



Entre Xamãs e Artistas

entrevista com Els Lagrou
desenhos de Denilson Baniwa

Els Lagrou é antropóloga, professora na UFRJ e especialista em Antropologia da Arte. De origem belga veio para o Brasil estudar os povos ameríndios, onde fez pesquisa junto aos Huni kuin. Conversamos com Els na sua casa em Santa Teresa, no dia 11 de junho de 2015. Entrevista feita por Arthur Imbassahy, Gabriel Gorini e Pollyana Quintella.

ARTISTAS OCIDENTAIS E ARTISTAS INDÍGENAS

Vamos começar primeiro com o que distinguiria o artista ocidental do artista indígena, vamos começar com o modelo. Quando Lévi-Strauss contrasta o artista indígena com o artista ocidental, ele vai falar de antes do movimento dos surrealistas. Depois vamos chegar no movimento dos surrealistas, em que o artista tenta ser xamã do modo que o artista ameríndio é xamã. O que vai se tornar importante na expressão artística não é mais a representação, a imitação do mundo real, mas o de estabelecer a ponte com o mundo invisível, tornar visível o invisível. Essa função da arte de você tentar fazer uma ponte entre o visível e o invisível vai aproximar o mundo da arte ameríndia do mundo da arte contemporânea, onde cada vez mais vai se tentar fugir do modelo da representação.

No livro *Arte indígena no Brasil*, eu parto daquilo que distingue a arte no mundo ameríndio e a arte no nosso mundo. A arte no nosso mundo, pra começar, quando você faz um quadro, a relação entre cópia e modelo é uma relação de imitação. Vejamos as técnicas e os materiais usados por um pintor como François Clouet, que pinta o retrato de uma moça reproduzindo a renda com um forte efeito de faux-semblant, parecendo renda de verdade. O que é importante aqui, na relação entre modelo e cópia, é que eles são de natureza diferentes. Outras técnicas, outros materiais. É uma representação, uma imitação.



Já na concepção da relação entre corpos e artefatos ameríndios, a ideia, enfatizada através da linguagem poética que se usa para falar como corpos são fabricados e como artefatos são fabricados, é que eles parecem que são feitos através das mesmas técnicas. O resultado disso é que, na concepção indígena, artefatos são como quase corpos, e corpos são concebidos em termos de artefatos. Eles são resultado de uma fabricação estética, é por isso que cada corpo de cada grupo é totalmente diferente, o que nos leva a uma concepção da arte bem diferente daquela tradicionalmente usada na arte acadêmica, em que a arte é representação e imitação da imagem.

ARTISTAS E XAMÃS

A questão do xamanismo me leva para a relação que os artistas no entre-guerras vão estabelecer com outros povos, inclusive com a arte ameríndia norte americana. Antes da Primeira Guerra, já existe no movimento modernista um forte interesse pela arte africana. Nesse primeiro período, no começo do século XX, temos uma procura, muito bem representada por pessoas como Picasso, de encontrar na arte de outros povos soluções artísticas formais para fugir de uma representação excessivamente realista. A tentativa, como Lévi-Strauss diria, de significar em vez de representar.

No entre-guerras acontece na Europa uma crise de consciência em que se perde a convicção de que a sociedade ocidental tem a solução pro resto do mundo, que tem uma superioridade moral, refletida na superioridade tecnológica. É esse o período em que a antropologia como disciplina está se formando. Os antropólogos se encontram com os artistas ao verem no modo de ser de outras sociedades soluções, não somente para problemas visuais da arte, mas também existenciais.

Figuras como Max Ernst, e eu acho que muitos surrealistas, por mais que pouquíssimos tenham realmente, como Antonin Artaud, convivido ou conhecido sociedades ameríndias de perto, todos eles procuram perceber o artista como xamã no sentido que o artista e o xamã são aqueles que conseguem ensinar a ver aquilo que normalmente não é visível, ensinam a ver diferentemente. Isso é diferente do modelo realista que tenta imitar o que é visível. Então ali nós temos uma relação, o artista enquanto xamã e o xamã enquanto artista.



XAMÃS E ARTISTAS

O xamã enquanto artista, nas sociedades indígenas, muitas vezes se expressa mais pela performance, pelo canto, do que pela arte visual. Mas o que eu percebi na minha experiência com o xamanismo dessa região da Amazônia ocidental é que há uma exploração muito forte da relação sinestésica entre canto e visão. Muito do que pode ser visto não é materializado, então ali você tem uma relação intrínseca entre o xamã e as situações rituais nas quais ele pode ver aquilo que normalmente não se vê, o mundo invisível. Isso pode ser pela ingestão de muito tabaco, pode ser pela ingestão de ayahuasca, esta palavra vem do Quechua, a bebida é chamada de yagé na Colômbia, e de cipó no Brasil, são substâncias visionárias.

Os cantos são muito importantes pra produzir as visões, pra guiar as pessoas que participam desse ritual e ensiná-los a ver aquilo que se procura ver e principalmente para não se perder. No caso dos Huni kuin (Kaxinawa), o desenho ganha um papel crucial nesse mundo visionário. Os Huni kuin dizem que os desenhos são como caminhos, e os caminhos que são tecidos ou visualizados na experiência visionária cobrem todo o campo visual, são os desenhos da cobra, eles podem tanto guiar o espírito do olho, que é a alma da pessoa, quanto podem se fazer perder.

Então aí surgem os conceitos de armadilha, de labirinto. A agência do desenho se manifesta nesse ritual do xamanismo, os homens normalmente não desenham padrões (kene), mas eles precisam visualizar. O cipó é considerado a substância do corpo da jibóia, vem do cipó mas é a transformação da jibóia. Dizem que é o sangue ou a urina da jibóia. Quando você ingere o líquido vital desse ser, você se transforma em um deles. Você se torna Outro temporariamente, e esse Outro se ele quiser se revelar ele vai pintar o mundo pra você com seus desenhos e suas cores. A partir dali o xamã vê o mundo com os olhos da jibóia, de Yube, dono do poder de transformação das formas, ele vai poder ver os espíritos da caça que estão fazendo mal a ele.

Esse “fazer mal” que a caça faz é porque a caça na ontologia xamanística ameríndia em geral, no nosso caso Huni kuin, libera um duplo quando perde o corpo, então tem espírito que tem agência, que é gente, que sabe se revelar como gente. Nesse ritual do cipó, os duplos desses seres que já foram gente no tempo



mítico, vêm se vingar, como numa guerra, o que eu chamo de uma “batalha estética”. Pelo canto, vendo o mundo a partir da perspectiva de Yube/jibóia, você vê que os duplos vêm jogar os seus enfeites e suas roupas e suas cores sobre seu espírito do olho, você vê isso, é bonito, você vê um mundo a partir daí, você vira outro temporariamente, mas se você não tira os enfeites, os desenhos, os colares e essa roupa, você vai virar esse outro.

É uma ontologia da transformação, onde na verdade, o que pra nós são os corpos, as peles, os animais, quando você transpõe isso para a linguagem do xamã, que é uma linguagem poética, totalmente imagética, totalmente artística, se transforma em enfeites. Essa guerra da predação é uma batalha estética, porque nessa experiência visionária de cura do corpo, se você não conseguir tirar esses enfeites, você pode ficar doente e pode virar aquele outro que te capturou com seus enfeites.

No mundo ameríndio muito do que pode ser visto não se vê, e acho que isso não se dá por acaso. Só vê quem é capaz de ver. Muitos objetos do mundo ameríndio são ligeiramente antropomorfos ou zoomorfos, eles escondem uma figuração muito minimalista. Eles apontam para esse caráter do artefato quase ter agência própria. Mas isso tem a ver com uma teoria que diz que artefatos viraram animais e vice-versa, no tempo das origens, quando aconteceram grandes reviravoltas. O mundo hoje é um mundo de corpos separados, mas o mundo do xamanismo e o mundo dessas forças invisíveis que causam doenças, que causam mortes, é povoado por uma transformação desses corpos fixos em corpos enfeitados que conseguem transformar esses enfeites em armas ou armadilhas.

Na concepção da arte tradicional indígena, a relação entre modelo e cópia é uma relação que passa muito mais pela capacidade de agir do artefato do que pela imitação da imagem do modelo. Se os Wayana dizem que o tipiti, para você espremer mandioca, é uma cobra sem cabeça, o interessante na comparação, que os Wayana fazem entre esse artefato e esse animal, é que o que liga os dois é aquilo que o artefato é capaz de fazer e aquilo que a cobra é capaz de fazer. A cobra se enrola na vítima e a tritura, a espreme. A agência da cobra é que vai ligar os dois, não a forma do tipiti e a forma da cobra, mas o modo como o corpo da cobra é feito e é, conseqüentemente, capaz de agir. A cobra é como se fosse uma tecelagem ou um cesto, quando ela engole a presa ela pode se expandir e depois espremer. O tipiti funciona da mesma maneira.



Eu vejo um deslocamento, uma mudança de registro na maneira como os indígenas estão podendo se fazer ouvir hoje em dia. Nos anos 1980, durante a ditadura, era a imagem guerreira dos Kayapó. Depois, nos anos 1990, do índio como protetor do ambiente por definição. E o que vemos agora é que se trata, não do índio como protetor em si, mas de um regime específico de produção estética do conhecimento, que algumas jovens lideranças indígenas podem ou não seguir.

Os xinguanos, por exemplo, têm um sistema cultural interétnico que antecede o contato com os brancos. Houve uma substituição da guerra pela troca ritual e por rituais interétnicos, onde os diferentes grupos se visitam mutuamente, trocam presentes. É um sistema muito complexo. Esse sistema está com a vitalidade que tem hoje porque há mais de 50 anos os xinguanos estabeleceram uma aliança muito poderosa com o mundo da produção de imagens internacionais, com o cinema, com a televisão.



O Xingu é o cartão postal dos belos índios brasileiros há muito tempo. Sua arte da performance, que leva tudo em conta, com uma grande sofisticação no domínio musical, coreográfico e de arte gráfica, faz com que equipes de filmagem que vêm de fora ajudem a financiar rituais muito custosos. Nesse sentido, em termos de relações com o mundo de fora, a arte vem ganhando papel importantíssimo, porque a cultura tem que se tornar visível. É uma arma poderosíssima.

Existe também a questão de que a gente redefine as palavras. Mais fácil, do que o conceito arte, de reutilizar, transformando seu sentido, são os conceitos estética e etnopoiesis. Quando se começa a estudar uma sociedade indígena em profundidade, se você quer ter acesso ao sistema de pensamento, você tem que estudar sua estética, porque é através dos cantos e da poesia que você vai entender como é o mundo para os especialistas teóricos deles que são os xamãs. A linguagem do xamã é uma linguagem altamente estética.

O papel dos intelectuais indígenas, dos especialistas rituais, dos artistas indígenas vai nesse sentido. Os xamãs têm um modo de produzir conhecimento que é diferente. Novamente tem muito a ver com o que Lévi-Strauss falava do pensamento selvagem ser uma produção de conhecimento estética. É pelos sentidos, pelas relações sensoriais que você produz um conhecimento sobre o mundo. A estética, como Lévi-Strauss vai dizer, é uma maneira de você produzir modelos reduzidos de compreensão e depois, algum dia, a ciência vai poder confirmar (ou não) essas intuições de, por exemplo, relações entre perfumes e qualidades do sensível.

Importa aqui que a estética é uma forma de conhecimento. A estética indígena é uma estética muito específica, porque é produzida em relação íntima com a floresta. Você pode produzir um conhecimento indígena fora dessa convivência, mas ele vai ser totalmente outro. Então na verdade você tem ali uma estética ligada a um modo de viver, um modo de produzir a existência. É por isso que para os ameríndios, a produção de comida pra alimentar os filhos é uma atividade altamente criativa e estética. Você tem que seduzir a caça, tem que cantar, tem que pensar na caça antes, tem que falar com as plantas pra crescer. É um mundo animado. É um mundo pra se produzir belas pessoas. E o outro lado está sempre presente, a predação, a inveja, você não pode se mostrar demais, porque senão você pode ficar doente. É uma teoria de afetar e ser afetado, é uma teoria da criação totalmente relacional. Não tem essa teoria de ter o autor que inventou uma coisa do nada. São microvariações, tudo é uma versão de uma versão.



Por isso, e isso é outra questão que tem a ver com o que seria uma estética da conservação, se você vê os grafismos de determinados conjuntos de grupos, eles vão variando, mas variam dentro de um mesmo estilo, então há uma valorização das pequenas diferenças. Não há uma procura constante de você suplantar, deixar pra trás o que é velho e sempre inventar o novo. Toda arte e toda estética de um grupo tem a ver com os valores desse grupo. Nossa estética é a permanente procura do novo, aí o pós-moderno vem revisitar, ressuscitar imagens. A nossa própria estética já mudou muito em comparação com a estética modernista. Já estamos em um momento de menos convicção com relação à necessidade de inventar o novo. Essa é outra resposta a sua questão sobre o mundo da arte. O mundo da arte que vive do mercado financeiro, ele segue, ou parece querer seguir, pretender seguir, a lógica do novo. Só que isso não deixa de ser também uma repetição.

ANTROPÓLOGOS E ARTISTAS

Hoje em dia, com essa discussão muito complexa em torno da patrimonialização, o que é crucial é a contextualização. Então pegar um canto, pinçá-lo fora do seu contexto e colocá-lo em pé de igualdade com outro poema, está ótimo. Agora, um poema contemporâneo vai ser analisado por exegetas, especialistas em toda referência conceitual que um poema pode condensar. A mesma coisa precisa ser feita com a arte indígena. Por isso que os antropólogos têm que assumir esse papel de art writers, ou então, se os artistas quiserem virar antropólogos, eles têm que fazer o mesmo trabalho de imersão.

Nessas discussões (em torno da relação entre antropólogos e artistas), os americanos foram muito mais generosos com o reconhecimento do que a antropologia deve aos artistas, que sempre tendiam a ser mais progressivos nos seus gostos estéticos. O artista faz pesquisa também, procura mudar o modo de ver as coisas no seu próprio contexto. Eu acho que a etnopoiesia, ela precisa de toda essa contextualização de uma cosmovisão própria. Por exemplo, *A Queda do Céu* (2015) do Davi Kopenawa com o Bruce Albert. Esse é um exemplo desse tipo de trabalho, porque o Davi produz um discurso para um público leigo não indígena, em que passa uma mensagem política ambientalista, numa linguagem poética, mediada por um antropólogo que conhece profundamente a cosmologia yanomami.



ESTADO OCULTO E HISTÓRIAS MISTIÇAS

Pra fazer uma última ponte sobre a relação que vocês apontaram entre antropólogos que trabalham com arte e artistas, tem também esse novo fenômeno no mundo das exposições de arte contemporânea onde se procura colocar em diálogo a produção indígena com a produção artística. Uma das ideias que Gell tinha dado para tal projeto foi, por exemplo, a de pensar sobre a armadilha. Artefatos indígenas que funcionam como armadilhas, e artistas contemporâneos que tematizam a ideia de armadilha.

Recentemente esse experimento foi feito numa Bienal em Medellin, com curadoria do Rodrigo Moura e Paulo Maia. Eles estão querendo trazer essa exposição pra cá, que se chama Estado Oculto, como referência à canção de Caetano Veloso. Colocam em relação artistas que dialogam com o mundo indígena e com a ideia da armadilha também. Inclusive eu fui convidada a colocar uma rede Huni kuin na exposição, porque a rede é uma armadilha que captura o espírito do olho e a falar sobre esta ideia de armadilha e arte.

Também tive a sorte de ser convidada para a exposição Histórias Mestiças para um debate com o Ernesto Neto, lá mesmo em São Paulo. Foi uma exposição organizada, novamente, em co-curadoria entre um curador do mundo das artes e uma antropóloga, curadoria de Adriano Pedrosa e Lilia Schwarcz.



Tem alguns poucos Huni kuin que trabalham com xamanismo urbano, administrando cipó para intelectuais, artistas e tal. Então, Ernesto Neto conheceu o cipó, ficou encantado, e fez uma instalação nessa exposição. A instalação, na verdade, segue o estilo clássico do artista que são essas formas orgânicas que invocam um pouco o útero, criam um ambiente de sobreposição entre micro e macrocosmos. Aliás, a instalação de Ernesto Neto estava também em Medellín, um ano antes, ainda sem conexão com o mundo Huni kuin.

E aí em São Paulo, esse mesmo tipo de instalação foi produzida especialmente pra isso, com o recipiente de Ayahuasca no meio e um desenho de cobra na parede. O que ele fez foi que nesse ambiente, que parece acompanhar o artista a vida inteira, ele fez o ritual, na Tomie Ohtake, com convidados especiais, eles tomaram ayahuasca dentro da obra de arte dele. Desde então, ele viajou com essa obra acompanhado de alguns Huni kuin, uns dois ou três, que eu conheço pessoalmente. O Siã, e seu filho Fabiano, pajé do cipó, junto com o Ernesto Neto foram pra Alemanha e tal. E com o tempo o grupo de huni kuin a acompanhá-lo nas exposições e seu papel nas performances foram crescendo.

Nesse debate eu tentei fazer uma conexão com a obra dele e a cosmologia Huni kuin, que ele não conhecia ainda. Ele ficou muito empolgado. Eu acho que se ele fosse ler sobre a cosmologia Huni kuin ele iria encontrar muitas conexões, conexões que eu tentei estabelecer. Porque na verdade a experiência tanto pros Tukano quanto pros Huni kuin com a ayahuasca nesse registro xamanístico remete à mesma sobreposição entre microcosmos e macrocosmos, e à experiência intrauterina de você morrer e renascer. Então são temáticas que eu acho que ele procura na sua arte e que tem conexão com o ritual da ayahuasca. E também essas figuras orgânicas. Foram colocadas pinturas de artistas huni kuin do coletivo



MAHKU, coordenado por Ibã Sales huni kuin, pinturas figurativas ligadas aos cantos da ayahuasca, na parede do museu próximo à sua obra. Esse espaço que ele criou para receber a ayahuasca, o que ele fez foi (tentar) se tornar um artista-xamã.

Me parece que o que ele faz, provavelmente ele vai se sentir, ou não, elogiado, é um movimento muito parecido, que lembra, o movimento dos artistas surrealistas como Max Ernst. Ele tem uma busca própria, onde ele associa a sua obra artística a uma procura existencial. E ele então incorporou um índice de outro universo, para criar o próprio universo dele. Então eu acho que assim, nesse sentido ele faz o que o artista costuma fazer.

Se a gente compara com o outro contexto, os rituais de tomar nixi pae na cidade, é um Huni kuin que administra a ayahuasca e que controla os termos do ritual. O que ele fez aqui foi produzir seu próprio templo e trouxe os Huni kuin pra dentro do seu templo. Ele produziu a obra dele, que não mudou, e trouxe pra dentro da obra dele um item que possibilita intensificar muito essa sua busca xamânica de autoconhecimento. E eu acho que o que acontece com o cipó para os intelectuais e artistas urbanos, é que, em geral, o fascínio pelo (que o) cipó (faz com a pessoa) é maior que a vontade de saber o que o cipó é para os índios. O próprio cipó é tão poderoso para aumentar o processo criativo, auto-reflexivo. Então, na verdade, o artista trouxe, muito agradecido, essa jóia pra dentro do seu universo artístico pessoal.

Por outro lado vale salientar o grande poder de impacto político, de sensibilização para a causa ambiental e indígena, que obras e engajamentos da natureza de um Ernesto Neto possuem, um impacto que atinge um público bem diferente, que inclui o setor empresarial, financeiro.

ARTISTAS E ANTROPÓLOGOS

Há cada vez mais artistas que fazem pesquisa de campo, fazem etnografia, e cada vez mais antropólogos que se dão conta da importância da metodologia artística pra mudar o seu conhecimento. Então, essa questão de você cantar junto com os nativos, dançar junto, desenhar junto, é uma forma de conhecimento. Esse deixar-se afetar. É uma questão que durante muito tempo era meio tabu na Antropologia, mas a imersão implica o deixar-se afetar. Muitas vezes os artistas vão assumir isso mais claramente, que essa imersão tem a ver com uma experimentação, e qual o efeito dessa alteração sobre seu próprio processo criativo. A discussão sempre vai ser onde



está o maior peso. Porque o antropólogo vai querer dar espaço à manifestação da estética do outro, e o artista vai usar essa imersão como fonte de inspiração.

Recentemente, muitos etnólogos começaram a pensar sobre a relação entre o modo como eles fazem as descobertas teóricas na pesquisa e como isso está ligado com o fazer deles no campo. Então tem muitos etnólogos que desenham no campo e fazem sketches. Eu descobri que muitos etnólogos desenham, mas muitos escondem seus desenhos. Aí depois eu percebi que alguns colegas etnólogos têm publicado alguns desenhos seus em seus livros, como Philippe Descola, Jean-Pierre Chaumeil, o próprio Michael Taussig. Eu também publiquei alguns croquis com notas desenhadas no campo. É uma questão que ultimamente tem sido resgatada por alguns teóricos, como Tim Ingold, em que é fazendo que se aprende a ver. Não é somente você observar o que os outros fazem, mas ao tentar fazer você começa a perceber que é muito diferente você usar o corpo como uma tela, por exemplo, como alguns artistas têm feito nesses experimentos em que começam a pintar o corpo do mesmo jeito como estão acostumados a pintar em uma tela.

Quando comecei minha pesquisa com a pintura corporal Huni kuin, alguns antropólogos já haviam percebido que uma característica muito importante da arte da região Amazônica é que o desenho parece continuar além do suporte. Os Huni kuin querem mostrar isso de maneira proposital, colocando o desenho de maneira oblíqua sobre o rosto ou o braço, sugerindo que o desenho continua. Os desenhos Tupi têm essa característica, os dos Asurini também. Regina Müller chamou isso de efeito janela para os Asurini. Usou também a imagem de que era como se você projetasse um slide sobre o corpo. O corpo tá ali, você projeta um slide e o corpo continua. É só porque aprendi a desenhar sobre o corpo que concordei com o efeito janela, mas não com o efeito slide, porque o efeito slide vai deformar, enquanto o grande desafio de relacionar grafismo com o corpo é de você manter a mesma distância entre as linhas, de fechar a linha.

Em campo eu desenhava muito, então eu achava que eu já estava sabendo bem esse desenho gráfico dos Huni kuin. E um amigo meu falou de repente, olha, você quer pintar o rosto de minha mulher? Eu me esmerei em fazer o desenho mais bem feito que eu podia fazer, trabalhei muito nesse desenho, fiz com muito cuidado. A esposa dele pegou o espelho, olhou, detestou, correu pra pegar água e lavar o desenho e imediatamente pediu para outra pessoa pintar por cima.

A partir daquele momento eu fui me perguntar porque esse desenho era tão



feito. E foi somente nesse momento em que tentei transpor o desenho do papel para o rosto, que é totalmente irregular, que eu fui me dar conta que você tem que fazer um exercício de não visualizar a figura final. Na verdade se trata de um desenho que é como a construção de um labirinto sobre uma superfície desigual, então você vai delineando uma linha aqui, outra acola, e deixa as linhas abertas até preencher o espaço todo. É muito difícil também fechar as linhas, porque se você faz um desenho complexo, as mulheres não muito experientes também erram. E bem no meio do nariz eu tinha fechado uma linha errada.

A partir dessa experiência fui vendo que o que caracteriza esse estilo é uma lógica gráfica que foge da figuração. É muito importante manter a mesma largura entre as linhas pra poder passar da percepção de figura para a contra-figura, para que não haja fixação de uma só figura. Com isso você produz um efeito cinético que dá movimento ao espaço, como se o olhar fosse projetado pra dentro do espaço da visão. Então essas linhas criam um engajamento ativo do olhar para com a superfície desenhada. Ela produz uma percepção de transparência, ou permeabilidade.

Também, para nós antropólogos, essa questão se coloca ainda em um outro registro, naquele da autoria. Como a gente invocou Bruce Albert, esse antropólogo, em um primeiro momento faz um trabalho onde ele assume a interpretação, do ponto de vista dele e da disciplina dele. Quando escreve o livro com Davi Kopenawa, ele se coloca como facilitador para que Kopenawa tome a palavra. Nessa tensão entre antropólogo e artista, a moral antropológica é tentar apagar ao máximo a sua própria presença, por mais que nunca se apague. A antropologia é uma tradução, uma interpretação, uma mediação. O trabalho do antropólogo sempre vai ser diferente do nativo, porque o nativo fala de dentro, o antropólogo fala a partir de uma perspectiva comparativa.

Agora o artista tem uma outra relação; acho que no mundo artístico também a questão de autoria está sendo muito questionada. Então o artista poderia vir a criar em conjunto, mas como vocês mesmos já disseram sobre o Ernesto Neto, muitas vezes nesses experimentos de imersão e de arte site-specific ou do artista como etnógrafo, quem assina é o artista. Mas quem assina é o antropólogo também. Não somos tão diferentes assim... Por mais que eu ache que o ideal do antropólogo continua sendo alcançar o Outro, de ser um mediador, um facilitador, enquanto o do artista é? Aí vocês que me digam...





© Centro Soto (1800) registra sistema ideológico en 89
del 92 municipal de estado de Querétaro