

Ulrike Prinz*

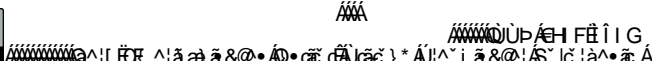
El arte de la apropiación. Libros de texto y tradiciones locales en el Alto Xingu

Resumen: La presente contribución pregunta por las influencias de libros escolares de programas de educación indígena en el arte gráfico actual de los Mehinako (Alto Xingú, Brasil). Se nota una clara diferencia entre dibujos en papel recogidos en una época anterior por antropólogas brasileñas y dibujos en papel producidos en 2000. Los primeros parecen mostrar más independencia presentando diseños varios, ornamentos y “bichos” diversos, mientras que los segundos muestran una marcada tendencia de presentar personas y objetos relacionados con actividades rituales, en correspondencia con los libros educativos (e incluso, en algunos casos, copiando elementos gráficos del libro). Una mirada analítica, sin embargo, muestra que no se trata de una homogeneización, sino más bien de varios caminos creativos de apropiación buscados por los artistas mehinako, en los que se transforman y adaptan las imágenes de libros según criterios estéticos e interpretativos personales, cuyas múltiples combinaciones conducen a algo nuevo: la llamada tradición.

Summary: Does the circulation of school books cause a homogenizing process of art production in the region of Alto-Xingu? This was one of the questions, the author of this article found herself confronted with after having collected about 100 drawings on paper by persons of varying age and gender in the village of the Mehinako (Alto Xingu) in September/October 2000.

In earlier collections of drawings on paper, especially those made by Heloisa Fénelon Costa and Vera Penteadó Coelho, it seems that there exists more freedom in presenting different designs, ornaments and “bichos” (ambiguous beings of varying appearance). In comparison, the drawings collected in September 2000 showed a clear tendency to depict persons and objects of ritual

* Antropóloga. Estudios universitarios en la Universidad de Munich (Alemania): antropología cultural, filología romanística y filosofía. Doctorado en 1999 en Marburgo (Alemania) con una tesis sobre la leyenda de las Amazonas en América del Sur (“El *jacaré* y las mujeres belicosas – poesía y lucha de géneros en las tierras bajas orientales de América del Sur”). Colaboradora en varios proyectos de exposiciones y catálogos. En 2000 investigación de campo en el Alto Xingú, Brasil Central. Focos de investigación: Antropología del arte, antropología de arquitectura y estudios de género (especialmente con relación a la Amazonía). Desde 2001 encargada de enseñanza universitaria en el “Institut für Ethnologie und Afrikanistik der Ludwig-Maximilians-Universität”, Munich, y antropóloga independiente.



activity – subject matters that preferably appear in the schoolbooks of the Alto-Xinguanos. Some of the artists even traced the contours of the schoolbook representations.

Can this process be described in terms of consequences of indigenous education as a homogenizing factor and do schoolbooks even more represent a “disciplining” factor in indigenous art production? Looking more closely at the process of art production in the village of the Mehinako, the homogenization concept does not fit well. It is the idea of “appropriation” that corresponds much better to the “case” of the Mehinako: the author traces the process of art production, bringing out the different and creative ways of “appropriation” Mehinako artists make use of. Schoolbook images and signs are transformed and adapted to local and personal taste and get a new reading. They combine and interrelate together to create something new: the so-called “tradition”.

Hablar sobre los procesos globales cuando tratamos de arte quizá nos permita pensar e investigar con más libertad sobre lo multifacético de las corrientes culturales recíprocas. Nuestras inquietudes frente a los procesos sociales y económicos globales a menudo nos impiden percibir con suficiente detalle las interacciones entre las culturas dominantes occidentales y las culturas indígenas en peligro de extinción. Investigar las interacciones entre estilos y conocimientos artísticos no solamente es válido para examinar “lo híbrido”, “lo fronterizo” o lo “intersticial”,¹ sino también para entender –a través del arte– cómo las culturas locales se enfrentan al mundo y cuál es su forma concreta de actuar ante los procesos “globales”. El acercamiento a través del arte joven, del que aquí se trata, introducido a principios del siglo pasado en la selva amazónica, podría facilitarnos una percepción más franca de estos procesos globalizadores.

Durante los últimos 30 años los dibujos sobre papel se han convertido en objetos de un especial interés científico, una fuente de investigación que pone de manifiesto un mundo mítico polifacético (Münzel 1988: 190). Desde que el “arte en la selva” no se desarrolla en un espacio libre y vacío de poder e influencias, durante este período se han producido diversos cambios temáticos y estilísticos y parece que a pesar de realizarse muy lejos de los centros urbanos, su producción se ha ido adaptando a un determinado gusto occidental. Palabras clave en esta discusión general son la creciente homogeneización y la pérdida de la riqueza cultural indígena. Sin embargo no podremos describir únicamente la producción artística “en la selva” desde la polaridad entre el centro y la periferia.

Quisiera exponer en concreto y algo más a fondo el proceso de producción de dibujos a lápiz de color sobre papel en el pueblo mehinako del Alto Xingu (Mato Gros-

1 Para una discusión de los respectivos conceptos, compare Hannerz (1997).

so) – una técnica entretanto usual en toda la región amazónica, introducida por los pioneros Karl von den Steinen y Theodor Koch-Grünberg² (entre otros) a finales del siglo XIX.

Mi interés particular en el siguiente análisis se centra en la investigación de una determinada situación local, haciendo hincapié sobre el proceso de producción artística concreta de los Mehinako del Alto Xingu durante mi estancia allí. Quiero prestar especial atención a su habilidad para adaptarse a un cierto gusto occidental y a su manejo de las técnicas de expresión, así como comparar los resultados de sus trabajos con publicaciones y colecciones de dibujos anteriores de la misma zona. Teniendo en cuenta las influencias y cambios socioculturales de la zona espero sacar conclusiones en cuanto a los procesos híbridos de este género joven del “arte en la selva”.

En septiembre y octubre del año 2000 tuve la oportunidad de investigar las representaciones rituales en un pueblo mehinako de 180 habitantes. Durante este período adquirí unos 100 dibujos para el museo etnológico de Frankfurt/Main (Museum der Weltkulturen), además de algunos para mi propio estudio. La iniciativa y el concepto de esta colección se debe a Mona B. Suhrbier.³ La idea fue coleccionar dibujos hechos por personas de todas las edades y de ambos géneros. Me encontré con personas acostumbradas a la producción de arte “tradicional” (la ornamentación de alfarería o la talla de madera) y con otras con un cierto hábito de dibujar para los antropólogos (como por ejemplo el chamán Kuyaparé⁴ o el artista Kamalá⁵), pero también con gente que nunca había tenido ocasión de dibujar. Alenté a todos habitantes del pueblo a participar, sin dar sugerencias ni encargos temáticos específicos. Recibí 63 dibujos grandes (A3 y A4), sobre todo elaborados por hombres entre los 20 y los 40 años (sólo participaron ocho mujeres) y 44 dibujos pequeños elaborados por adolescentes (10-17 años) que durante mi estancia se encontraban en la clausura de la iniciación.

Desde los tiempos de las primeras exploraciones científicas y explotaciones económicas ha pasado mucho tiempo y en toda esta zona se han experimentado cambios históricos y políticos relevantes: exploraciones, traslados de poblaciones, demarcación y, en 1961, la creación del Parque Indígena do Xingu (PIX). El Parque do Xingu en Mato Grosso, abarca un área de dos mil ochocientas hectáreas, dentro de la región de transición entre la mata y la floresta amazónica. Es el área indígena con mayor diver-

2 El título original de la obra de Theodor Koch-Grünberg del año 1905 reza: “Anfänge der Kunst im Urwald. Indianer Handzeichnungen auf seinen Reisen in Brasilien gesammelt von Dr. Theodor Koch Grünberg”. Para una reflexión sobre el arte indígena a principios del siglo XX compare también Krauss (2002/2001).

3 Compare Suhrbier/Ferreira (2000); Suhrbier (2003).

4 Sus dibujos figuran en las publicaciones de Thomas Gregor (1977; 1985) y de Heloisa Fénelon Costa (Costa 1988).

5 En 1995 Kamalá tuvo una exposición en Japón fomentada por una ONG japonesa; actualmente no vive en el pueblo mehinako.

sidad cultural y lingüística del Brasil, reuniendo 14 etnias distribuidas en 39 comunidades y con 4.000 habitantes, que todavía hablan sus respectivas lenguas nativas.

A pesar de un aislamiento relativo, los indígenas del PIX están en contacto y se intercambian con el mundo del “karaiba” de “afuera”, a nivel político, económico, personal y medial.

Uno de los cambios más palpables en los últimos años ha sido la introducción de libros escolares ilustrados en el PIX. Al comparar los resultados de mi colección con publicaciones anteriores (de Heloisa Fénelon Costa para los Mehinako y Vera Penteadó Coelho para sus vecinos waurá de los años 60 y 70) se ponen de manifiesto algunas transformaciones. Mientras que las colecciones anteriores mostraban diseños corporales transmitidos al papel y hacían visible el mundo mítico mediante representaciones de “bichos” (animales), entidades sobrenaturales y “monstruos”⁶ los dibujos de la colección del 2000 representan en su mayoría escenas rituales y objetos de uso ritual y diario. A primera vista los dibujos más antiguos parecen tener más independencia artística y creatividad.

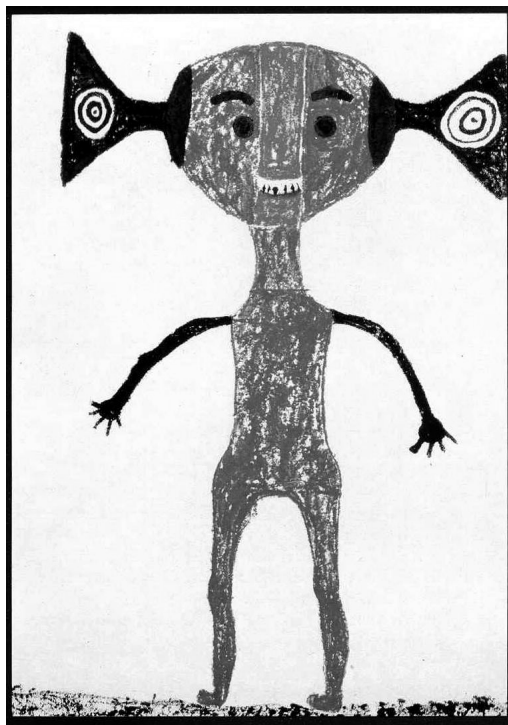


Fig. 1: “Apasa – un espíritu sobrenatural” (Coelho 1986: 97).

6 Compare Barcelos Neto (2000: 48-53).

Según una observación de Coelho los dibujos waurá sobre papel mantienen sus características “tradicionales” (1991: 19):

[...] the animal figures repeat in two dimensions the wooden or pottery objects used for ornamentation. The arrangement of the motifs on the page, using repetition to achieve an effect of symmetry and the harmonious ordering of the elements in space, are typical of the taste for geometry displayed in Waurá graphic art.

En la colección mehinako (2000) del museo etnológico de Frankfurt/Main figuran solamente tres dibujos de “bichos” o seres sobrenaturales, todas ellos dibujados por el chamán Kuyaparé.



Fig. 2: Kuyaparé Mehinako “Yuekuitxemá” (colección Ulrike Prinz 2000).

Se manifiesta una clara tendencia a representar personas y objetos de procedencia ritual –temas que en los últimos años han aparecido con frecuencia en los libros educativos del Alto Xingu– en lugar de “bichos” míticos. Por eso quisiera plantear a continuación los posibles efectos que la creciente circulación de libros de texto educativos en la producción de arte del Alto Xingu ha motivado. ¿Cual es su papel en el proceso de producción artística mehinako?

Los dibujos mehinako y los libros educativos

Ya desde 1976 se han ido implantando escuelas en el PIX por parte de la FUNAI (Fundação Nacional do Índio). Una iniciativa relativamente nueva, sin embargo, son las fundaciones de escuelas bilingües. Desde 1994 han sido formados 59 profesores indígenas de todas las etnias del Parque Xingu para dar clases en 34 escuelas del PIX encargándose de aproximadamente unos mil alumnos.⁷

El programa de alfabetización en el Parque Indígena de Xingu de ningún modo apunta a una asimilación de la diversidad cultural y lingüística sino más bien a todo lo contrario: es un ambicioso proyecto bilingüe del Instituto Socioambiental (ISA) que se empeña en preservar la diversidad lingüística y cultural de las culturas del PIX y al mismo tiempo responder a las nuevas necesidades de los xinguanos jóvenes cuando entran en contacto con el mundo exterior. El programa hace uso de la lengua materna en la alfabetización, procura la adecuación de los contenidos de los cursos de formación profesional y de los contextos socioculturales, basándose en el diálogo, en la convivencia de las culturas y elaborando los libros junto con los profesores indígenas.

No obstante el programa ha sido criticado, por la inevitable alienación que supone de los alto xinguanos respecto a su propia cultura. Para Bruna Franchetto, lingüista y antropóloga y conocedora íntima de la situación del Alto Xingu, los procedimientos educativos por muy cuidadosos que sean, conllevan esta alienación. Se teme que la educación indígena, en realidad, amenace y destruya la diversidad lingüística cultural (Franchetto 2001:79).

Con respecto al arte indígena, no son tanto los textos (sean bilingües o no) de los libros educativos los que en él influyen sino el poder de las mismas imágenes que contienen. El uso que los Mehinako hicieron de uno de esos libros, encontrado por mí sobre la arena de la plaza central, en la elaboración de sus dibujos es evidente. Se trata

7 Mientras que anteriores campañas escolares apuntaron a la “civilización” de los indios, hoy el concepto en la educación indígena ha cambiado; hoy se pretende conservar las tradiciones y las culturas indígenas. Este cambio de rumbo sin embargo parece que no ha sido adoptado por parte de los indígenas. Antonella Tassinari por ejemplo describe el caso de los Karipuna y Galibi Marwono, que con el tiempo en que se ganaron conocimientos escolares, han ido autoretratándose como “indios civilizados” “indios mais desenvolvidos” “adiantados” frente a sus vecinos, los Palikur, a quienes señalan como “atrasados”. Compare Tassinari (2001: 44s.).

de una publicación del ISA/MEC del año 1999 “Histórias de hoje e de antigamente” para el estudio de la historia y lengua portuguesa. Los textos y dibujos fueron elaborados con profesores indígenas del PIX. Contiene varias historias mitológicas, adaptadas al lenguaje escrito (perdiendo el rico repertorio propio del habla) e ilustradas por los profesores indígenas. Estilísticamente recuerda las publicaciones del libro “Antes o mundo não existía” de Umúsin Panlõn Kumu/Tolaman Kenhíri (1980) editado por Berta G. Ribeiro. Los dibujos –tanto como los textos– llevan el nombre de su autor y su afiliación cultural. Sin embargo los dibujos normalmente no se publican en su forma original, es decir como “obra de arte”, sino más bien como ilustración y a veces subordinados a la decoración como, por ejemplo, cuando se recortan serpientes o otros elementos y las adjuntan al texto. Pero claro: no son libros de arte –y no pretenden serlo– sino libros de texto ilustrados.

En el libro mencionado aparecen textos y dibujos de diferentes pueblos del Alto como del Baixo (Bajo) Xingu con diferentes historias e identidades culturales. Los pueblos del Bajo Xingu no pertenecen al sistema multilingüe pero “monocultural” del Alto Xingu. El sistema del PIX es una construcción que aglutina una diversidad considerable de pueblos (Franchetto 2001: 75). La historia de los kamayurá difiere mucho de la de los ikpeng, kayabí o de sus viejos enemigos, los suyá. E incluso dentro de la misma zona del Alto Xingu las diferencias son muy importantes, lo cual queda reflejado en el vivo multilingüismo del Alto Xingu, expuesto por Bruna Franchetto:

[...] o sistema alto-xinguano chama a atenção por essa solução de convivência de todos, na diferença, convivência necessária para a sobrevivência de todos, na diferença. É uma convivência precária, delicada, alimentada pela execução periódica de rituais intertribais. [...] No Alto Xingu, se é proibido falar a língua dos outros, é possível falar cantando diante dos outros e cantar a língua dos outros. A fala ritual é cantada (Franchetto 2001: 77).

Por eso la implantación de libros altamente “híbridos” (en forma y en contenido) evoca graves preocupaciones en cuanto a una posible neutralización de la diversidad lingüística y cultural. La cultura local se ve expuesta a influencias cada vez más fuertes (e irresistibles) desde el mundo de “afuera”. Y aunque los libros hacen referencia al mundo alto xinguano, se producen fuera y representan un mundo indígena híbrido. Así es que la introducción de libros educativos puede ser entendida como una fuerte vertiente “globalizadora” y “criollizadora” y que conlleva una creciente y cada vez más acelerada homogeneización cultural.

La colección de Frankfurt (2000) manifiesta que a algunos diseñadores los libros educativos no sólo les sirvieron como una fuente de inspiración, sino más bien de modelo de donde calcaron los contornos de las ilustraciones para obtener los resultados deseados.

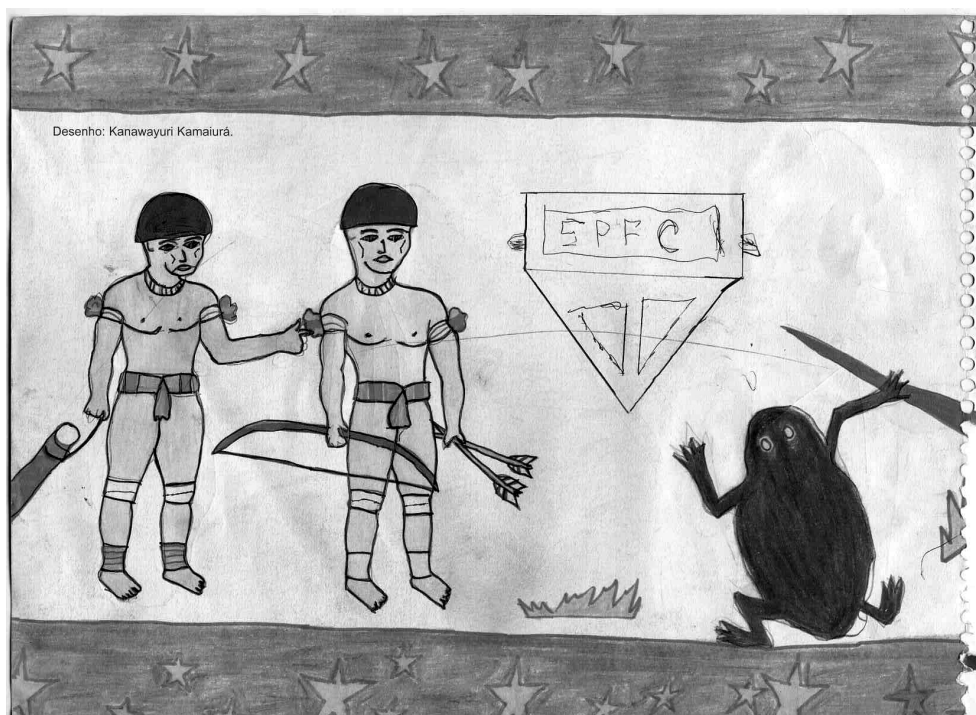


Fig. 3: Libro escolar “Histórias de hoje e de antigamente” (1999; sin páginas titulares).

Mi primera impresión fue que la producción de “arte en la selva” habría perdido su multivocalidad y en cierto modo su “autenticidad” (aunque esta palabra es muy cuestionable en este contexto, ya que los dibujos en papel desde el principio pertenecen a un género híbrido). En muchos casos los dibujos se reducían a la reproducción de modelos y parecían reflejar la influencia “homogeneizadora” de los libros de texto educativos. Podrían ser entendidos como señales de asimilación, suponiendo que algunos artistas mehinako pretendían contentar aparentemente el gusto que presumían en la antropóloga.

El dibujo de Yarru, que representa a los gemelos míticos (Fig. 4), es claramente una copia de un libro escolar (Fig. 3). Los héroes míticos xinguanos están trazados de forma humana, adornados como los Mehinako durante sus fiestas rituales.

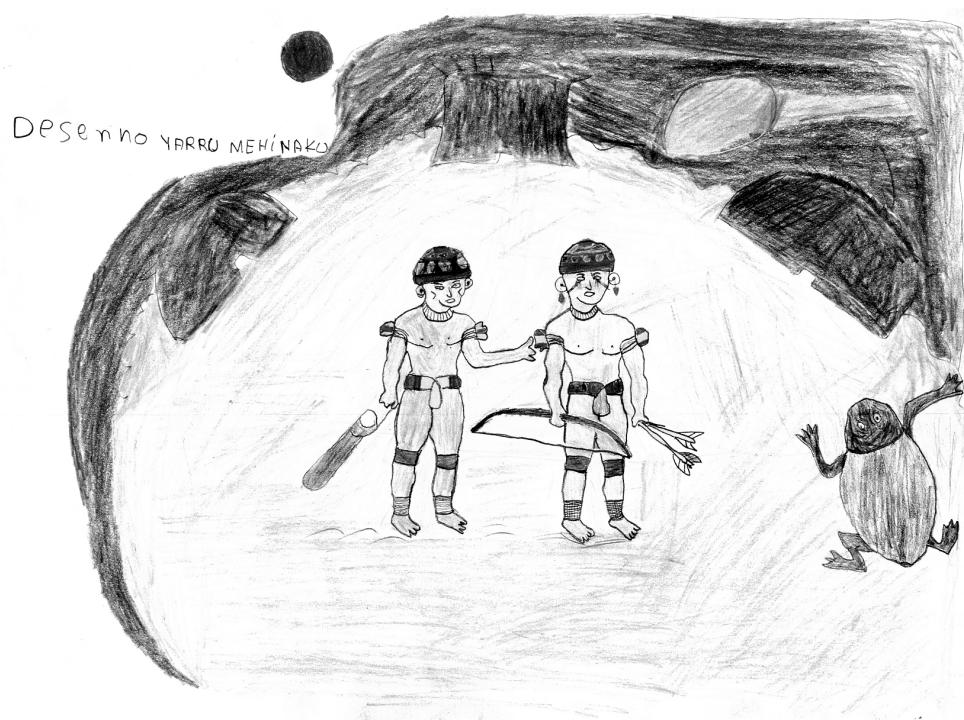


Fig. 4: 4 Yarru Mehinako, sin título (colección Ulrike Prinz 2000).

Dibujos para la antropóloga

¿Que sucede cuando los artistas mehinako van copiando las imágenes de los libros de lectura escolar? Seguramente las dos fiestas que tuvieron lugar durante mi estancia, influyeron en la selección de los temas por parte de los dibujantes: una de ellas fue la importante fiesta de la iniciación masculina (*pūhūkā*) y la otra una fiesta del ciclo anual, la fiesta de la mandioca. Además los Mehinako sabían que yo había venido a investigar el ritual *yamarikumã* (una fiesta exclusivamente para mujeres). Creo que la selección de temas obedecía a un interés didáctico por parte de los Mehinako: como yo no había solicitado imágenes de temáticas determinadas, ellos simplemente dibujaron (y copiaron) lo que me querían enseñar o explicar.

La técnica de copiar o reproducir en las culturas indígenas es algo conocido por no decir “tradicional” (y no solo ahí – la voluntad obsesiva de producir a toda costa algo nuevo es algo muy propio de la modernidad). Copiar es lo “normal” en la producción artística aunque estas tradiciones siempre han vivido de innovaciones creativas, independientemente de si se producen en el sector del arte corporal, de la cerámica, de la talla de madera o del dibujo sobre papel. Por otro lado la creatividad a la hora de decorarse parece no tener límite: hoy en día revolotean en los cinturones de los jóvenes,

sustituyendo al “pellejo” de pájaro, guantes medicinales hinchados o pequeñas imágenes de las campañas electorales.

Con respecto al manejo de los libros escolares resulta evidente que los Mehinako no son receptores pasivos de la educación escolar: ellos copian e imitan las imágenes de los libros –como se pudo ver en el dibujo de Yarru– para crear algo nuevo con los elementos allí encontrados. En una especie de “bricolage”, como diría Claude Lévi-Strauss, los artistas mehinako combinan los diferentes motivos y elementos, los agrupan libremente y de modo significativo y además los adaptan a su realidad y su fondo cultural. Dotan a las figuras de un escenario propio. Los sitúan dentro de un paisaje concreto de su ámbito personal, los colocan en un contexto propiamente mehinako. Mientras el dibujo del libro escolar carece de un contexto específico, el de Yarru está situado dentro del pueblo mehinako con la plaza central y la laguna en el fondo.

Otro aspecto importante y obviamente adoptado de los libros, es la acentuación de la autoría mediante la firma del artista. No se les escapa a algunos Mehinako más despiertos, que una verdadera “obra de arte” lleva una firma con el nombre del artista. También en este aspecto los libros educativos les sirven como modelo.

La firma del artista parece tener gran importancia y junto a ella, quien puede, agrega además otros datos:

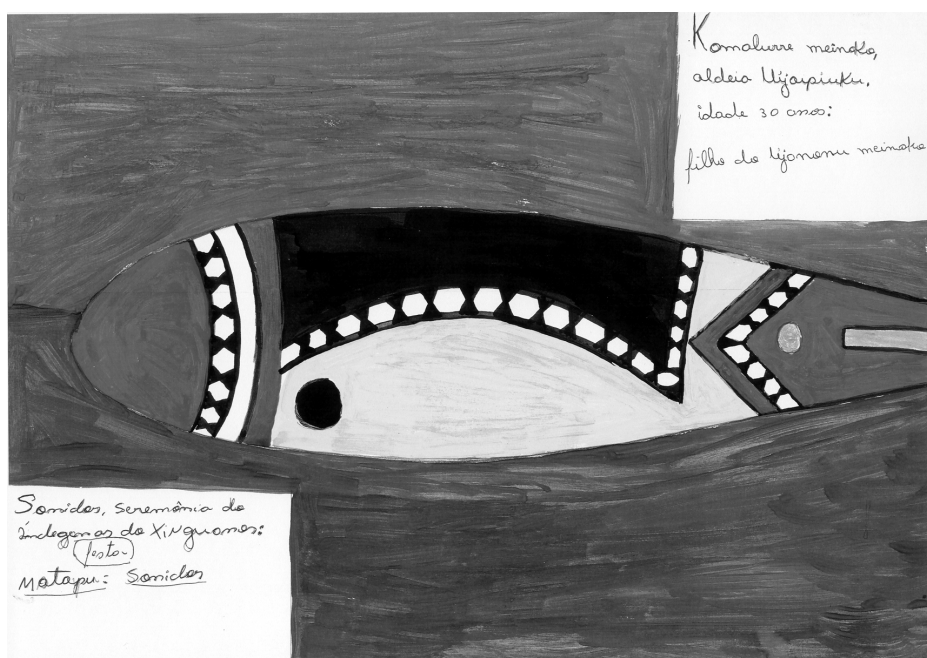


Fig. 5: Kamalurre Mehinako (colección Ulrike Prinz 2000).

El dibujo lleva las palabras: “Kamalurre Meinako, aldeia Uyaiupiuku, idade 30 anos: filho do Ujononu meinako – Sonidor, seremônia do Xinguanos: festa. Matapu: sonidor”. Posiblemente se debe también al sentido telepático mehinako que adelanta informaciones que podrían ser interesantes para el antropólogo – o por las que en el pasado se les ha preguntado en repetidas ocasiones. En el caso de Kamalurre es importante saber que produce arte y artesanía para la “Casa Amazonas” en São Paulo y que está acostumbrado a añadir informaciones sobre los objetos vendidos a extranjeros.

Varias páginas en el libro que encontré están decoradas con firmas. Los diseños prefabricados de los profesores indígenas sirvieron a los Mehinako de modelo y de borrador.

Parece que la comprobación de la autoría es algo que se asocia significativamente a los valores occidentales, que se ha transferido y adaptado a las áreas indígenas para proteger sus derechos intelectuales (“intellectual property rights”). Sería interesante investigar qué significado adquiere la firma para los Mehinako, si adoptan únicamente la forma o con la forma también la idea de la autoría. Por otra parte, la idea de la autoría individual no parece ser tan ajena a los Karajá del Araguaia, que atribuyen ciertas canciones a personas concretas (Conrad 1997). En los dibujos más recientes se observan también las nuevas tendencias en los artistas más jóvenes que incorporan la escritura a la imagen.

Tradiciones híbridas

En resumen: aunque seguramente los libros educativos tienen un efecto considerable sobre la actual producción de imágenes, parece que el concepto de “homogeneización” no termina de ser del todo convincente. Aunque los dibujos de los libros son utilizados abiertamente como modelo para sus dibujos individuales, los Mehinako permanecen sin duda alguna productores activos, que manejan libremente los medios disponibles y no se quedan en la pura imitación.

Si observamos por ejemplo aquellos dibujos ajenos a la tradición alto xinguanana de los Kayabí o los Ikpeng del Bajo Xingu, que igualmente aparecen en los libros educativos y que no corresponden del todo a la visión del mundo alto xinguanano, nos damos cuenta de que los artistas mehinako los adaptan a su gusto: los corrigen y los completan y agregan detalles que faltan para ser propiamente mehinako. En la Fig. 6 por ejemplo se ha añadido la pintura del cuerpo practicada en el pueblo mehinako.

El estudio del uso de los libros de texto por parte de los Mehinako no deja lugar a dudas: ellos no resultan víctimas de la homogeneización sino más bien al contrario. Se apropian del libro, lo adaptan y lo “xinguanizan”. La manera de apropiarse del nuevo medio expresivo –a través del modelo “libro de escuela”– es un proceso creativo y activo. Y en este proceso los factores homogeneizadores, seguramente presentes, pierden importancia.



Fig. 6: Libro escolar “Histórias de hoje e de antigamente” (1999: 120).

Oswaldo de Andrade había descrito y propagado la idea de una actitud “voraz” en cuanto a la apropiación de algunos elementos de la cultura occidental hegemónica por parte de los artistas modernistas brasileños. Describió la forma de adueñarse de las influencias europeas como “antropofagia”. Y a la pregunta de Oswaldo Andrade “Tupi or not tupi – that is the question”, Mario de Andrade respondió en su novela *Macunaíma* (1978 [1928]) con la frase famosa: “Soy un indio tupi quien toco el laúd”.⁸

Seguramente la producción en el Alto-Xingu de dibujos sobre papel no “devora” las influencias externas y su modo de apropiación no se puede describir como antropofagia. Sin embargo la producción de arte en el pueblo mehinako tampoco muestra una renuncia a su identidad indígena y no indica pérdida en cuanto a la multivocalidad de su expresión cultural. Su tratamiento de lápiz y papel demuestra en realidad una adaptación activa de elementos y estilos occidentales dentro de un género híbrido.

En cuanto a la selección de temas, se manifiesta que los Mehinako son observadores extraordinariamente atentos y sus dibujos reflejan los intereses científicos (explícitos o no) de los antropólogos(as). Maria Heloisa Fénelon Costa afirma:

8 Citado según Dewulf (2003: s.p.).

[...] ora, a minha associação com os pagés, e o interesse que demonstrei pelos assuntos ligados à pajelança levaram os Mehináku a informar quanto aos sobrenaturais, que têm papel importante no que concerne à causa e à cura de doenças. Obtive muitos desenhos com representações de diversos deles, e o mesmo se repetiu [em 1970 e 1971], ao voltar (Costa 1988: 40).

Esta capacidad -junto al trato creativo libre de las influencias del mundo de afuera- explica, que las temáticas clave de los dibujos publicados por Fénelon Costa y Barcelos Neto fueron otras que en los dibujos que realizaron para mí: Su interés por el chamanismo está ilustrado con imágenes de “monstros”, mientras mi interés por las escenificaciones acaba por traducirse en escenas de danzas rituales.

Para apropiarse de un género nuevo híbrido los Mehinako adoptaron las imágenes y los símbolos y en parte también la escritura (firma e informaciones adicionales).

El género de los dibujos a lápiz es un espacio intermedio que no pertenece ni a la cultura occidental ni a la cultura indígena –o pertenece a ambas a la vez. Se apropian de imágenes preexistentes y las adaptan a los gustos locales y personales– también con vistas a satisfacer el supuesto gusto del antropólogo. Así las imágenes reciben una nueva interpretación, un nuevo entendimiento.

Lo importante no es tanto el contenido adaptado, o sea los motivos copiados, sino lo importante es su uso, su interpretación y la incorporación al sistema cultural (y personal) del Alto Xingu. Los resultados son fascinantes.

La manera que tienen los Mehinako de aprovechar estas imágenes prefabricadas hace que sus obras se conviertan en algo “nuevo” y al mismo tiempo algo “conocido desde siempre” – y en este sentido son tradicionales (aunque hoy en día, dentro de un mundo de culturas versátiles -“shifting culture”-, ya no podemos hablar de culturas tradicionales en el sentido de culturas aisladas o “auténticas”) sin ser tradicionalistas.⁹

Al constatar que la actitud de los Mehinako ante el mundo exterior no es ni pasiva ni muda y que su respuesta frente a las influencias es consciente (debido sin duda también a su situación política privilegiada) tenemos motivos para esperar que las culturas indígenas a la vez que se transforman se mantengan distintas y “tradicionales”.

9 Para esta importante distinción entre una postura ritual “tradicional” que cada vez se reinventa de nuevo y una postura “tradicionalista”, en la cual se trata de conservar la forma en sus detalles véase Calavia Sáez (2004: 168).

Bibliografía

- Andrade, Mario de (1978): *Macunaíma. O héroe sem nenhum caráter* [1928]. Texto revisado por Telê Porto Ancona López. Rio de Janeiro: Villa Rica.
- Barcelos Neto, Aristóteles (2000): “Monstros: imagens waurá”. En: *Ciência Hoje* (Rio de Janeiro), 27.162: 48-53.
- Calavia Sáez, Oscar (2004): “In Search of Ritual. Tradition, Outer World and Bad Manners in the Amazon”. En: *Journal of the Royal Anthropological Institute (N.S.)* (Londres), 10: 157-173.
- Coelho, Vera Penteadó (1986): *Die Waurá. Mythen und Zeichnungen eines brasilianischen Indianerstammes*. Leipzig/Weimar: Kiepenheuer.
- (1991): *Waurá - A Selection of Drawings by the Waurá Indians of the Alto-Xingu, Mato Grosso, Brazil*. Sonoma: State University.
- Conrad, Rudolf (1997): “Weru Wiu – Musik der Maske weru beim Aruanã-Fest der Karajá-Indianer, Brasilien”. En: *Bulletin, Société suisse des Américanistes* (Genève [Ginebra]), 61: 45-61.
- Costa, Maria Heloisa Fénelon (1988): *O mundo dos Mehináku e suas representações visuais*. Brasília: Editora da UnB.
- Dewulf, Jeroen (2003): “Tupi or not tupi. Literatur und Hybridisierung. Plädoyer für eine Zukunft ohne Wurzeln”. En: *Freitag* (Berlín), 2003/13 (21.03.2003).
- Franchetto, Bruna (2001): “Assessor, pesquisador: reflexões em torno de uma experiência em ‘educação indígena’”. En: Silva, Aracy Lopes da/Ferreira, Mariana Kawall Leal (eds.): *Práticas pedagógicas na escola indígena*. São Paulo: Global, pp. 70-83.
- Gregor, Thomas Arthur (1977): *Mehinaku. The Drama of Daily Life in a Brazilian Indian Village*. Chicago/Londres: University of Chicago Press.
- (1985): *Anxious Pleasure: The Sexual Lives of an Amazonian People*. Chicago/Londres: University of Chicago Press.
- Hannerz, Ulf (1997): *Flows, Boundaries and Hybrids: Keywords in Transnational Anthropology*. Publicación electrónica; URL: <<http://www.transcomm.ox.ac.uk/working%20papers/hannerz.pdf>> (20.10.03).
- Instituto Socioambiental (ISA) (1999): *Histórias de hoje e de antigamente. Livro didático para o estudo de história e língua portuguesa*. Brasília: ISA/MEC. Véase también en los siguientes sitios de publicaciones electrónicas: URL: <<http://www.socioambiental.org/website/xingu/projeto.asp>> (2.5.2003), y: <<http://www.socioambiental.org/website/xingu/publicacoes.asp>> (2.5.2003).
- Koch-Grünberg, Theodor (1905): “Anfänge der Kunst im Urwald”. *Indianer-Handzeichnungen, auf seinen Reisen in Brasilien gesammelt von Dr. Theodor Koch-Grünberg*. Berlín: Ernst Wasmuth.
- Kraus, Michael (2000/2001): “Comienzos del arte en la selva: Reflexiones etnológicas sobre el arte indígena a principios del siglo XX”. En: Baer, Gerhard/Gutiérrez Estévez, Manuel/Münzel, Mark (eds.): ‘*Arts indigènes et anthropologie – Artes indígenas y antropología*’; *Bulletin, Société suisse des Américanistes* (Genève [Ginebra]), 64-65: 183-193.
- Münzel, Mark (1988): “Das fromme Lachen über den bärtigen Barbar”. En: Münzel, Mark (ed.): *Die Mythen sehen. Bilder und Zeichen vom Amazonas*. Roter Faden zur Ausstellung, 14/15. Frankfurt/Main: Museum für Völkerkunde, pp.174-241.

- Münzel, Mark (ed.) (1988): *Die Mythen sehen. Bilder und Zeichen vom Amazonas*. Roter Faden zur Ausstellung, 14/15. Frankfurt/Main: Museum für Völkerkunde.
- Panlõn, Kumu, Umúsin/Kenhíri, Tolamã (1980): *Antes o mundo não existia. A mitologia heróica dos índios Desãna*. São Paulo: Livraria Cultura Editora.
- Suhrbier, Mona B. (2003): "Blicke hinter die Landschaft: Interpretation einiger Werke indigener Künstler des Amazonasgebietes". En: Schmidt, Bettina E. (ed.): *Wilde Denker. Unordnung und Erkenntnis auf dem Tellerrand der Ethnologie*. Festschrift für Mark Münzel zum 60. Geburtstag. Marburg: Curupira, pp. 339-357.
- Suhrbier, Mona B./Ferreira, Mariana Kawall Leal (2000): "A poética da fome na arte guarani". En: *Revista de Arqueologia e Etnologia* (São Paulo), 10: 211-299.
- Tassinari, Antonella Maria Imperatriz (2001): "Escola indígena: novos horizontes teóricos, novas fronteiras de educação". En: Silva, Aracy Lopes da/Ferreira, Mariana Kawall Leal (eds): *Antropologia, história e educação. A questão indígena e a escola*. São Paulo: Global, pp. 44-70.