

A ARTE DOS POVOS SEM HISTÓRIA *

Sally Price **

Quero abordar neste artigo algumas das idéias que os historiadores da arte, assim como outros historiadores, vêm tradicionalmente utilizando para classificar em distintas categorias a arte de todo o mundo. Para a antropologia, categorias como “barroco” ou “abstrato”, “contemporâneo” ou “minimalista”, possuem um interesse menos direto do que “primitivo”, “tribal” ou “não ocidental”. Para dimensionar a utilidade destas categorias vou utilizar duas fontes. A primeira delas formada por idéias ocidentais acerca da arte e sua história, segundo aparecem em livros e museus; a segunda um conjunto de idéias não ocidentais acerca da arte e sua história segundo aparecem representadas em um dos chamados povos “primitivos”, com o qual convivi por muitos anos. Como veremos, o que se entende por arte “primitiva” variará muito segundo qual destas fontes utilizamos. Vou usar o termo “primitivo” para expor minha argumentação, mas quero deixar claro desde já que não o aceito; antes pretendo analisá-lo e identificar as conseqüências de sua presença nas visões ocidentais de história da arte.

Um convite para olharmos a arte como a estudam os antropólogos (a arte “primitiva”) é um desafio particularmente interessante. Porque uma das características mais marcantes dessa arte é sua obstinada resistência a enquadrar-se na periodização histórica convencional. E não apenas isto, senão que estes rincões rebeldes da produção artística mundial tampouco se prestam a uma classificação geográfica. Eles não são consideradas parte da arte “ocidental” e sem embargo aparecem por todo o hemisfério

* Versão revista de palestra feita no Mestrado em História da UFBA, a 28 de novembro de 1994. Traduzido das versões em espanhol e inglês por Afonso Bandeira Florence e João José Reis.

** Dittman Professor of American Studies and Anthropology, The College of William and Mary (EUA).

ocidental, desde as regiões mais setentrionais da América do Norte, passando pelos Estados Unidos, América Central e Caribe, através da América do Sul, até a sua última fronteira. Não se consideram arte “oriental”, não obstante apareçam por todo o Pacífico, desde as ilhas Filipinas, passando pela Nova Guiné até a Nova Zelândia e Austrália. Nos termos das categorias históricas, são ainda mais desobedientes e a confusão que causam pode ser vista em quase todas as tentativas que até agora se tem feito de encontrar-lhes um espaço na história da arte mundial. Tomemos como exemplo alguns manuais.

O clássico de Helen Gardner, *Art Through the Ages*,¹ está estruturado na forma de uma sucessão cronológica: arte antiga, arte medieval, arte renascentista e arte moderna. Cada uma dessas quatro partes se subdivide em áreas geográficas. Esta disposição lógica funciona bem para a “corrente central” da história da arte, tanto “ocidental” como “oriental”, mas o que ocorre quando nos afastamos das tradições histórico-artísticas da Europa, Euroamérica, China e Japão? O pré-histórico não apresenta nenhum problema, porque pode ser posto no princípio de tudo que sirva como antepassado mais remoto de toda a evolução mundial. Também as tradições pré-colombianas têm um lugar relativamente fácil, ao menos em termos geográficos, porque até 1492 as populações do mundo tendiam a não afastar-se muito dos seus territórios de origem, o que implica que a arte “mesoamericana”, por exemplo, seja obra exclusiva de populações que estiveram estabelecidas nesta parte do mundo durante muitos séculos. Na segunda parte do livro, “Arte Medieval”, as coisas começam a se complicar, porque África e Oceania se fundem em um único capítulo e sua expressão artística, sob a etiqueta de “arte primitiva”, passa a ser uma subcategoria da “arte medieval”. Com este passo, na seção seguinte o desajuste se agrava ainda mais: as artes dos índios da Costa Noroeste, dos índios das planícies e dos navajos se prestam a subcategorias da “arte do renascimento”, ao tempo em que África e Oceania desaparecem totalmente do cenário e não voltam a ser mencionadas em todo o resto do livro.

A History of Art, de H. W. Janson,² que é a principal autoridade nos cursos de introdução à História da Arte de inúmeras universidades dos Estados Unidos, adota uma postura ainda mais definitiva, colocando todo este diverso conjunto de materiais artísticos em uma seção de um capítulo que leva como título “Magia e ritual: a arte do homem pré-histórico” e que se insere, por sua vez, em uma seção do livro intitulada “O mundo

¹ Helen Gardner, *Art Through the Ages*, New York, Harcourt, Brace & Co., 1978.

² H. W. Janson, *History of Art*, Englewood Cliffs NJ, Prentice Hall, 1986.

antigo”. Eis aqui, pois, um autor que diz saber a que período da história pertencem estas artes!

Neste mesmo patamar nos encontramos com o conhecido trabalho de Bernard Myers, *Art and Civilization*.³ Aqui também tudo se concentra no primeiro capítulo, mas desta vez ele aparece com o título, historicamente esquizofrênico, de “Primitivos pré-históricos e modernos”. O autor, referindo-se ao que classifica de “desenvolvimento retardado” de certas “culturas do passado”, manifesta seu “assombro” de que, como ele escreveu, “raças de [tão] diferentes níveis de civilização” possam coexistir dentro de um mesmo período histórico, inclusive, às vezes, dentro do mesmo espaço geográfico. Assim, o mencionado capítulo abarca desde o ano 20.000 antes de Cristo até o presente, e cobre todos os continentes do globo.

O venerável pai da História da Arte em nossos dias, Ernest Gombrich, expressa também algo parecido a um assombro quando chega o momento de falar destas “outras” classes de arte. No primeiro capítulo de *The Story of Art*, outro texto muito usado nos cursos introdutórios das universidades, as classifica de “estranhos começos” e as compara com a infância de complexos artísticos mais “maduros”. Os adjetivos que utiliza para descrevê-las são “estranho”, “raro”, “contra-natural”, “absurdo”, “curioso”, “irracional”; os povos que as produzem são “crianças”, suas atividades são “teatro” e seu estado mental é de um “conto de fadas” ou de um “mundo de sonho”.⁴ Aqui, portanto, a colocação cronológica está clara: se cremos em Gombrich, se trata da expressão criadora no nível mais infantil da humanidade.

O dilema que estas artes apresentam é, entretanto, mais agudo em decorrência da importância central que tem a cronologia histórica na disciplina de História da Arte. Como já se disse, passar por um museu de história da arte é passar por um tempo linear; e já vimos que os livros de História da Arte têm sido organizados sempre do mesmo modo, começando pelos primórdios da história e avançando inexoravelmente até o momento atual. Uma categoria como a arte da África Ocidental é uma espinha cravada neste sistema, já que para a imaginação ocidental, ela combina simultaneamente a pré-história com o século XX e se pode falar dela na companhia de primatas da Idade da Pedra e de Picasso.

Vimos assim que, para a história, estas artes que não são “ocidentais”, nem são “orientais”, casam-se mal com os esquemas que os eruditos têm

³ Bernard Myers, *Art and Civilization*, New York, McGraw-Hill, 1967.

⁴ Ernest H. Gombrich, *The Story of Art*, London, Phaidon, 1966.

por hábito utilizar. Se representam de uma vez nossos começos pré-históricos e a atividade artística de povos que nos são contemporâneos, em que lugar da história geral da arte devemos colocá-los? Paralelamente, como devemos conceituar sua evolução histórica interna? Pretendo repensar a lógica seguida pelos historiadores da arte europeus e norte-americanos, quando se propõem a definir estas tradições artísticas enormemente heterogêneas como uma única unidade, historicamente constante e geograficamente global. A que se deve o fato de eruditos e críticos que normalmente estabelecem categorias tão pensadas para distintas classes da arte, em um só capítulo da história da arte mundial criem uma verdadeira confusão, quando vão colocar as pinturas rupestres pré-históricas de Altamira e os murais pré-colombianos do México junto com os postes totêmicos canadenses do século XIX? Podemos dizer, verdadeiramente, que estas artes, que aparecem disseminadas por todo o planeta, cobrem toda a história humana e exploram todos os materiais artísticos, formam um conjunto dotado de coesão interna? Será verdade que representam, como alguns têm afirmado, a arte dos povos sem história? Minha tese é que não, e o fato de que ocupem um espaço nas histórias da arte ocidental nada reflete, senão uma espécie de imperialismo cultural.

Começamos fazendo um retrospecto de como, geralmente, tem sido tratada esta coisa chamada “arte primitiva” pelos historiadores da arte habituados a trabalhar com estes esquemas historiográficos. Vejamos, como ponto de partida, um conjunto de citações tomadas da bibliografia. “Os artistas primitivos”, escreve um autor, “partem de concepções religiosas, míticas. Estes artistas anônimos sentem que são um elo numa cadeia interminável de gerações”.⁵ Escreve outro: “Em cada região do vasto mundo primitivo, os estilos de arte tradicional eram perpetuados e fixados pelo conservadorismo do grupo, que mantinha a tradição de aprendizagem. A premissa básica deste sistema era que o aprendiz fosse ensinado a seguir os ideais seculares de representação e expressão próprios de sua vila ou tribo”.⁶ Segundo o eminente historiador da arte H. W. Janson, “arte primitiva” é a arte produzida no contexto de “um modo de vida que passou pela Revolução Neolítica mas que não dá sinais de evoluir na direção das civilizações históricas”.⁷ Um outro estudioso afirmou

⁵ Oto Bijalji-Merin, “Art as Universal Phenomenon.”, in Siegfried Wichmann (org.), *World Cultures and Modern Art*, (Munich, Bruckmann, 1972), pp. 2-11.

⁶ Paul Wingert, *Primitive Art*, New York, Oxford University Press, 1966, pp. 15-16.

⁷ Janson, *History of Art*, p. 35.

o seguinte sobre a África: “a forma da escultura é ditada pela tradição, que decidiu para todo o sempre a maneira através da qual o sagrado deve operar [...]. A arte negra é atemporal”.⁸

Intimamente ligada à questão de onde encaixar essas artes dentro do registro histórico, está a questão de se os povos que as produzem possuem o sentido da história. Para a maioria das “autoridades” parece estar claro que não. Uma delas nos diz que “África e Oceania não têm história. A narração da arte primitiva é escrita no tempo presente . [...] e as crônicas históricas seriam aí ridículas”.⁹ Outro tenta matizar a sua afirmação, mas acaba dizendo essencialmente o mesmo. Afirma que alguns povos “primitivos” possuem, *sim*, escrita e história, mas depois disto, passa a afirmar que “Não são povos sem memória; são, essencialmente, povos com má memória”.¹⁰ Finalmente, o especialista em arte Joseph Alsop, que escreveu um monumental volume sobre as relações entre a História da Arte, o colecionar, museus e crítica de arte em todo o mundo ao longo de toda a história, disse o seguinte:

Em realidade, a imensa maioria das culturas humanas passadas de que temos notícia, tivessem sido tribais, nacionais, ou imperiais, duradouras ou rapidamente atropeladas pelas botas de ferro da história, não tem lembrado sequer de seus artistas de cada geração, muito menos escrito histórias de sua arte. Entre estas culturas cujos artistas perdiam a sua identidade ao morrer, se encontram muitas grandes civilizações famosas, que têm deixado registros de um tipo ou de outro. Entretanto por mais que busquemos nestes registros, não encontraremos mais que um mero punhado de artistas que foram lembrados.¹¹

O que se depreende destes tipos de juízos dos quais aqui foram dadas apenas umas poucas mostras representativas, é a imagem de povos artisticamente conservadores ao extremo, sepultados na tradição,

⁸ Raoul Lehuard, “Sacred and Profane”, *African Arts*, v. 8, n.4 (1975), pp. 73-74.

⁹ Jacques Darrulat, “African Art and Its Impact on the Western World”, *Réalités* (edição em inglês), 273 (1973), p. 50.

¹⁰ Claude Roy, *Arts Sauvages*, Paris, R. Delpire, 1957, p. 7.

¹¹ Joseph Alsop, *The rare Art Traditions*, Princeton, Princeton University Press, 1986, p. 29.

encurralados por costumes ancestrais e que só reconhecem o tempo passado através de relatos míticos da criação. As afirmações apresentadas são de historiadores da arte, mas os antropólogos têm dado uma boa contribuição a esta imagem ahistórica das artes alheias àquilo que às vezes se denomina de “Grandes Tradições” (essencialmente Grécia-Roma, Europa, China, Japão, e o mundo islâmico). Assim, enquanto a História da Arte como disciplina se construía sobre um eixo de desenvolvimento cronológico, no qual às culturas presumivelmente “atemporais” da África, Oceania e da América do Norte indígena correspondia o papel de aberrações, a antropologia tem sido, até época bem recente, quase militantemente ahistórica, com essas mesmas culturas “atemporais” ocupando o centro da cena. Um destacado antropólogo britânico, Radcliffe-Brown, o expressou ao declarar categoricamente: “Nas sociedades primitivas estudadas pelos antropólogos sociais não existem registros históricos”. Ou, nas palavras de Lowie: “Nego terminantemente que o homem primitivo esteja provido de senso ou perspectiva históricos: o quadro que ele é capaz de dar dos acontecimentos é como o quadro da guerra europeia tal qual refletida na mente de um camponês analfabeto, reduzido apenas a suas observações diretas”.

Devido a esta visão ahistórica das sociedades ágrafas, muito do registro antropológico com que contamos tem sido escrito em um tempo verbal que é conhecido como “presente etnográfico”. Esse tempo atemporal, por sua vez, reflete e perpetua a idéia de que nessas sociedades apenas os costumes se transformam (exceto, é claro, sob a pressão da modernização, quando as sociedades apenas deixam para trás sua identidade ágrafa e se deixam absorver pelo mundo ocidental). Dessa perspectiva, a arte pode ser “tradicional” ou “contemporânea”; “autenticamente primitiva” ou “contaminada por influências externas”.

Nos anos recentes, tanto antropólogos como historiadores da arte têm começado a examinar criticamente estes pressupostos, e a reunir provas das transformações históricas nas artes de sociedades que antes eram qualificadas de “tradicionais”. Estes estudiosos têm dedicado boa parte de sua atenção ao momento atual, explorando novidades do século XX — tais como a escultura “contemporânea” africana, ou a arte “para turistas” da América do Norte, ou as pinturas em acrílico da Austrália — em termos de seus laços com a “tradição” e da dinâmica do empréstimo cultural. Entretanto, relativamente pouco tem sido feito até agora, para ampliar nossa compreensão do desenvolvimento histórico anterior e menos influenciado pelo Ocidente. Em consequência, a imagem geral da história nas chamadas “artes primitivas” permanece basicamente inalterada na maioria dos livros e museus. Aí continuamos vendo artistas “tradicionais”

trabalhando com materiais, estilos e sistemas simbólicos herdados de seus antepassados, e obstinados a pensar sobre estes antepassados como pessoas que não merecem ser recordadas individualmente como gente que deixou uma marca distintiva e pessoal sobre sua arte.

A atitude ocidental de negar uma história aos povos ágrafos não é apenas a idéia de que a história inexistente se não se escreve. Isto certamente faz parte da idéia. Entretanto, há outros supostos, estreitamente relacionados. Um deles é o de que estas sociedades são menos individualistas que a nossa, que seus membros são de certo modo intercambiáveis, que todos se entregam às mesmas atividades, que todos têm as mesmas capacidades e conhecimentos culturais. Conforme escreve um autor: “A arte de uma tribo é a manifestação de toda a tribo; nunca é o trabalho de um homem”.¹² Este erro está por trás do costume de se escrever sobre eles no singular e genericamente: dizer “o” navajo, ou “o” maia, quando se está falando de populações inteiras, compostas por muitos indivíduos. A sedução desta visão, apesar de toda evidência em contrário, pode ser difícil de resistir. Vou citar só um exemplo do que pode ocorrer quando se pensa assim. Está em um livro sobre a arte africana, intitulado *Perspectives*, publicado em Nova York, em 1987.

Perspectives é um catálogo inovador (compilado por Susan Vogel, diretora de um museu de Nova York) que documenta as visões pessoais de dez indivíduos envolvidos com arte africana.¹³ Se pediu a cada um deles que escolhesse vários objetos contidos em um conjunto de cem fotografias e que em seguida escrevessem sobre eles um ensaio pessoal; a idéia era que cada um desse um enfoque altamente individualizado da arte africana. Cada ensaio é acompanhado de uma fotografia do autor. Nove deles — um historiador da arte contemporânea, um historiador da arte africana, um antropólogo, um arqueólogo, um colecionador de arte, um curador de museus, um escultor, um escritor etc.- aparecem como indivíduos bem definidos que representam visões bem informadas e fundamentadas de um campo estético. Entretanto, chegamos ao capítulo escrito por “Lela Kouakou, artista e adivinho baulé”. Ao menos é este o nome que se lê em algumas páginas. Em outras se diz que o capítulo foi escrito por um artista baulé chamado Kouakou Kouame. Posto que no índice geral figura Lela Kouakou como autor do ensaio; que o texto nos diz que as opiniões são de Kouakou Kouame; que o retrato é de Lela Kouakou e a assinatura no final do ensaio representa as iniciais da diretora

¹² Lehuard, “Sacred and Profane”, p. 74.

¹³ Susan Vogel (org.), *Perspectives*, New York, Center For African Art, 1987.

do museu novaioquiniano, a única coisa que se pode esperar é que o leitor fique bastante confuso com o que lê.

O próprio texto faz convergir essas diferentes vozes ao apontar reiteradamente “o” artista baulé como categoria generalizada e comentar o que a “maioria dos baulés” diriam de um obra de arte. O leitor se informa que o comentário sobre objetos específicos, embora escrito em primeira pessoa, representa um mosaico de entrevistas feitas com diversos artistas e usuários de arte baulés. O que aqui está se passando não se reduz a simples racismo, pois o escritor afroamericano James Baldwin, o arqueólogo nigeriano Ekpo Eyo e o artista radicado em Paris Iba N’Dianye permitem-se falar com voz própria e expressar suas idéias pessoais. Antes disso, o que acontece é que a compiladora, sem se dar conta, fez sua a visão corrente de que nas culturas “tribais” a perspectiva de uma pessoa é, para todos os efeitos práticos, igual à de qualquer outra pessoa.

A opinião ocidental de que as pessoas que vivem nas chamadas sociedades “primitivas” são essencialmente intercambiáveis está estreitamente ligada à idéia de que elas não têm uma verdadeira história. Um livro após outro sobre este tema mostram “o” artista primitivo como um artesão que trabalha sem pensar, copiando cegamente as regras dos costumes transmitidos de geração a geração. “A arte tribal expressa um sentimento mais coletivo do que individual”, afirma um livro.¹⁴ Outro alude à drástica limitação da criatividade do artista e diz que a fuga dos ditames tradicionais pode, em alguns casos, ser castigado com a morte.¹⁵ Um ensaio recente sobre arte africana sustenta que neste continente “não existe o artista criador como tal”, que todas as obras de arte se fazem segundo a orientação dos anciãos da tribo e não pela inspiração do próprio artista.¹⁶

É claro que à negação da individualidade se segue o anonimato artístico, e é este o destino de quase todos os artistas “primitivos”, ao menos da forma como são representados na história da arte ortodoxa escrita no Ocidente. Aí a individualidade se submete a uma ideologia comunal homogeneizada, dentro da qual a identidade de cada artista

¹⁴ Willian Rubin, “Primitivism” in *Twentieth-Century Art*, New York, Museum of Modern Art, 1984, p. 36.

¹⁵ Herschel B. Chipp, “Formal and Symbolic Factors in the Art Styles of Primitives Cultures”, in Carol Jopling (org.), *Art and Aesthetic in Primitive Societies* (New York, E. P. Dutton, 1971), pp. 146-170.

¹⁶ Henri Kamer, “De l’authenticité des sculptures africaines.”, *Arts d’Afrique Noire*, 12 (1974), p. 33.

individual perde o interesse, desde quando se considera que o que cada um deles faz é cumprir suas tarefas mais ou menos como o trabalhador de uma fábrica faz as suas em uma linha de montagem.

Para refutar esta visão, eu gostaria de apresentar o que aprendi de minha experiência, ao longo dos últimos trinta anos, com um grupo de pessoa que, habitualmente, é identificado pelos ocidentais com a categoria de “sociedade primitiva”: os quilombolas do Suriname.

Os quilombolas do Suriname, divididos em seis unidades políticas, são descendentes de africanos que vieram para a América como escravos. Seus antepassados remotos fugiram das plantações costeiras, um a um, ou em pequenos grupos, nos séculos XVII e XVIII. Mais tarde se congregaram na floresta tropical ao norte do Brasil, combatendo contra seus antigos senhores por quase cem anos, finalmente conquistando a liberdade um século antes da emancipação dos escravos nesta ex-colônia holandesa. Seus tratados com o governo colonial lhes concederam direitos territoriais no interior, um tributo periódico na forma de bens manufaturados, como sabão, sal, armas de fogo, panos, panelas, e acesso condicional à sociedade litorânea. O modo de vida que se forjou estava centrado na agricultura (tarefa basicamente das mulheres), caça e pesca (tarefas atribuídas basicamente aos homens). Os sistemas de crenças das diversas nações africanas de onde procediam seus antepassados foram combinados, adaptados e refundidos em uma vida religiosa formada em parte por deuses que habitavam os corpos de animais selvagens, tais como serpentes, águias, jaguares. Complicados ritos funerários asseguravam a comunicação de cada quilombola com o mundo de seus antepassados, através de rezas, oráculos, possessão espiritual e distintas práticas divinatórias.

Em 1975, quando o Suriname tornou-se independente da Holanda, o grosso da população quilombola continuou vivendo em aldeias espalhadas nas margens dos rios da floresta tropical, mas todos os homens, seus pais e avós já passavam uma parte substancial de suas vidas de adultos trabalhando como assalariados fora dos territórios tribais. Também as mulheres começavam a sair desses territórios.

A representação que a bibliografia ocidental tem feito dos quilombolas é fortemente influenciada pelo fato deste povo ser negro, seus membros serem marcados com cicatrizes e serem ágrafos, por suas mulheres não cobrirem os seios, os homens usarem diminutas tangas e as crianças andarem nuas, por praticarem a possessão de espíritos e verem as serpentes como portadoras do sagrado, também por terem sua vida social organizada em clãs, linhagens e praticarem a poligamia. Em suma, sem ser um povo “indígena”, preenchem os mais estritos critérios ocidentais

de “exotismo primitivo”. Isto vale, também, para aqueles aspectos da vida que um ocidental poderia identificar como “as artes”, ou seja, a dança e a percussão, os cânticos para todas as ocasiões cerimoniais e profanas, as diversas artes decorativas, os entalhes de imagens rituais, as máscaras, os altares ancestrais e assim por diante.

Neste contexto, é particularmente interessante o contraste entre a história da arte quilombola como aparece na bibliografia e como ela é vista pelos próprios quilombolas. Começemos pela bibliografia.

Os livros e artigos sobre a arte dos quilombolas, que são muitos, sempre dedicam atenção especial ao legado histórico e cultural da África. Um autor afirma que os quilombolas representam, segundo suas palavras, “uma pequena África na América”.¹⁷ Outro escreveu um livro que trata de “uma arte africana nas Américas”.¹⁸ Um terceiro sustenta que o entalhe de madeira entre os quilombolas é “uma forma de arte original da África”.¹⁹ E o pioneiro da antropologia afroamericana, Melville Herskovits, escreveu um artigo sobre a arte dos quilombolas que os caracteriza como um povo que teria “permanecido fiel a suas tradições africanas, [representando assim] o fenômeno único de uma civilização autônoma de um continente, a África, transplantada a outro, a América do Sul”.²⁰ Outras avaliações mais genéricas sobre a cultura quilombola vão na mesma direção. Um comentário escrito nos anos 80, por exemplo, chega a afirmar que os quilombolas do século XX são “mais africanos que boa parte da África”. Outro os classifica de “tribo africana na selva sul-americana”. Outro concentra-se no que denomina, em seu título, “Costumes e crenças conservadas durante dois séculos no interior da Guiana Holandesa”,²¹ enquanto que um artigo apresenta-se como “um testemunho ocular de horripilantes ritos africanos que duram duzentos anos, mantidos intactos na selva da América do Sul por uma tribo de escravos fugidos”.²² e assim por diante. Como já resumiu, com entusiasmo, um autor: “As marés do

¹⁷ Morton Kahn, “Little Africa in America”, *Americas*, v. 6, n. 10 (1954), pp. 41-43.

¹⁸ Philip J. C. Dark, *Bush Negro Art*, London, Tiranti, 1954.

¹⁹ J. L. Volders, *Bouwkunst in Suriname*, Hilversum, G. van Saanen, 1966, p. 141.

²⁰ Melville J. Herskovits, “Bush Negro Art”, *Arts*, v. 17, n. 51 (1951), p. 160.

²¹ L. C. van Panhuys, “African Customs and Beliefs Preserved for Two Centuries in the Interior of Dutch Guiana”, *Proceeding of the International Congress of Anthropological and Ethnological Sciences*, 23 (1934), p. 134.

²² Morton Kahn, “Africa’s Lost Tribes in South America”, *Natural History*, 43 (1939), pp. 209-215.

imperialismo têm passado ao largo deste povo, deixando-o praticamente inalterado e ignorado [...]. Eles seguem mantendo a vida de habitantes da selva de um passado imemorial”.²³ Ou, para citar mais um único exemplo: “Nunca esperamos que a população fosse tão clássica”, escreveram dois viajantes em 1981, “tão puramente africana e isolada do mundo exterior [...] era como se por cada milha trilhada na floresta tropical retrocedéssemos cerca de um ano no tempo, até regredir em mais de dois séculos”.²⁴

Esta é pois a imagem dos quilombolas na imaginação ocidental. Agora estamos prontos para perguntar que imagem possui essa mesma cultura a partir de sua própria perspectiva. A primeira coisa a ser dita é que os quilombolas concordariam com os cronistas ocidentais que afirmam que sua arte é muito importante na sua vida. Todo homem aprende a entalhar a madeira com maior ou menor habilidade, fazendo com suas próprias mãos diferentes objetos de fina confecção: canoas e remos, utensílios de cozinha, tamboretas, bandejas, tábuas de moer amendoim, portas e fachadas de casas, peças ornamentais, tudo que possa ser presenteado, como sinal de afeto, a suas esposas e amantes, de quando em vez, enquanto dure a relação. Também as mulheres são artistas ativas; as cabaças entalhadas e os tecidos decorativos são suas especialidades. Entretanto, além desses instrumentos plásticos formais, não há aspecto da vida que os quilombolas não tendam a marcar esteticamente: o corpo é decorado com cicatrizes, desde as que se destinam a realçar a beleza até as que se destinam a potencializar a sexualidade; as tortas de mandioca são decoradas com desenhos só para fazê-las mais atraentes sobre os pratos de servir; os utensílios domésticos se destacam por seu efeito artístico nas paredes das casas, do mesmo modo que os ocidentais penduram quadros, e até nas plantações na selva se plantam, alternados, arroz “vermelho” e “branco”, exatamente pelo prazer estético que esta superposição produz.

Da mesma forma, distintos aspectos da vida religiosa estão marcados pela pintura e pela escultura, mas nisso a ótica externa dos ocidentais e a interna dos quilombolas começam a divergir. Os ocidentais nunca discutem a legitimidade de incluir máscaras e “fetiches” no domínio da “arte”. Na verdade, afirma-se que são absolutamente centrais, pois um dos tópicos comuns sobre a “arte primitiva” é que ela se baseia em ritos

²³ Morton Kahn, *Djuka: The Bush Negroes of Dutch Guiana*, New York, Viking, 1936.

²⁴ S. Allen Couter e David Evans, *I Sought My Brother*, Cambridge MA, MIT Press, 1981, pp. 32-33.

pagãos e crenças “supersticiosas”. Segundo a formulação de Hugh Honour e Jonh Fleming, estas artes “evoluíram em íntima associação com a religião e a magia. São expressões da aspiração universal e inesgotável da humanidade a viver em harmonia com as forças naturais e sobrenaturais, ou controlá-las; é muito raro que sua intenção seja meramente decorativa”.²⁵ Para os quilombolas, entretanto, as máscaras e figuras utilizadas nos ritos são bem alheias à arte; são feitas para desempenhar uma função na comunicação com os deuses e as potências espirituais e não têm absolutamente intenção ou função estética. Já começamos a enfrentar o dilema de qual interpretação acatar. Devemos considerar as idéias dos quilombolas sobre arte como desinformadas e irrelevantes? Ou teremos que rever nossa idéia estabelecida, repetida na quase totalidade dos estudos gerais sobre a arte “tribal”, de que o vínculo entre arte e ritual é uma das tramas universais que ligam as tradições artísticas dos povos “primitivos” de todo o mundo?

Outro aspecto em que as representações da arte quilombola, existentes na bibliografia, diferem da visão que os próprios artistas têm desta arte é quanto ao papel do simbolismo sexual. Praticamente todo ocidental que abordou o tema sustenta que a arte dos quilombola transborda de iconografia erótica por toda parte; alguns chegaram inclusive a menosprezar e repreender os quilombolas que o negaram. É que a visão dos chamados povos primitivos como incivilizados, que ainda não colocaram sob controle seus instintos primários, é um dos elementos mais fortes do estereótipo. Um estudioso da arte africana, por exemplo, se admira de que tanto da arte da africana seja centrada na nudez, observando que isso é muito significativo já que é rara a nudez dos adultos na vida cotidiana dessas sociedades.²⁶ Sobre isso, eu diria que basta considerar o quanto é rara a nudez dos adultos na nossa própria sociedade ocidental e o papel do nú na história da arte ocidental — desde *Giorgione* e *Ticiano* até *Manet*, *Renoir* e *Picasso* — para situar este comentário numa perspectiva comparativa. Se formos dar destaque a uma suposta obsessão pelo erotismo na arte da África, não deveríamos pensar também sob esta luz toda a história da arte ocidental? Entretanto, a necessidade ocidental de ver a arte não ocidental em termos de sexualidade desenfreada é muito poderosa. Os negociantes de arte com quem falei em Paris explicaram-me que “figuras

²⁵ Hugh Honour & John Fleming, *The Visual Arts: A History*, Englewood Cliffs NJ, Prentice Hall, 1992, p. 629.

²⁶ Jacques Maquet, *The Aesthetic Experience*, New Haven, Yale University Press, 1986, p. 236.

fortemente sexuadas são itens muito quentes” desse mercado e um antropólogo, escrevendo sobre esculturas feitas em pedra-sabão por artistas Inuit para venda a turistas, observou que “pênis eretos são particularmente populares”.²⁷ Isto pode explicar porque, na bibliografia, as esculturas em madeira e as gravuras sobre cabaças feitas pelos quilombolas figuram sempre como representações abstratas do ato sexual. A análise de um antropólogo que interpretou a forma de meia lua dessas obras como um símbolo fálico chamou atenção especial dos artistas quilombolas com quem comentamos esta afirmação. Um deles, muito perplexo e desculpando-se por sua ignorância e pela indelicadeza da pergunta, quis saber se os homens brancos tinham o pênis em forma de meia lua.

Pelo vínculo que imaginam haver entre arte e religião, os ocidentais tendem a pensar a “arte primitiva” como algo muito sério para aqueles que a fazem. Desta forma cabe à arte uma responsabilidade sobre a fertilidade das pessoas e da terra, a comunicação com os deuses e o bem estar material e espiritual da comunidade. Tudo isto, no estereótipo ocidental, deixa pouco espaço para a diversão, para o jogo despreocupado e caprichoso. Vejamos um só exemplo: o diretor do Museum of Modern Art de Nova York fez recentemente uma comparação entre duas esculturas feitas de galhos de árvore, uma por Alexander Calder e outra por um artista da Nova Guiné.²⁸ Chamando atenção sobre sua notável semelhança formal, o diretor do museu servia-se delas para explicar o que era, na sua opinião, a diferença fundamental entre a arte ocidental e a primitiva: a obra de Calder, dizia, era uma criação artística caprichosa, feita unicamente como diversão; a outra, teorizava ele com infundada segurança, transmite claramente “malevolência”. Sua interpretação de ambas as obras não se baseava em diferenças de tratamento artístico, nem em documentação sobre os respectivos objetos, senão simplesmente na idéia generalizada de que os povos “primitivos” vivem com medo de monstros, enquanto Calder e seu público já não vivem. Dado que os artistas primitivos não se entregam nunca à ironia nem ao capricho, afirma o diretor, temos que concluir que a escultura da Nova Guiné foi feita para exorcizar algum monstro terrível do mundo dos espíritos. Este historiador da arte, como outros observadores ocidentais antes dele, limita o “primitivo” a um mundo de ignorante superstição.

²⁷ Edmund Carpenter, “You Can’t Unring a Bell”, *Talk at Smithsonian Institution*, 12 (1973), p. 6.

²⁸ Willian Rubin (org.), “Primitivism” in *Twentieth Century Art*, New York, Museum of Modern Art, 1984.

Se confrontamos este elemento do estereótipo com a arte quilombola, observamos que são totalmente incompatíveis. Os artistas quilombolas brincam constantemente. Além de esculpir objetos funcionais, como canoas, portas e pentes, se divertem esculpindo coisas como máquinas de costura, avioes e outras novidades que refletem um mero capricho artístico. Ou, ainda, quando motores de popa foram introduzidos nos anos 50 e as canoas tiveram que ser talhadas para acomodar a nova peça de equipamento, uma mulher comemorou a mudança criando um alegre e inovador formato para uma tigela de cabaça, com uma abertura profunda de cada lado. Isto foi assimilado e imitado por outros, que a chamaram de “tigela barco-a-motor” (ver ilustração).²⁹ Poderíamos dar muitos outros exemplos para todos os aspectos da vida artística dos quilombolas, desde desenhos das tatuagens até as artes têxteis, passando pelo canto, a dança e a percussão.



Tigela de cabaça em forma de barco a motor

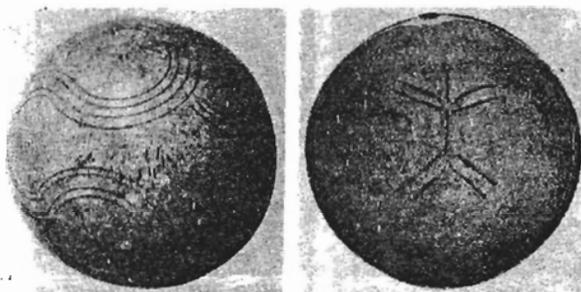
Mas se há tanta inovação e brincadeira na arte quilombola, como ela permaneceu tão “tradicional”? Isto nos traz de volta à questão da história. Seria a arte quilombola, como afirma a maioria dos autores,

²⁹ Todas as ilustrações neste artigo foram retiradas de Sally Price, *Co-wives and Calabashes*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1984, pp. 98, 106 e 141.

descendente direto de um protótipo africano universal, que teria sido transmitido, sem transformações, de geração a geração? Depois que aprendi a língua deles, pude discutir com os quilombolas e ouvir conversas casuais que mantinham entre si. Com o tempo ficou claro que sua arte representava um aspecto enormemente dinâmico de suas vidas, evoluindo através das inovações e da criatividade pessoal dos artistas.

Adaptações, inovações e reelaborações criativas configuram as formas, em constante evolução, da música e da dança, tanto quanto das artes plásticas. Mas eu gostaria de me concentrar nas artes plásticas e, para dar uma idéia da evolução estilística que tem havido, me voltarei para os últimos cem anos e para três principais meios visuais: as esculturas de madeira, os entalhes sobre cabaças e as artes têxteis.

Comecemos pela madeira entalhada. Quando olham para esculturas feitas há cem anos, os quilombolas as vêem como o início tosco e desajeitado de uma sequência evolutiva que culmina na arte técnica e esteticamente sofisticada de hoje. Eles destacam a simplicidade dos primeiros desenhos, cujas denominações todavia conhecem: o corte circular, por exemplo, se chamava “olhos de coruja”; e os semicírculos “olhos de jaguar”. À parte estas formas abertas, e incisões lineares ocasionais na forma de meia lua ou espirais, havia pouca ornamentação.



Cabaças decoradas do século XIX

Nos primeiros anos do século XX, os entalhes de olhos-de-coruja e olhos-de-jaguar haviam sido substituídos por um novo estilo, chamado “rabo-de-macaco” pelos motivos espirais que tendiam a predominar. O entalhe rabo-de-macaco representava um refinamento técnico considerável; havia maior delicadeza nos baixos-relevos que compunham a superfície; os desenhos eram feitos cada dia menores e mais complicados, e nos entalhes se inseriam como adorno tachas de metal em abundância, que até então eram raras.

Em torno de 1930 o estilo rabo-de-macaco já estava caindo em desuso. Em seu lugar surgiu um conceito de entalhe totalmente novo, baseado no entrelaçamento de fitas em baixo-relevo. Entre os anos 20, quando era a nova mania, e os anos 60, quando começava a ser considerado antiquado, este estilo de entalhe, que os quilombolas chamavam “madeira dentro de madeira”, sofreu todo um desenvolvimento histórico, em que os entrelaçados de execução tosca evoluíram para alternâncias complexas de passagens sinuosas em dois planos, com uma diminuição paulatina do emprego de tachas decorativas e um constante enriquecimento decorativo, com endentamento e hachuras cruzadas cada vez mais finos. Além destas tendências estilísticas gerais, ao longo do tempo ocorreram transformações específicas nos tipos de objetos entalhados: foram inventadas novas formas para tamboretas e outras foram abandonadas, os pentes ganharam uma curva cada vez mais acentuada, no ritmo das transformações das idéias estéticas. Outros exemplos poderiam ser dados.

Em torno de 1960, a sinuosidade clássica do estilo de “madeira dentro de madeira” já havia cedido espaço para um entalhe dominado por bandas angulares, quase sempre acentuadas pela incisão de linhas centrais e formas concêntricas bem aninhadas umas dentro das outras.

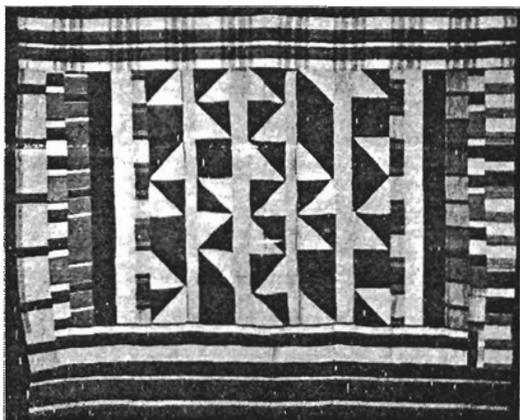
Em resumo, o entalhe de madeira dos quilombolas, tal como o vemos na vida real e não como o encontramos na bibliografia, não é nenhuma arte “tradicional” passivamente herdada da África, mas sim a soma total de uma corrente de inovações, através das quais os artistas jogam com as formas tradicionais sem jamais deixá-las inalteradas.

Passando à arte da gravura sobre cabaças encontramos uma evolução no tempo igualmente ativa. Em meados do século XIX os homens entalhavam desenhos intrincados na superfície exterior destas frutas, servindo-se de instrumentos de entalhar madeira, tais como espátulas, cinzel e compassos. Várias décadas depois, as mulheres começaram experiências sobre as partes destas tigelas que ficavam lisas, raspando linhas nas suas superfícies interiores com cacos de garrafa quebrada, já que não tinham acesso às ferramentas manufaturadas dos homens. É freqüente que as tigelas de cabaça das décadas de 1880 e 1890 mostrem tanto a arte refinada do entalhe exterior, feita por homens, como os primeiros passos da arte absolutamente diferente das mulheres: por fora, desenhos geométricos formais e intrincados feitos com ferramentas; por dentro, as gravuras em formas livres, orgânicas, amiúde inseguras, feitas com pontas de vidro. Pouco a pouco o controle masculino desta linguagem artística cedeu diante da arte feminina, que desenvolveu um extenso repertório de formas que transformavam-se continuamente, em resposta a inovações técnicas e novas modas artísticas. Ao mesmo tempo, os estilos

de entalhe das mulheres das aldeias do leste e do oeste seguiram caminhos distintos: as mulheres do leste criaram seus desenhos raspando das bordas internas as formas protuberantes e as mulheres do oeste fazendo justamente o contrário: raspavam das bordas internas as formas retas ou côncavas. Num outro nível de diferenciação estilística, cada região, e mesmo cada aldeia, criou sua própria marca registrada e as obras de determinadas mulheres chegaram a ser tão facilmente distinguíveis como a obra de qualquer artista conhecido do mundo ocidental.

Por último as artes têxteis. Há cem anos, a roupa era decorada com bordados de espirais sinuosos, executados principalmente em vermelho, branco e preto. No início deste século, as mulheres quilombolas começaram a fazer uma espécie de tecido feito com retalho, construindo pequenos quadrados, retângulos e triângulos de pano de cor sólida que eram juntados para formar desenhos geométricos multicoloridos. Este tecido de retalho, à base de vermelho, branco e preto (e às vezes amarelo), ainda estava na moda quando as lojas da região costeira começaram a vender tecidos de algodão com listas em cores vivas. Logo as mulheres começaram a fazer experiências com tiras longas desses tecidos, colocando-as nas laterais do estilo anterior, de modo muito semelhante a como suas avós tinham dado os primeiros passos no entalhe de cabaças nas margens do trabalho dos homens. Com o tempo, os panos listados mais novos passaram para o centro das composições e venceram os quadrados, retângulos e triângulos, resultando em retalhos compostos exclusivamente de tiras longas e multi-coloridas.

Em cerca de 1960 as mulheres de certas aldeias onde os missionários haviam aberto escolas começaram a aprender o bordado de ponto de cruz, copiando cuidadosamente os motivos de revistas femininas, e pouco a pouco esta onda propagou-se também para outras regiões. Mas não precisamos lamentar a rendição da autêntica arte têxtil quilombola diante de uma moda de origem ocidental, porque a moda do bordado de ponto de cruz, que durou vários anos, por sua vez cedeu diante de um bordado *appliqué* de origem autóctone, que recordava as composições em retalhos vermelho, branco e preto do começo do século XX, embora executado com um leque de cores ligeiramente distinto e costurado como uma *appliqué* em duas camadas. Eu conheci este novo estilo em 1991, depois de vários anos de ausência do território quilombola; a mulher que me ensinou, ao dar-se conta de que eu o via pela primeira vez, comentou: “Você nos conhece! Você não pode ir embora por alguns anos e depois voltar e encontrar a gente aqui sentada, fazendo o mesmo tipo de arte que quando você saiu.”



Tecido quilombola em retalhos

Isso nos leva a um outro aspecto do mito da “arte primitiva” que exige correção: a difundida idéia no ocidente de que os povos das chamadas sociedades tribais não têm consciência de sua própria história da arte, nem conversam muito especificamente sobre ela. Um filósofo da arte descreveu esse erro popular através de um retrato hipotético da arte em uma sociedade tribal idealizada:

Podemos imaginar uma tribo que desenha e pinta, toca música e recita poesia, mas reduz ao mínimo suas conversas a esse respeito. A instrução é feita principalmente através do exemplo e de vez em quando algum comentário como “faça esta linha mais grossa”, “toque assim” etc.. Não há escolas de crítica, nem resenhas em periódicos e certamente não há história da arte. Ainda assim as pessoas levam tudo isso muito a sério e estão muito atentas ao vêem e ouvem; elas reagem com gestos e expressões faciais e, às vezes, mudam sua preferência de acordo com o seu humor.³⁰

Nesta sociedade imaginária, não só se desconhecem as resenhas da imprensa e as escolas de arte, senão até a própria linguagem valorativa. Apesar de sua música e poesia, seus membros recorrem a gestos e expressões faciais para expressar suas reações estéticas, que em qualquer

³⁰ B. R. Tilghmman, *But Is it Art?*, Oxford, Basil Blackwell, 1984, pp. 62-63.

caso são pouco mais do que o resultado de humores instáveis. O filósofo que escreveu esta passagem o fez, propositadamente, para expor um argumento lógico sobre a natureza da arte e declarou, explicitamente, que era pura invenção. Mas seu livro possui paralelos em inúmeros outros livros que trazem descrições pretensamente sérias. Nesses livros os povos tribais são retratados como produtores sem rosto de arte, que não são capazes de apreciar, valorizar, comentar nem documentar seu trabalho, exceto através de grunhidos e meneios de ombros, e seu mundo como um mundo que não tem nem história, nem estética, nem erudição, nem perícia, nem humor ou ironia.

Comecei este artigo questionando a legitimidade de se tratar a arte da África, Oceania e dos povos indígenas americanos como uma única categoria. Vimos que não se pode afirmar que apresentam uma coesão histórica ou geográfica. O que, então, os aglutina na visão dos observadores ocidentais? Podemos assim resumir os traços essenciais da “arte primitiva” na visão ocidental:

- obediência à tradição que exclui a transformação artística ao longo do tempo;
- carência de crítica artística ou discurso estético articulado;
- o suposto anonimato do artista;
- um nexos estreito entre os objetos artísticos e as práticas rituais;
- impregnação de toda a arte de um sentido simbólico (o que exclui a possibilidade de uma arte decorativa de certa importância, ou da “arte pela arte”);
- ênfase na nudez, sexualidade e fertilidade;
- ausência do caprichoso, do divertido e do frívolo (devido à séria função ritual que, segundo os ocidentais, dominaria essas artes).

Ouvir atentamente o que os próprios quilombolas dizem sobre sua refinada e abundante vida artística é refutar sistematicamente a relevância de cada um dos elementos dessa caricatura de sua arte. Como consequência, cai por terra a interpretação predominante da relação entre sua cultura e as culturas da África Ocidental e Central de onde vieram seus antepassados remotos.

Minhas razões para ilustrar com o exemplo da arte dos quilombolas esta crítica da idéia de “arte primitiva” como categoria válida, não foi porque aquela arte respalda minha tese muito mais do que outras teses, nem porque quero privilegiar a minha própria pesquisa em detrimento das pesquisas de outros estudiosos. É simplesmente porque estes são os dados que melhor conheço e que portanto estou melhor preparada para

apresentar com conhecimento de primeira mão. Entretanto, poder-se-ia desenvolver exatamente o mesmo argumento a partir dos dados de qualquer uma das muitas outras sociedades ditas tradicionais. Há quase duas décadas se vem reexaminando detidamente a arte de outros povos, desde a Costa do Noroeste da América até o interior da Austrália, e estes estudos têm começado a desafiar cômodos estereótipos de que se tem servido o Ocidente para edificar uma muralha conceitual entre ele próprio e as culturas dos povos ágrafos. Baseando-nos neste tipo de estudos, tomara que já seja a hora, como propôs um distinto antropólogo britânico (Edmund Leach), de se jogar na lata de lixo a distinção conceitual entre “primitivo” e “civilizado”, sobre a qual se acha construída a base da Antropologia, permitindo que cada uma das diversas culturas do mundo não ocidental tenha sua própria palavra sobre questões como o papel da história, a natureza da criatividade individual e a relação entre arte e religião. Para isso teríamos que convidar os artistas de outras culturas a participar mais ativamente dos debates em que seus trabalhos são analisados, em publicações e em museus do mundo. Em lugar de negar-lhes a história faríamos melhor se ouvíssemos as histórias que têm para contar. E quando o fizermos, é possível que suas artes venham a ser, não as “artes dos povos sem história”, mas sim as artes dos povos com outras histórias.