

**Pintura aborígine da Austrália: Refletindo sobre as
noções de arte, artista e autenticidade a partir de um contexto
etnográfico específico/**

***Australian Aboriginal painting: Reflecting on the notions
of art, artist and authenticity from a specific ethnographic
context***

Ilana Seltzer Goldstein¹

RESUMO

Com o intuito de contribuir para expandir os campos da Estética e da História da Arte, e propondo uma reflexão interdisciplinar que tem como ponto de partida a Antropologia, este texto apresenta, de modo panorâmico e introdutório, a pintura dos povos aborígenes da Austrália. Este tipo de produção artística, bem como as políticas públicas que possibilitaram sua inserção no sistema das artes ocidental, são ainda pouco conhecidos no Brasil, e ajudam a pensar no contexto brasileiro por meio do contraste. Destacam-se, aqui, alguns dos principais movimentos artísticos e dos mais conhecidos artistas indígenas que floresceram na Austrália ao longo do século XX. Apontam-se também os ricos diálogos e as complexas tensões que perpassam esse universo.

PALAVRAS-CHAVE: Arte indígena; pintura aborígine; Austrália; Antropologia da Arte.

ABSTRACT

With the aim of contributing to the expansion of the fields of Aesthetics and Art History, and proposing an interdisciplinary reflection starting from Anthropology, this text presents, in a panoramic and introductory way, the painting of the Aboriginal peoples of Australia. This type of artistic production, as well as the public policies that made possible its insertion in the western arts system, are still little known in Brazil, and help to think in the Brazilian context through the contrast. Here we highlight some of the major artistic movements and well-known indigenous artists who flourished in Australia throughout the 20th century. The rich dialogues and complex tensions that permeate this universe are also pointed out.

KEY WORDS: *Indigenous art; aboriginal painting; Australia; Anthropology of Art.*

Boa noite. Vou apresentar a vocês a pintura dos povos aborígenes da Austrália, que pesquisei no doutorado². O assunto é relativamente novo no

¹ Doutora em Antropologia Social pela Unicamp, professora associada do Departamento de História da Arte e membro do Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade Federal de São Paulo.

² GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. *Do "Tempo dos sonhos" à galeria: arte aborígine australiana como espaço de diálogos e tensões interculturais*. Tese de doutorado apresentada ao Departamento de Antropologia Social da Unicamp, em março de 2012. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/281040>. Acesso em 20 de out. 2018.

Brasil, creio que fui uma das primeiras pessoas a escrever sobre isso em português. Pretendo oferecer aqui uma síntese desse fenômeno que ajuda a pensar no caso brasileiro por meio do contraste, já que o cenário australiano é o extremo oposto do que a gente observa no Brasil.

Na Austrália atual, os povos aborígenes se dividem em cerca de vinte etnias, mas apresentam certa homogeneidade em termos de cosmologia e parentesco, sobretudo quando comparados aos ameríndios que vivem hoje no Brasil, cuja diversidade é impressionante. Todos os aborígenes australianos compartilham um conceito: *Dreaming*, que podemos traduzir por “Tempo dos sonhos”. Trata-se de um universo mítico habitado por ancestrais, onde tudo o que existe foi criado: os humanos, os animais, as plantas, as formas, as cores, as músicas, os passos de dança e as normas de conduta.

Apesar de o “Tempo dos sonhos” ser considerado antiquíssimo, ligado às origens, ele nunca termina, continua existindo, ainda que em uma dimensão invisível. Seus personagens e histórias costumam ser associados a paisagens específicas: uma montanha é um ancestral que deitou para dormir após uma batalha, um rio é o corpo de uma serpente que carrega ensinamentos e assim por diante. Segundo Kleiner e Neale:

O território, para os povos aborígenes, é uma paisagem espiritual vibrante, povoado por ancestrais que surgiram no *Dreaming*, o imemorable momento da criação. Os ancestrais vieram pela região envolvendo-se em aventuras que fizeram surgir pessoas e os traços da paisagem e estabeleceram também um código de vida que é hoje chamado Tempo dos sonhos [Dreamtime] (...) ou Lei [Law]. Música, dança, pintura corporal, sobre rocha ou sobre areia (...) essas formas artísticas essencialmente religiosas, têm sido o veículo da Lei até o presente. KLEINERT, Sylvia; NEALE, Margo, 2000..

Eu não poderia ter deixado de mencionar a noção de *Dreaming*, porque ela perpassa boa parte da produção artística desses povos. Analogamente à arte sacra, no Ocidente, há pinturas aborígenes que representam a gênese da vida ou a criação da humanidade. Outras registram as aventuras e as invenções dos ancestrais. Existem também aquelas que têm nomes de paisagem, mas que, na verdade, referem-se a acontecimentos do “Tempo dos Sonhos” cristalizados nessa paisagem.

Se por um lado a relação da arte aborígine com o *Dreaming* é um elemento compartilhado e recorrente, por outro lado, do ponto de vista dos

materiais utilizados, da paleta de cores e dos estilos étnico-regionais, a diversidade é considerável. A Austrália assistiu à multiplicação de estilos e formatos artísticos indígenas ao longo do século XX, com o surgimento de verdadeiras “escolas” e “movimentos”. Apresentarei a seguir os três mais conhecidos, para lhes dar uma visão geral.

O primeiro deles é a *bark painting*, pintura feita com pigmentos naturais sobre entrecasca de árvore que predomina no norte do país, na região de Arnhem Land. A Austrália é coberta por eucaliptos, mais de noventa espécies, e, na estação das chuvas, membros do povo Yolngu arrancam uma parte da casca de eucalipto que lhes serve como base para as pinturas. Aplainam a curvatura da tábuas com fumaça e quatro pedras nas extremidades. Produzem pinceis com gravetos de madeira e fios de cabelo. Por fim, fabricam pigmentos naturais com base em carvão, lama e pedras da região, exclusivamente nas cores vermelho, branco, ocre e preto.

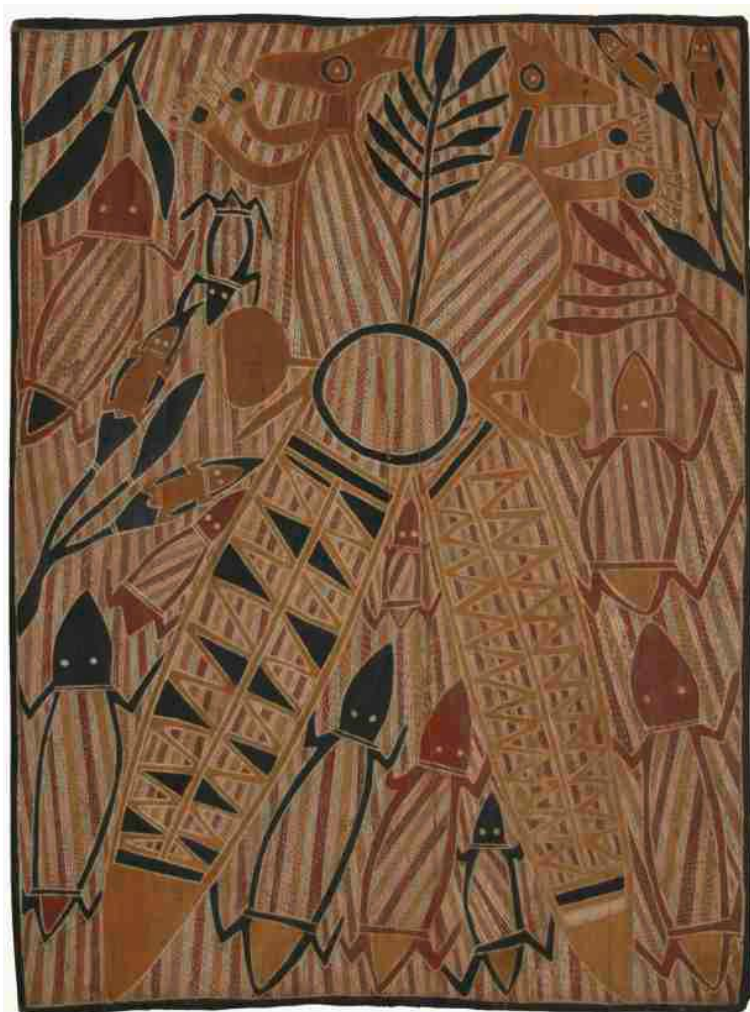


Figura 1. “Os Espíritos Mimi e as Cobras-de-Java”, de Mick Kubarkku, 1957. Pigmentos naturais terrosos sobre entrecasca de eucalipto. Pintura que integrou a exposição itinerante “O Tempo dos Sonhos. Arte indígena contemporânea da Austrália”, cujo catálogo está disponível em: <http://www.caixacultural.com.br/cadastrdownloads1/Cat%C3%A1logo%20O%20Tempo%20dos%20Sonhos%20-%20Arte%20Abor%C3%ADgene.pdf>

Na figura anterior, nota-se que finas linhas cruzadas brancas e pontinhos preenchem as formas. Isso está ligado ao *rarrk*, junção de brilho e movimento que a pintura deve gerar em nossos olhos, efeito em grande parte obtido pela texturização cuidadosa do fundo da pintura. A vibração que a pintura emana revela o *Dreaming* contido nela. Algumas *bark paintings* operam também uma espécie de fusão entre figura e fundo. As linhas que separam os seres da paisagem são tênues, talvez porque, para os aborígenes, todos os seres são perpassados pelo *Dreaming*. Ao fazer parte de um clã, objetos, pessoas, animais e forças da natureza são atravessados e animados pela mesma força.

A *bark painting* surgiu no começo do século XX e sua história ilustra como é problemático buscar “pureza” e autenticidade em processos culturais que florescem em situações de contato intercultural. A consolidação da pintura com pigmentos naturais sobre entrecasca de árvore deve muito a um dos primeiros antropólogos que conhecemos, Baldwin Spencer, cuja pesquisa de campo foi desenvolvida em Arnhem Land, no norte da Austrália. Ele era funcionário do Museu de Melbourne e o museu queria que ele voltasse da expedição com muitas peças para a coleção. Ao chegar no campo, Spencer percebeu que os aborígenes possuíam pouca cultura material, até por serem povos semi-nômades. Preocupado por não ter muito o que levar ao museu, o antropólogo reparou que, na época das chuvas, os Yolngu construíam cabanas com entrecascas de árvores e, durante os dias de aguaceiro ininterrupto, pintavam as tábuas de madeira com pedras coloridas para se distrair.

Spencer, então, pediu que seus “nativos” fizessem desenhos em cascas de árvore em troca de dinheiro, transpondo para aquela superfície motivos até então presentes apenas nas pinturas rupestres e nas pinturas corporais. Consta que os aborígenes apreciaram a ideia, já que estavam pintando os seus ancestrais e cenas míticas que lhes eram caras. Ao todo, os Yolngu fizeram 962

pranchas para Spencer, entregues ao Museu de Melbourne. Aos poucos, os colecionadores e os demais museus passaram a adquirir *bark paintings*. Povos vizinhos dos Yolngu, que realizavam o mesmo procedimento com as cascas das árvores, também passaram a produzir pranchas pintadas com finalidade estética e voltadas ao colecionismo externo. Então, essas pinturas feitas com material orgânico e carregadas de simbologia tradicional resultam de um encontro entre brancos e indígenas – fato que não as torna menos interessantes, evidentemente³.

Um segundo movimento de pintura aborígene que merece ao menos uma rápida menção é a pintura em aquarela surgida nos anos 1940, em uma missão luterana. As aquarelas da “Hermansburg School” surgiram quando alguns artistas ingleses, que faziam excursões ao deserto em busca de sua incrível luminosidade, contrataram um guia aborígene. O deserto é imenso, as fontes de água são escondidas e é fácil se perder por lá ou deparar com animais venenosos. Então, os aquarelistas contrataram Albert Namatjira para guiá-los. A condição de Namatjira, uma liderança indígena local, foi trocar a viagem guiada por aulas de aquarela⁴. Ele achava injusto que forasteiros fossem os únicos a pintar o território de seus ancestrais e o *Dreaming* associado aos elementos da paisagem.

Um dos pintores ingleses aceitou a troca e ensinou para Namatjira a técnica que ele repassou a seus sobrinhos e, até hoje, existe o movimento conhecido como *Escola de Hermansburg*. Entretanto, apesar de haver aquarelistas indígenas muito talentosos, não é raro haver certa rejeição a suas paisagens figurativas, sob o argumento de que aquilo é “coisa de branco”, não é

³ Para saber mais sobre a *bark painting*, consultar, entre outros: MORPHY, HOWARD. *Aboriginal art*. Londres: Phaidon Press, 1998; MORPHY, Howard. *Becoming Art: Exploring Cross-cultural Categories*. Londres: Bloomsbury, 2008; MC LEAN, IAN. *Rattling Spears: A History of Indigenous Australian Art*. Londres: Reaktion Books, 2016; Spirit in Land: NGV. *Bark Paintings from Arnhem Land in the National Gallery of Victoria*. Melbourne: The National Gallery of Victoria, 1990.

⁴ Sobre o aquarelista Albert Namatjira e seus seguidores contemporâneos, ver: FRENCH, Alison. *Seeing the centre: the art of Albert Namatjira (1902-1959)*. Canberra: National Gallery of Australia, 2002; e FRENCH, Rachel; FRENCH, Alisson; McKENZIE, Anna. *The legacy of Albert Namatjira today: contemporary Aboriginal watercolours from Central Australia*. Alice Springs: Ngurratjuta Iltja Ntjarra (Many Hands Art Centre), 2008.

uma arte “tipicamente indígena”. Esse tipo de projeção estereotipada costuma recair em cima de artistas indígenas, também em outros países.



Figura 2. “Vale das Palmeiras”, de Albert Namatjira, anos 1940. Aquarela. Tela pertencente à Art Gallery of New South Wales, em Sydney. Disponível em: <https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/93.1986/>

O movimento que alcançou maior sucesso de crítica e mercado foi, sem dúvida, o *Acrylic Painting*, que também surgiu no deserto, no início da década de 1970, e, mais uma vez, foi fruto de um encontro intercultural. Geoff Bardon era um arte-educador branco que trabalhava em uma missão religiosa no povoado de Papunya, onde viviam vários povos aborígenes, sendo os mais numerosos os Pintupi. Os povos do deserto australiano costumam utilizar uma iconografia tradicional, composta por símbolos como traços, círculos e pegadas, desenhados sobre o próprio corpo e sobre o solo, sobretudo em ocasiões cerimoniais. Na tentativa de aproximar as crianças de Papunya da escola da missão, contra à qual apresentavam resistência, Geoff Bardon precisava de algo que fizesse sentido para os aborígenes e ao mesmo tempo fosse prazeroso. Resolveu, então, dar aulas de arte em que as crianças desenhassem a

iconografia tradicional sobre novos suportes, tais como papelão, embalagens vazias, latas e telas, utilizando canetas, lápis, tinta industrializada e giz de cera.

Ao explorarem as novas possibilidades, os aborígenes se engajaram com afinco no processo de pintura. Não somente as crianças, mas seus pais também se interessaram pela atividade. Transpuseram a iconografia tradicional do deserto, antes aplicada sobre a pele e sobre o solo cerimonial, para as telas. Foi uma verdadeira descoberta, já que a tinta acrílica se mostrou mais fácil de manusear do que os pigmentos naturais utilizados originalmente, além de oferecerem uma paleta de cores mais variada.

Os moradores de Papunya, principalmente os Pintupi, começaram a dominar as telas e as tintas. Geoff Bardon passou a vender suas telas na cidade grande mais próxima, Alice Springs. Criou-se, nesse contexto, a primeira cooperativa de artistas aborígenes, chamada Papunya Tula, que existe até hoje e representa 120 pintores do deserto. Após alguns anos, o interesse dos brancos pelas pinturas cresceu. A partir daí, outras comunidades indígenas na Austrália criaram suas próprias cooperativas e se lançaram também à pintura com tinta acrílica. Assim se consolidou o movimento de pintura acrílica sobre tela, nos anos 1980.

Hoje, a Papunya Tula vende telas em uma faixa de preço médio de U\$ 20.000,00. O que não é um valor muito elevado quando comparamos com os preços dos trabalhos de artistas contemporâneos brancos, mas é muito comparado, por exemplo, ao valor pago para o “artesanato” indígena que costumamos encontrar à venda no Brasil. Existem algumas grandes “estrelas” dentro do *Acrylic Painting*, como Clifford Possum Tjapaltjarri, um dos criadores da cooperativa pioneira, que teve uma pintura leiloadada pela Christie’s, em 2006, por mais de U\$ 2.500.000,00. A tela em questão condensava cinco diferentes *Dreamings*, era enorme e lançava mão de elementos da iconografia tradicional do deserto⁵.

⁵ Para obter mais informações sobre o surgimento da pintura aborígene do deserto, a cooperativa Papunya Tula e o artista Clifford Possum, ver: JOHNSON, Vivien. *Clifford Possum Tjapaltjarri*. Adelaide: Art Gallery of South Australia, 2003; BENJAMIN, Roger. *Icons of the Desert: Early Aboriginal Paintings from Papunya*. New York: Cornell University Press, 2009; BARDON, Geoff. *Papunya: A Place Made After the Story: The Beginnings of the Western Desert Painting*

Vale a pena destacar a importância das cooperativas neste contexto. Chamadas de *art centres*, elas estão espalhadas pelo território australiano, atualmente, e têm o papel de viabilizar a produção e mediar a circulação da produção artística da comunidade que vive a seu redor. A cooperativa compra e distribui a matéria-prima para os artistas, contrata profissionais da área de marketing para lidar com a divulgação, da área jurídica para gerir os contratos e assim por diante. Em geral, as cooperativas contam com um ou dois funcionários brancos e é o governo federal quem financia esses profissionais especializados. Mas nota-se também o interesse de alguns aborígenes mais jovens em estudar para poderem eles próprios se responsabilizar por todo o processo. Por exemplo: já existem cerca de vinte curadores aborígenes atuando na Austrália. Isso tem a ver com um conjunto (invejável) de políticas públicas que foram sendo construídas desde o final do século XX, a fim de fomentar a produção artística indígena, vista pelo governo australiano como forma de gerar renda e fortalecer as comunidades aborígenes.

As cooperativas são responsáveis por tentar construir pontes entre mundos diferentes, o que nem sempre é simples. Quando realizava a minha pesquisa de campo, presenciei uma cena emblemática. No povoado de Yuendumu, havia um casal de aborígenes com certa idade, em que o marido era um pintor reconhecido por suas telas grandes e coloridas, com demanda de galerias e museus. Como ele estava perdendo a visão, tentou entregar na cooperativa, para revenda, uma pintura que sua mulher havia feito. A coordenadora do *arts centre* percebeu a diferença e tentou explicar a situação para o casal, que não entendia o problema, porque, de sua perspectiva, eram detentores dos mesmos fragmentos do *Dreaming*. A tela feita pela esposa era menor, menos bem acabada e menos colorida que as do marido. Porém, eles argumentavam que o conteúdo e o “poder” presentes na tela dela eram equivalentes a qualquer tela dele. A coordenadora de vendas da cooperativa pacientemente argumentou que o sistema de arte ocidental é regido por outros

Movement. Carlton, Victoria: Miegunyah Press, 2004; e MYERS, Fred. *Painting Culture: The making of an aboriginal high art*. Duke University Press, 2002.

princípios, que preza aspectos formais, unidade/coerência estilística ao longo da carreira, que valoriza a autoria individual.



Figura 3. “Poços naturais nas rochas da Estrada Canning Stock, de Ena Gimme Nungurayi, 1990. Tinta acrílica sobre tela. Pintura que integrou a exposição itinerante “O Tempo dos Sonhos. Arte indígena contemporânea da Austrália”, cujo catálogo está disponível em:

<http://www.caixacultural.com.br/cadastrodloads1/Cat%C3%A1logo%20O%20Tempo%20dos%20Sonhos%20-%20Arte%20Abor%C3%ADgene.pdf>

As cooperativas são um movimento forte, mas também existem artistas que emergem fora delas. São aqueles que desenvolvem uma poética desvinculada de uma região ou de um grupo étnico, e que são representados por marchands brancos nas grandes cidades. É o caso de Emily Kame Kngwarreye, que começou a pintar quando já tinha oitenta anos e chegou a

pintar três mil telas até sua morte. Emily, que havia sido uma liderança feminina na região de Utopia e uma especialista ritual em seu grupo, consagrou-se, no fim da vida, como uma das grandes estrelas do sistema de arte aborígine australiana. Sua exposição individual em Tokyo, em 2008, atraiu mais público que a exposição de Van Gogh que estava em cartaz simultaneamente. Diante de um primeiro contato com suas telas, pode-se interpretá-las como abstrações, mas a artista afirmava que, na verdade, eram figurações das raízes do inhame, totem do clã ao qual pertencia. De fato, nas pinturas vemos linhas emaranhadas e as raízes do inhame crescem por quilômetros, entrecruzando-se.

Temos também artistas urbanos, que são de ascendência aborígine, mas foram criados em cidades grandes ou se mudaram para cidades como jovens adultos. Vários deles cursaram graduação em História da Arte ou Artes Visuais. Ao entrarem em contato com a arte ocidental, começam a brincar com ela, protestando contra seu caráter excludente, contra as ideologias que certas obras veiculam, contra apropriações indevidas e falsificações da arte aborígine.

Ao realizar a pesquisa, um dos aspectos que mais me chamou a atenção foi a forma como os direitos autorais são tratados nesse sistema. Vou contar uma experiência que vivenciei em campo e que ajuda a compreender a complexidade do assunto. Na cooperativa da comunidade de Yuendumu, no deserto central, região habitada pelos Warlbiri, existe uma acomodação destinada aos antropólogos, viajantes e voluntários, em virtude do volume de visitantes que passam por ali. A acomodação conta com beliche, máquina de lavar, micro-ondas, *freezer* e o visitante pode ficar nesse espaço sem nenhum custo, contanto que trabalhe para a cooperativa de artistas 20 horas semanais. Eu comecei na cozinha, preparando o almoço, mas, após uma experiência mal-sucedida na primeira semana, pediram-me para mudar de função: misturar as tintas utilizadas na realização das pinturas. Vale ressaltar que os pintores Warlbiri usam cerca de duzentos tons diferentes. Neste setor também não agradei, pois era necessária grande experiência em pintura a fim de conseguir produzir dez tons diferentes de amarelo, de verde, de azul etc., calculando a olho nu a porcentagem da tinta branca em cada tom. Então, fizeram uma última tentativa comigo, colocando-me para retocar as telas.

O retoque é necessário porque eles pintam sentados no chão, em um processo ininterrupto. Os artistas comem em cima das pinturas, o que faz com que migalhas caiam em cima delas. Além disso, há milhares de moscas no deserto australiano que ficam presas na tinta, sem contar os muitos cachorros abandonados no deserto pelos colonizadores, que andam sobre as telas dispostas no chão. Retocar as telas consistia em apagar as marcas das patas dos cachorros, retirar as migalhas e as moscas das pinturas, encontrando a cor certa para cobrir as imperfeições. Esse processo foi muito importante para entender a maneira como os artistas aborígenes concebem o processo artístico e a autoria. Em um primeiro momento eu hesitei, indagando se não estaria interferindo numa obra alheia, porque no sistema de arte ocidental não se pode tão facilmente realizar intervenções na tela de um artista. Lançaram-me uma outra pergunta: se eu sabia o significado do que estava na tela, se sabia qual o fragmento do *Dreaming* contido ali. Após minha negativa, disseram-me que eu nunca seria autora de uma obra com a qual não tinha conexão profunda, sobre a qual não detinha conhecimento. O autor da pintura é sempre o dono do pedaço do *Dreaming* ali representado.

Nessa lógica, vários membros de uma mesma família podem produzir juntos uma tela. Ainda que, para o sistema das arte ocidental, a pintura seja assinada por uma pessoa só – normalmente a mais velha e que já realizou alguma exposição ou ganhou algum prêmio –, veem-se, com frequência, tias e sobrinhas pintando juntas, ou avôs e netos. É preciso compreender que muito da vida tradicional aborígene foi perdido devido à violência física e simbólica da situação colonial. Em várias comunidades aborígenes já não se caça, nem se utiliza a flora local; em outras comunidades os jovens aprendem o inglês como primeira língua e não se interessam pelas histórias dos antigos. O ato de pintar tornou-se, por um lado, um meio de se ocupar com algo culturalmente significativo e, de outro, revelou-se uma prática capaz de unir gerações. Enquanto os membros da família pintam, os mais velhos cantam as histórias do *Dreaming* e ensinam sobre as passagens que estão sendo pintadas.

Mais um exemplo interessante de como a autoria pode ser pensada de forma diferente, quando tomada em outros contextos etnográficos, é o caso da

disputa em torno do prêmio recebido pela artista aborígine Kathleen Petyarre. Ela sempre pinta telas sobre o *Dreaming* do lagarto-diabo da montanha, ancestral importante da família dela, sobre o qual conta uma história muito longa.



Figura 4. “Lagarto-diabo da montanha”, de by Kathleen Petyarre, 2012. Tinta acrílica sobre tela. Pintura vendida pela galeria australiana Jive Contemporary Art, conforme divulgado no seu site: <https://jiveart.com.au/a/kathleen-petyarre/118>

Kathleen Petyarre ganhou um prêmio importante na Austrália, o Telstra Award, que equivalia a uma alta quantia em dinheiro. Ela havia sido casada com um *marchand* branco, e, quando recebeu o prêmio, o ex-marido foi à justiça requisitando 50% do valor, porque ele tinha ajudado a executar a tela, notadamente preenchendo a textura do fundo da tela, cheia de pontinhos. Os juízes foram bastante sensíveis às concepções distintas que se apresentavam naquela situação: chamaram os dois em salas diferentes e pediram para cada um explicar o que estava pintado na tela. Kathleen Petyarre falou durante duas horas em uma narrativa bastante complexa, enquanto o ex-marido sabia apenas o que o título revela, ou seja, que aquele era o *Dreaming* do lagarto da montanha. A decisão dos juízes foi a favor da artista, que ficou com o prêmio sozinha. Então, é interessante que, embora não haja nenhuma lei internacional que defenda

propriedade intelectual coletiva e tradicional, a jurisprudência australiana parece que de alguma maneira está procurando compreender a lógica da arte aborígene.

Agora, na interface com o mundo dos brancos, falsificações e usos indevidos acontecem. Os próprios artistas e o governo australiano vêm tentando criar mecanismos para dificultá-los. Um deles é o certificado de autenticidade emitido pelas cooperativas juntamente com a pintura, gravura ou escultura, trazendo fotos da obra e do autor, uma minibiografia do artista, o número do registro na cooperativa e uma referência ao *Dreaming* associado ao trabalho. Em alguns dos processos movidos por comunidades aborígenes contra empresas de brindes e de tecidos com estamparia inspirada ou idêntica a seus desenhos tradicionais, o juiz australiano deu ganho de causa aos aborígenes; mas em outros, não. Isso porque as ideias de releitura e de apropriação artística são plenamente aceitas no universo artístico Ocidental. Existe mesmo no Brasil uma artista gaúcha, Corali Cardoso, que viu a exposição de *bark paintings* que ficou em cartaz na Pinacoteca de São Paulo, em 2002, e começou a produzir telas diretamente inspiradas por tais pinturas. Esta conduta talvez seja eticamente questionável, mas é legalmente permitida. São questões realmente complexas e espinhosas. Por um lado, a “autenticidade” é sempre relativa, a cultura é dinâmica, parcerias e trocas ocorrem o tempo todo. Por outro lado, o repertório visual e as formas expressivas costumam estar ligados a algo muito profundo para os povos indígenas, e em alguns casos, são também estratégia para conquistar visibilidade e renda junto à sociedade nacional. Desconsiderar isso seria má fé.

Em suma, para que as cooperativas funcionem, para que cada vez mais estilos e gêneros floresçam entre os artistas aborígenes, para que o mercado funcione de forma mais ou menos ética e para que a sociedade australiana conheça a arte indígena feita em seu país foram necessárias políticas públicas específicas, que, em minha opinião, fazem falta no Brasil, onde o potencial também seria enorme. Como já mencionei, na Austrália existem prêmios para artistas aborígenes, bienais e bolsas com foco nesse segmento. Os museus públicos são obrigados a adquirir arte aborígene – divergem apenas na maneira

de expô-la, ora em meio à produção não indígena, por afinidades formais ou temáticas, ora em alas separadas. As galerias comerciais são incentivadas a assinarem um código de conduta e o mercado secundário deve pagar uma parcela de seu lucro de revenda aos artistas.

Não se pode negar que tamanha atenção à arte indígena provavelmente seja uma tentativa de minimizar os traumas da colonização inglesa, marcada por truculências e abusos, que perduraram até os anos 1970. Mesmo assim, causam admiração, a um observador brasileiro, os vários mecanismos para valorizar e fomentar a produção de arte indígena na Austrália, o que permite que cerca de 7 mil pessoas, de diferentes grupos étnicos, vivam dela.

Minhas últimas palavras são de agradecimento pelo convite para estar nesse evento. Fico feliz por terem integrado na programação a perspectiva antropológica e por estarem contribuindo para um alargamento das noções de arte e artista. Penso que, para lidar não apenas com a estética contemporânea, mas com o mundo contemporâneo, abordagens interdisciplinares e não-eurocêtricas são cada vez mais fundamentais.