

O ESPAÇO E O VALOR DA ARTE INDÍGENA NO CONTEXTO DO PÓS-MODERNISMO

Milena Nascimento Leite*
Anderson dos Santos Paiva**

Resumo: *A presente pesquisa aborda a questão do espaço e do valor da arte indígena no pós-modernismo indicando algumas transformações de ordem interna e externa que podem ser traduzidas não apenas como parte de um fenômeno de aculturação, mas como hibridizações culturais que visam marcar a alteridade e estabelecer a identidade desses grupos étnicos. Busca-se, nesta abordagem, subtrair a produção artística dessas sociedades da carga pejorativa com que são ainda hoje são tratadas, fazendo uma crítica a respeito do pensamento de Giulio Carlo Argan e promovendo uma ótica diferenciada das relações destes grupos étnicos com o pós-modernismo, através da noção de reelaboração cultural e da territorialização na produção de um espaço plástico dentro dos centros urbanos.*

Palavras-chave: Arte; Indígenas; Pós-modernismo.

INTRODUÇÃO

Lyotard é um dos autores que mais inovou a concepção de um “Pós-modernismo” ao reunir a questão do econômico (pós-industrial) com o cultural (pós-moderno). Assim, ele “sugere que a situação do conhecimento se altera à medida que as sociedades entram na era pós-industrial e culturas entram na era pós-moderna, indicando, de forma ativa, uma homologia estrutural entre mudanças nos modos econômicos e mudanças nos modos culturais, sem atribuir qualquer prioridade a um deles” (PETERS, 2000 p. 18).

Já segundo Benetti, entre os fatores que indicariam a pós-modernidade (aqui situando-a na década de 1950) estariam além da obras de Jasper Johns – também apontada por Tassinari – aquelas da pop art, a invenção do chip e a miniaturização (1957), o lançamento dos primeiros satélites, a publicidade em alta velocidade, o self-service, o marketing, o anticoncepcional, “enfim a sociedade eletrônica pós-industrial” (BENETTI, 2004, p.19-20).

De um modo ou de outro as discussões que se levantaram a respeito da Pós-modernidade e, no que tange a arte mais de perto, do Pós-moderno, buscam reunir das mais avançadas criações tecnológicas aos novos valores que esta sociedade agregaria. Contudo, se a era pós-industrial é considerada como parte da era pós-moderna, indago a principio, sobre qual seria o lugar da arte no seio das tecnologias e onde se situariam as produções artísticas dos grupos étnicos frente à ótica da globalização, dos mercados, da informação e da standardização.

* Estudante do Programa Multidisciplinar em Cultura e Sociedade (FACOM/UFBA) e Bacharel em Desenho Industrial (UNEB). E-mail: milenaleite@hotmail.com – Autora.

** Estudante do Programa Multidisciplinar em Cultura e Sociedade (FACOM/UFBA) e Mestre em Artes Visuais (UFBA). E-mail: andersonspaiva@hotmail.com – Co-Autor. Orientadora: Elizabete Actis de Souza – Escola de Belas Artes – UFBA.

Tais discussões poderiam centrar-se somente naquilo que diz respeito ao que vem ou não a ser tecnologia, como também sobre o modo como desenvolvemos nossa compreensão do tempo ao estabelecermos períodos históricos tão discutíveis ou mesmo, tendências artísticas tão dispares. Mas, tomando por base as sociedades etnicamente diferenciadas – aquelas tidas por minorias, que se mostram com relativo fechamento social em relação às ditas ocidentais – buscarei analisar aqui as mudanças que aproximam tais povos entre si, não pela idéia de uma aculturação, tal qual um sentimento de perda, mas sim pela hibridização como mecanismo de fortalecimento identitário que, abrangendo todos os aspectos sociais, reflete-se também nas produções artística destas “sociedades tribais”.

Tendo também por objetivo a busca da compreensão sobre o espaço e do valor da arte indígena em sua relação com o que chamamos pós-modernismo e, conseqüentemente, com toda a gama de invenções e valores que o termo abarca, desejamos rever também alguns conceitos acerca dessas produções, bem como o papel que tais sociedades desempenham atualmente na reprodução de sua cultura frente a globalização. Para isso considero importante uma avaliação do pensamento de Argan acerca do que vem a ser o valor da arte em si mesmo.

O CAMPO E O VALOR DA ARTE EM ARGAN

Em Argan fica claramente estabelecida a questão do valor da obra de arte como algo a ser devidamente considerado na sua historiografia. O campo da arte, na sua interpretação, expande-se tanto cronologicamente quanto geograficamente de modo a abarcar quase a totalidade das expressões artísticas humanas, mas ainda resta saber em que ponto determinados objetos adquire o status de arte enquanto outros não.

Uma luz talvez possa residir na sua técnica (*Técne*), em muitas sociedades consideradas como pré-requisito para um bom êxito na criação artística, mas ainda assim, segundo Argan, esta tem produzido tanto obras artísticas quanto obras com valor artístico, sendo que em relação a estas últimas, nem sempre logra tal êxito.

Tais considerações, iniciais, servem de base para a revisão do conceito-base que legisla e legitima sobre o que vem a ser ou não uma “obra de arte”. Não segundo uma relatividade inexpressiva de tal expressão, mas tentando entender algo já tão discutido e que, no entanto, ainda hoje é ignorado em certos círculos acadêmicos.

A questão do valor da obra é assim algo que, em Argan, vem estabelecer que uma vez que as obras de arte são coisas às quais está relacionado um valor, há dois modos de tratá-las: direcionando a preocupação para as coisas (identificá-las, comprá-las) ou direcionando a preocupação pelo valor (como se transmite, como se gera) (1998, p.13). Tal esquema, enquadrado bem na teoria geral do valor de Scheler, equivaleria em separar a “coisa que tem valor” (*Wertdinge*) do “valor da coisa” (*Dingwert*), cada uma reservando-se a estabelecer relações próprias: as primeiras ao conhecimento dos fenômenos artísticos, as segundas, ao conhecimento da arte em proporções teóricas (1998, p.14).

No entanto, a clássica distinção entre artes maiores e artes menores, provenientes do desejo de ascensão dos artistas do *Quattrocento* de elevar a arte da pintura e escultura ao status de artes liberais e não mais das artes mecânicas, não deve ser considerado como limites a estas manifestações nem mesmo como representantes da preponderância técnico-artesanal ou da

liberdade criativa artística, mas sim como parte de um conjunto que reúne a cultura material de um grupo ou sociedade.

Perigosamente entramos então na questão de uma discussão da crítica de arte, na área do perito e dos *connossiers*. Do mercado e dos seus ditados que impõe gostos e determinam modos de apreciação. Mas a discussão a que mim refiro a cerca do valor dos objetos tidos ou não como artísticos diz respeito mais a um desejo por se compreender qual o lugar daqueles objetos relegados pela estética apreciativa ocidental, entretanto sem deixar de considerar sua estrutura de legitimidade centrada no poder de determinação, de relegar ao exotismo aquelas obras ditas primitivas em uma consideração discutível de que estes não congregariam tal valor em seu próprio contexto social.

Para Argan a arte pré-histórica e primitiva vista como “documento etnográfico” somente passou a ser considerada como fato artístico ao ser utilizada pelos modernistas (1998, p.15). Entretanto ainda é comum encontrar uma total desconsideração sobre as manifestações artísticas das sociedades tribais como artefatos exóticos. Sally Price chama assim atenção para o fato de se prezar o anonimato dos artistas tribais identificando suas produções pelo nome do grupo étnico que o artista integra, como também não pelo ano de sua feitura, mas pelo século.

Estes Povos do “quarto mundo”, como têm sido conhecidos, no entanto, buscam afirmar-se cada vez mais juntamente com suas produções que congregam não apenas valores artísticos, mas da memória cultural e com referência a identidade étnica. Contudo, mesmo considerando, em seu âmbito interno, suas produções como artísticas e seus produtores como artistas, ainda assim são tratadas com certa desconsideração.

A questão do valor da obra de arte toma dimensões de um poder legislador. Considera-se a arte como um universal que deve permear a cultura de todos os povos, mas que somente pode ser entendida dentro de certas regras estabelecidas pela ótica ocidental. Ao resto reservaram-se o sentido de uma artisticidade muito irrelevante.

O pensamento de Argan concebe que “uma obra é uma obra de arte apenas na medida em que a consciência que a recebe a julga como tal. Portanto, a história da arte não é tanto uma história de coisas como uma história de juízos de valor” (1998, p. 14).

Pensando sobre essa consciência poderíamos considerar que bastaria a um grupo considerar sua produção cultural como artística para que fosse reconhecida deste modo pelos membros de outros grupos. No entanto, tal critério não é aceito pela maioria. Ainda hoje a questão do valor toma dimensões da questão do gosto e cada sociedade analisa a arte das “outras” a partir de seus repertórios que podem ou não incorporar as poéticas de cada qual.

Quanto maior o valor que se reconhece no objeto, maior o valor do sujeito que o entende, o recebe, torna-o seu. O valor é, obviamente, um algo mais de experiência da realidade ou da vida, pelo qual o objeto transcende a própria instrumentalidade imediata; e este algo mais não passa do objeto para o sujeito se a consciência, no momento em que a recebe, não reconhece que ele se situa além da esfera da contingência, na esfera dos valores permanentes da civilização da história (1998, p. 17).

Segundo esta citação de Argan o valor da obra de arte deve inserir-se no valor de civilização e a consciência que a julga deve estar atenta a esta consideração. Mas como pensar o

valor de civilização ou a noção que se tem de civilização das sociedades ditas primitivas frente ao preconceito já consolidado por séculos a estes povos.

A hegemonia de uma leitura do valor determinante do que vem a ser uma obra de arte dentro da discussão da sua contribuição a civilização não mim parece o mais acertado. Principalmente se levarmos em conta as diferenças culturais de cada sociedade. A arte como um universal pode tornar-se uma imposição sem a flexibilidade da sua interpretação.

A consciência a que se refere Argan tanto pode ser a das sociedades quanto a do historiador da arte. Tal consciência atribuíra além do valor artístico destes objetos, outros valores, de modo a produzir também um valor de exposição e de patrimônio cultural para ser transmitido e conservado pela memória do seu grupo. Assim a arte carece de ser historicizada, absorvida pelo grupo. Talvez isso bastasse para considerarmos a questão da reprodutibilidade dos objetos com sua ornamentação gráfica, até então tidos como artesanais, como obras artísticas. Mas ainda surge a questão autenticidade e da qualidade que se une a noção histórica em Argan. Autênticas, portanto, não poderiam ser as obras artesanais uma vez que são reproduzidas segundo padrões que se alteram lentamente. No entanto, entre estas produções “artesanais” tem ainda aquelas que apresentam-se como únicas. Objetos de culto, fetiche, peças roubadas e conservadas em museus europeus como o manto tupinambá. Mas o poder de deter tal objeto sobre sua posse e de determinar qual o lugar de sua exposição determina, de certa forma, seu valor. Tal manto colocado em uma galeria certamente difere em apreciação ao ser colocado em um museu etnográfico. Contudo, não estamos querendo negar esse valor arqueológico ou etnográfico, pois assim também se encontram as peças gregas, egípcias, romanas ou até medievais, mas de compreender que trajes de gala considerados obras de arte por terem sido confeccionados e usados por celebridades não diferem muito dos mantos tupinambá confeccionados como peças únicas e também utilizadas por não menos importantes personagens.

A visão a que se dão as peças artesanais européias difere em muito daquela direcionada as tribais ou não-ocidentais. Uma estratégia de poder passa a incorporar o valor de sua atribuição. Não é somente a questão da autenticidade mais também de se compreender a diversidade e o valor dessas produções, pois “uma vez que existe um *penseé sauvage*, estruturalmente diversa da nossa, mas não inferior, também é possível que existam poéticas da arte primitiva” (ARGAN, 1998, p. 19).

O ESPAÇO DA ARTE E O ESPAÇO DA ARTE INDÍGENA

Abandonando aqui o discutível termo arte primitiva, com toda carga que este comporta, tratando mais especificamente da arte indígena como sugere o título do texto, não como quem sobrepõe conceitos, uma vez que ambos são até hoje debatidos, mas como quem faz um recorte destas produções artísticas na abordagem de determinado segmento geograficamente e culturalmente delimitado.

Assim podemos recordar que durante longo tempo considerou-se a arte e as manifestações estéticas indígenas como desprovidas de uma abordagem particularizada, pois esta era vista como conseqüências de transformações que ocorriam no âmbito mais interno da socioeconomia indígena onde os estudos concentravam-se basicamente nas relações de parentesco e no sistema de crenças. A arte ocupava um papel secundário, pois, estando relacionada a uma idéia extracultural – supõe-se que os índios não viam suas criações como arte

- era rejeitada por alguns estudiosos até mesmo sobre a aplicação deste seu conceito à denominada cultura material, com a afirmação de que as manifestações plásticas indígenas não visavam uma finalidade estética, mas sim a reprodução de conteúdos culturais ligados à cosmologia ou a distinções hierárquicas internas.

A arte indígena ficou, portanto, sempre marcada por esses valores antropológicos como meros objetos de cunho utilitário. No seio da arte também não logrou grande êxito devido a “consciência” de seus “legisladores” que têm na crítica a verdade inquestionável dos peritos e *connossiers* que formam o mercado de arte.

Tal “campo da arte”, por isso mesmo refuta (como sempre o fez) a exóticos tudo aquilo que acredita não se enquadrar em seus domínios. O espaço da arte, portanto, é um espaço dominado não apenas pela ótica ocidental que, mesmo querendo colocar a arte como um universal, se estabelece como legisladora sobre seu devir, mas também pelos personagens que permeiam a produção artística.

O espaço do museu como parte desta “instituição”, assim como o espaço da galeria e, mais atualmente, o espaço público, passam cada vez mais a serem controlados por esse poder legislador. Assim, a situação dos grupos étnicos que têm suas produções ainda relegadas ao status de arte primitiva, é cada vez mais de exclusão.

Essa carga histórica e depreciativa que o termo primitivo comporta, é importante considerar, traz em si ainda a ótica evolucionista do século XIX segundo a qual haveria uma cultura em atraso, vivendo ainda os primórdios da humanidade, e outra culta, a quem se auto-outorga o direito de “mostrar” o caminho da condução segura à civilização. Ainda assim, muitos autores preferem chamar por arte primitiva a produção dos povos indígenas, dos grupos africanos, de alguns polinésios e dos aborígenes. Mesmo que estes artistas hoje reconheçam na produção um valor artístico e a si mesmo como artistas ainda são tidos como primitivos ou tribais pela mesma exclusão com que foram impostos a nível social e cultural. Tidos ainda hoje como os “outros”, nos esquecemos que já são um pouco de “nós” também. Ao etnocídio cultural que o relegamos estes resistiram com suas hibridizações que lhes permitem inovar suas produções artísticas cada vez mais.

É fato marcante a história do contato. Em todos continentes a colonização destruiu culturas, línguas, hábitos, tradições. Os objetos que antes eram feitos para agradar o corpo coletivo de uma sociedade tribal, marcando os rituais de passagem como o nascimento, maturidade, casamento, reclusão ou morte, ou, aqueles objetos que serviriam para aplacar a ira das divindades ou fazer menção a determinado herói-civilizador, todos estes tinham no ornamento e na decoração se não um sentimento artístico ao menos estético.

Esse aspecto de valor comunitário é importante ao se tratar desse tipo de arte, que seria “mais comunal que individual”, como enfatizou Darcy Ribeiro. Geralmente toda a comunidade participava do fazer artístico. Reunindo características muito peculiares, tal arte é como uma reafirmação de elementos da comunidade, tão delas que expressariam mais sua tradição do que a personalidade do artista. Desse modo a arte indígena, ou arte índia como prefere o autor, seria um conceito usado para as criações dos índios elaboradas segundo padrões determinados, geralmente para servir a usos práticos, mas procurando chegar à perfeição no sentido do apuro técnico e formal. Não todas, mas aquelas que atingem um grau de rigor formal e de beleza tão alto que se destacam das outras como objetos de valor estético.

Na vida diária dos índios são encontradas várias expressões de criatividade artística. As qualidades do que é artístico estão dispersas de tal maneira que deveriam ser vistas como arte criações dos mais diversos tipos. Essas criações são muito mais belas e perfeitas do que seria preciso para cumprir suas funções de uso, sendo em certo sentido, “decoradas em excesso”, o que só é explicado porque sua função é de serem belas.

O que marca a arte indígena, entre as artes, é esta forma generalizada de fazer tudo com uma preocupação primeiramente estética. O modo artístico mostraria uma fixidez ao longo do tempo, não variando muito, pois o saber técnico deve repassar as experiências do passado repetindo cada item formal. Assim, toda sociedade indígena criaria seu próprio modo artístico e seu repertório formal.

Toda a comunidade indígena participa da “alegria da criatividade e do gozo da apreciação estética”. A arte indígena flui de uma cultura homogênea como parte dela, harmonizada com os outros aspectos dessa cultura por um longo esforço de integração recíproca.

Sendo sociedades não divididas em classes, conseqüentemente, as criações culturais dos índios, incluindo as artes, não foram feitas para servir e honrar a dominação classista, tendo uma ingenuidade e generalidade que as nossas perderam. Assim, são abundantes as criações que podem ser definidas como artísticas, o que é resultado de uma postura estética em qualquer atividade produtiva.

Contudo, esse valor que vai do puramente estético ao artístico em Darcy Ribeiro, cede cada vez mais aos apelos de uma sociedade regional que busca desde séculos a imposição de seus valores. A arte indígena, no meu entender, carece de uma atualização. Ao tomarmos por índios 280 povos diversos (somente no Brasil) com 170 línguas diversas, com histórias diferentes e que tiveram e têm relações diferentes com a sociedade não-índia desde os primeiros contatos, podemos estar generalizando algo que não é possível. Por isso atualmente grande parte desses grupos prefere não serem chamados de índios, mas pelo etnônimo do grupo, pois assim marcam sua diferença cultural em vez apenas de uma diferença de raças, que é por si mesmo uma questão irrelevante nas discussões étnicas e culturais de hoje.

Os índios no Nordeste, que mais têm levantado essas discussões, diferem, portanto, das outras sociedades indígenas brasileiras não somente ao nível de assimilações de elementos culturais europeus, mas também do desenvolvimento de estratégias de resistência cultural. Por terem sido contatados primeiro sofreram mais fortemente as imposições européias, assim, vivenciam atualmente o processo denominado por alguns autores como “etnogênese” ou “viagem da volta”, onde se utilizam da reelaboração cultural para reforçar a identidade étnica, distanciando-se da imagem anterior de “caboclos” quando, afastados de suas matrizes culturais, foram introduzidos no processo civilizatório ocidental¹¹. Esse reavivamento e revigoramento identitário tem, contudo, a resistência da sociedade envolvente instalada nas terras indígenas e que, devido a isso, sente-se ameaçada por esse esforço de reconhecimento étnico. Esse embate cultural passa a basear-se então na imagem indígena que deve ser cultivada que transita entre a reprodução de elementos da tradição e a produção dos novos subsídios resultantes da dinâmica do contato e hibridizados em novos formatos.

A resistência mantida por esses grupos se estabelece também entre a noção de “fronteira étnica” e de “territorialidade” que evidenciam na produção de um espaço particular a possibilidade de reprodução de sua cultura.

ÍNDIOS URBANOS, ÍNDIOS PÓS-MODERNOS

De acordo com Friedrik Barth os grupos humanos podem ser tidos como unidades étnicas possuidoras de determinada identidade cultural. Segundo ele podem constituir-se como fronteiras étnicas que também podem atuar como contrapartidas territoriais. A relação entre diferenças não estaria marcada frente a isolamento social ou geográfico – mesmo após o contato estes grupos marcam suas diferenças étnico-culturais que transparecem em seus traços diacríticos (vestuário, língua, estilo de vida) e em seus valores e ideologias (padrões de moralidade, dentre outros).

Desse modo a questão da cidade como espaço para seu desenvolvimento cultural pode referir-se também a uma relação entre corpos: o corpo social e o corpo urbano. Aqui já não se apresenta apenas a questão da criação do lugar, como também a de território, pois, se tais grupos étnicos constituem-se como fronteiras definidas, precisam delimitar seus espaços de modo que possam convergir para sua ideologia enquanto sociedade.

Segundo Harvey “não pode haver uma política do espaço independente das relações sociais” (2003, p.233).

Afastando-nos, contudo, da noção de desenvolvimento capitalista deste autor que busca compreender a utilização do espaço desde o iluminismo, podemos aproveitar dele a visão de que “o espaço só poder ser conquistado por meio da produção de espaço” (2003, p.234). Direcionando isto para a produção do lugar como “sede do Ser”, devemos buscar, portanto, entender como a produção cultural dessas “sociedades tribais” se apropriam dos espaços urbanos na pós-modernidade.

Um ponto importante a ser considerado é aquele que se refere ao modo como estes grupos “habitam” atualmente. Muitas das aldeias indígenas da Bahia, e do restante do Nordeste brasileiro, ficam dentro ou próximas a cidades. Há também o fato de já existirem aldeias dentro de favelas como em São Paulo, de modo que, a vida em sociedade e os modos de produção congregam outros elementos culturais, e outras formas de tratamento (econômicos, sociais, religiosos).

Como sociedades hibridizadas estes grupos transitam livremente no contexto urbano onde trabalham, estudam, mas, ainda assim, resguardando suas fronteiras étnicas.

Engajados nesse movimento de “reelaboração cultural” que é muito comum, como dissemos, aos grupos indígenas do Nordeste, como os Kambiwá de Pernambuco estudados por Wallace Barbosa de Deus, e pelos outros tantos que se inserem no contexto tratado por João Pacheco de Oliveira através de sua abordagem pela ótica da “territorialização”, eles vivenciam a idéia de “situação histórica” onde o processo de aculturação é discutido como uma “fabricação ideológica e distorcida” por interesses da sociedade nacional que buscava integrar os índios a todo custo. Oliveira deixa claro como estes grupos étnicos nordestinos diferenciam-se daqueles da Amazônia a partir da sua relação com o espaço, definindo a territorialização como

um processo de reorganização social que implica: 1) a criação de uma nova unidade sociocultural mediante o estabelecimento de uma identidade étnica diferenciadora; 2) a constituição de mecanismos políticos especializados; 3) a redefinição do controle social sobre os recursos ambientais; 4) a reelaboração da cultura e da relação com o passado (OLIVEIRA, 1999, p.20).

Neste último tópico, mais interessante para nós, a relação da posse e da utilização da terra como meio de favorecer a manutenção e o desenvolvimento da cultura, torna o território o elemento básico tanto da promoção de uma socialização, quanto da produção artística, pois é dele que se retiram a matéria prima necessária para criação de seus objetos.

Todavia não é do nosso interesse nos aprofundar aqui nas teorias antropológicas pelo que nos limitaremos a buscar as relações entre arte e identidade indígena na pós-modernidade.

As considerações anteriores servem-nos, contudo, para prestarmos uma melhor atenção nestas estratégias adotadas por estes grupos ao estabelecerem seu espaço e ao se utilizarem de espaços alheios.

Em Salvador, cidade de origem indígena como verificado na sua fundação com a aldeia de Vila Velha, onde habitavam Caramuru e Paraguaçu, bem como através da presença jesuítica, estes grupos indígenas utilizam-se de determinados lugares para concentrarem-se e manifestarem um pouco de sua cultura. Assim, locais como o Campo Grande, o Parque da cidade e o Terreiro de Jesus, são constantemente ocupados para venda de artesanato, realização de toré (danças) e mobilizações.

Nestes espaços ainda é possível, aos soteropolitanos, presenciar uma expressão cultural fora do imaginário da negritude, ou ainda, do ideal indígena reproduzido nos livros didáticos. Nestes momentos o índio baiano se faz presente como imagem real de um ser transformado pela aproximação de sua cultura com uma postura impositiva dos poderes dominantes. A busca pelo espaço da arte indígena em Salvador é a busca pela reprodução de sua cultura (material e imaterial), pela sobrevivência (artesanato também como fonte de renda) e pela (re)conquista de seus direitos (busca de melhorias para saúde, agricultura e infra-estrutura).

Do mesmo modo, nas cidades limítrofes e, até mesmo, nas cidades (aldeias urbanas) onde muitos destes habitam, a exemplo da aldeia Pataxó de Coroa Vermelha e da aldeia Tupinambá em Olivença, estes grupos étnicos organizam e participam de encontros, eventos e manifestações onde a venda de artesanato e a utilização das pinturas fazem-se contundentes, a dizer os momentos festivos, de retomadas, de celebrações e reivindicações. Fica claro, especificamente na ornamentação corporal, como a composição gráfica está relegada a uma espécie de “obrigatoriedade” da apresentação coletiva. O indivíduo trajado e pintado representa a aldeia, pois porta os símbolos definidores de alteridade, ou seja, ele marca por meio destes mecanismos sua especificidade étnica. Já o índio desprovido dessa vestimenta simbólica, não é identificado pelo “outro” e, de certo modo, colabora inconscientemente para estigmatização do grupo enquanto caboclos. Por isso essas manifestações públicas têm grande caráter cenográfico e performático que visa imprimir a imagem do grupo enquanto índios “legítimos” perante a massa não-indígena.

Assim, a busca por uma identidade através da produção de artesanatos e da ornamentação do corpo cria uma demanda compulsória que sobrecarregam os poucos artistas que, devido ao pouco tempo disponível para preparação, passam a operar por subtrações, simplificando, no caso

da pintura corporal, primeiro os desenhos para depois abandonarem por completo a técnica gráfica no uso improvisado de pincéis anatômicos que simulam a tinta de jenipapo incipiente. Desse modo pode ser visto um sem número de índios com pinturas incompletas, com grande assimetria, descontinuidade e variação do traço pictórico que evidenciam o quanto o fator tempo influencia na qualidade da ornamentação.

Em momentos de festas de circuito mais interno podemos notar que a quantidade de índios pintados é bem menor, assim como é indiscutível o apuro técnico se comparado aos exemplos citados anteriormente. Aqui já não há uma “necessidade”, mas apenas a livre iniciativa produtora de belos resultados.

Já o artesanato em si sofre com a perda da simbologia original e com os cuidados técnicos a exemplo do relato visto por Darcy Ribeiro sobre os Wayana-Apalai:

Recipientes trançados são substituídos por malas da pior qualidade, latas, plásticos e outros detritos descartáveis da sociedade industrial. As redes de dormir são substituídas por redes industriais do Ceará, as panelas de barro, para cozinhar e servir, trocadas por panelas de alumínio, pratos de ágata e recipientes plásticos de toda ordem. Resistem por mais tempo a esta sucessão os objetos ligados à tecnologia da mandioca, extremamente bem construídos, também vêm sendo modificados, adotando-se em inúmeras instâncias os feitos de lata perfuradas (1987, p.99).

Em Salvador estes grupos passaram a freqüentar os espaços da cidade inicialmente através da intermediação de ong's, institutos, fundações ou instituições públicas, atualmente, muitos deles vêm à cidade por iniciativa própria para comercialização do artesanato em locais públicos, centros de artesanato, faculdades e escolas. Entretanto, nas duas iniciativas, é comum estarem presentes dois ou três grupos de etnias diferentes, que, ao reunirem-se formam uma pequena comunidade, cantando e dançando como se fossem um grupo único. Essa iniciativa, que também estabelece a fronteira étnica entre nós e eles, é um modo de estabelecer a alteridade e produzir uma compreensão do conjunto. Como eles mesmos se intitulam “parentes”, passam a se reunir como uma pluriétnia e a configuram um território. Um bom exemplo disso foi a marcha indígena “Outros 500” (2000), quando a cidade de Salvador foi tomada por grupos indígenas que, através de cânticos e danças, expressaram-se livremente de modo a configurar um novo espaço. Tais performances indígenas que percorrem espaços como o Pelourinho e a Praça do Campo Grande, onde se encontra a imagem do caboclo, busca criar uma identidade do lugar. Um lugar onde o olhar do transeunte seja guiado a uma reflexão sobre a realidade que eles buscam expressar.

CONCLUSÃO

A questão do espaço da arte indígena frente à questão da cidade e da alteridade no Pós-Modernismo deve ser uma reflexão de como se dá essa relação entre a hibridação e a identidade. Pois, se tais grupos indígenas compartilham dos meios de comunicação mais atuais, do acesso (recente) às instituições universitárias e de grande parte do nosso repertório simbólico, resta saber como se refletir sobre suas produções, não mais por uma ótica antropológica, mas sim por uma visão liberta de qualquer limitação culturalista, capaz de vislumbrar nestas representações uma produção híbrida que pode ser compartilhada por ambos.

REFERÊNCIAS

- ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. Tradução Pier Luigi Cabra. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte e Crítica da arte**. Tradução Helena Guberlatis. Lisboa: Editorial Estampa, 1992.
- BARTH, Frederik. “Grupos étnicos e suas fronteiras”. In: **Teorias da etnicidade**. São Paulo: UNESP, p. 185-228.
- BENETTI, Mariceia. **Estética neobarroca: fragmentos de estudos para apreciação de produções culturais**. Canoas: Universidade Luterana do Brasil, 2004.
- HARVEY, David. **A condição pós-moderna: Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. São Paulo: Edições Loyola, 1993.
- OLIVEIRA, João Pacheco. **Uma etnologia do “índios misturados”? situação colonial, territorialização e fluxos culturais**. In: *A viagem de volta: etnicidade, política e reelaboração cultural no Nordeste indígena*. Rio de Janeiro: Contracapa, 1999. p.11-41.
- PETERS, Michael. **Pós-Estruturalismo e a Filosofia da Diferença: Uma Introdução**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- PRICE, Sally. **Arte primitiva em centros civilizados**. Tradução de Inês Alfano. Rio de Janeiro: Editora UFRJ. 2000.
- RIBEIRO, Darcy et alii. **Suma etnológica brasileira**. Volume 2. Petrópolis: Vozes, 1987. 415p.
- SOUSA, Ricardo Panfilio. O reavivamento do toré na região metropolitana de Salvador. In: **REVISTA CEPAIA: Realidades Afro-indígenas**. v. 1, n. 1. Salvador: Centro de Estudos das populações Afro-índio Americanas / Universidade Federal da Bahia, 2001.
- TASSINARI, Alberto. **O Espaço Moderno**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.