirismo e a fantasia de seu mundo espiritual com o registro de eventos do passado e do cotidiano de seu povo (figura 2).

⁴ Uma monitora da exposição me informou que a escolha por convidar apenas artistas mulheres para fazer parte da mostra deveu-se ao fato de que a gravura é um espaço recentemente conquistado pelas *Inuit* e uma prática que está se tornando, cada vez mais, feminina. O SESC-Pompéia, por sua vez, aceitou abrigar a mostra em suas dependências, com a condição de que a inauguração fosse próxima a 8 de março, Dia Internacional da Mulher.

Figura 1 – Gravura de Kenjuak Asbevak, na Exposição “Isumavut” (Divulgação)

Figura 2 – Gravura de Napachie Pootoogook, da Exposição “Isumavut” (Divulgação)

A TRADIÇÃO *INUIT* REINVENTADA PELAS GRAVURAS MODERNAS

A nova forma de arte *Inuit* presente na exposição que veio ao Brasil se destina ao consumo da população branca e funciona como uma fonte de renda capaz de compensar, ao menos parcialmente, as perdas advindas do colapso do comércio tradicional de peles. Por isso mesmo, ela é estimulada pelo governo do Canadá, que procura lhe assegurar mercado museológico, comercial e turístico. Seu surgimento remonta à década de 1950, quando a população *Inuit* já se encontrava, em grande parte, adaptada à vida nos vilarejos ocidentais, vivendo em casas aquecidas e utilizando produtos fornecidos pela indústria. Foi nessa época que entrou em cena James Houston, uma figura fundamental no desenvolvimento da arte atual de Cape Dorset, povoado representado na exposição itinerante acima referida. Houston não apenas ensinou aos nativos técnicas japonesas de impressão e reprodução de imagens, como incentivou-os a formar uma cooperativa – à qual são associadas muitas das artistas de “Isumavut”.

Em 1948, James Houston (1921-2005), artista plástico, *designer* e cineasta canadense partiu para o Ártico, em busca de novas inspirações e de novas experiências. Viveu com os *Inuit* até 1962, desenhando o que via e vivenciava e acabou se casando com Alma, jornalista e artista nativa.⁵ Certo dia, como retribuição a um de seus desenhos, Houston ganhou esculturas de focas e renas, feitas por um conhecido. Percebendo o potencial estético e comercial daquelas peças, perguntou se havia mais delas e começou a receber inúmeros exemplares. Um ano depois, montava a primeira exposição em Montreal – na qual todas as esculturas foram vendidas rapidamente. Passou a incentivar a produção dos artistas locais e a exportá-la. Em 1957, Houston ensinou a

⁵ Como bem observa Levi Pereira (comunicação pessoal, 2008), alianças matrimoniais entre brancos e índias, como a de Houston e Alma, abrem espaço para que ocorram trocas culturais em vários níveis, bem como ressignificações da história do contato. As posições de gênero tradicionais, por exemplo, são alteradas, uma vez que a mulher nativa casada com um branco tende a assumir um papel de maior destaque, tornando-se pivô das relações interétnicas e mediadora cultural.

técnica da gravura aos moradores de Cape Dorset – até hoje a comunidade Inuit com maior percentual de artistas. Houston faleceu em 2005, mas seu filho, John, que cresceu em Cape Dorset, é hoje o dono da Houston North Gallery, sediada no porto histórico de Lunenburg, Nova Escócia. Inaugurada em 1981, essa galeria se tornou um local de exposição, venda e formação para os artistas *Inuit* e para outros artistas da região.⁶

Um aspecto digno de nota, do ponto de vista do processo de produção é a organização do trabalho em cooperativas. De acordo com Marybelle Mitchell, o Canadá optou por um modelo de “desenvolvimento sustentável” para o Norte baseado no cooperativismo, a fim de tentar manter um pé na tradição indígena – a organização coletiva e igualitária do trabalho – e um pé no modelo ocidental – a inserção na economia de mercado. *“As cooperativas, capitalizando valores e atividades tradicionais, foram um modo feliz de acomodar a ambivalência canadense entre ‘modernizar’ os Inuit e permitir-lhes manter raízes no passado”*, escreve Mitchell (1993, p. 342, tradução minha). A primeira cooperativa criada foi a de West Baffin, justamente em Cape Dorset, em 1958. Em seguida, mais cinco cooperativas regionais surgiram, inspiradas nesse modelo. Tanto homens, quanto mulheres podem ser associados às cooperativas, mas, nas lojas, o trabalho é predominantemente feminino.

As cooperativas de artistas funcionam da seguinte maneira: I) os artistas individuais vendem seus desenhos à cooperativa, ao longo do ano; II) uma comissão formada por associados da cooperativa e por conselheiros externos escolhem, todo ano, uma seleção de cerca de 40 desenhos que darão origem à elaboração de matrizes; III) os próprios artistas ou funcionários especializados fazem cerca de 50 impressões em série de cada desenho escolhido, com base na litografia ou na serigrafia⁷; IV) aquela edição anual de gravuras da cooperativa é divulgada e oferecida no mercado. Não obstante, a autoria individual é

⁶ Para mais informações, consultar a galeria virtual no endereço:

http://www.houston-north-gallery.ns.ca/james_houston/fra5324.htm. Acesso em 10/04/2008.

⁷ O *silkscreen* – ou serigrafia – é um processo de impressão no qual a tinta é vazada pela pressão de um rodo ou puxador sobre uma tela de tecido. Cada cor necessita de uma tela própria, de modo que as cores ficam mais vivas e duradouras do que em outras técnicas de impressão, porém o custo em termos de tempo e de dinheiro fica bem maior.

sempre atribuída: cada artista desenvolve um estilo e uma assinatura próprios, explicitados não apenas da matriz do desenho, mas também em cada impressão.

Janet Berlo (1999), historiadora da arte e especialista em arte *Inuit*, é enfática ao afirmar que a maioria das obras produzida por mulheres, com foco intercultural, ou seja, para ser vendida ou exposta longe dali, privilegia uma visão tradicional daquela sociedade que, na prática, já não corresponde à experiência das duas últimas gerações. Sua explicação para o fenômeno é que o sentido histórico seria parte constitutiva da arte contemporânea *Inuit*. Desenhar os modos de vida antigos, ao invés de acompanhar as transformações recentes seria uma estratégia para recriar, ao mesmo tempo, a identidade cultural e a identidade feminina. Uma gravura presente na mostra “Isumavut”, na qual Mayoreak Ashoona representava o trabalho das mulheres com as peles de focas ilustra muito bem esse ponto (figura 3).

Figura 3 – Gravura de Mayoreak Ashoona na Exposição “Isumavut” (Divulgação)

Em um de seus artigos, Berlo (1996) analisa os desenhos de uma artista que não foram impressos pela cooperativa: Napachie Pootoogook, a mesma que esteve presente na exposição itinerante, citada acima. Como as cooperativas arquivam todos os desenhos recebidos, seus acervos contam com milhares deles, dos quais apenas uma pequena e seleta parcela integra os catálogos chamados de “edições anuais”. Os desenhos de Napachie que obtêm sucesso comercial são aqueles que valorizam práticas e seres mitológicos ancestrais. No entanto, seus desenhos que não mereceram impressão em larga escala são muito mais ricos e variados, do ponto de vista antropológico, tematizando a vida contemporânea dos *Inuit* e mesmo o novo papel das mulheres. Alguns desenhos de Napachie chegam a ter caráter reflexivo, mostrando uma mulher de hoje com um desenho na mão, que ilustra como eram as mulheres do passado – adicionalmente, no desenho, toda a cena está sendo fotografada por um homem branco.⁸ Os homens, diga-se de passagem, escolhem com mais frequência motivos contemporâneos para seus desenhos.

Nesse ponto, talvez se possam atenuar as críticas dirigidas ao documentário “Nanook of the North”, mencionado na Introdução desse artigo. Afinal, em 1922, como em 2008, a representação artística da tradição é produto não somente de uma imposição unidirecional do Ocidente, mas de sua negociação com os interesses e motivações indígenas. Fecho com uma citação de Janet Berlo (1996) que sintetiza a discussão apresentada até aqui e oferece, ao mesmo tempo, uma ponte para o próximo item.

“Quando Napachie representa o tipo de tenda que sua avó usava cinquenta anos antes, baseada nas reminiscências orais de sua mãe, Pitseolak, ambas as reminiscências, da mãe e da filha, são atos autobiográficos. (...) Eles codificam memórias culturais das mulheres na forma de trabalhos artísticos duradouros. (...) Há certamente uma razão

⁸ O procedimento de representar uma obra dentro de uma outra obra similar, de forma a chamar o espectador para dentro da obra, dando-lhe a sensação de profundidade, é chamado de *mise en abyme*. O termo foi trazido por André Gide da heráldica para o campo dos estudos literários e das artes em geral. A *mise en abyme* denuncia a dimensão reflexiva de um discurso artístico (Dällenbach, 1977).

econômica para a produção de gravuras que evocam os velhos tempos. [Mas] mulheres *Inuit* como Napachie Pootoogook ainda encontram usos para os antigos modos de costurar peles de alce e de fazer tendas: essas coisas são transmutadas em motivos para as artes gráficas modernas. Por causa do trabalho dessas artistas contemporâneas, as práticas femininas tradicionais não serão esquecidas tão rapidamente” (Berlo, 1996, pp.192-3, tradução minha).

O RECORTE DE GÊNERO NO ESTUDO DA ARTE

Nos estudos da arte ocidental, o recorte de gênero – entendido aqui não como um dado, mas como um processo perpassado por hierarquias e posições relacionais⁹ – algo bastante recente. Uma das pesquisadoras brasileiras que tem se debruçado sobre o assunto é Luciana Laponte.

“Articular arte e gênero é de alguma forma, trazer uma tensão a mais para um olhar acostumado a ver a arte através dos olhos de historiadores e críticos de arte que tratam como única verdade uma visão particular e arbitrária. (...) A Arte Universal ou a História da Arte legitima em grande parte, já

⁹ A questão de gênero foi incorporada no campo acadêmico após a eclosão do movimento feminista na década de 1970. A palavra gênero, tirada da gramática – na qual as palavras são femininas ou masculinas por pura convenção –, passou a ser utilizada para identificar o “ser mulher”, “ser homem” ou “ser homossexual” enquanto construções sociais. Claudia de Lima Costa (1994) descreve algumas das leituras e interpretações mais freqüentes de gênero. A interpretação “binária” considera que homens e mulheres – enquanto conjuntos definidos com base em diferenças sexuais – têm essências específicas. Uma outra interpretação sustenta que homens e mulheres vivem em mundos separados desde a infância, aprendendo direitos e deveres específicos e pertencendo a subculturas praticamente incomunicáveis. A abordagem mais recente, que trata o gênero como fenômeno relacional, tem como ponto de partida a rede de relações em que os indivíduos estão inseridos. Chega-se a uma concepção dinâmica de masculinidade e feminilidade, que admite a pluralidade de homens e mulheres, levando também em conta categorias como homossexuais, bissexuais e transexuais. Mas são tantos os autores que vêm discutindo o assunto, que seria impossível oferecer aqui uma síntese.

desconfiávamos, um olhar masculino, branco, europeu e heteronormativo. (...) Ter o olhar atravessado pelas questões de gênero ou por ‘intervenções feministas’, como nomeia Griselda Pollock é, de alguma maneira, perder a inocência ou a crença na neutralidade política das imagens artísticas. (...) A arte, este terreno aparentemente livre, de pura expressividade e autonomia criativa, é um campo minado por relações de poder” (Laponte, 2006, p. 1).

O artigo fundante de uma história da arte feminista foi, provavelmente, “Why have there been no great women artists?”, publicado originalmente em 1971, por Linda Nochlin. Revelou o quanto as condições de produção artística sempre foram diferentes entre homens e mulheres mostrou que a presença de atributos supostamente masculinos ou femininos em determinadas obras influenciam seu julgamento. Hoje, a grande referência nos estudos de arte e gênero é Griselda Pollock (2003), para quem não somente é necessário incluir nos livros e cânones nomes de artistas mulheres, como também é preciso trazer a revolução epistemológica feminista para os estudos da arte, redefinindo teorias, objetos e posturas políticas na pesquisa.

Sally Hagaman (1990) fala em duas gerações de historiadoras da arte feministas. A primeira delas teria começado por revelar talentos femininos ocultos e negligenciados, assim como ocorreu em outras disciplinas. Uma outra preocupação da primeira geração de estudiosas de arte e gênero foi se lançar a análises de imagens femininas na arte, enquanto incorporações de uma cultura patriarcal. Por fim, essas pioneiras também denunciaram o viés de gênero por trás da distinção entre arte e artesanato. A segunda geração de historiadoras da arte feministas seria mais voltada a questionar as condições de classe, gênero, etnia e religião nas quais as obras de arte são produzidas e consumidas. Nessa vertente se encontra Griselda Pollock. O objetivo, mais do que aumentar o número de mulheres no panteão de gênios, tem sido mostrar a relação entre prática artística e construção das diferenças de gênero. Isso porque a representação artística passa a ser considerada como reflexo de uma ideologia dominante que ao mesmo tempo espelha e reafirma diferenças de gênero. Ou seja, o modo como relações e valores sociais são representados

têm ligação direta com o modo como se quer perpetuar ou transformar a sociedade.

No Brasil, Ana Paula Simioni (2002) revela que, até 1922, não havia nenhuma pintora produzindo telas históricas – o gênero acadêmico mais valorizado no final do século XIX e início do XX. Foi só com a eclosão do modernismo e a subsequente perda de prestígio do academismo que Georgina de Albuquerque recebeu a encomenda de uma pintura histórica, “Sessão do Conselho de Estado” (1922). A tela – não por acaso – dá destaque a Princesa Leopoldina em meio a uma reunião presidida por José Bonifácio, na qual se discutia a necessidade de proclamar a independência do país. Simioni descreve o quão difícil era para uma mulher, no século XIX, se tornar pintora. Para além da pressão social e do preconceito, havia um obstáculo prático à carreira das artistas mulheres: a interdição aos ateliês com modelos nus. A autora analisa também a representação das figuras femininas e masculinas na pintura dos séculos XVIII e XIX. O pintor Jacques-Louis David, por exemplo, em *O Juramento dos Horácios* (1784), cria um herói masculino com músculos rijos e volumosos, contrastando com uma frágil mulher caída do outro lado da tela (Simioni, 2002: p. 145).

O interessante é que há vários artistas ocidentais contemporâneos, homens e mulheres, cuja poética reside justamente na problematização dos estereótipos masculinos e femininos e da relação entre os gêneros. Para dar um exemplo, Matthew Barney, marido da cantora *pop* Bjork e artista multimídia festejado internacionalmente, criou uma série de filmes intitulada “Cremaster” cujo título faz alusão ao processo de (in)diferenciação sexual na fase embrionária do ser humano. Cremaster é o nome do músculo escrotal responsável pela definição do sexo durante o desenvolvimento do feto e, mais tarde, pelo controle das contrações dos testículos, nos homens. Este estágio embrionário de transformação em potencial é matéria-prima para filmes experimentais, de estética ao mesmo tempo barroca e surreal, em que desfilam seres andróginos e cibernéticos, que misturam elementos masculinos, femininos, naturais e artificiais. Questionando de modo radical as divisões de gênero e mesmo as relações entre natureza e cultura, homem e máquina, Barney tem um trabalho difícil de ser classificado e assimilado, mas conta com admiradores, homossexuais e heterossexuais, em todos os países por onde passa.

Se deixamos o campo da arte erudita¹⁰, para examinar a arte popular, notamos que a questão de gênero é relevante para compreender certas escolhas estéticas e que, ao mesmo tempo, certas práticas artesanais ajudam a compreender as relações de gênero. Sônia Missagia de Mattos (2001) estudou a cerâmica do Vale do Jequitinhonha, região rural e muito pobre, cujo artesanato, no entanto, tem renome dentro e fora do país. O artesanato de barro nessa região, que fica no nordeste de Minas Gerais, vem sendo transmitido de mãe para filha de geração em geração. Culturalmente, esta é uma atividade feminina, que ajuda a demarcar espaços entre homens e mulheres. De acordo com o relato da autora, no Vale do Jequitinhonha, todas as crianças aprendem a lidar com o barro, sendo potenciais ceramistas. Porém, a partir do momento em que os meninos se transformam em homens, eles perdem o interesse pela atividade, afirmando que não levam jeito e não têm paciência.

Recentemente, começaram a surgir homens trabalhando nesse segmento, uma vez que a rentabilidade da venda das peças artesanais vem se revelando mais lucrativa que outras atividades produtivas, como a agricultura familiar. Na maioria das vezes, segundo Missagia (2001), os homens preferem apenas colher, transportar e amassar o barro, comercializar as peças no mercado e controlar as finanças – atividades vistas como mais masculinizantes. Quando põem as “mãos na massa”, em geral optam por fazer esculturas e não painéis e jarros, diferenciando-se, assim, de suas filhas e esposas, que produzem artefatos para uso doméstico. Este é o caso de Ulisses Pereira Chaves e Ulisses Mendes, ceramistas que vendem muito bem suas esculturas. Mesmo assim, há quem decida passar por cima das convenções por necessidade econômica. Os programas de desenvolvimento que vêm sendo propostos na região trazem verbas para melhorar a organização e a comercialização da modelagem em barro, não importando se os beneficiários dos programas são homens ou mulheres.

¹⁰ Entendo por arte erudita aquela produzida por e para uma elite, que opera no seio de uma tradição intelectual ou artística “legítima”, na qual as obras são submetidas a padrões críticos que independem do público e exigem familiaridade com a história da arte e com as instituições culturais (Goldstein, 2003).

“Na prática da vida cotidiana há diluições desses limites. Tais diluições são provenientes de estratégias de manutenção e reprodução do grupo que lá são chamadas de ‘precisão’. Como diz Salete, uma ceramista, ‘na hora da precisão não tem esse negócio de trabalho de homem ou de mulher não’” (Missagia, 2001, p.72).

No mundo em que os ceramistas do Vale do Jequitinhonha vivem e trabalham, a dicotomia masculino-feminino é muito forte: existem espaços, atitudes e atividades exclusivos de um ou de outro conjunto. Percebe-se, contudo, que as fronteiras entre eles são móveis e negociáveis. *“No contexto alterado pela ‘modernização’, os homens decidiram dedicar-se à arte do barro ou voltar para o lado do limite contrário àquele que a sociedade consagra como masculino”* (Missagia, 2001, p.72). A conclusão da autora é que o gênero revela-se como processo e prática, não como categoria estanque.

Dentro da etnologia indígena, têm surgido também publicações que procuram cruzar arte¹¹ e gênero, sob diversos enfoques. Serão apresentados a seguir três estudos que refletem sobre as inter-relações arte e gênero. O primeiro deles trata da cerâmica Kariri-Xocó, no Brasil. O segundo aborda gênero e sexualidade na arte *Mangbetu*, na África. O terceiro refere-se aos grafismos codificados e herméticos que as mulheres *Banama*, de Mali, pintam sobre tecidos. Esses três exemplos ajudam a colocar em perspectiva o caso das artistas contemporâneas *Inuit* descrito anteriormente, revelando diferentes maneiras pelas quais a produção artística é, por um lado, perpassada pelas relações de gênero tradicionais e, por outro, capaz de influenciá-las e modificá-las.

¹¹ A utilização da categoria “arte” para sociedades tradicionais, nas quais não existe necessariamente uma esfera demarcada que receba um nome equivalente, é controversa. Não será possível adentrar essa seara no âmbito desse artigo, mas convém precisar que estou me apoiando em Alfred Gell (1998), segundo quem a relação estética entre homens e objetos pode e deve ser analisada em todas as sociedades e não apenas na Ocidental. Para Gell, a qualidade artística é indissociavelmente ligada à eficácia de um objeto. O que fascina nos objetos artísticos, segundo o autor, são as intencionalidades, os indícios do espírito das pessoas que os fabricaram ou utilizaram. Cada objeto artístico consiste, assim, numa rede de intencionalidades – que pode inclusive incluir o desejo de sua destruição, como no caso de máscaras rituais.

CERAMISTAS DO SÃO FRANCISCO

Os *Kariri-Xocó* estão localizados na região do baixo São Francisco, no município alagoano de Porto Real do Colégio, em frente à fronteira sergipana. O nome composto revela a fusão de etnias diferentes – *Kariri*, *Natu*, *Xocó* e *Pankararú*. Hoje, estima-se que haja em torno de 1500 indivíduos. Eles não preservam suas línguas originais, mas mantêm vocábulos indígenas para designar plantas mágicas e medicinais, bem como algumas expressões ligadas ao ritual do *Ouricuri*.¹² Com a instalação da Hidroelétrica de Sobradinho, que começou a funcionar em 1979, não só a pesca, como a agricultura de inundação – rizicultura – foi afetada, já que a barragem acabou com o ciclo de enchentes e vazantes dos afluentes do rio. Algumas das várzeas inundáveis passaram a receber projetos de irrigação baseados em lotes e cooperativas agrícolas. Contudo, poucos dentre os pequenos agricultores – índios ou não – conseguem um saldo positivo. Alguns acabam indo cortar cana no sul de Alagoas. Uma terceira fonte de renda é a fabricação de tijolos pelos homens, sendo as mulheres do grupo famosas ceramistas (Mata, 1989).

Hoje, existem três tipos de cerâmica entre os *Kariri-Xocó*: tijolos, recipientes domésticos utilitários e miniaturas, sendo esta última modalidade praticada por apenas um indivíduo (Almeida, 2003). O artesão do barro deve ser capaz de produzir seus instrumentos, obter sua matéria-prima e dominar uma série de detalhes, que, se não observados, levam a rachaduras nas peças, baixa durabilidade, vazamentos e assim por diante. Essa aprendizagem se processa de modo informal, na maioria das vezes no seio da família. A região é rica em argila e areia, mas é preciso saber que tipo de barro é apropriado para que tipo de forma e de função.

¹² O ritual do *Ouricuri* funciona como um princípio organizador dos *Kariri-Xocó*, guardando segredos que a sociedade nacional, apesar do alto grau de integração, não consegue dominar. A celebração dura 15 dias, sempre nos primeiros meses do ano. Ao longo do ano são acumulados alimentos para serem levados à festa, que deve ser farta. Na mata cerrada há uma clareira, o “limpo”, onde ocorre o ritual e em torno do qual existem abrigos para alojar as pessoas. Além das danças e cantos, o ritual é marcado pela ingestão da infusão de raiz de jurema (Mata, 1989).

Embora os homens se lancem à fabricação de telhas como alternativa de subsistência, a confecção de cerâmica utilitária é um atributo exclusivamente feminino entre os *Kariri-Xocó*. As mulheres vão bem cedo buscar barro na ribanceira de uma lagoa próxima. Algumas se dedicam à modelagem apenas dois dias por semana, outras produzem peças de cerâmica diariamente. Paralelamente, cuidam de seus afazeres domésticos e das crianças. A única atividade permitida aos homens é a queima das peças. As peças utilitárias destinadas à comercialização externa são vendidas pelas próprias mulheres. De acordo com Luiz Sávio de Almeida (2001), houve um período em que a demanda por jarros e panelas de barro era muito grande, o que gerou grande movimentação financeira. Os comerciantes vinham até a aldeia fazer encomendas. Com a disseminação do alumínio, a demanda caiu e, hoje, as ceramistas têm que sair em caravanas pela região, trocando jarros por víveres ou dinheiro.

Há registros da cerâmica enquanto atividade exclusivamente feminina na região desde o século XVIII (Almeida, 2001: p. 257). Na verdade, existe uma clara divisão espacial: a casa é feminina e causa estranhamento se um homem ali permanecer, no meio do dia. Já o homem é senhor do espaço público e aberto, a roça, a olaria. Os vasos, jarros e panelas são fabricados pelas mulheres nas cercanias do espaço doméstico.

Quando questionadas sobre a interdição aos homens, as informantes de Sávio de Almeida responderam apenas que a “a mulher já nasce nesse clima” e que isso vem “dos mais velhos”. A média de idade das ceramistas, conforme aferição do autor, é 51 anos, idade bastante avançada para os padrões demográficos locais. A grande maioria é casada e diz ter aprendido o ofício com a mãe. Mas muitas mulheres confessam não estimularem as filhas a prosseguirem na atividade. Preferem apoiá-los nos estudos, para que possam ter uma ocupação menos pesada fisicamente e melhor remunerada (Sávio, 2001).

Um aspecto que chama a atenção no texto de Luiz Sávio de Almeida consagrado às ceramistas indígenas do São Francisco é a ausência de qualquer análise formal das peças produzidas. Isso se deve, talvez, ao fato de que as *Kariri-Xocó* não costumam pintar seus potes, para não prejudicar o processo de evaporação e resfriamento da água que futuramente guardada em seu interior. Não há menção a qualquer padrão gráfico tradicional ou a preferências

cromáticas e de tamanho. As peças de cerâmica *Kariri-Xocó* parecem carecer da dimensão decorativa. Talvez por isso o enfoque do autor seja apenas econômico e de gênero, negligenciando qualquer abordagem estética.

A ARTE “GENERIZADA” *MANGBETU*

Os *Mangbetu* vivem na região nordeste do ex-Zaire, atual República Democrática do Congo. Vieram provavelmente do Sudão e ocuparam um território antes dominado pelos pigmeus. Em 1874, receberam a visita do naturalista alemão Georg Scheinfurth. A partir de então, vários outros expedicionários, fotógrafos, etnógrafos e comerciantes lá estiveram. Em 1915, cerca de 20.000 peças *Mangbetu* já haviam sido levadas para a Europa e os Estados Unidos. O interesse por esse povo foi grande, em virtude da idealização da sensualidade e da libertinagem de suas mulheres. Além disso, o sucesso comercial da arte¹³ *mangbetu* se explica pelo fato de que, antes do encontro com o Ocidente, seus chefes e reis já tinham a prática de encomendar esculturas, cerâmicas e tecidos decorativos para oferecer como presentes. Adicionalmente, houve convergência formal entre as cabeças alongadas e estilizadas e o estilo Art Déco que floresceu nos anos 1930, na Europa.

De acordo com Schildkrout (1999) já existiam a figura do artista nativo e o conceito de arte desinteressada, feita para a contemplação, antes da situação de contato. Os *Mangbetu* souberam reagir com agilidade às demandas do mercado externo, adaptando suas peças ao imaginário ocidental. O estilo hoje

¹³ Nesse artigo, renuncio à distinção entre arte e artesanato. Costuma-se definir o artesanato como o produto do fazer humano que utiliza predominantemente as mãos, baseia-se em um saber fazer coletivo e cujo produtor tem liberdade para controlar o ritmo da produção, a matéria-prima e a técnica que irá empregar (Lima, 2004). Porém, por se tratar de uma produção manual, cada novo objeto é recriado dependendo das condições do material, dos instrumentos de trabalho e até do humor do produtor. É, muitas vezes, uma peça que nasce como artesanato ganha *status* de arte ao ser adquirida por um museu ou colecionador. Entre os chamados artesãos, encontram-se, desde autodidatas criativos e habilidosos que provocam admiração naqueles que observam suas peças, até produtores semi-industriais que utilizam moldes para agilizar a produção de peças em série (Araújo, 2000). Por esses motivos, prefiro utilizar a categoria arte de forma ampliada – conceito que discutirei em outra publicação, no prelo.

conhecido como “arte *mangbetu*” não é antigo e ancestral, como pretendem os *marchands*, mas produto do contato com o Ocidente entre o final do século XIX e a Segunda Guerra Mundial. Incluem-se aí peças em cerâmica, esculturas de madeira, instrumentos musicais, espátulas e caixas de marfim decoradas, cujo motivo mais freqüente são mulheres com cabeças alongadas, sugerindo um caso de “feminização do Outro”. No início, havia também esculturas de homens *Mangbetu* com pênis ereto e ilustrações de casais mantendo relações sexuais. Mas, aos poucos, passaram a predominar as representações femininas. Essa tendência reflete, em grande medida, o olhar ocidental. Os *Mangbetu* aproveitaram as fotos e gravuras produzidas sobre eles para criar as peças destinadas ao mercado externo.

“É importante notar que os europeus fotografaram, desenharam e pintaram os *Mangbetu* extensivamente. (...) As cabeças das mulheres *Mangbetu* foram reproduzidas em cartões postais, selos e jóias decorativas. (...). Essas mulheres, freqüentemente descritas como as ‘parisienses da África’, tornaram-se expressões estereotípicas da fascinação ocidental pelas categorias – misturadas - do erotismo e do exotismo africanos. (...) O diálogo, portanto, tem lugar principalmente entre homens africanos e homens europeus, já que, na maioria das vezes, os artistas, os vendedores e os consumidores primários dessa arte eram homens” (Schildkrout, 1999, p. 198, tradução minha).

Graças ao encontro com o branco, as mulheres *Mangbetu*, que antes eram também artistas, se transformaram em modelo. A partir de 1900, objetos utilitários como facas, jarras e instrumentos musicais, que antes não eram decorados desse modo, passaram a receber aplicações de figuras femininas, sobretudo das cabeças alongadas. A fetichização da mulher *Mangbetu* se deve em grande parte aos primeiros relatos escritos por europeus, que mencionavam a prática da poligamia, as poucas roupas usadas pelas mulheres, sua liberdade e expansividade – que contrastavam com a timidez e o recato das tímidas vizinhas Azande. Um dos reflexos disso, na arte, foi que os seios femininos passaram a ser modelados com proporções exageradas (Schildkrout, 1999, p. 212).

Figura 4 – Fotografia de Mbombio, esposa principal do chefe Mogendo, tirada em 1970, por Eliot Elisofon. O penteado, relacionado ao status elevado, leva muito tempo para ser feito. Imagem pertencente ao Smithsonian National Anthropological Archives, uso autorizado para fins acadêmicos.

A predominância da arte antropomórfica, a partir do início do século XX, é um elemento novo, associado à mudança de público dos *Mangebtu*, que os levou a converter a tradição em uma mercadoria adequada ao que os

europeus consideravam como “típico”. Schildkrout retira daí uma proposição genérica interessante.

“Não há dúvidas de que o intercâmbio artístico em uma zona cultural fronteiriça cria, não somente representações da cultura corporificadas na arte, como também a própria cultura, à medida que os artistas inventam e reinventam a si mesmos e a suas sociedades sob a forma de tradições comercializáveis. (...) A arte étnica tende, inevitavelmente, a tornar-se estática, pois expressa estereótipos resultantes da interação entre consumidores e produtores” (Schildkrout, 1999, p. 204, tradução minha).

Transformações em vários níveis, portanto, foram desencadeadas por meio da comercialização da arte *Mangbetu* para o Ocidente, nas primeiras décadas do século XX. O ícone da identidade étnica para o exterior passou a ser a mulher, sobretudo a cabeça feminina com penteado e chapéu tradicionais. A mulher *Mangbetu* continuou a produzir cerâmica para uso doméstico, mas a produção das peças antropomórficas se tornaram uma alternativa de geração de renda exclusivamente masculina.

AS ESTAMPAS “SEM SIGNIFICADO” DE MALI

Em Mali, no oeste da África, existe um artesanato têxtil característico: a produção de tecidos de algodão decorados com estampas geométricas, pintadas com uma tinta orgânica. Esses tecidos, chamados de *bogolanfini* são produzidos exclusivamente pelas mulheres de vários povos da região. O algodão é plantado pelos homens, que também são responsáveis por transformá-los em tiras. Em seguida, o processo passa para as mãos femininas, que costuram as tiras até obter um pano retangular. O tecido é encharcado em uma infusão de folhas, ganhando uma coloração amarelada e tornando-se permeável aos pigmentos orgânicos. Então, a pintura é aplicada com uma lama rica em ferro. Depois de seca, lava-se o excesso de matéria orgânica e

passa-se soda cáustica nas partes brancas, para que as linhas permaneçam nítidas e sem manchas com o passar tempo. Do ponto de vista da padronagem, o grande retângulo é subdividido em retângulos menores, cada qual decorado com padrões diferentes. Uma mulher leva entre duas e três semanas para fazer um tecido desses.¹⁴

Sarah Brett-Smith, que tem várias publicações sobre os *Bamana*, de Mali, ficou impressionada com a dificuldade de suas informantes em lhe explicarem o significado dos motivos que aplicam sobre os tecidos. A hesitação, a risada e o pedido para que se repetisse a pergunta, freqüentes entre as mulheres, contrastavam com a desenvoltura dos homens, ao comentarem suas esculturas. A antropóloga conseguiu descobrir junto às mulheres *Bamana* o nome de cada motivo, aprendeu sobre o processo de confecção dos tecidos decorados e sobre sua utilidade, mas, na hora de compreender o que estaria codificado ali, havia uma barreira intransponível. Conhecendo a sociedade *Bamana*, a conclusão da autora foi que as mulheres são proibidas de tecer conexões entre informações e de fazer generalizações abstratas de qualquer natureza. Tais faculdades simbólicas e intelectuais representam poder, sendo, portanto, apanágio dos homens.

¹⁴ No site do Smithsonian Institute existe uma explicação muito interessante de todo esse processo, disponível em http://www.mnh.si.edu/africanvoices/mudcloth/index_flash.html. Acesso em 05/02/2008.

Figura 5 – Exemplo de motivos e padrões sobre os quais as mulheres silenciam

Brett-Smith (2005) fornece algumas ilustrações do medo da violência masculina que deve pairar sobre as mulheres *Bamana*. É sabido que, aquela que se negar à excisão do clitóris, na idade pré-nupcial, será segurada por homens fortes e obrigada a se submeter à cirurgia, de qualquer maneira. A autora ouviu também a história de Mamadou, um rapaz que se converteu ao islamismo após sua mãe ter sido assassinada na aldeia, pelo fato de ser uma negociante bem-sucedida, capaz de tomar decisões por si própria. O modo como sua mãe foi morta levou Mamadou a renegar a tradição na qual fora criado: três homens encurralaram-na em um beco sem saída e mostraram a ela um objeto sagrado masculino, proibido a mulheres, sob pena de morte. Em seguida, mataram-na por ter visto o objeto interdito (Brett-Smith, 2005: p. 148).

“Muitas mulheres escolhem viver em um estado permanente de autodefesa mental, num lugar em que ignorância significa

segurança.. Falar, revelar conhecimento é fazer de alguém um alvo. (...) A sabedoria das mulheres é armazenada em unidades pequenas, individuais, e as conexões conceituais entre elas sofrem constrangimentos sociais e até visuais. (...) Os significados simbolizados pelos desenhos nos tecidos que estudei existiam, mas, para a maioria das mulheres operando em uma arena tradicional, era tanto impossível, quanto indesejável verbalizá-los.” (Breth-Smith, 2005, pp. 153-155, tradução minha).

Nesse contexto, é bastante compreensível que as maiores virtudes da mulher *Bamana* sejam a discrição e o silêncio, enquanto dos homens se espera que saibam falar em público de forma articulada. Os pequenos, numerosos e enigmáticos motivos pintados pelas mulheres *Bamana* sobre seus belos tecidos parecem refletir a maneira como a sociedade espera que elas pensem: de forma fragmentária, esforçando-se para parecerem incapazes de reunir informações e chegar a um todo coerente, ou de tecer interpretações de forma autônoma.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: A ARTE NA ENCRUZILHADA DAS CULTURAS

Dois exemplos mencionados no item anterior – as artesãs do Vale do Jequitinhonha e as ceramistas *Kariri-Xocó* – ilustraram, cada um a sua maneira, o papel que vem assumindo a produção artística feminina na geração de renda. É provável que isso traga mudanças nas relações entre os gêneros nesses dois contextos. Para vender suas panelas e jarras, as mulheres *Kariri-Xocó* agora saem da aldeia e viajam pelas redondezas, negociando firmemente com seus compradores. No Vale do Jequitinhonha, as fronteiras entre os gêneros se moveram, já que aumenta progressivamente o número de homens que trabalham com o barro, embora a maioria ainda prefira fazer esculturas e não peças utilitárias.

Já o exemplo da arte *Mangebtu* trouxe à tona um aspecto que costuma gerar polêmica na antropologia da arte: a existência de artistas profissionais e

da “arte pela arte” também em algumas sociedades tradicionais. Antes e depois do contato com os brancos, a prática de encomendar trabalhos a artistas reconhecidos era uma constante no Zaire. No que concerne à questão de gênero, ocorre o contrário do que se poderia imaginar: a intensificação das trocas com a sociedade ocidental não levou a uma maior liberdade das mulheres, mas a sua passagem de sujeito a objeto. As mulheres, que antes eram responsáveis pela maior parte da produção artesanal, tornaram-se ícones de uma produção artística essencialmente masculina, na qual as cabeças e seios das mulheres se tornaram ícones da etnicidade “autêntica” e da sensualidade “selvagem”.

O caso *Banama*, por sua vez, permitiu perceber como elementos estruturantes e profundos da vida social ganham tradução na esfera artística e, indo mais além, nos processos cognitivos. A escultura produzida pelos homens, em Mali, é representativa, figurativa, feita para expressar significados, ao passo que a pinturas sobre tecido feita pelas mulheres é geométrica, altamente codificada e as autoras se apresentam como se fossem despossuídas da chave de sua interpretação. As esculturas masculinas são guardadas em locais escondidos e trazidas apenas em ocasiões cerimoniais. Já os tecidos pintados pelas mulheres são de uso cotidiano e sua visibilidade é irrestrita, podendo mesmo ser vendidos. Essas diferenças nos modos de produzir, manipular, exibir e comentar a produção artística de homens e mulheres traduzem concepções *Bamana* sobre os dois gêneros.

Quanto à exposição de gravuras *Inuit* mencionada na primeira parte do artigo, trata-se de uma produção artística que permite manter viva a memória de um saber-fazer tradicional exclusivamente feminino, mostrando e ensinando, por meio de desenhos, desde narrativas mitológicas até técnicas de costura de pele de focas. Além disso, a comercialização de litogravuras tem sido uma das principais fontes de renda de várias comunidades daquela região. Todos esses casos sugerem, portanto, que o recorte de gênero traz novas dimensões e nuances à compreensão das manifestações estéticas indígenas. E o inverso também parece ser verdadeiro: a análise das práticas artísticas permite aprender sobre outros aspectos da vida social, uma vez que não se trata de compartimentos estanques, mas de camadas sobrepostas e inter-relacionadas de significado.

Em segundo lugar, merece destaque, sobretudo no caso da cerâmica *Kariri-Xocó*, da arte *Mangbetu* e das gravuras *Inuit*, a importância da comercialização da produção artística para a sociedade ocidental. As diversas formas de os artistas de sociedades tradicionais lidarem, tanto com a alteridade, como com o mercado, dizem muito sobre os processos históricos e as dinâmicas culturais que estão em curso.

Nelson Graburn (2006) enumerou algumas das direções que costumam ser assumidas pelos processos de mudança artística, quando sociedades diferentes entram em contato, em contextos coloniais ou de dominação. Uma primeira direção seria a simples extinção de determinadas práticas ou estilos. Uma segunda situação possível seria a criação de artes específicas para o mercado, mas com base em padrões tradicionais. Uma terceira alternativa residiria na fabricação de *souvenirs* destinados exclusivamente à satisfação do gosto do consumidor. Uma quarta possibilidade consistiria no surgimento de novas formas artísticas, a partir do contato entre as sociedades, aproveitando elementos de uma e de outra – emblemático é o exemplo das “molares” do Panamá, que os índios Cuna passaram a fabricar após a introdução de tecidos importados, agulhas e tesouras. Por fim, poderia também ocorrer uma assimilação artística completa, na qual artistas indígenas passam a competir com artistas da sociedade envolvente e a se submeter às mesmas regras e parâmetros. Talvez a classificação do autor seja esquemática demais e deixe de fora outras tantas possibilidades e combinações. De qualquer maneira, Graburn chama a atenção para o fato de as manifestações artísticas constituírem um terreno privilegiado para compreender os encontros culturais. E o autor ressalta que mesmo as “artes de aeroporto” têm um sentido fundamental para seus produtores:

“Elas são importantes para apresentar ao mundo uma imagem étnica que precisa ser mantida e projetada como parte de um sistema de definição de fronteiras em que todos os elementos são importantes. Qualquer grupo social – da família aos Estados Unidos – precisa de símbolos referentes a suas fronteiras internas e externas; as artes decorativas e utilitárias freqüentemente fornecem marcadores essenciais” (Graburn, 2006, p. 414, tradução minha).

Portanto, não é mais possível, hoje, buscar uma arte “primitiva” isolada e “autêntica”, como se fez no início do século XX. Ao contrário, o desafio é pensar a circulação das artes tradicionais no mundo globalizado. A produção artística tradicional – ou neotradicional¹⁵ – pode funcionar como elemento de distinção no seio das sociedades ocidentais, cada vez mais marcadas pela padronização da cultura de massa. Por outro lado, para os artistas indígenas, a circulação de seus trabalhos representa uma oportunidade, seja de se inserir no mercado capitalista, seja de obter visibilidade por meio de exposições em museus, o que certamente tem impacto sobre sua auto-estima e sobre a reinvenção de sua identidade cultural.

Tratei aqui apenas de três linguagens artísticas – o cinema, a pintura sobre tecido e a escultura em cerâmica –, mas muitas outras se oferecem à análise do antropólogo, como a dança, a música, a cestaria, a pintura corporal etc. Deve ser muito interessante observar mais detidamente as relações entre diversas linguagens artísticas dentro de uma única sociedade, bem como o fortalecimento, o abandono e a transformação de algumas manifestações em diferentes situações históricas. Essas mudanças na produção artística podem revelar transformações nas relações de gênero e nas maneiras de se representar a identidade cultural para dentro e para fora do grupo. Foi isso o que procurei mostrar ao longo desse artigo, trazendo à tona a riqueza da produção artística enquanto objeto de estudo para a antropologia.

Certa vez, Alfred Gell (2006) caracterizou as obras de arte como “armadilhas de pensamento”, por sua capacidade de capturar nossa atenção e desafiar nosso entendimento. Armadilhas são produtos engenhosos da criatividade humana, tão eficientes, quanto perigosos. Talvez seja isso que faz dos processos e produtos artísticos objetos ao mesmo tempo fascinantes e espinhosos para os antropólogos.

¹⁵ O termo “neotradicional” é empregado por Anthony Appiah para se referir a objetos que algumas sociedades africanas têm produzido e comercializado. Criadas exclusivamente para o Ocidente, essas máscaras e estátuas são feitas à maneira das peças genuinamente pré-coloniais (Appiah, 1997: 207).

ABSTRACT: In 2007 an art exhibition called “Isumavut” toured through some Brazilian cities, showing stone sculptures, printings and drawings by nine female Inuit artists. In spite of the “modern” conditions in which present-day Inuits live, the contemporary pieces exhibited in Brazil depict mainly their traditional daily life, mythical themes, old landscapes and habits. And despite the fact that in Inuit tradition only men used to be artists, all works brought to Brazilian were signed by women. This article discusses such tensions, searching for the ways in which art, gender and cultural identity shape and influence one another. Besides the “Isumavut” show, three other examples are picked from ethnological literature, in order to reveal similarities and differences: Kariri-Xocó pottery (Brasil), Mangbetu art (África) and Banama graphics (Africa).

KEYWORDS: art, gender, “primitive” art, exhibitions, printings, Inuit

BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, L. S. As ceramistas indígenas do São Francisco. *Estudos Avançados* vol. 17, no. 49, set/dez 2003, p. 255-270.
- APPIAH, K. A. *Na casa do meu pai: a África na filosofia da cultura*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 1997.
- ARAÚJO, I. *Elementos da Arte Popular*. Natal: Editora da UFRN, 2000.
- BARBOSA, A. & CUNHA, E. C. *Antropologia e imagem*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.
- BERLO, J. C. Identities in Inuit Graphic Arts. In: PHILLIPS, R. e STEINER, C. *Unpacking culture. Art and commodity in colonial and post-colonial worlds*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1999. p. 178-193.
- BRETT-SMITH, S. The Knowledge of women. In: WESTERMANN, M. (org.) *Anthropologies of art*. New Haven e Londres: Yale University Press, 2005, p. 143-163.
- COSTA, C. L. O Leito de Procusto: gênero, linguagem e as teorias feministas. *Cadernos Pagu*, Campinas v. 2, p. 141-174, 1994.
- DÄLLENBACH, L. *Le Récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*. Paris: Seuil, 1977.

- GELL, A. *Art and agency. An anthropological theory*. Oxford: Clarendon Press, 1998.
- GELL, A. Vogel's Net. Traps as artworks and artworks as traps. In: MORPHY et al (orgs.). *The Anthropology of art. A reader*. Cornwall: Blackwell Publishing, 2006, p.219-241.
- GRABURN, N. Arts of the Forth World. In: MORPHY et al (orgs.) *The Anthropology of Art of. A Reader*. Oxford: Blackwell Publishing, 2006, p. 412-430.
- HAGAMAN, S. Feminist Inquiry in Art History, Art Criticism, and Aesthetics: An Overview for Art Education. *Studies in Art Education*, Vol. 32, No. 1, 1990, p.27-35.
- LOPONTE, L. G. *Gênero, artes visuais e docência*. Paper apresentado no Seminário internacional Fazendo Gênero – 7^o, realizado na UFSC, em agosto de 2006. Disponível em: http://www.fazendogenero7.ufsc.br/artigos/L/Luciana_Gruppelli_Loponte_33.pdf. Acesso em 20/01/2008.
- LIMA, R.. Artesanato de tradição: cinco pontos em discussão. In: SAMPAIO, H. (org.) *Olhares itinerantes*. Reflexões sobre artesanato e consumo da tradição. São Paulo: Central Artesol, 2004.
- MATA, V. L. C. *A semente da terra: identidade e conquista territorial por um grupo indígena integrado*. Tese de Doutorado em Antropologia Social. Rio de Janeiro: Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1989.
- MATOS, S. M. Artefatos de gênero na arte do barro: masculinidades e feminilidades. *Estudos Feministas*, 2001, vol.9, no.1, p.56-80.
- MITCHELL, M. 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.
- NOCHLIN, L. *Women, art, and power and other essays*. Colorado: Westview, 1989, 301p.

- RONY, F. T. *The third eye. Race, cinema and ethnographic spectacle*. Durham e Londres: Duke University Press, 1996, 328p.
- ROTHMAN, W. *Documentary Film Classics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- SCHILDKROUT, E. Gender and sexuality in Mangbetu art In: PHILLIPS, R. & STEINER, C. (orgs.). *Unpacking culture. Art and commodity in colonial and postcolonial worlds*. Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press, 1999, p. 197-213.
- SIMIONI, A. P. C. Entre convenções e discretas ousadias: Georgina de Albuquerque e a pintura histórica feminina no Brasil. *Revista Brasileira de Ciências Sociais* vol. 17 no. 50, Out. 2002, p.143-15.