

Rumo ao *mainstream*: trasladando autenticidades na arte¹

Sally Price*

Se permanecer na parede por tempo suficiente, torna-se real.
- Elmyr de Hory, falsificador de arte

In: *F for Fake*, filme de Orson Welles

Artes se rearranjam. Quando artistas que antes eram ditos “primitivos” se veem atuando num ambiente novo e expandido, com uma clientela internacional, novos materiais com os quais trabalhar, acesso a espaços de exibição urbanos, assessoria de agentes culturais e opções de trânsito internacional, sua reação pode incluir inovações altamente criativas tanto nas formas que produzem quanto nas interpretações que oferecem de seus trabalhos. O novo ambiente pode até mesmo levar a rearranjos nas visões que eles têm das origens e significados de sua herança artística...

Seis de maio de 2005. É a abertura de gala de uma exposição de pinturas num bar chique e urbano. Um amplo espaço sob um teto em estilo catedral, mesas e cadeiras de ferro forjado, vime, e madeiras de lei elegantemente esculpidas, iluminação fraca, grandes plantas em vasos e pinturas saborosamente dispostas (ver figura 1). Atrás do bar há um tecido de cores vivas elaborado pelo artista e produzido por batiqueiros da distante Indonésia (ver figura 2). Às nove e meia, as mesas estão todas ocupadas, principalmente por membros do jovem *jet set* local, vestidos num estilo casual refinado, e o lugar é preenchido pelo burburinho de conversas animadas. Homens bebem “Johnny” *on the rocks*, enquanto muitas das mulheres optam por batidas espumantes em tons pastéis de cassis, granadina e limão.

* A Comissão Editorial da Revista *R@U* agradece a Sally Price pelo gentil acolhimento de nossa solicitação para a tradução e publicação deste texto, bem como por ter revisado a primeira versão em português e oferecido as imagens coloridas. Também agradecemos o apoio do professor Pedro Peixoto Ferreira (PPGAS-UFSCar). Este artigo foi originalmente publicado na revista *American Ethnologist*, vol. 34, n. 4, pp. 603–620, 2007. A sua publicação em português visa ampliar o acesso aos trabalhos da autora em nossa língua, sobretudo por sua importância no campo de estudos da antropologia da arte.



Figura 1: Ti Bar Kweyol, L'Ouest, Caiena. Foto: S. Price, 2005



Figura 2: Tecido *batik* elaborado por Franky Amete. Foto: S. Price, 2005

Estamos em Caiena, capital do pequeno pedaço francês no continente sul-americano, cuja notoriedade foi estabelecida até os anos 1940 pela Ilha do Diabo e o resto de sua colônia penal. Em 1946, a Guiana Francesa (Guyane) deixou seu *status* colonial e se tornou um *département* pleno da República, um estado além-mar cuja relação com o Hexágono é análoga àquela do Havaí com os Estados Unidos continental. Desde os anos 1960, quando foi escolhida como local para o lançamento dos foguetes Ariane europeus, passou rapidamente a se desenvolver e a se integrar culturalmente com a Europa.

A jovem mulher que servia bebidas bate num copo pedindo atenção e introduz Franky Amete, “um artista talentoso cujas obras seguem a tradição de seu povo, incorporando um alto grau de conteúdo simbólico.” Quando cessam os aplausos, Franky (ver figura 3), mais confortável com um pincel do que com um microfone, agradece aos proprietários do bar por organizarem o evento e ao público pela presença, e diz algumas poucas palavras sobre as tradições artísticas de seu povo, os quilombolas (*Maroons*) Aluku. Há algum tempo ele vem colecionando entalhes de madeira feitos pelos homens das gerações de seu pai e avô e incluiu alguns deles na exposição. Algumas de suas próprias pinturas são no estilo vivamente colorido atualmente em voga entre seus colegas artistas Aluku (ver figura 4), mas a grande maioria é fruto de sua própria inovação criativa – desenhos de padrões geométricos tradicionais de fitas entrelaçadas, mas executados numa paleta mais sutil, usando areais e terras de tons quentes da Guyane (ver figura 5). As pinturas são tecnicamente refinadas, sofisticadas e apresentadas de modo elegante.



Fig. 3: Franky Amete. Foto: S. Price, 2005



Fig. 4: Pintura em acrílico; Franky Amete.
Foto: S. Price, 2005



Figura 5: Pintura de areia, por Franky Amete.
Foto: S. Price, 2005



Figura 6: Cadeira produzida em *workshop* da Libi Na Wan. Foto: S. Price, 2005

Uma brochura próxima à caixa registradora fornece alguma informação sobre o povo de Franky. Segundo a brochura, os quilombolas Aluku são os descendentes dos escravos africanos que se rebelaram e escaparam para a floresta amazônica. A arte deles, popularmente conhecida como *tembé* e baseada em padrões de fitas entrelaçadas, é “rica em numerosos símbolos gráficos cuja justaposição cria uma mensagem, normalmente romântica mas às vezes moral.” A cooperativa (financiada pelo Estado) que lançou a brochura descreve sua própria missão como sendo a de disponibilizar habilidades tradicionais para jovens quilombolas, oferecendo tanto educação técnica quanto um conhecimento para a interpretação dos símbolos que compõem a “escrita” ornamental da arte quilombola. Os membros da cooperativa estão presentes na abertura, incluindo a fina mulher afro-guianense que elaborou um elemento particularmente marcante da decoração do bar – cadeiras dobráveis numa combinação de madeiras de lei tropicais, com estrutura refinada e incorporando entalhes quilombolas no encosto (ver figura 6).

De “primitivos” da floresta tropical a cidadãos europeus

Se o termo *art premiers* existisse em meados do século XX, ele abarcaria facilmente a arte do pai, dos tios e dos avôs de Franky.² Naquele tempo, as mulheres Aluku ainda não cobriam os seios e os homens mais velhos usavam tangas. Ainda se podia ver rostos decorados com escarificações. Muitas casas tinham telhado de folhas de palmeira e a água era trazida do rio em baldes. A dieta era centrada em mandioca cultivada em roças e complementada por caça local, como papagaios, macacos e antas. As decisões eram tomadas consultando-se vários tipos de divinação, e mensagens eram percutidas no “tambor falante” *apinti*. Havia possessão espiritual, culto aos ancestrais, e danças para deuses corporificados em abutres, anacondas e outros animais da floresta. Escrita, leituras e escolas praticamente inexistiam. Até mesmo o termo que os Aluku e outros quilombolas nas Guianas frequentemente usam para si mesmos – *buschinengué* ou *businengé*, traduzidos geralmente como *Bush Negro* (em inglês) ou *Boschneger* ou *Bosneger* (em holandês) - passa uma impressão de completo exotismo. A milhares de milhas e três séculos distantes da África, os quilombolas foram, não obstante, chamados de “africanos da Guiana” (Hurault 1970) pelos de fora. Melville Herskovits, visitando os quilombolas de Saramaka nos anos 1920, escreveu em seu diário: “Isto é africano. As casas e os fetiches, as crianças nuas e os adultos cicatrizados, tudo se encaixa.” (Price e Price 2003b:18) Ou, como haviam se admirado dois viajantes de Harvard nos anos 1970, os quilombolas pareciam ser “mais africanos que boa parte da África.” (Counter e Evans 1981: 32-22, s.d.:2)

Durante a década de 1970, no entanto, os quilombolas Aluku (assim como os ameríndios da Guiana Francesa) foram alvo de um programa assimilacionista agressivo, concebido em Paris, conhecido como *francisation* (“francesização”), que transformou os próprios fundamentos de seu modo de vida e resultou numa migração em massa das vilas do interior para as cidades ao longo da costa. Lá eles se juntaram aos crioulos, europeus, chineses, brasileiros, antilhanos e haitianos que compõem a população das cidades costeiras da Guiana Francesa, juntamente com números substantivos de quilombolas de outros grupos, sobretudo Saramakas do Suriname central. Desde meados do século XIX, os homens de Saramaka têm deixado suas vilas para integrar, por anos a fio, o caleidoscópio étnico da Guiana Francesa – primeiro no comércio madeireiro e em transportes fluviais e depois numa variedade de nichos, da construção à mineração do ouro. No final dos anos 1980, uma guerra civil no Suriname levou a um aumento do

fluxo de quilombolas (incluindo, pela primeira vez, grandes quantidades de mulheres e crianças) rumo à Guiana Francesa. No início do século XXI, quase 20% da população da Guiana era composta por membros de quatro grupos quilombolas – cerca de 6 mil Alukus, que se beneficiavam da cidadania francesa, mais cerca de 13 mil Saramakas, 13 mil Ndyukas, e 3 mil Paramakas, que eram ou residentes temporários regularizados ou imigrantes ilegais sob constante perigo de expulsão. A costa da Guiana tornou-se salpicada de quilombolas com *status* civis variados – todos eles originários de contextos culturais com ricas tradições artísticas (ver Price e Price 2003a).

Observadores estrangeiros se impressionaram unanimemente com a presença constante da arte nas vilas quilombolas, em particular a arte de entalhes praticada pelos homens. Casas simples de um cômodo exibem adornos arquiteturais que variam de lintéis de porta intrincadamente esculpidos e incrustações decorativas de madeiras tropicais a fachadas ricamente pintadas. Utensílios domésticos – joias, placas para moagem de amendoim, conchas e batedores de roupa – são elaboradamente entalhados. Assim como pentes, tamboretas, proas de canoa, remos, etc. Homens também embelezam o exterior dos recipientes de cabaça com complexos padrões geométricos, e as mulheres esculpem motivos sinuosos na superfície interna das tigelas de cabaça. Menos comentadas, não obstante comuns, são as artes têxteis de bordado, colchas de retalhos, apliques e crochê, as quais embelezam tudo, desde roupas e lençóis até capas para sacos de caça e decorações em caixões. Como enfatizou Melville Herskovits, “a arte dos *Bush Negroes*, em todas as suas ramificações é, em última análise, a sua própria vida.” (1969:167)

À medida que quilombolas na Guiana Francesa se deparam com novas realidades sociais, econômicas, políticas e culturais, eles vêm reajustando tudo, desde as formas de arte que produzem e os canais de distribuição que acessam até os discursos que usam para falar sobre a sua arte. Papéis de gênero também se modificaram, e as mulheres agora estão se envolvendo com meios artísticos tradicionalmente definidos como exclusivamente masculinos, em parte devido à introdução de aulas de *art tembé* nas escolas locais.³ Com efeito, adaptações às influências externas sempre foram parte da história da arte dos quilombolas. Na década de 1960, por exemplo, missionários cristãos em vilas quilombolas ensinaram a alunas a arte do ponto-cruz e lhes deram revistas europeias com diagramas mostrando como fazer “Papais Noéis” e outras imagens vindas de muito longe. Nas mãos de mulheres criativas por todo o território quilombola, tais

lições se transmutaram numa nova arte vibrante que se tornou um gênero enfaticamente “autêntico” da expressão criativa quilombola.

Trasladando abordagens da arte “não-ocidental”

Tais processos de adaptação têm caracterizado a história da arte de ex-primitivos por todo o mundo, dos pintores aborígenes australianos e oleiros Pueblo aos produtores de máscaras Haida, escultores ganenses, tecelões nigerianos, muralistas do Zaire, entalhadores *mbis* da Nova Guiné e inúmeros outros. Em crescente reconhecimento deste aspecto da história da arte não-ocidental, reflexões recentes têm evitado visões ultrapassadas de autenticidade cultural (e o paradigma “uma cultura - um estilo” que elas erigiram para a arte) e voltado sua atenção, em lugar disso, para a permeabilidade e maleabilidade da expressão artística. Antropólogos e historiadores da arte como Sidney Kasfir, Jean-Loup Amselle e Christopher Steiner na África, Janet Berlo, Ruth Phillips e Molly Mullin na América do Norte, e Howard Morphy e Fred Myers na Austrália (para citar apenas alguns dentre muitos acadêmicos que têm escrito nesta linha nas últimas décadas), vêm sondando os processos pelos quais os membros de sociedades de pequena escala, trabalhando em colaboração com estrangeiros interessados, vêm reconfigurando seus mundos artísticos em resposta às exigências de um público crescentemente globalizado.⁴

Uma reorientação fundamental no entendimento sobre arte ocorrida nas últimas décadas estabeleceu o cenário para esses estudos. Como já escrevi alhures, os complexos funcionamentos – sociais, culturais, econômicos e políticos – que conferem estrutura, textura e sentido (contestado ou não) para o assunto mais tradicional dos objetos de arte e de sua história coletiva vêm ganhando proeminência. Obras de arte antes encaradas como entidades visuais enquadradas em molduras mais ou menos elaboradas de madeira são agora enquadradas num sentido completamente diferente, como produções contextualizadas sujeitas a leituras contextualizadas. Dispor objetos de arte, biografias de artistas e a evolução de sequências estilísticas mais enfaticamente no contexto de percepções condicionadas por fatores sociais e culturais corrobora a erosão da tentação persistente (mais forte em alguns comentadores que em outros) de encarar a história da arte como estudo puro e apolítico de formas estéticas. E territórios sagrados de estudo em história da arte, nos quais obras originais autenticadas pela expertise erudita antes tinham lugar de destaque, estão sendo silenciosamente invadidos por um interesse

crescente em cópias, falsificações, apropriações e formas derivadas. Houve uma diminuição do foco em culturas isoladas, um subproduto da tendência dos antropólogos contemporâneos de contextualizar as sociedades e culturas que estudam em perspectivas mais abrangentes do que as de seus predecessores de meados do século XX.

Se antes os especialistas se esforçavam para discernir as essências estilísticas de artes particulares em culturas particulares, agora eles estão dirigindo seu olhar mais frequentemente em direção às aberturas onde ideias artísticas e estéticas se chocam na passagem de um ambiente cultural para outro. Se antes o espaço de produção artística era localizado em linhagens de convenção no seio de comunidades delimitadas, ele agora se espalha pela arena global, atraindo atores de todos os cantos do mundo, de todo tipo de sociedade e de cada alvéolo do vasto favo de mel do mundo da arte. E se antes a ênfase estava em se desfazer de camadas sobrepostas de modernidade para descobrir tradições artísticas não corrompidas, a modernização agora é vista como residindo no âmago do empreendimento, fornecendo um trampolim para explorações de criatividade cultural e autoafirmação.⁵ Alguns exemplos do tipo de intermediação cultural que tem vertido a arte quilombola em novas direções, tomados de trabalhos recentes sobre arte no continente africano, poderão servir de ilustração.

Sidney Kasfir (1999) retrata a adaptação negociada de artes “tradicionais” a um mercado internacional em sociedades africanas contemporâneas, muitas vezes incluindo políticas regionais ou nacionais conforme tocam a produção cultural. Ao descrever caso a caso as oficinas, escolas de arte, cooperativas e galerias, ela mostra como os promotores externos a sociedades particulares – as pessoas que ensinam, expõem e aconselham “seus” artistas – tornam-se parceiros fundamentais na contínua criação de realidades culturais.

A maneira como Kasfir representa a situação na África do Sul durante o *apartheid*, por exemplo, explora o mundo artístico altamente organizado de Johannesburgo, no qual os membros de uma *intelligentsia* branca residente que constituía o núcleo de críticos, galeristas, curadores e colecionadores que atuavam como mediadores para, e às vezes colaboradores de, seus parceiros negros. Quando alguns dos artistas em formação nos centros comunitários de diferentes distritos demonstravam interesse por expressionismo abstrato, então no auge no mundo mais amplo da arte em geral, eles eram firmemente desencorajados a experimentá-lo com base na alegação de que era “uma direção inautêntica para artistas negros, que deveriam retratar a vida que os cercava em vez de aspirar pertencimento a um mundo da arte cujos centros eram distantes e supostamente

‘brancos’.” (Kasfir 1999: 96-97)⁶ Kasfir indica como esse conselho, que poderia parecer benigno em outros contextos, implicou o estabelecimento de limites para os artistas negros no ambiente racialmente carregado do apartheid, conduzindo-os rumo ao desenvolvimento de uma “arte distrital” baseada em realismo social. Ironicamente, esse estilo foi apoiado no outro extremo do espectro político, por motivos totalmente distintos, pelo Congresso Nacional Africano, como sendo consistente com a ideia de que “o assunto humano era o único assunto digno de exploração.” (Kasfir 1999: 97)

Kasfir mostra também como os organizadores de oficinas na Namíbia, assumindo um papel “protetor” frente aos artistas bosquímanos (*bushman*) para que não fossem explorados por estrangeiros inescrupulosos, acabaram “construindo e autenticando uma cultura bosquímana para o benefício do resto do mundo, [ligando] os artistas das oficinas a um passado de caçadores-coletores, mesmo que nenhum dos artistas ou suas famílias tenham jamais vivido desse modo, porque isto confere à sua arte um pedigree que o público reconhecerá como autêntico.” (1999: 63)

Outros casos de invenção de novos estilos e de sua promoção como produtos de uma cultura autêntica devem muito à aplicação equivocada de vários enquadramentos de origem europeia, de misticismo e conceitos junguianos de um inconsciente coletivo até modelos baseados na arte de artistas europeus como Pablo Picasso e Henry Moore. Tomados em conjunto, as centenas de exemplos analisados por Kasfir compõem um retrato da “emergência de uma nova arte africana para o palco mundial, que teve início nas décadas de 1950 e 1960, como uma grande iniciativa de mediação cultural realizada por um pequeno número de promotores, sobretudo agentes europeus.” (1999: 65)⁷

Um livro recente do antropólogo africanista Jean-Loup Amselle sobre as direções atuais no mundo da arte africana explora desenvolvimentos similares. *L’art de la friche* (2005), um trocadilho com *L’art de L’Afrique*, também brinca com a metáfora “*la friche*,” um conceito atualmente em voga na França, que parte da transformação de ruínas industriais em espaços da moda para uma clientela de alta classe. Em lugar de ocupar-se das características estéticas das artes em questão, Amselle focaliza o lugar que a África ocupa na imaginação ocidental e o espaço (social, cultural e político) que artistas africanos ocupam hoje em dia. Ele adverte que ver a arte africana contemporânea apenas como o produto das fantasias exotizantes ocidentais seria superestimar o poder de agentes coloniais e pós-coloniais. E assim se deixaria de considerar as interações, tanto integrativas como de oposição, com alternativas, tanto próximas quanto distantes, que

sempre influenciaram as trajetórias das tradições artísticas africanas. Ao mesmo tempo, sua análise das intervenções de promotores de fora – “catalizadores” ou “parteiros” (Amselle 2005:131) – ocupa boa parte do livro.

Por exemplo, Amselle cita a experiência de um profeta e “silabista” da Costa do Marfim que foi “transubstanciado” num dos artistas contemporâneos mais famosos da África. Levado a Paris para a monumental exposição “Magos da Terra” de 1989, Frédéric Bruly-Bouabré foi surpreendido ao ver-se classificado como um artista, pois identificava a si mesmo como “um poeta em busca de rimas difíceis.” Mas seu *alphabet bété* entusiasmou as plateias de Paris, “fascinadas pela ideia de significados ocultos, encarando-o como uma variação [exótica] de *tags* e *graffiti*,” e assim sua carreira internacional foi lançada (Amselle 2005:65; Kasfir 1999:153).

Estudos como estes, que, juntamente com outros incontáveis de toda parte do mundo, refletem uma crescente conscientização do papel disseminado e potencialmente poderoso dos agentes culturais externos, fornecem um contexto para os processos desenvolvidos nas Guianas, onde reformulações colaborativas similares estão em andamento. Antes de considerar a cena contemporânea, será útil analisar a natureza das interações entre artistas quilombolas e observadores externos ao longo do tempo.⁸

Simbolismo na arte quilombola?

O interesse de estrangeiros na arte quilombola centrou-se, desde o início, quase exclusivamente nos entalhes. Os visitantes da floresta tropical fizeram da palavra *tembé*, traduzida como arte, um sinônimo da arte de entalhes masculina.⁹ Cabaças gravadas e bordados, produzidos pelas mulheres, receberam menção ocasional, mas a maioria dos comentadores não lhes deram maior atenção. Além disso, ao perceberem que a maior parte dos entalhes era oferecida como presentes às mulheres e amantes dos entalhadores, os estrangeiros geralmente concluíram que eles transmitem mensagens românticas explícitas. Esta suposição tem sido alimentada em parte pelas imagens convencionais da “arte primitiva,” nas quais as visões de um simbolismo esotérico (especialmente sexual) sempre exerceram uma atração irresistível (Price 2000). De uma perspectiva quilombola, no entanto, o objetivo da arte é sobretudo estético, e não simbólico. Os artistas por vezes tentaram explicar isto às pessoas que pediam explicações simbólicas para os entalhes, mas seus ouvintes, inclinados a penetrar significados “profundos,” tenderam a

desconsiderar seus protestos como uma tentativa de proteger segredos tribais do escrutínio estrangeiro.¹⁰

Como resultado, as publicações produziram uma imagem da arte quilombola que se centra na existência de motivos simbólicos. Em sua formulação completa, estes motivos são vistos como elementos que se combinam para formar mensagens, assim como as palavras se combinam para produzir sentenças. Um dos livros mais lidos sobre a arte quilombola, escrito por um trabalhador florestal no Suriname, formula a ideia da seguinte forma:

Os motivos podem ser considerados como palavras. (...) Atribuindo-se significados certos a estes motivos e lendo-os corretamente, assim como letras e palavras, é possível trazer à tona a intenção do autor. Exatamente como uma vírgula pode alterar o sentido de uma frase, a presença de um motivo particular ao lado de outro altera o seu significado. (Muntslag 1979:31)

Um francês que frequentou as comunidades quilombolas Aluku e Ndyuka no decorrer de suas expedições geográficas na Guiana Francesa, em meados do século XX, chegou a conclusões semelhantes:

O simbolismo sexual ocupa um lugar fundamental na arte dos quilombolas; podemos considerar que ele constitui a verdadeira finalidade da arte, e que sem ele a arte não teria existido (...). O motivo gravado não é apenas um ornamento, é um rébus, o equivalente gráfico de enigmas (...). Eles são abstratos e indiretos, e é preciso saber lê-los a fim de apreciar a sua engenhosidade e sabor. (...) Trata-se, acima de tudo, de uma mensagem dirigida por um homem a uma mulher. (Hurault 1970: 84-85)

Como a ideia de motivos simbólicos transmitindo mensagens de homens para mulheres sempre esteve presente na literatura sobre os quilombolas, Richard Price e eu mantivemos nossos olhos e ouvidos abertos para ela em todas as nossas viagens de campo nos últimos quarenta anos. Ela também tem sido um tópico frequente de conversas com colegas que viveram nas vilas de outros grupos quilombolas ao leste dos Saramaka (Aluku, Ndyuka e Paramaka). Discussões sobre arte afloram regularmente no curso da vida diária nas vilas quilombolas, de forma que entreouvimos inúmeras discussões sobre entalhes em madeira e outras artes. As pessoas frequentemente falam sobre objetos artisticamente elaborados evocando muitas dimensões – qualidades formais como simetria e equilíbrio, maestria técnica, os estilos distintivos de artistas individuais, associações regionais de desenhos particulares, diferenças geracionais na execução de

motivos, e as relações, frequentemente românticas, entre produtor e proprietário. Mulheres relembram os homens que lhes deram entalhes particulares, e inúmeras discussões abordaram os nomes dos motivos.

Contudo, não houve menção a mensagens simbólicas.

Dada a prevalência, por um lado, da noção de simbolismo na literatura e, por outro, de sua ausência entre as preocupações aparentes dos quilombolas, nós mesmos periodicamente evocamos o assunto, citando passagens de textos a respeito e sugerindo uma relação entre motivos gráficos e ideias abstratas como fertilidade e amor. A reação de Asipei, um homem em seus sessenta anos cujas duas esposas possuíam uma ampla amostra de suas habilidades de entalhamento, foi típica. No decorrer de uma entrevista realizada dois anos após nosso primeiro ingresso numa vila quilombola, Richard Price citou a afirmação de Herskovits de que o motivo da “lua crescente” nos entalhes Saramaka era a representação do “membro masculino.” Asipei pareceu interessado na ideia, mas admitiu que nunca a tinha ouvido, e a entrevista se voltou para outros assuntos. Na manhã seguinte, entretanto, ele apareceu em frente à nossa casa, nitidamente embaraçado. Ele entrou, sentou-se, limpou sua garganta e disse que algo o estava incomodando desde o dia anterior. Desculpando-se por sua ignorância no assunto, ele queria saber se, por acaso, os pênis dos homens brancos, quando eretos, assumiam aquela forma pontiaguda como a da lua crescente.

Outro encontro revelador ocorreu num passeio que fizemos em 2005 pelo mercado de Caiena, uma cena movimentada com feirantes vendendo de tudo, desde raízes, ervas medicinais e calcinhas até tigelas escaldantes de sopa vietnamita. Em uma das barracas, um homem Saramaka oferecia uma pequena miscelânea de objetos quilombolas, incluindo cabaças esculpidas que portavam tiras de papel nas quais seu filho, que frequentava a escola, escrevera para ele etiquetas de identificação. Algumas continham mensagens (palavras em Saramaka para “beijos,” “bons sonhos,” “vida longa” etc.) e outros se referiam às formas (por exemplo, “colher” e “tigela”). Estas etiquetas foram lançadas dentro das cabaças ao acaso (em algumas colheres lia-se “tigela,” e alguns motivos eram identificados de maneiras inconsistentes em cabaças diferentes, etc.), mas pareciam ter pouca importância como uma estratégia de marketing. “Não importa,” ele nos assegurou. Não obstante as etiquetas estivessem dispostas de modo aleatório, eram suficientes para satisfazer os clientes que querem alguma explicação sobre o que estão comprando.

Após décadas de envolvimento com os artistas Saramaka, eles tem insistido que as reivindicações de significados simbólicos são a marca de uma disposição para se enunciar qualquer discurso capaz de aumentar seu sucesso no mercado. Muitos homens expressaram orgulho por nunca ter abandonado sua integridade por meio de tolices sobre símbolos e até alguma amargura em relação ao sucesso que esses discursos trazem. No início de 1990, tivemos a oportunidade de expandir a nossa experiência de campo aos quilombolas do leste, graças a uma expedição de coleta (conduzida em conjunto com o etnógrafo Aluku Kenneth Bilby, num ano, e o etnógrafo Ndyuka Diane Vernon, no seguinte), e lá, conversando com homens de meia idade e anciões nas vilas do interior, nós ouvimos mais do mesmo discurso. Mais tarde, conversamos com um talentoso entalhador Ndyuka que havia criado uma paródia cômica dos relatos “símbolo-centrados” com os quais alguns de seus pares se engajaram.

Nossas viagens recentes à Guiana Francesa incluíram conversas com homens da geração do pai de Franky Amete, alguns dos quais nos deram os nomes dos motivos e afirmaram que os *designs* fazem referência generalizada ao *lobi* (amor), apesar de todos eles terem negado vigorosamente que seus entalhes possam ser lidos como mensagens. Finalmente, discutimos estas questões com os colegas antropólogos que trabalham com os quilombolas do leste – Bonno Thoden van Velzen e Ineke van Wetering, que estudam a cultura Ndyuka ininterruptamente desde os anos 1960; Bilby, cuja experiência com os Aluku remonta a meados da década de 1980; Vernon, que fez trabalho de campo com Ndyuka no início dos anos 1980 e residiu por muitos anos na cidade de Saint-Laurent du Maroni, majoritariamente Ndyuka –, e todos chegaram às mesmas conclusões que surgiram de nosso trabalho com os Saramaka.

Em 2005, entrevistei um produtivo artista Ndyuka de quarenta anos que, recentemente, abandonou a cooperativa que havia promovido o seu trabalho. Ele estava magoado, sentindo-se usado pelos líderes europeus da organização. Ao vermos juntos um reluzente catálogo publicado pela cooperativa, ele apontou para uma foto sua, sorrindo, ao lado de citações sobre simbolismo que lhe foram atribuídas. “É preciso arrancar as páginas e jogá-las na lata de lixo,” ele disse. “Eu, eu tive que sair. Eu não poderia permanecer numa organização que tem muitas coisas erradas. As pessoas que compram o livro, elas estão recebendo 75% de mentiras.”

A visão da arte quilombola como uma linguagem simbólica, alimentada em um ambiente fortemente enviesado pelo gênero, contém um equívoco interessante. Alega-se que a maioria dos entalhes são destinados como presentes de amor dos homens para

mulheres e que eles comunicam mensagens através de fios de motivos significativos – bem como as letras, de acordo com a literatura a respeito. Todavia, esta alegação tem sido empregada, virtualmente sem exceção, por homens, pois os entalhadores quilombolas falam na maioria dos casos com observadores masculinos. Diante disso, se poderia perguntar: Quem já pensou em ouvir as opiniões das mulheres para as quais tais mensagens seriam encaminhadas? Em uma recente viagem de campo à Guiana Francesa, tentei por em discussão este assunto com mulheres, pedindo-lhes para explicar o significado das esculturas que tinham em suas casas. Nenhuma mulher sozinha poderia oferecer qualquer tipo de “leitura.” Cada uma das mulheres com as quais falei desculparam-se por não poder me ajudar porque, infelizmente, nunca haviam aprendido a ler símbolos. A “linguagem” que comunicaria mensagens de amor do escultor (masculino) ao receptor (feminino) é algo a que as mulheres parecem não ter tido acesso.

Mesmo entre os homens que defendem o conteúdo simbólico de sua arte, há um descompasso entre as alegações de que ela constitui uma “linguagem” (com motivos individuais que se combinam para formar “sentenças”) e a identificação de motivos em entalhes específicos. Em outras palavras, na descrição abstrata da arte, esses homens afirmam a presença de uma gramática virtual, mas nenhuma exegese dos entalhes que eu tenha encontrado se dá por intermédio de uma “leitura” que liga um motivo sintaticamente a outro. Quando muito, cada motivo simplesmente carrega um nome e é interpretado como uma unidade separada.

Embora a popularidade do mito de que a arte quilombola constitui uma linguagem simbólica plenamente desenvolvida decorra em grande medida dos estereótipos de estrangeiros sobre a “arte primitiva,” muitos aspectos da cultura quilombola também estimularam a sua propagação. Primeiro, um pequeno número de elementos icônicos, de fato, possuem significados na cultura quilombola. Letras “v” encadeadas, por exemplo, podem ser lidas como uma alusão ao ato sexual, e ao se acrescentar um “x” a uma área vazia de um projeto se pode amaldiçoar a quem denegrir o entalhe. Estes elementos gráficos (dos quais existem apenas três ou quatro) não se combinam, entretanto, como palavras numa sentença para se formar mensagens mais complexas.

Em segundo lugar, os quilombolas sempre apreciaram a prática de atribuição de nomes a coisas que lhes são esteticamente interessantes, tais alguns tipos de lanternas de estanho, novos modelos de porcelana das lojas costeiras, padrões de algodão, tipos de escarificação ou motivos de entalhes. Esses nomes, que para os quilombolas nada mais

são que etiquetas descritivas, tornaram-se, aos olhos de estrangeiros, os blocos lexicais de uma linguagem comunicativa. Um círculo, por exemplo, é chamado de “umbigo” em razão de sua forma, mas não (como afirmaram alguns estrangeiros) carrega ou implica uma mensagem de fertilidade.

Em terceiro lugar, embora vivam numa cultura sem escrita, os quilombolas sempre demonstraram um fascínio pela ideia de escrever. Isto é exemplificado numa variedade de contextos, da invenção por um quilombola Ndyuka de um roteiro que consiste em várias dúzias de símbolos (cf. Dubelaar e Pakosie 1999)¹¹ ao conto Saramaka no qual a ação gira em torno do poder de um livro mágico (Price e Price 1991). Os quilombolas do leste às vezes afirmam, ao falar com estrangeiros, que toda arte é “fala,” que tudo é comunicativo, embora a sua demonstração invariavelmente consista em apontar as letras “V” e “X” e os motivos nomeados, conforme mencionado acima, sem referência a qualquer tecido conectivo de sentenças mais amplas.

Quarto, a produção artística em sociedades quilombolas destina-se ao uso em relações românticas. Os homens fazem entalhes como presentes para suas mulheres e amantes. As mulheres retribuem esses presentes com tecidos generosamente costurados. As oferendas artísticas expressam amor, ainda que não o façam em pronunciamentos proverbiais e sentenças.

Em suma, as peças e pequenos pedaços do discurso que a arte quilombola apresenta como uma linguagem que contém tanto um léxico como uma sintaxe não são inteiramente ausentes da cultura quilombola. A popularidade de sua elaboração, em que mensagens simbólicas atingem novos níveis de clareza, é o produto de um ambiente social em acelerada mutação, que tem criado novas oportunidades para (um número relativamente pequeno) de artistas quilombolas. A intervenção cada vez maior de agentes culturais do exterior – tais os europeus, os afro-guianenses, e outros, bem como os conselheiros e cônjuges de artistas para as cooperativas – corroborou para a adaptação dos quilombolas ao novo ambiente, fornecendo as ferramentas para triunfar num mundo de arte que seus pais e avós nunca conheceram.

A emergência das cooperativas

O apoio Frances de cooperativas locais na Guiana Francesa, que se expandiu dramaticamente no ambiente assimilacionista do início dos anos 1970, oferece um veículo perfeitamente adaptado para a modelagem de novas autenticidades através de

talentos combinados e ambições de jovens artistas e seus promotores. O simbolismo esotérico é um forte ponto de venda, cujo poder de despertar o fascínio de clientes potenciais das nações dominantes é bem documentado em todo o mundo.

A ideia de que a arte quilombola constitui uma linguagem simbólica foi adotada com entusiasmo pelas cooperativas, como a que financiou a exposição de Franky Amete em Caiena. Criadas no contexto do programa assimilacionista francês, estas *associações* sem fins lucrativos têm exercido múltiplas influências na arte dos homens quilombolas (e, em menor medida, das mulheres), tornando acessíveis novas ferramentas e materiais, adaptando as formas produzidas às demandas de um mercado comercial e abrindo novos pontos de venda através de oportunidades de viagens, exposições e publicações. Tradições artísticas antes focadas em atender uma dimensão estética da vida na floresta (remos, fachadas para casas, peneiras, etc.) foram redirecionadas para um mercado externo, no qual as formas centrais são as pinturas e outros adornos para parede, mobília de estilo ocidental, bibelôs turísticos e decorações comissionadas de prédios públicos (ver figura 7). Os *designs* também costumam ser feitos em camisetas e cartões postais. A especialização tem crescido dramaticamente, assim como o entendimento de que cada homem deveria produzir objetos para o uso de suas esposas tem cedido lugar a uma mentalidade consumista em que uma minoria dos homens entalha para venda e as mulheres trabalham com a manufatura de utensílios ocidentais. Ao mesmo tempo, as esculturas, que até recentemente eram a principal arte dos homens, tem perdido terreno para a pintura (antes um adorno secundário) como meio de escolha de artistas profissionais.

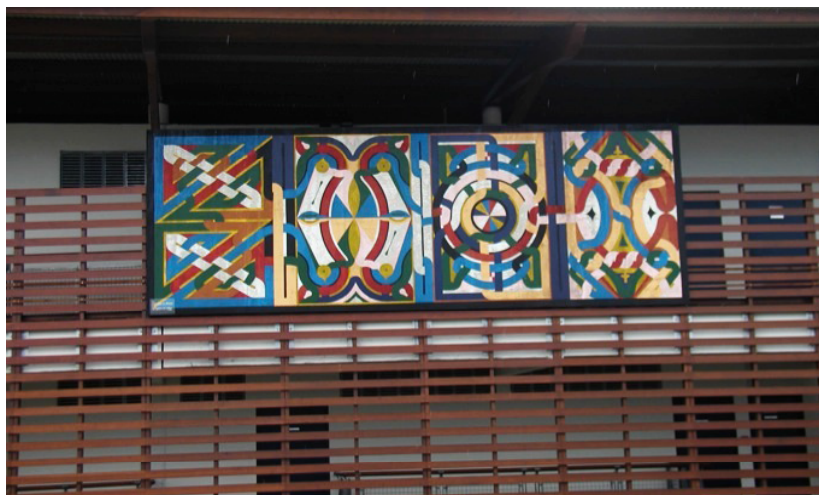


Figura 7: Mural elaborado por Dimpai-awini, membro da cooperativa Mama Bobi. Em 2000, estudantes participaram de sua realização na parede de um *collège* (equivalente ao ensino médio) em Saint-Laurent-du-Maroni, na fronteira da Guiana Francesa com o Suriname. Foto: S. Price, 2005

A terminologia foi ajustada em resposta a estas mudanças. Em vez de se referir à arte dos homens quilombolas como “tembé,” as pessoas na Guiana Francesa agora falam de “arte tembé,” utilizando-a quando querem falar de pintura. Quando a arte de entalhes outrora dominante é debatida, as pessoas usam o termo *piki-faka tembé* (“arte de canivete”) para distingui-la do agora mais difundido *feifi tembé* (“arte de pintura”).

A passagem da escultura para a pintura está relacionada às questões de hierarquia social e estado civil. Os entalhadores de Saramaka nunca incluíram desenhos pintados em seus trabalhos, em contraste com os Aluku, Ndyuka e Paramaka, para os quais a pintura constitui um elemento contribuinte. Homens Saramaka foram os produtores dominantes na arte quilombola da Guiana Francesa do século passado, mas devido ao fato de virem de aldeias no Suriname central e muitas vezes não terem documentos de residência, o seu bem-estar financeiro tende a depender inteiramente da venda de esculturas rusticamente elaboradas e dispostas à venda nas margens das rodovias, onde se empenham em evitar que sejam incomodados por policiais (ver figura 8; para fotos de seis desses pontos de venda, ver Price e Price 2003a:86). Em contrapartida, os quilombolas Aluku, cujas aldeias estiveram localizadas do lado francês do rio por mais de cem anos, são cidadãos da França, o que lhes dá voz junto ao governo local e os faz elegíveis para uma gama de programas de assistência.



Figura 8: Anúncio de um entalhador Saramaka em uma estrada na região oeste da Guiana Francesa. Foto: S. Price, 2002

Além de facilitar a distribuição (inclusive dando ao trabalho dos artistas espaço a sua comercialização em lojas; ver figura 9), as cooperativas tem sido instrumentos de divulgação de ideias sobre o significado da arte quilombola, promovendo um discurso que se adéqua bem ao contexto de um novo mercado. Como os organizadores de workshop descritos por Kasfir aos bosquímanos da Namíbia, os líderes das cooperativas na Guiana Francesa estão engajados em “construir e autenticar uma cultura [quilombola].” Um breve exame de duas cooperativas particularmente ativas na promoção da arte quilombola ilustrará os mecanismos em ação.



Figura 9: Janela de uma loja de souvenir em Caiena. Foto: S. Price, 2005

O Centro Cultural Mama Bobi, localizado em Saint-Laurent du Maroni, uma das cidades mais ocidentais da Guiana Francesa, e que possui um segundo escritório próximo ao rio da aldeia Aluku de Apatou, foi fundado em 1990 (ver figura 10). Seu relações públicas é Gérard Guillemot, um francês que chegou à Guiana Francesa nos anos 1970 e acumulou uma coleção pessoal de obras de arte quilombola tida como muito maior que a de qualquer museu. Guillemot (popularmente conhecido como “Gé”) exerce

um rígido controle sobre as atividades da associação, justificando-se com motivações políticas relacionadas com um interesse na descolonização e no movimento de independência da Guiana. É claro, para qualquer um que tenha lidado com ele, que é impulsionado por íntimos laços pessoais com os membros da associação, a maioria deles homens relativamente jovens de grupos do leste – Aluku, Ndyuka e Paramaka. Mama Bobi apoia programas que envolvam questões ambientais e medicina alternativa, por exemplo, mediante elos com um centro de reabilitação de dependentes de drogas e projetos voltados à difusão de conhecimentos sobre plantas medicinais. Além de organizar exposições de arte e demonstrações de ervanários, a cooperativa vende cartões postais, pôsteres e camisetas.



Figura 10: Centro Cultural Mama Bobi, Saint-Laurent-du-Maroni. Foto: S. Price, 2005

A Associação Libi Na Wan também promove artistas quilombolas, especialmente em conexão com os seus objetivos de desenvolvimento e capacitação profissional. Situada na cidade costeira de Kourou (sede do centro espacial que lança os foguetes europeus Ariane), a associação tem laços estreitos (tanto em termos pessoais quanto

financeiros) com a Société Immobilière de Kourou (SIMKO), a companhia responsável pelo fornecimento de habitação nesta cidade em rápida expansão, onde classe e etnicidade se correlacionam de modo direto com o estilo da construção de cada um dos bairros projetados separadamente.¹² Entre os seus projetos, a SIMKO detém a concessão para a construção de habitações-padrão destinadas a substituir os barracos insalubres da seção quilombola, feita por homens que utilizam os detritos apanhados nos locais em que trabalharam como operários. Libi Na Wan também atua em colaboração com a Escola de Arquitetura de Grenoble, na França, inclusive com dois professores e um *designer* que assinou uma série de catálogos reluzentes sobre a cultura e arte quilombolas produzidos pelo ponto de venda de publicações da escola, a CRA Terre. A Libi Na Wan recebeu um generoso apoio financeiro de agências governamentais da Guiana Francesa, da Comunidade Europeia, da Escola de Arquitetura de Grenoble e outras fontes.

Quando visitei Libi Na Wan em 2005, a maioria dos quilombolas que participava de oficinas de produção de arte havia deixado a associação por carreiras individuais e apenas um dentre todos (organizado por segmento e etnicidade – pinturas Ndyuka, esculturas Saramaka, etc.) não fora interrompido. O único que se manteve ativo na manufatura, na qual estava sendo produzido mobiliário de luxo com adornos quilombolas para venda. As cadeiras do bar acima mencionado, por exemplo, foram elaboradas neste *workshop*. Os projetos de design criativo da Libi Na Wan também produziram caixas de presentes, cabos de facas, cadeiras de praia e outros móveis – produtos da combinação de designs de inspiração europeia e artes decorativas executadas por homens e mulheres quilombolas. Finalmente, os membros da associação têm exposto sua arte em vários locais, inclusive em galerias em Paris.

Simbolismo de mercado

Em termos puramente estéticos, as linhas sinuosas, as cores brilhantes e as composições bem definidas da arte dos quilombolas do leste conferem uma dimensão decorativa inegavelmente atraente a salas de estar e edifícios públicos de estilo ocidental. Mas, é claro, o mundo da arte nunca foi conduzido por considerações puramente estéticas. O valor das obras de arte também é afetado por suas conexões com períodos históricos particulares, crenças religiosas, movimentos políticos, elementos culturais, biografias individuais, história oficial, antigos donos, etc. A reputação da arte quilombola é intimamente ligada à ideia de que ela constitui uma linguagem esotérica de símbolos,

aprendida através de iniciação de pai para filho e concebida para transmitir mensagens (sexuais) explícitas para as mulheres para as quais a maior parte da arte fora tradicionalmente feita.

As cooperativas da Guiana Francesa adotaram essa visão de exotismo quilombola e usaram-na de forma criativa para promover a arte de seus membros. Uma das publicações assinadas pela equipe de arquitetura de Grenoble na Libi Na Wan diz o seguinte:

As figuras simbólicas (...) constituem um tipo de léxico que é transmitido de geração a geração. Cada signo está ali tanto por que sua forma contribui para a composição em geral quanto por seu significado. A mensagem pode ser romântica, moral, humorística e até mesmo insolente.

Alguns exemplos:

Lua cheia – florescimento, fertilidade

Boca – expressão de um desejo

Casco de tartaruga – paixão ardente

Letras “S” lado a lado – amor de longa duração

Estamos tratando aqui de mensagens que são reais, em que o objeto esculpido geralmente é como um “presente” concebido para ilustrar os sentimentos de um homem por uma mulher, e não de maneira casual ou indiferente, mas de tal forma que a feliz destinatária possa decifrar, abaixo das linhas da superfície, um discurso verdadeiro. Seja clássico ou provocativo, humorístico ou austero, ele sempre comunica alguma coisa para alguém. [Doat *et al.* 1999: 122, 49]

O artista Aluku Antoine Lamoraille, um membro fundador da cooperativa Mama Bobi, aventou essencialmente o mesmo discurso, publicando leituras elaboradas de seus painéis de pintura. Em um, por exemplo, se diz incluir motivos que simbolizam a vigilância, os perigos de navegar nas corredeiras de rios, o autocontrole, a prudência, a amizade, solidariedade, a paz de coração e espírito e a hospitalidade. Tomados em conjuntos, ele escreve, esses símbolos dizem: “Você tem sido capaz de evitar a armadilha que acometeu seus irmãos, mas esteja atento no futuro para a árvore que se inclina [no original: *Tu as su éviter le piège qui a pris tes frères; désormais méfie-toi de l’arbre qui penche*].” (Lamoraille 1998:5)

Analogamente, um álbum ilustrado de maneira extravagante com banquinhos quilombolas, escrito por um político local, dá graças ao presidente Saramaka, de uma

cooperativa chamada “Langa Lobi” (“Amor Duradouro”), pela “verificação” de leituras simbólicas, defendendo que o *design* constitui uma

Linguagem para ser usada em relações entre os sexos, uma linguagem simbólica que visa divertir e seduzir a mulher (...). É um veículo que os homens dão a elas para que o decifrem (...). Num dos motivos, arabescos simétricos são representações abstratas do corpo de uma mulher grávida, e portanto de fertilidade. (...) Os motivos de outro *design* transmitem um desejo de preservar a harmonia de sentimentos do casal, e também há motivos nos quais a língua evoca a ideia de comunicação. (...) Ou, então, um motivo entrelaçado, “o caminho das formigas” (...) incorpora a ideia de agilidade e pugnacidade no trabalho, tal como a formiga na fábula europeia. [Bruné 1995: IX, 42-3, 32-3, 27]

E Franky Amete, cuja abertura da exposição vimos acima, levou a ideia de simbolismo explícito ainda mais longe, atribuindo significado a cada uma das cores de suas pinturas. Um talentoso artista (e ex-membro da Libi Na Wan), cuja esposa francesa o assiste com a administração de estratégias promocionais, ele forneceu as ilustrações e textos explicativos para um popular livro de colorir infantil (Amete 2004).¹³ A página final, intitulada “Um código secreto,” explica que a arte *tembé* pode ser estudada como uma linguagem e que as cores são escolhidas em termos dos temas a serem expressos. O vermelho, ele diz, representa o homem e o sangue, o branco é a mulher e a beleza, o preto a terra (solo), o azul é a terra (planeta), e assim por diante. Os *designs* são acompanhados por pequenos diagramas indicando quais cores se deve usar para dizer, por exemplo, “Cuide-se,” “Você e eu, por toda a eternidade” ou “Case comigo.”

Eu não tenho nenhuma razão para duvidar da sinceridade de muitos dos artistas que estão produzindo (e também explicando) a arte *tembé*, e seria um erro julgar o discurso simbólico sobre a arte quilombola como simples distorção de uma tradição cultural “autêntica” mal informada ou fruto da imaginação de estrangeiros. Como em outras partes do mundo, a mudança é colaborativamente autorada por artistas de dentro e agentes culturais de fora. Alguns dos artistas quilombolas de maior sucesso, nascidos na época em que o programa assimilacionista francês emergia, juraram-me que os códigos simbólicos em sua arte foram a eles ensinados por seus pais e tios. Para eles, os símbolos representam uma tradição secular de seu povo, parte da espinha dorsal da cultura quilombola. Franky Amete, conforme escreveu no livro de colorir com o auxílio de sua esposa francesa, remonta ao século XVII o aparecimento do rébus, quando “a arte

de *tembé* fora usada como um meio de comunicação entre os escravos das *plantations*, comparável às mensagens de códigos secretos. Após os escravos saírem de sua condição de servidão e se estabelecerem nas margens do rio (...), ela [a arte *tembé*] se tornou a linguagem escrita de uma comunidade que até então se baseava numa tradição oral.” (2004:1)

A arte dos quilombolas está longe de ser a única a tornar-se alvo daqueles que têm sede de significados simbólicos na arte. Ao contrário, o fenômeno tem sido frequentemente notado por observadores em várias partes do mundo, escrevendo sobre uma variedade de meios artísticos. Para citar apenas dois exemplos, a estudiosa de têxteis africanos Venice Lamb traçou a “busca de simbolismo clânico em roupas Asante,” pelo capitão Robert Sutherland Rattray (1881-1938), ao poder do “desejo de atar nomes e significados para as formas artísticas,” que, segundo ela, podem tê-lo levado a “ler mais sobre estes padrões do que havia planejado inicialmente. Os tecelões, particularmente quando submetidos a questionamentos de estrangeiros, podem-se sentir sob alguma obrigação de construir histórias significativas e lendas para explicar padrões abstratos que, em si mesmos, são realmente apenas belos trabalhos têxteis.” (1975:136) E estudiosos da arte nativa norte-americana têm apontado a inadequação da busca de estrangeiros por significados sagrados nos têxteis Navajo, sublinhando que “não há nenhum significado sagrado para os produtos acabados ou em seus desenhos geométricos.” (Berlo e Phillips 1998:67)

Mais recentemente, o mito do simbolismo artístico alcançou a primeira página do *The New York Times* em conexão com uma estátua comemorativa no Central Park (Cohen 2007). A instalação de uma estátua de pouco mais de 2 metros de altura, de Frederick Douglass, se desenrolava como o previsto, a um custo de \$ 15,5 milhões de dólares, quando historiadores apontaram um problema com a representação de granito de uma colcha que fazia parte da estátua. Os quadrados da colcha continham símbolos que, de acordo com uma placa ao lado, sinalizavam “a localização de esconderijos e rotas de fugas” ao longo da *Underground Railroad*, bem como outras “informações vitais para uma fuga de escravos e à sua sobrevivência.” Entretanto, como os historiadores rapidamente apontaram, a ideia de que a colcha carregasse mensagens secretas nada mais era que uma “história espúria,” popularizada por um livro de 1999 intitulado *Hidden in Plain View* (Tobin e Dobard 1999), que se baseou nas “lembranças” de uma única mulher. O livro imediatamente ganhou ampla exposição no programa televisivo de

Oprah Winfrey, no jornal USA Today e foi avidamente apanhado por professores de ensino fundamental que o viram como uma inspiradora ferramenta pedagógica para a sala de aula. Sua tiragem ultrapassou o número de 207 mil cópias. O apelo que lançou o “código secreto” não é difícil de discernir. Como um colunista *Op-Ed (Opposite editorial)* observou,

Poucos aspectos do passado americano inspiraram uma mitologia tão fascinante como a *Underground Railroad*. Talvez seja justo dizer que a maioria dos americanos a veem como uma trama emocionante de voos à meia-noite, fugas de tirar o fôlego, códigos misteriosos e estranhos esconderijos. Portanto, não é de se admirar que a intrigante (não obstante tenha sido recentemente inventada) estória de mapas de fuga codificados em colchas do *antebellum* [nome dado ao pré-Guerra Civil americana] (...) também se aproveite da imaginação popular. (...) Colchas vistosas e túneis misteriosos satisfazem a propensão humana para histórias facilmente digeríveis. Os mitos nos entregam os heróis que desejamos e submergem a terrível realidade da escravidão numa névoa dourada de elevação. [Bordewich 2007: A19]

“Artistas estrangeiros”

Alguém poderia argumentar que o teste decisivo para a entrada de uma arte do Quarto Mundo no mercado global é a sua capacidade de incutir estrangeiros a passar de consumidores a produtores. Os entalhadores de Saramaka atingiram a meta no início dos anos 1990, quando um professor francês empreendedor vendeu com sucesso sua coleção de instrumentos musicais “antigos” a um museu estatal, todos elaboradamente entalhados com motivos Saramaka e guarnecidos com búzios e incrustações de ossos em combinações que refletem a própria construção idiossincrática da arte quilombola (cf. Price e Price 1995 para a história dessas falsificações). Quinze anos depois, outra adaptação despertou minha atenção, sugerindo que os desenhos pintados dos quilombolas do leste também se encaminharam para tomar parte no *mainstream*. A admirável toalha de praia de cores vibrantes mostrada na figura 11, à venda por 45 euros; é um exemplo perfeito, se é que haveria um único exemplo da arte *tembé*. De fato, ela implica tantas faixas entrelaçadas, tantos contrastes de cor, e tantos pequenos motivos de tipo simbólico que alguém até se sentiria tentado a considerá-la uma caricatura. Nesse sentido, ressoa nas falsificações Saramaka da década de 1990, que decolou da visão europeia de seu autor a respeito da arte quilombola, levando um estilo bem

documentado do início do século XX à beira da credibilidade. A talentosa artista têxtil que elaborou a toalha – uma inglesa, Hatt Eaton, que viveu três anos (2002-2005) numa aldeia do interior como esposa de um médico francês – não só captou a essência das fitas entrelaçadas e as cores características da arte *tembé* como também investigou o seu simbolismo. Cada uma de suas toalhas é acompanhada de um cartão explicativo dos significados de seus motivos (ver a figura 12).¹⁴ Em uma troca de *e-mails* comigo, ela gentilmente descreveu o seu aprendizado:



Figura 11: Toalha de praia elaborada e produzida por Hatt Eaton. A toalha mede 103 x 176 centímetros. Foto: S. Price, 2006

“Por ser uma designer têxtil e por ter trabalhado neste ramo por quinze anos, eu naturalmente me interessei pelos designs que eu vi repetidamente em todos os lugares que visitei (casas, mobiliário, barcos etc.) e procurei um monte de informações históricas por conta própria. Quando eu quis desenhar minha própria *tembé*, para entender e respeitar os significados de cor e forma, eu entrei em contato com algumas associações (Libi Na Wan, em particular) e me foram dados os nomes dos artistas que lecionam (...) em Caiena.

Franky Amete é a pessoa que me ensinou um pouco da arte *tembé*. Eu queria ir aos seus workshops e fazer-lhe perguntas, usando as suas pinturas como meios para compreender os significados etc. Quando senti que eu havia pegado um pouco do “fluxo” da obra de arte, Franky apenas disse que eu sentasse e fizesse um esboço, que foi

o que eu fiz. Nós então o fizemos juntos e ele corrigiu alguns erros (...), e eu coletei significados que eu queria integrar ao desenho, figuras e formas que eu tinha visto no rio e que eu gostei (normalmente o motivo central dos círculos etc.). Quanto ao cartão que acompanha a toalha, eu sempre achei extremamente frustrante as exposições de arte *tembé* onde você tem apenas as pinturas e os seus títulos. Você não sabe realmente o que significa cada parte da pintura, onde está o amor, onde está a amizade etc. Portanto eu pensei que seria bom para realmente partilhar os significados com as pessoas que compram meus *tembé* e mostrar-lhes exatamente que parte recebe tal significado. Na época, eu falei para Franky sobre a minha frustração com a língua e ele disse que estava preparando um livro, se possível algo como um dicionário, dos significados da língua *Tembé* (...). E realmente espero que ele faça isso, pois daria outra dimensão às exposições. Eu gosto de poder tentar entender com os trechos limitados que tenho adquirido, mas a ideia de um dicionário seria excitante.

Eu não me considero sequer como uma artista *tembé*, eu apenas quis promover esta arte maravilhosa (...). Eu a aprecio muitíssimo e quis usar meu conhecimento “têxtil” ocidental para misturar as duas. No dia que me disseram que a minha toalha *tembé* foi usada numa festa na aldeia Maripasoula como pano de fundo para decoração em um dos estandes, eu me senti feliz por meu trabalho ter sido reconhecido e aprovado pelo povo do rio, o que me fez respeitá-los acima de tudo.”

(comunicação pessoal, 15 e 18 de novembro de 2006).



Franky Amete conta uma estória que traça uma linguagem do simbolismo na arte quilombola desde as origens da era da escravidão, quando ela alegadamente funcionava como um meio de comunicação de uma fazenda a outra. Eu contei uma estória neste artigo que a descreve como o produto de uma entrada tardia na economia de mercado do século XX e os sonhos de “primitivização” dos agentes culturais não-quilombolas. Parece que estamos flutuando num domínio nebuloso em que discurso e evento competem por autoridade. Mas independentemente das maneiras como se leem as placas de sinalização, parece claro que uma linguagem de simbolismo conquistou o seu lugar como uma dimensão significativa da arte quilombola, ao menos para alguns de seus produtores mais bem sucedidos. Olhando pelos olhos de Elmyr de Hory [o falsificador do filme de Orson Welles], se permanecer na parede por tempo suficiente terá obtido a sua autenticidade.

Sally Price

Departamento de Antropologia
College of William and Mary
Estados Unidos da América
E-mail: sally@richandsally.net

Agradecimentos

Sou grata à Fundação Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research, que apoiou minha pesquisa na Guiana Francesa através da Bolsa #7237, e ao National Endowment for the Humanities (NEH), que forneceu uma bolsa de estudos (FB-52197) durante meu tempo fora do College of William and Mary. De acordo com as exigências da minha bolsa de estudos NEH, eu afirmo que “todas as opiniões, conclusões e recomendações expressas nesta publicação não refletem necessariamente as do National Endowment for the Humanities.”

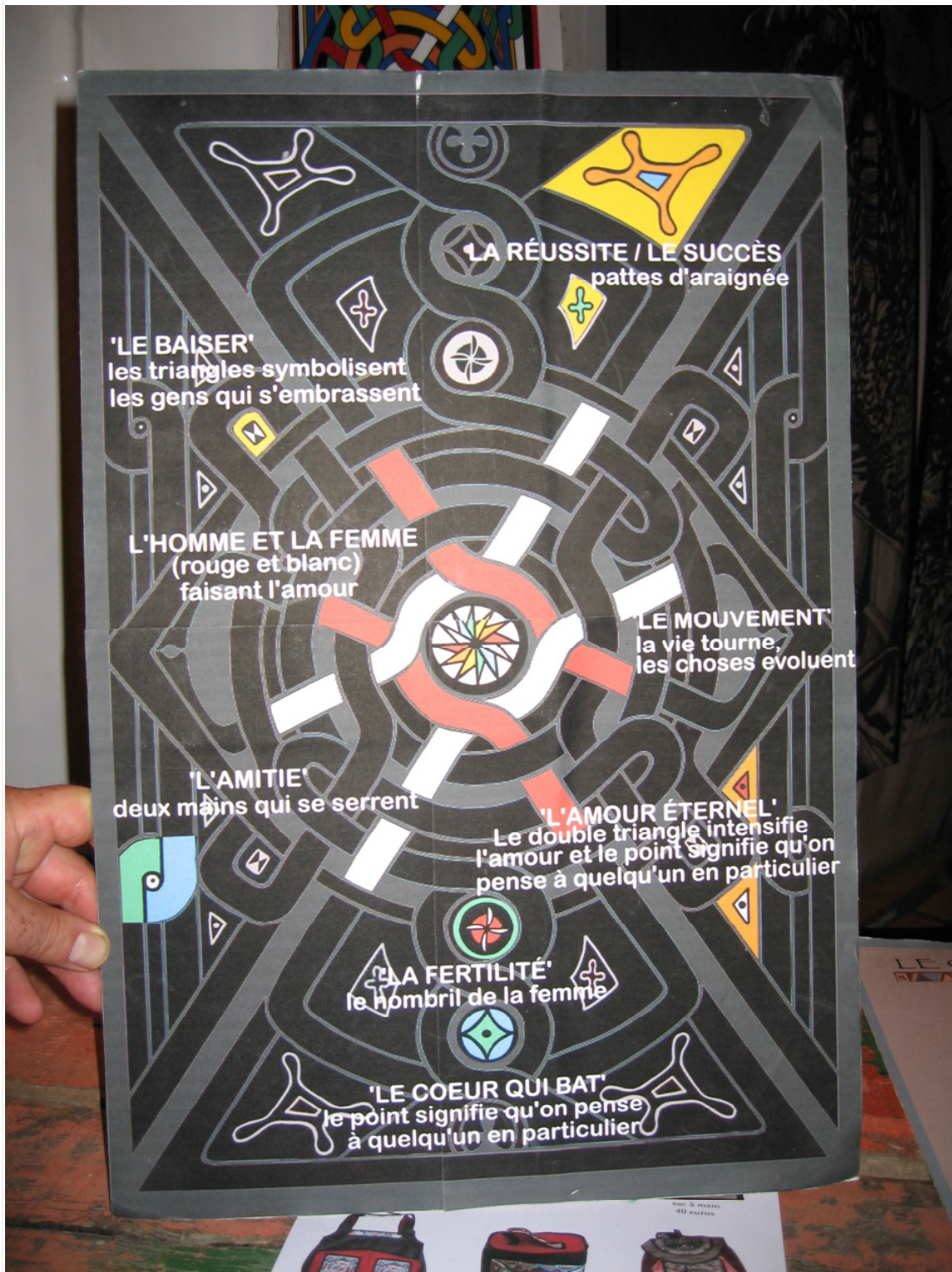


Figura 12: Pôster que ensina a ler os motivos na toalha de praia de Hatt Eaton. Foto: Price, 2006

Anexo: Concurso de beleza “Miss Saint-Laurent”, 2007



Figura 13: Participantes trajando toalhas de praia elaboradas por Hatt Eaton.
Foto: Hatt Eaton, cedida por Sally Price em 2010.



Figura 14: Participante desfila perante a comissão de jurados do concurso, coberta por uma toalha elaborada por Hatt Eaton. Foto: Hatt Eaton, cedida por Sally Price em 2010.

¹ Nota dos tradutores: Em função da polissemia do verbo “shift,” optou-se aqui por traduzi-lo como “trasladar.” O verbo trasladar implica tanto uma mudança em termos de deslocamento (traslado) como a possibilidade de tradução de um regime a outro (a ideia de “verter,” p.ex., o canto à poesia). A ambiguidade constitutiva do verbo “trasladar” é interessante e comunica uma ambiguidade equivalente do verbo “shift,” em inglês. Segundo o Dicionário Aurélio, trasladar pode significar “mudança de um lugar para outro; transferir, transportar; traduzir, verter; adiar, transferir.” Algo similar a definição do Dicionário Houaiss: “transpor de uma língua para outra; traduzir, verter; mudar(-se) de um lugar para outro; transferir(-se), transferir para outra data; adiar, diferir.”

² A expressão *arts premiers*, popularizada na França como parte da campanha de Jacques Chirac para promover o reconhecimento das artes do continente africano, da Oceania e pré-Colombiana em Paris, foi uma tentativa para evitar as conotações negativas da *arte primitiva*. A campanha presidencial se realizou em dois locais proeminentes. Uma nova galeria com exibição dessas artes inaugurada no Museu do Louvre, em abril do ano 2000, e um grande museu, construído ao lado da Torre Eiffel, inaugurado em junho de 2006 (cf. Price 2007).

³ Até a distribuição das ferramentas mudou. Eu vi recentemente esculturas de cabaças feitas por mulheres que, em vez de serem gravadas com o caco de vidro tradicional, mostram as marcas de um compasso tal aquele utilizado por homens nos seus entalhes. Nos anos 1960, alguns homens possuíam máquinas de costura com pedais e as usavam para ocasionalmente açodar algumas tangas, enquanto as mulheres produziam a maioria de suas roupas à mão. Agora, as mulheres desenvolveram estilos de bordados e apliques, que empregam uma variedade de pontos decorativos, por elas produzidos em suas próprias máquinas de última geração.

⁴ Ver, por exemplo, Kasfir 1999, Amselle 2005, Phillips e Steiner 1999, Steiner 1994, Berlo e Phillips 1998, Mullin 2001, Morphy 1998, e Myers 2002.

⁵ Ver o “Posfácio” em Price 2000, onde o autor lista as principais contribuições a estas tendências.

⁶ Para um comentário do artista Romare Bearden, pressionado até mesmo pelos artistas afro-americanos do século passado nos Estados Unidos a se conformar aos estereótipos da arte “primitiva,” ver Price e Price 2006: 42.

⁷ A curta lista de Kasfir dos casos mais conhecidos de agentes culturais inclui Ulli e Georgina Beier e Susanne Wenger na Nigéria, Frank McEwen e Tom Blomefield na Zimbábue-Rodésia (atual Zimbábue), Pierre Romain-Defossés e Pierre Lods no Congo Francês e Belga, e Pancho Guedes em Moçambique, mas seu livro inclui inúmeros outros, como missionários, professores de arte, filantropos e até mesmo empresas como a ESSO e a BMW.

⁸ Para uma revisão menos miniaturizada das interações entre artistas quilombolas e observadores estrangeiros, ver Price e Price 1999.

⁹ A palavra *tembé*, que existe em ambas as línguas quilombolas (Saramaka e Ndyuka), pode se referir a objetos feitos com intenção artística ou a pessoas com talento artístico.

¹⁰ Herskovits, cuja primeira experiência de campo fora dos Estados Unidos foi com os Saramaka, diz que

A análise da arte dos *negros do mato* [no original, *Bush-Negro*] é impossível sem a ajuda dos nativos, e os nativos têm uma maneira atraente de escapar às perguntas do investigador quando questionados sobre os significados dos entalhes. Quaisquer que sejam as motivações psicológicas, o negro do mato é engenhoso em iludir seu inquiridor. Ele dirá que o entalhe é de madeira; dará um nome para ela; dirá que é linda; que é um desenho “dentro e fora”; ele dirá que é carpinteiro, ou que é feito com uma faca, ou que é uma decoração, para citar algumas das respostas recorrentes. (1969:159-160)

Da mesma forma, um visitante holandês de uma aldeia quilombola cristã nos anos 1950, relata:

Ao inquirir o significado de [um tecido bordado suspenso numa porta], ninguém deu uma resposta direta. As mulheres da aldeia responderam “uma flor.” Como esta resposta não foi muito esclarecedora, um homem velho foi perguntado. Sua resposta insatisfatória foi a mesma, “uma flor.” Obviamente, as pessoas consideraram-na inapropriada para esclarecer o significado desta decoração privada aos visitantes estrangeiros, especialmente quando referida a crenças religiosas que já não eram (abertamente) professadas. [De Vries-Hamburger 1959:109]

¹¹ Ken Bilby, que leu um esboço deste artigo, salienta que as unidades deste “roteiro Afaka” representam sons específicos, que as tornam “muito diferentes dos símbolos complexos (talvez multivocais), incorporando ideias mais abstratas que os estrangeiros gostariam de imaginar quando pensam sobre a arte quilombola.” (comunicação pessoal, 9 dezembro de 2006)

¹² O diretor geral da SIMKO, Jacques Maurice, é também presidente da Libi Na Wan.

¹³ O livro de colorir foi publicado com o apoio do Conseil Régional, um dos dois principais órgãos do governo da Guiana Francesa.

¹⁴ O cartão indica que vermelho e branco representam um homem e uma mulher fazendo amor; um motivo circular retrata o umbigo e, portanto, fertilidade; outro motivo circular é glosado como “o coração batendo,” com um ponto central indicando que o desenho foi feito tendo-se em mente uma pessoa particular; um ponto semelhante é parte de um motivo de triângulo duplo que comunica amor eterno. E assim por diante.

Referências bibliográficas

- AMETE, Franky. *Colorie tes tableaux tembé*. Cayenne: Editions PlumeVerte, 2004.
- AMSELLE, Jean-Loup. *L'art de la friche: Essai sur l'art africain contemporain*. Paris: Flammarion, 2005.
- BERLO, J. C., e Ruth B. PHILLIPS. *Native North American Art*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- BORDEWICH, Fergus M. *History's Tangled Threads*. New York Times, February 2: A19, 2007.
- BRUNÉ, Paulin. *Sièges et sculptures chez les Noirs-Marrons des Guyanes*. Cayenne: Éditions Equinoxe Communication, 1995.
- COHEN, Noam. In: *Frederick Douglass Tribute, Slave Folklore and Fact Collide*. New York Times, January 23: A1, C12, 2007.
- COUNTER, S. Allen, Jr., e David EVANS. *I Sought My Brother: An Afro-American Reunion*. Cambridge, MA: MIT Press, 1981.
- _____. *The Bush Afro-Americans of Surinam and French Guiana: The Connecting Link*. Pamphlet, sem data.
- de VRIES-HAMBURGER, L. *Over volkskunst in het algemeen en die van Suriname in het bijzonder*. *Kultuurpatronen* 1:106–110, 1959.
- DOAT, Patrice, Daniel SCHNEEGANS, e Guy SCHNEEGANS. *Guyane: L'art businengé*. Grenoble: CRA Terre Editions, 1999.
- DUBELAAR, Cornelis N., e André R. M. PAKOSIE. *Het Afakaschrift van de Tapanahoni Rivier in Suriname*. Utrecht, the Netherlands: Bronnen voor de Studie van Suriname, Deel 21, 1999.
- HERSKOVITS, Melville J. Bush Negro Art. In: *The New World Negro*. Frances S. Herskovits, ed. Pp. 157–167. Bloomington: Indiana University Press. [original: *Arts* 17(51):25–37], 1969 [1930].
- HURAUULT, Jean. *Africains de Guyane: La vie matérielle et l'art des Noirs Réfugiés de Guyane*. The Hague: Mouton, 1970.
- KASFIR, Sidney Littlefield. *Contemporary African Art*. London: Thames and Hudson. LAMB, Venice, 1999. *West African weaving*. London: Duckworth, 1975.
- LAMORAILLE, Antoine. *Cent cinquantième: Abolition de l'esclavage*. Saint-Laurent du Maroni, French Guiana: Centre Culturel Mama Bobi, 1998.
- MORPHY, Howard. *Aboriginal Art*. London: Phaidon Press, 1998.
- MULLIN, Molly H. *Culture in the Marketplace: Gender, Art, and Value in the American Southwest*. Durham, NC: Duke University Press, 1998.
- MUNTSLAG, F. H. J. *Paw a paw dindoe: Surinaamse houtsnijkunst*. Amsterdam: Prins Bernard Fonds, 1979.
- MYERS, Fred R. *Painting Culture: The Making of an Aboriginal High Art*. Durham, NC: Duke University Press, 2002.
- PHILLIPS, Ruth B., e Christopher B. STEINER (eds.). *Unpacking Culture: Art and Commodity in Colonial and Postcolonial Worlds*. Berkeley: University of California Press, 1999.

- PRICE, Richard, e SALLY Price. *Two Evenings in Saramaka*. Chicago: University of Chicago Press, 1991.
- _____. *Enigma Variations*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995.
- _____. *Les Marrons*. Châteauneuf-le-Rouge: Vents d'ailleurs, 2003a.
- _____. *The Root of Roots: Or, How Afro-American Anthropology Got Its Start*. Chicago: Prickly Paradigm Press, 2003b.
- PRICE, Sally. *Arte primitiva em centros civilizados*. Traduzido do inglês por Inês Alfano. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.
- _____. *Paris Primitive: Jacques Chirac's Museum on the Quai Branly*. Chicago: University of Chicago Press, 2007.
- PRICE, Sally, e Richard PRICE. *Maroon Arts: Cultural Vitality in the African Diaspora*. Boston: Beacon Press, 1999.
- _____. *Romare Bearden: The Caribbean Dimension*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2006.
- STEINER, Christopher B. *African Art in Transit*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- TOBIN, Jacqueline L., e Raymond G. DOBARD. *Hidden in Plain View: The Secret Story of Quilts and the Underground Railroad*. New York: Doubleday, 1999.

Tradutores:

Messias Basques

Mestrando em Antropologia Social
PPGAS-UFSCar

Gil Vicente Lourenção

Doutorando em Antropologia Social
PPGAS-UFSCar

Recebido em 15/04/2010
Aprovado em 15/04/2010