

Cooperativas artísticas: o exemplo dos centros de arte indígena da Austrália

Ilana Seltzer Goldstein¹

Resumo

Objetos e imagens dos povos indígenas da Austrália foram gradualmente artificializados, ao longo do século XX, atingindo, nos anos 1990 e 2000, um verdadeiro *boom*, em termos de mercado de arte e de penetração no circuito expositivo. Isso se deve à criação de políticas públicas específicas para o setor e ao desejo dos próprios aborígenes de registrarem, por meio da arte, fragmentos de seu universo mítico e de seu modo de vida tradicional. Parte da força do sistema de arte indígena australiano vem do modo de organização no polo da produção: o cooperativismo. O presente artigo aborda justamente os "art centres", cooperativas instaladas em comunidades aborígenes da Austrália. Existem hoje mais de 70 organizações autogeridas dessa natureza, cujo papel principal é mediar as relações entre os artistas, o mercado, os museus e o Estado. Após uma introdução panorâmica ao modelo dos centros de arte, será apresentado um caso etnográfico particular.

Palavras-chave: Arte indígena contemporânea. Austrália. Organizações artísticas coletivas.

Artistic cooperatives: the example of indigenous art centers in Australia

Abstract

Visual forms and objects of indigenous Australians were recognized as art throughout the second half of the twentieth century, reaching, in the years 1990 and 2000, a real boom in terms of market and penetration in the exhibition circuit. This is due to the creation of specific public policies for the sector and also to the desire of the aborigines themselves to record and recreate, through art, fragments of their mythical universe and their traditional way of life. But part of the strength of the Australian indigenous art system comes from the mode of organization at the pole of production: cooperativism. This article deals with the art centers, which are cooperatives installed in the indigenous communities of Australia. Today there are more than 70 self-managed artistic organizations of this nature. Their main role is to mediate relations between artists, the market, museums and the State. After a

1

Doutora em Antropologia Social pela Unicamp, Professora do Departamento de História da Arte e membro do Programa de Pós-Graduação em História da Arte na Unifesp. Coordenadora da Cátedra Kaapora, vinculada à Pró-Reitoria de Extensão e Cultura da Unifesp. E-mail: ilana.unifesp@gmail.com.

panoramic introduction of this art center model, a particular ethnographic case will be presented.

Keywords: Indigenous contemporary art. Australia. Artistic collective organizations.

Introdução

A produção dos povos indígenas da Austrália foi gradualmente artificializada, ao longo do século XX, atingindo, nos anos 1990 e 2000, um verdadeiro *boom*, em termos de mercado e de penetração no circuito expositivo. Artistas aborígenes encontram-se representados nos principais museus de arte e nas maiores galerias comerciais australianas. Existem prêmios para artistas indígenas em diversas categorias, como gravura, fotografia, vídeo, pintura e escultura; um código de conduta comercial foi desenvolvido especificamente para o segmento; a própria representação da nação faz referência ao repertório visual aborígine – seja na frota da companhia aérea nacional, nas campanhas turísticas, nas lojas de *souvenir* ou na decoração das cidades. Ainda que os indígenas perfaçam apenas 2,5% da população australiana, existem muito mais artistas indígenas do que brancos, na Austrália: aproximadamente 7000 artistas (ALTMAN, 2005). A situação impressiona um observador brasileiro, acostumado à inexistência de políticas públicas para fomentar criações indígenas e à relativa invisibilidade dos povos originários entre nós.

Os estilos das obras aborígenes variam muito, de acordo com a região, a etnia, o clã e também conforme a poética individual, que em alguns casos sobrepuja as convenções culturais. Os dois principais gêneros pictóricos são conhecidos como *bark painting*, frequente no norte tropical, na região de Arnhem Land, no qual pigmentos naturais são aplicados à entrecasca do eucalipto; e *acrylic painting*, espalhado por todo o deserto, e produzido com pigmentos industrializados sobre telas de tecido (CARUANA, 2003). Enquanto a *bark painting* contém elementos figurativos reconhecíveis, como uma canoa, um animal clânico ou um bumerangue, e lança mão de apenas quatro cores (branco, ocre, vermelho e preto), a *acrylic*

painting, multicolorida, parece a nossos olhos pintura abstrata – embora, na realidade, registre narrativas míticas e trajetos de ancestrais que o artista e seu grupo conseguem identificar.

Em minha tese de doutorado, abordei esse universo fascinante e complexo. As principais questões que nortearam a pesquisa foram: como ocorreu a transformação de práticas tradicionais indígenas em arte contemporânea, na Austrália? Quais os papéis e os interesses das organizações indígenas e do governo, respectivamente, na montagem da chamada *Indigenous art industry*? Como operam as noções de autoria, autenticidade e propriedade intelectual, nesse contexto? Por que o mesmo país que massacrou seus nativos, até pouco tempo atrás, agora fomenta a produção artística indígena e incorpora elementos aborígenes na construção da identidade nacional? (GOLDSTEIN, 2012). Para responder a tais questões, inspirei-me em autores e debates da antropologia da arte² e baseei-me também em pesquisa de campo, realizada junto a cerca de 30 organizações australianas, entre galerias comerciais, museus públicos, cooperativas indígenas e agências estatais. Uma das conclusões da pesquisa foi que a arte indígena da Austrália serve, hoje, como um raro *locus* de comunicação entre os povos nativos e a sociedade envolvente, uma plataforma sobre a qual se constrói – nem sempre harmonicamente – um produto intercultural de grande apelo estético, cuja exposição e comercialização acarretam impactos simbólicos, econômicos e políticos.

O presente texto oferece um pequeno recorte da pesquisa, escolhido com o intuito de contribuir para a discussão sobre coletivos artísticos. Irei me deter, aqui, na organização das comunidades indígenas da Austrália em cooperativas de artistas, que eles próprios dirigem, com o apoio de funcionários especializados. Surgidas na década de 1970 e denominadas *art centres*, tais cooperativas fornecem materiais para os artistas, organizam *workshops* e exposições, e, acima de tudo, compram os trabalhos da comunidade e revendem-nos para a sociedade envolvente ou para outros países. Nas próximas páginas, farei uma descrição geral do funcionamento de um centro de artes indígenas na Austrália e, em seguida, apresentarei parte da etnografia que fiz em um desses centros. Por fim, proporei uma reflexão mais abrangente sobre o cooperativismo enquanto modelo de organização para a atuação de artistas e agentes culturais.

2

Apoiei-me nos trabalhos de Howard Morphy (2008), com seu questionamento das definições eurocêntricas de arte e artista; em Alfred Gell (1998 e 2006), com sua abordagem das agências envolvidas no processo artístico; em Sally Price, com sua discussão da postura primitivista no circuito euro-americano de museus e galerias; em Sherry Errington (1998) e sua problematização da ideia de autenticidade, entre outros autores.

O modelo dos *arts centres* na Austrália

A expressão *arts centre* é usada, na Austrália, para nomear organizações sediadas em comunidades indígenas e cuja missão principal é fomentar a produção artística de determinada região³. A maioria tem a forma jurídica de cooperativas dirigidas por conselhos indígenas, embora alguns poucos centros de artes sejam constituídos como empresas (WRIGHT, 1999 e 2000). Cerca de 70 *arts centres* funcionam, hoje, na metade norte do país, nos estados de Northern Territory, South Australia e Western Australia, com faturamento anual conjunto de mais de US\$ 15.000.000,00, dos quais 60% são revertidos para os próprios artistas (ALTMAN, 2005). Contabilizando-se também aqueles que funcionam nos estados de Queensland, Victoria e New South Wales, chega-se a aproximadamente 100 centros de artes indígenas operantes na Austrália.

A construção dessa rede de centros de artes apoiados pelo governo, a partir da década de 1970, é uma das grandes responsáveis pela criação do mercado de arte indígena que hoje é tão forte no país. Vale lembrar que, até os anos 1970, a cultura material dos aborígenes era vista pela sociedade envolvente como um testemunho etnográfico “inautêntico”, não só pela situação de contato desses povos, como porque, entre 1940 e 1960, os missionários religiosos estimularam a fabricação em série de artefatos aborígenes para o varejo de *souvenirs*, a fim de reforçar o orçamento das missões. Nunca se cogitara, até então, incluir objetos aborígenes na categoria *fine art*⁴ e poucas pinturas sobre entrecasca de árvore foram compradas por museus australianos até o final dos anos 1960. O estabelecimento dos *arts centres* e a contratação de seus respectivos *art advisers* viriam modificar tanto as percepções em torno dessa produção, como a qualidade e a variedade do que é produzido nas comunidades indígenas.

Uma das primeiras cooperativas de artistas aborígenes surgiu no deserto, em Paunya⁵. O pivô do processo foi Geoff Bardon, professor de artes, que, em 1971, ficou impressionado com a habilidade de desenho de seus alunos, que tinham entre 4 e 16 anos. Bardon incentivou as crianças e jovens indígenas a transporem, para papéis e telas de tecido, desenhos e cores que já aplicavam sobre a areia e o corpo. Um dia, um adulto o

3

Embora o termo genérico *arts centre*, em inglês, seja de ampla utilização por brancos e aborígenes, cada organização possui também um nome próprio, combinando inglês e uma língua indígena. Por exemplo: *Kalumburu Artists*, *Mangkaja Arts Resource Agency*, *Warnayaka Art & Culture*.

4

Utilizo a expressão *fine art* em inglês por não ter encontrado um equivalente exato na língua portuguesa. *Fine art* se refere a um subconjunto das produções artísticas de determinado período que se considera como especial, raro e/ou bem acabado (Morphy, 2008). A *fine art* é exposta nos museus de arte e vale mais no mercado do que o artesanato ou a *folk art*, categorias a que comumente se opõe.

5

O povoado de Papunya havia sido criado para abrigar parte dos moradores da missão luterana de Haasts Bluff, cuja água ficara imprópria devido à superpopulação. Buscou-se, então, um novo local para construir um vilarejo, próximo a uma fonte de água doce. Estabelecido em 1959, Papunya foi a última tentativa do governo federal de juntar etnias e línguas completamente diferentes numa mesma comunidade. Fred Myers (2002) aponta o paradoxo de que um movimento artístico indígena de tamanho alcance tenha surgido num local planejado para ser um “laboratório de assimilação à sociedade branca” dos Pintupi, Warlpiri, Anmatyierri, Arrente e Luritja.

interpelou, dizendo que os mais velhos também queriam pintar o que sabiam. Daí surgiu a ideia do *Honey Ant Mural*: cerca de 30 pessoas se reuniram em torno do muro da escola, cantando as músicas da formiga do mel enquanto pintavam esse *Dreaming* (história mítica, no inglês aborígene). Nas semanas seguintes, Bardon organizou uma sala aberta à comunidade, forneceu tinta acrílica e encorajou os novos artistas. Um ano depois, seria constituída a cooperativa Papunya Tula.

No momento da chegada de Geoff Bardon, havia 1000 moradores em Papunya, enfrentando más condições de saúde e conflitos interétnicos. A produção artística coletiva talvez tenha sido uma das saídas para aumentar a entrada de dinheiro na comunidade e para reafirmar identidades que pareciam estar em risco. A pujança criativa foi impulsionada, também, pela situação geográfico-cosmológica: Papunya foi erguido exatamente no local em que se passam episódios importantes do *Honey Ant Dreaming* (mito da formiga do mel), com o qual todas as etnias se identificavam. O próprio nome dado à cooperativa de artistas, *Papunya Tula*, está relacionado a esse complexo mítico comum: *tula* designa as câmaras subterrâneas criadas pelas formigas de mel ancestrais e, ao mesmo tempo, significa local de encontro (JOHNSON, 2006, p. 104).

Após a criação da cooperativa, Bardon resolveu ir a Alice Springs, cidade que é uma espécie de capital do deserto, para vender as pinturas. Inicialmente, obteve somente 20 dólares referentes a cada uma delas. Mesmo assim, a repercussão foi positiva entre os residentes de Papunya, que lhe disseram: “é a primeira vez que *whitefellas* [“caras brancos”] pagam por qualquer coisa feita por nós, nos moldes de nossa cultura” (MACKENZIE, 2003, s.p.). Num documentário sobre esse período, um pintor de Papunya reflete assim sobre o que ocorreu naquele momento: “enquanto a pintura sobre a pele e sobre o solo desaparece, a tela permite mostrar ao mundo o que estamos fazendo” (O’ROURKE, 1981, s.p.). Bardon, entretanto, se tornou alvo de críticas. A política oficial do governo, naquele momento, era de teor assimilacionista: objetivava fazer as culturas aborígenes desaparecerem por meio da diluição, ao passo que Bardon as estava fortalecendo. As autoridades não só não lhe deram apoio, como mandaram pintar os muros da escola de branco novamente. Bardon ficou doente e deprimido.

Comprou alguns quadros, arrumou suas coisas e partiu de Papunya apenas 18 meses após ter chegado à região. Mesmo assim, esse é considerado um grande marco na história da arte australiana.

O pintor Tim Leura Tjapaltjarri [c. 1929-1984], um dos articuladores da cooperativa *Papunya Tula*, fez questão de criar um modelo de organização relativamente independente dos órgãos da administração branca, no qual os próprios artistas opinassem sobre as interfaces com o mercado e as questões culturais envolvidas na prática pictórica – decidindo, por exemplo, proteger motivos que não devem ser pintados para brancos. E esse modelo se multiplicou.

Diversas outras cooperativas surgiram na Austrália, nos anos e décadas seguintes, reunindo condições favoráveis à produção artística indígena. Em primeiro lugar, costumam estar situadas perto dos locais em que os artistas nasceram, cuja paisagem, impregnada pelos ancestrais, inspira toda a sua criação artística. Em segundo lugar, promovem atividades que nutrem a criação artística como expedições para locais considerados sagrados, visitas a museus, apresentações de dança e de música. Por fim, sua infraestrutura permanente e seus programas permitem ações no longo prazo.

Entre as diversas funções que os centros de artes podem assumir, estão: servir como ateliê onde os artistas passam o dia trabalhando; sediar oficinas de aprimoramento artístico e administrativo; conceder adiantamentos e empréstimos aos associados; armazenar informações e objetos relevantes para a comunidade; propiciar o encontro entre pessoas de gerações e etnias diferentes; prospectar possíveis compradores no mercado; organizar exposições em cidades australianas e em outros países; catalogar as pinturas e os fragmentos míticos a elas associados. Os centros de artes são ainda os principais mecanismos disponíveis para as comunidades indígenas recriarem suas tradições culturais e divulgarem suas visões de mundo (HEALY, 2005, p. 27).

Para coordenar as atividades, costuma ser contratado um profissional com experiência no circuito das artes – não raro, um artista ou administrador cultural branco. Esse coordenador torna-se responsável pela documentação das obras, pela compra de materiais, por questões de propriedade

intelectual, logística e também pelo contato com compradores. A entidade que congrega e representa os centros de artes localizados no Deserto Central, chamada *Association of Central Australian Aboriginal Art and Craft Centres – Desert*, distribui um manual aos novos coordenadores dos centros de arte, em que prepara o profissional para o desafio que o espera no novo cargo, ressaltando as diferenças que devem ser respeitadas, a importância de sua função dentro do sistema de arte intercultural e evidenciando o manancial de apoio que o cerca – capacitações, fontes de recursos, *softwares* específicos para o registro digital da produção artística, etc.

Contudo, nenhum manual traz soluções prontas para os maiores impasses que atravessam o cotidiano do coordenador branco de um *arts centre*. Um deles é a necessidade de se pautar pela oferta dos artistas locais e não pela demanda do mercado externo: os centros de artes, enquanto cooperativas, devem absorver a produção artística de todos os moradores da comunidade. Outro impasse é conjugar critérios do sistema euro-americano de artes com critérios indígenas: a autoria coletiva, comum entre os pintores aborígenes, contrasta com a ideia euro-americana de criação artística individual; e a valorização da obra de arte pelo conteúdo que carrega, recorrente entre os artistas aborígenes, é pouco compatível com o julgamento formal predominante entre críticos, curadores e colecionadores brancos. Sem mencionar o desafio de equilibrar metas de faturamento com outras prioridades caras à comunidade, que faz solicitações de diversas naturezas (HEALY, 2005).

O centro de artes de Yuendumu

O centro de artes do povoado de Yuendumu, no Deserto Central da Austrália, surgiu em 1985, na esteira do sucesso da cooperativa pioneira Papunya Tula, mencionada no item anterior. Localizado a 290 km da capital Alice Springs, o *Warlukurlangu Artists Aboriginal Corporation* é coordenado por Cecília Alfonso e Glória Morales, ambas de origem latino-americana, e consideradas, pelos colegas de outros centros, excelentes administradoras, por terem transformado um barracão em um exemplo de boa organização

e sucesso comercial, com faturamento anual médio de 3 milhões de dólares. As decisões das coordenadoras, contudo, precisam todas ser validadas por um comitê de diretores aborígenes, composto por 8 homens e 8 mulheres, representantes de cada grupo de parentescode Yuendumu.

Segundo o relato de Cecília Alfonso, no começo, o *Warlukurlangu* funcionava dentro de uma escola para adultos. Em 1991, mudou-se para uma casinha própria, de madeira. Em 2004, o número de artistas havia crescido e fazia-se necessário ampliar o espaço. Ademais, a estrutura estava tomada por cupins. Então, com apoio do *Centre for Appropriate Technology*, de Alice Springs, patrocínio da mineradora *Newmont* e investimento próprio dos artistas, foi feita uma obra de ampliação e reforma, preservando a antiga fachada.



Figura 1 :: Fachada do *Warlukurlangu Artists*. Foto de Ilana Goldstein, Yuendumu, 2010.

Tradicionalmente, os Warlpiri (etnia predominante na região) deslocavam-se entre acampamentos temporários, num raio de 500 quilômetros, dentro do Tanami Desert. A área foi declarada reserva governamental no ano de 1946, e, na década de 1950, chegaram ao local

onde hoje fica Yuendumu uma missão Batista e uma empresa de criação de gado, que passaram a empregar os aborígenes e a estimular sua sedentarização. Em 1978, devido a mudanças na legislação, o governo concedeu a posse de 100.000 km² aos Warlpiri, incluindo o povoado de Yuendumu. Nesse mesmo ano, foi eleito o primeiro Conselho Comunitário, que funciona até hoje, representando cerca de 800 moradores⁶.

Atualmente, os habitantes de Yuendumu vivem em casas de madeira pré-fabricadas, quase sem móveis. Costumam dormir no chão, sobre cobertores. A construção das casas é financiada pelo governo ou por mineradoras que destinam parte de seus lucros a um fundo para os aborígenes⁷. Yasmine Musharbash (2008) sugere que o espaço doméstico seja fundamental, ali. O conceito de *ngurra*, na língua Warlpiri, designa, ao mesmo tempo, acampamento, ninho e local de nascimento. Por isso mesmo, a imposição de um sistema de moradia euro-americano seria uma das principais “armas civilizatórias” do governo australiano. Não por acaso, escreve a autora, 30% das verbas destinadas aos povos aborígenes australianos vão para a construção desse tipo de casas.

No povoado, não é raro as famílias trocarem de endereços. Eu mesma conheci uma família numa casa e, depois de alguns dias, vi-a instalada em outra residência. Explicaram-me no centro de artes que a prática é frequente, talvez como alusão ao seminomadismo tradicional. Outro aspecto interessante é a distribuição espacial das residências: pessoas que vieram de diferentes partes do deserto moram em diferentes seções de Yuendumu, estabelecendo uma correspondência geográfica direta entre o leste do Deserto Tamani e a parte leste do vilarejo, por exemplo.

Um dos elementos que mais chama a atenção, ao se observar o cotidiano de Yuendumu, é o uso frequente de veículos com tração 4x4. Coordenadores dos centros de arte, antropólogos e artistas que possuem carros do tipo *pick up* dirigem até 1000 quilômetros por semana, levando gente para visitar parentes em outros povoados, nas cadeias ou em hospitais, para participar de rituais, ou caçar e coletar *bush tucker* – “comida do mato” (MUSHARBASH, 2008). Os carros lotados de gente atravessam o deserto. Quando quebram na estrada, o que não é raro, os demais carros procuram ajudar. Quando eu estava rodando com Cecília Alfonso no veículo do centro

6

A maioria dos moradores de Yuendumu é da etnia Warlpiri, mas há também grupos minoritários de Anmatyerre e Pintupi, e aproximadamente 100 brancos vivendo ali. As populações indígenas – Yapa – e brancas – Kardya – constituem quase dois vilarejos separados (MUSHARBASH, 2008, p. 19).

7

Na Austrália, mineradoras que obtêm consentimento para se instalar em terras indígenas pagam *royalties* ao governo federal. 30% são repassados às comunidades afetadas pela mineradora e/ou aos proprietários tradicionais das terras, e o restante é aplicado em programas para populações indígenas (DODSON et al., 2008).

de artes *Warlukurlangu*, por exemplo, deixamos água e biscoitos com uma família cujo veículo estava há horas em pane, a dezenas de quilômetros de Yuendumu. E avisamos familiares, ao chegarmos ao vilarejo.

Curiosamente, o surgimento da pintura com tinta acrílica, em Yuendumu, está ligado ao desejo de comprar um desses veículos. Em 1983, um grupo de trinta mulheres decidiu realizar algumas pinturas para a venda, a fim de conseguir dinheiro para a aquisição do carro. Em poucos meses, conseguiram comprá-lo (DUSSART, 2000). No mesmo ano, um segundo episódio é considerado um divisor de águas. O novo diretor da escola local, Terry Davis, decidiu tornar o ambiente mais atraente para os alunos. Convidou, então, os homens mais velhos a pintarem as 30 portas da escola, com ajuda das crianças. Algumas das pinturas remetiam a um único mito, outras representavam várias histórias ao mesmo tempo e algumas continham apenas partes de mitos.



Figura 2a :: Paddy Japaljarri Stewart. "Yam and bush tomato", 1983. Foto de Gerry Orkin.



Figura 2b :: Paddy Japaljarri Stewart. "TwoKangaroos", 1983. Foto de Gerry Orkin.

As figuras acima mostram dois exemplares das famosas portas de Yuendumu. A da esquerda se chama "Inhame e tomate do mato". Na parte superior dela, veem-se a raiz e as flores do inhame; na parte inferior, o arbusto e a fruta. A porta da direita remete à história de dois irmãos cangurus da mesma idade, que montaram um acampamento e, antes de se deitar, foram conhecer a região, cada um por um lado. À noite, encontraram-se para dormir. Na manhã seguinte, porém, apenas um deles acordou. É fácil distinguir as pegadas dos cangurus. Já as bolinhas nas laterais representam a vegetação e os círculos concêntricos são os acampamentos.

Ao serem reveladas fora da comunidade, essas portas causaram furor e foram expostas em diversos museus⁸. Até então, as pinturas de Yuendumu eram desprezadas: comparadas às minuciosas telas da comunidade vizinha, Papunya Tula, pareciam inacabadas. O que se descobriu, a partir desse momento, foi que o modo de pintar desse grupo era baseado no trabalho coletivo e nas grandes superfícies, por influência da prática dos desenhos

8

As portas permaneceram na escola de Yuendumu por 12 anos. O *South Australian Museum* adquiriu o conjunto de portas em 1995 e restaurou-as. Em seguida, escolheu 12 exemplares para comporem uma exposição itinerante que circulou pela Austrália durante 3 anos, e depois esteve na Europa.

na areia. Quando pintavam pequenas telas individuais, o resultado parecia estranho. Pintando a várias mãos sobre superfícies maiores, fizeram surgir um novo estilo regional.

Atualmente, o centro de artes *Warlukurlangu* abre de segunda a sexta-feira, das 9h às 18h. Todos os dias, pela manhã, os artistas vão buscar telas de tecido e escolhem suas tintas dentre as 200 cores disponíveis, em potinhos pequenos, para uso individual. Utilizam pincéis para colorir o fundo, mas os pontos tão característicos da pintura do deserto – *dot painting* – são feitos com pauzinhos achados em meio à vegetação. Quem fica pintando por ali, nas colchonetes do terraço coberto, ganha sanduíche e suco na hora do almoço. No final da tarde, os artistas devolvem as telas pintadas. Muitos pedem às coordenadoras palpites sobre combinação de cores e escolha de motivos, visando a uma maior aceitação do mercado.

Os valores que os artistas recebem são calculados pelo tamanho da tela – existem pelo menos 10 tamanhos diferentes, – e pelo cuidado na execução – classificada pelas coordenadoras como “regular”, “boa” ou “excelente”. O sistema de pagamento praticado é complexo. Junto com a tela em branco, o pintor já recebe de 15 a 30 dólares; ao entregar a tela pintada, ganha entre 40 e 60 dólares; se a pintura for vendida, tem direito a 75% do valor do preço de venda, descontando-se os adiantamentos.



Figura 3 :: Artista pintando no terraço do centro de artes *Warlukurlangu*.
Foto de Ilana Goldstein, Yuendumu, 2010.

Otto Jungarrayi Sims, membro do comitê diretor do centro de artes *Warlukurlangu*, considera que "a pintura é uma atividade flexível. Posso ir caçar cangurus e aves, colher formigas de mel e pintar nos intervalos entre essas atividades. Se bem que há outras pessoas que pintam diariamente, porque gostam e relaxam"⁹. Com efeito, a primeira artista com quem conversei em Yuendumu, Kelly Napanangka Michaels, de 43 anos, contou que pinta todo dia, mal acaba uma tela e já pede outra. Aprendeu a pintar com sua tia e segue o estilo dela.

Mais de 500 artistas Warlpiri vendem seus trabalhos para a cooperativa *Warlukurlangu*, embora apenas meia dúzia tenha reconhecimento do meio artístico. Ao contrário do que ocorre com a *Papunya Tula*, a orientação é produzir para compradores de menor poder aquisitivo, turistas e colecionadores iniciantes, oferecendo uma produção sem grandes pretensões, mas com forte identidade visual. O centro de artes distribui pinturas para 150 lojas de *souvenirs* e galerias no mundo todo, além de licenciar imagens para a produção de canecas, frásqueiras, carteiras e camisetas.

Do ponto de vista formal, para além da presença da iconografia tradicional, a pintura de Yuendumu compartilha duas outras características com as demais regiões do deserto. Em primeiro lugar, antes de começar, os artistas recobrem o fundo da tela com cores escuras, como marrom, preto ou vermelho, tornando-a mais parecida com a pele do corpo ou o solo do deserto. Em segundo lugar, elementos iconográficos como círculos, arcos e pegadas de animais são geralmente traçados com tinta preta ou marrom e, para ganhar destaque e relevo, são contornados por cores claras como branco ou amarelo (DUSSART, 2000). No entanto, algo específico do estilo de Yuendumu são as cores fortes em combinações inusitadas utilizadas na camada superficial da pintura, como preenchimento entre os elementos principais. Aplica-se do rosa ao turquesa, passando pelo laranja e pelo verde-limão.

A próxima imagem, feita por um pintor, hoje falecido, que foi presidente do Comitê Diretor do centro de artes até 2013, recria um trecho do *Dreaming* do canguru vermelho, em que um ancestral canguru viaja de um lugar a outro, caçando de dia e acampando à noite, em depressões cavadas no solo. As linhas arqueadas são os locais de acampamento do canguru ancestral, as pegadas que lembram o formato da letra "E" são os

9

Conversei com Otto Sims em Yuendumu, no dia 15 de abril de 2011.

traços de suas patas e as linhas retas alongadas são marcas de sua cauda. O canguru recolhe, durante a jornada, ervas medicinais muito utilizadas pelos Warlpiri. Essa história é exclusiva das subseções Jungarrayi e Japaljarri – à qual pertencia o artista.



Figura 4 :: Paddy Japaljarri Stewart. “Marlu Jukurrpa (Red Kangaroo dreaming)”.2007. Acrílico sobre tela. 107x61 cm. Imagem da galeria virtual do centro de artes Warlukurlangu.

Perguntei a Otto Jungarrayi Sims, um dos diretores desse centro de artes, como ele julga a qualidade de uma pintura. A resposta durante a entrevista foi muito interessante, fornecendo um critério visual e outro socioeconômico:

Não costumamos conversar sobre as pinturas, para não ofender uns aos outros. Eu pessoalmente aprecio as telas que fazem meus olhos passearem. Nossos ancestrais não usavam régua; as pinturas com mais verdade são aquelas que têm movimento. Chamamos também de “boa” uma pintura que vende bem. Vender pinturas traz coisas importantes, como poder construir

Cooperativas artísticas: o exemplo dos centros de arte indígena da Austrália
Ilana Seltzer Goldstein

um centro próprio de hemodiálise. No centro de diálise, teremos duas máquinas e uma equipe de enfermagem, o que vai permitir que doentes renais crônicos possam visitar a comunidade e não precisem ficar sempre na capital.

O centro de artes *Warlukurlangu* oferece acomodações para voluntários, com dois quartos, cozinha e banheiro, roupa de cama e de banho. Decisão estratégica, pois parte do *staff* é composta por viajantes e pesquisadores, que trabalham como voluntários. Eles preparam o almoço, fotografam as pinturas que chegam, lançam dados sobre o artista e seus *Dreamings* no sistema informatizado, fixam telas em branco sobre molduras de madeira, para facilitar o trabalho dos artistas, e retiram-nas da moldura depois de pintadas. Uma das tarefas mais difíceis, para mim, foi misturar as tintas puras com diferentes porcentagens de branco. Os artistas sabem exatamente a cor de que precisam. Há diversas variações de laranja, várias gradações de rosa e assim por diante. A quantidade de tinta branca adicionada em cada mistura precisa ser exata.



Figura 5 :: Estante de tintas no *Warlukurlangu*.
Foto de Ilana Goldstein, Yuendumu, 2010.

A coordenadora Cecília Alfonso reclama do excesso de burocracia que enfrenta no dia-a-dia, para pedir apoios de diferentes órgãos e prestar contas dos apoios recebidos. Em princípio, deveria mandar ao governo até um relatório com os sites acessados mensalmente no centro de artes. Ela recebe também solicitações para interferir em casos policiais. Durante minha estadia, o telefone tocou duas vezes com notícias sobre prisões de artistas – por uso de álcool ou violência. A higiene é outro obstáculo. Às vezes, diretores de museus e donos de galerias comerciais brigam com ela para que convença os artistas a tomarem banho, na ocasião de vernissages ou premiações. A explicação de Cecília é que a água, tradicionalmente, era um recurso muito escasso, de modo que os aborígenes do deserto ainda evitam desperdiçá-la com duchas e descargas.

A coordenadora explicou-me que o *arts centre* funciona também como um banco: empresta dinheiro, e depois o montante é descontado da porcentagem sobre a venda das pinturas. O *Warlukurlangu* também já pagou operações de catarata para vários idosos. Desde 2007, o centro de artes mantém um programa de esterilização e eutanásia de cachorros – abandonados na região por antigos fazendeiros. Até dois anos atrás, havia cães demais na comunidade, cerca de 20 por família e não havia como cuidar de todos eles, que se tornaram famintos e agressivos. Hoje, os cães de Yuendumu são menos numerosos, bem alimentados e vacinados, graças não apenas ao centro de artes, mas também ao patrocínio da *Alison Kelly Gallery*, em Melbourne e da *Michael Reid Gallery*, em Sydney.

O objetivo de vender pinturas acarretou, aos poucos, mudanças nas práticas artísticas dos moradores de Yuendumu e arredores. Por um lado, surgiu uma tensão entre gerações, pois as pinturas cerimoniais eram apanágio dos mais velhos, ao passo que a pintura sobre tela desperta o interesse também dos jovens adultos. A acomodação a que se chegou foi permitir que os jovens pintassem, mas apenas motivos simples e públicos. Por outro lado, a autoria das pinturas, que tradicionalmente era coletiva, tende a se tornar individual no caso das telas, ou ao menos a ser divulgada como se houvesse um único autor, já que autoria e individualidade artísticas são valores caros ao sistema euro-americano de artes (DUSSART, 2000).

Ocorre também uma interação intensa e por vezes complicada entre o coordenador do centro e os artistas locais. “O conselheiro artístico está ali para garantir a venda dos trabalhos. Direciona a escolha das cores, a composição, a textura e, em alguns casos, até o assunto. O objetivo é ensinar ao artista como fazer uma pintura que venda” (BOWDLER, 2008, p. 365, tradução minha). Os artistas indígenas, por sua vez, procuram não abrir mão de sua autonomia, nem do respeito a preceitos tradicionais no modo de pintar. Busca-se, então, um meio termo entre as duas forças¹⁰.

Considerações finais: o cooperativismo cultural

Apesar das tensões que perpassam o cotidiano dos centros de arte australianos descritos nesse texto, não fosse sua presença, os artistas indígenas da Austrália provavelmente ficariam sem fornecimento regular de materiais e teriam dificuldades em escoar sua produção de forma sistemática. Sem a atuação de uma cooperativa gerida pela comunidade, com o apoio de um administrador profissional, novos artistas indígenas não teriam quem os estimulasse e orientasse; artistas idosos com problemas na vista ou de locomoção deixariam de ter renda. Ademais, os centros de artes evitam que o artista precise sair sozinho em busca de compradores, diminuindo as chances de que caia na mão de atravessadores pouco escrupulosos. Sem contar que os *art centres* acabam funcionando como locais de reunião e de troca de informações, em que ocorrem articulações políticas e organizações de cerimônias. Mas talvez o mais importante seja a função de documentação cultural. Os centros de arte, via de regra, fotografam as obras e os artistas, registram dados biográficos e sínteses dos *Dreamings* pintados.

Em síntese, as cooperativas de artistas são as organizações indígenas que melhor funcionaram até hoje, na Austrália, as mais longevas e em permanente expansão. Numa situação em que o contato com os brancos é inevitável, o centro de artes se tornou uma das únicas fontes de ocupação e de renda nas comunidades indígenas remotas, que introduz valores capitalistas de um lado, mas permite o protagonismo e o empoderamento da comunidade indígena, enquanto coletivo, de outro lado.

10

O papel do coordenador artístico na definição dos rumos da arte praticada em cada comunidade não é nada desprezível. Geoffrey Bardon, o visionário professor de artes que, em 1971, impulsionou a criação da cooperativa *Papunya Tula*, proibia os Pintupi de usarem temas e cores dos brancos. Tanto é que um dos artistas indígenas mais valorizados hoje, Clifford Possum, que, no início, pintava flores, brasões de armas, moedas e histórias em quadrinhos, acabou restringindo seu cardápio pictórico, porque Bardon o aconselhou a pintar só aquilo que parecesse autenticamente aborígene – afinal, esse era o diferencial da cooperativa (BOWDLER, 2008, p. 357). John Carty, antropólogo que estuda *Balgo Hills Art*, uma cooperativa do Deserto Ocidental, fez-me um relato na mesma direção: inicialmente, os artistas de Balgo experimentavam com aquarela paisagens, desenhos figurativos, narrativas cristãs e também recriavam o repertório tradicional de histórias e motivos. A interação com o mercado levou-os a selecionar apenas uma parte desse conjunto de experimentações, lapidada coletivamente, até que se chegou a uma produção artística, a um só tempo explicitamente aborígene e única daquela região.

Com base nesse estudo de caso, emerge uma questão que não seria possível desenvolver no âmbito desse texto, mas que merece ao menos menção. Será que a organização em cooperativas não representa uma saída interessante para outros tipos de artistas e profissionais da cultura, em contextos distantes da Austrália indígena?

Historicamente, o movimento cooperativista surgiu na Inglaterra, na cidade de Rochdale, no contexto da Revolução Industrial. No ano de 1844, um grupo de 28 tecelões juntou suas economias e fundou uma pequena cooperativa de consumo, para tentar atenuar a condição de pobreza em que vivia. Os membros do grupo passaram a comprar coletivamente, no atacado, para depois dividirem os suprimentos. Decidiram que os produtos não poderiam ser adulterados – prática comum nas lojas voltadas à classe operária; que a cooperativa deveria ser neutra quanto à política e à religião; que todos os sócios teriam um voto na hora de tomar decisões; e que, caso sobrasse dinheiro, essas sobras seriam distribuídas por todos. Assim surgiram alguns dos princípios do cooperativismo que vigoram em nível internacional, até hoje: (1). adesão livre e voluntária; (2). gestão democrática; (3). participação econômica dos membros; (4). autonomia e independência; (5). investimento em educação, formação e informação; (6). cooperação entre cooperativas; (7). interesse pela comunidade.

No Brasil, a primeira cooperativa de consumo surgiu em Ouro Preto (MG), no ano de 1889. Em 1902, foram fundadas as primeiras cooperativas de crédito, no Rio Grande do Sul, por iniciativa do padre suíço Theodor Amstadt. A partir de 1906, desenvolveram-se as cooperativas agropecuárias, impulsionadas por imigrantes italianos e alemães. Desde então, as cooperativas se espalharam e, hoje, a Organização das Cooperativas Brasileiras estima que haja, no Brasil, pelo menos 6500 cooperativas formalmente constituídas e mais de 10 milhões de cooperados¹¹.

Em linhas gerais, uma cooperativa é um empreendimento que pertence a todos os sócios. Os cooperados tomam as decisões, aprovam as contas e dividem os resultados econômicos de forma coletiva e transparente, por meio de assembleias, nas quais também elegem seus diretores¹². A finalidade da cooperativa não é ter lucro, mas atender aos sócios. Muitas vezes, a cooperativa permite que sejam realizadas, em conjunto, coisas que

11

Informações retiradas do site da Organização das Cooperativas Brasileiras: <http://www.ocb.org.br/site/ramos/estatisticas.asp>. Acesso em 25/08/2013.

12

Para saber mais sobre o cooperativismo, consultar, entre outros, Benatto (1994), Jäger (1992) e Schneider (1999).

não seria possível fazer sozinho. As cooperativas habitacionais, por exemplo, possibilitam que pessoas interessadas em construir edifícios ou conjuntos residenciais unam esforços e recursos para tocar a obra sem intermediários. Já as cooperativas educacionais reúnem pais que compartilham ideais e valores e contratam diretamente os educadores e funcionários da escola cooperativa na qual seus filhos estudam. As cooperativas agropecuárias, por sua vez, fornecem silos de armazenamento comuns a sítiantes e fazendeiros, ou transportam suas safras em caminhões coletivos. Ao passo que as cooperativas de crédito emprestam dinheiro aos sócios com juros mais baixos do que os de um banco convencional.

Um dos ramos mais fortes do cooperativismo, atualmente, é o do trabalho, que emerge como alternativa ao emprego com carteira assinada e, ao mesmo tempo, como antídoto ao trabalho informal. Os cooperados não têm direitos trabalhistas, mas – excetuando-se no caso das pseudocooperativas de fachada – podem aproveitar da infraestrutura da cooperativa, de seus equipamentos, podem emitir notafiscal, contratar serviços coletivamente, participar de licitações, etc. Dentro do cooperativismo de trabalho, as cooperativas culturais vêm crescendo na última década.

Para ficar só em São Paulo, a Cooperativa Paulista de Teatro, fundada em 1979, conta com 3800 sócios (entre atores, produtores e técnicos), abriga as mais importantes companhias teatrais do Estado e luta por políticas públicas favoráveis às artes cênicas, tendo conseguido, por exemplo, a implementação de uma lei municipal de fomento ao teatro na capital paulista. A Cooperativa de Música, criada em 2007, reúne cerca de 1800 associados, conta com um selo musical próprio e também costuma se envolver em discussões sobre políticas públicas para a cultura, como a lei que institui a obrigatoriedade do ensino de música nas escolas. A Cooperativa Paulista de Circo desenvolve, desde 2006, projetos em parceria com a Secretaria Estadual de Cultura e a Secretaria Estadual de Educação. A Cooperativa de Dança oferece a dançarinos e coreógrafos possibilidades de criação e produção coletiva. Existem ainda cooperativas de arte-educadores, restauradores, produtores culturais, artesãos, fotógrafos e *designers*.

Ao oferecer uma modalidade intermediária entre o trabalho autônomo solitário e o emprego fixo em uma organização convencional, ao combinar a formalização do trabalho com a liberdade individual, e ao reunir pessoas com interesses similares, o cooperativismo talvez seja particularmente interessante para profissionais das artes e da cultura em geral, muito além dos horizontes indígenas da Austrália. Eis um assunto que mereceria mais discussão.

Referências

ALTMAN, John. *Brokering Aboriginal art. A critical perspective on marketing, institutions and the state*. Melbourne, Deakin University/Melbourne Museum, 2005.

BENATTO, João Vitorino Azolin. *Cooperativismo encontros e desencontros*, 2ed. São Paulo, ICA/OCESP, 1994.

BOWDLER, Cath. *Peintpeintbat. Four artists from Roper River*. Tese de doutoramento. Canberra, Centre for Cross-Cultural Research, Australian National University, 2008.

CARUANA, Wally. *Aboriginal art*. London and New York, Thames and Hudson, 2003.

DODSON, Mick; ALLEN, David; GOODWIN, Tim. *The role of the Central Land Council in Aboriginal land dealings*. Canberra, Australian Agency for International Development, 2008. Disponível em: www.usaid.gov/au/publications/pdf/MLW_VolumeTwo_CaseStudy_6.pdf. Acesso em 09/08/2011.

DUSSART, Françoise. *The politics of ritual in an Aboriginal settlement: kinship, gender and the currency of knowledge*. Washington D.C., Smithsonian Institute Press, 2000.

ERRINGTON, Sherry. *The death of authentic primitive art and other tales of progress*. Berkeley/ Los Angeles / London, University of California Press, 1998.

GELL, Alfred. *Art and agency. An anthropological theory*. Oxford, Clarendon Press, 1998.

GELL, Alfred. Vogel's Net. Traps as artworks and artworks as traps. In: MORPHY, Howard e PERKINS, Morgan (orgs.). *The Anthropology of art. A reader*. Cornwall, Blackwell Publishing, 2006.

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 mar. 2012. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000856261>. Acesso em 10/12/2012.

HEALY, Jacqueline. *A fragile thing: marketing aboriginal art from remote areas*. Tese de doutoramento apresentada à *School of Art History, Cinema, Classics and Archeology* da Universidade de Melbourne, 2005.

JÄGER, Wilhelm. *As cooperativas brasileiras sob o enfoque de moderna teoria da cooperação*. Brasília, OCB, 1992.

JOHNSON, Vivien. *Papunya painting out of the desert*. Canberra, National Museum of Australia Press, 2006.

MACKENZIE, Catriona. *Mrs. Patterns* [documentário]. Film Australia Production. Vídeo, 55 minutos, 2003.

MORPHY, Howard. *Becoming art. Exploring cross cultural categories*. Sydney, University of South Austrália Press, 2008.

MYERS, Fred. *Painting Culture: The making of an aboriginal high art*. Duke University Press, 2002.

MUSHARBARSH, Yasmine. *Yuendumu everyday: intimacy, immediacy and mobility in a remote Aboriginal settlement*. Canberra, Aboriginal Studies Press, 2008.

O'ROURKE, Stephen. *Sandpainting of the western desert* [documentário]. Sydney, Australian Broadcasting Commission. 10 minutos, 1981.

SCHNEIDER, José Odelso. Democracia, participação e autonomia cooperativa. 2 ed. São Leopoldo, UNISINOS, 1999.

WRIGHT, Felicity. *The Art & Craft Centre Story*, Volume One. A survey of thirty-nine Aboriginal community art and craft centres in remote Australia. Woden, Desart Inc., Aboriginal & Torres Strait Islander Commission, 1999.

_____. *The Art & Craft Centre Story*, Volume Three. Good Stories from out bush: examples of best practice from Aboriginal art and craft centres in remote Australia. Woden, Aboriginal & Torres Strait Islander Commission, 2000

Recebido em 08/07/2016

Aprovado em 26/09/2016