

Antropologia, ensino e cultura¹

Massimo Canevacci²

Resumo

O presente texto propõe-se a refletir sobre algumas práticas da pesquisa em antropologia e buscar relacioná-las com o ensino desta ciência social. Resgatar lembranças que traduzem as experiências dos diferentes modos de fazer pesquisa permite, entre outras questões, estabelecer um diálogo possível com as suas formas de socialização. Em outras palavras, significa rever também as experiências relacionadas com o ensino de antropologia. Assim, admite-se, no presente artigo, que a distinção entre a pesquisa e a prática docente é tênue, pois estas duas atividades aparecem sempre imbricadas.

Palavras-chave

Ensino de Antropologia; Antropologia do Ensino.

Professor de Antropologia Cultural do Instituto de Sociologia da Universidade de Roma.

Perspectiva. Florianópolis,v.20, n.Especial, p. 35-56, jul./dez.2002

Explorações didáticas

As aulas a que eu estava acostumado quando estudante consistiam em um ... professor que lia um texto e o comentava. Algumas vezes estas aulas transformavam-se em textos chamados de “*dispense*”, um termo que imaginava – estudante preguiçoso, recém-formado num liceu ultraconservador – misterioso: algo oscilante entre a iniciação e a concessão, como se o fato de o ler pudesse dispensar-me de algo ignoto.

Na aula as perguntas eram inconcebíveis: já muitos anos depois, os professores mais avançados permitiam que as fizéssemos, mas apenas nos últimos cinco minutos para não interromper o fluxo harmônico da aula. As tecnologias eram limitadas: microfone, quadro-negro, algumas transparências.

Antes como estudante (e inutilmente) de Ciências Políticas – em que as aulas eram concedidas a nós desventurados estudantes como uma benevolente permissão – depois em Letras e Filosofia, onde no auditório um professor extraordinário lia e comentava *O Capital* de Marx. Grande didática, mesmo assim insuficiente.

Os exames em Ciências Políticas eram isomorfos a tal saber piramidal: ainda lembro, com terror, de uma prova em geografia política ocorrida (na penumbra) da requintada sala do docente: um seu “olheiro assistente” (outro termo que evoca a hierarquia militar) convidava-me a sentar numa poltrona e, diante de mudos mapas, murmurava – sorriso cruel e olhares irônicos auto-indulgentes – nomes de rios árabes quase incompreensíveis a indicar, inutilmente, aquelas que guardei comigo como geografias mudas para sempre.

O término das Ciências Políticas, ao menos para mim, foi marcado por um outro assistente conhecido pela dedicação em reprovar a todos: uma divergência de opiniões (não de programa) sobre o papel de De Gaulle com relação à nascente União Européia.

Pedi-lhe a caderneta das notas, desentampou sua caneta-tinteiro, escreveu ao lado da sua disciplina e antes da sua assinatura: *reprovado*. Deixei de freqüentar aquele curso e por pouco a Universidade, e fui trabalhar. A descoberta do mundo do trabalho foi extraordinária e contribuiu a mudar novamente a minha vida. Me rematriculei na Universidade, desta vez em “Letras e Filosofia”. Trabalhando e estudando me formei em poucos anos, depois de apresentar uma monografia sobre a Escola de Frankfurt.

Guardo anotações de cada fase da minha vida: o liceu, o serviço militar, o trabalho. Nem sequer uma linha sobre as aulas. Nada. Quando,

por um acaso absolutamente imprevisível, comecei a colaborar com o Departamento de Antropologia Cultural, desenvolvi as minhas primeiras visões acerca da didática: percebia que a aula não pode simplesmente comunicar um saber através de palavras, como se elas tivessem um significado neutro, objetivo, longe de tantas outras linguagens que entram em cena já com o falar. Aquela linguagem do corpo que a própria Antropologia contribuiu a estudar. As inflexões, as pausas, as paixões, o clímax, que podem ser alcançados especialmente durante uma improvisação são do mesmo modo determinantes. A aula como um concerto.

A improvisação

O jazz influenciou-me muito, especialmente aquele jazz nascido do *be-bop* com desenvolvimento triádico, semelhante à sonata clássica: primeiro os músicos apresentavam o tema principal; depois os solos dos vários instrumentos e que partiam, geralmente, de uma seqüência do tema principal para, depois, viajar na pura improvisação, explorando aquilo que nunca fora ouvido.

Eu já afirmei nas aulas que a minha vida mudou quando ouvi *África* de John Coltrane. Na configuração da minha identidade tal música contribuiu de forma determinante. A cultura musical afro-americana tornou-se parte da minha experiência sensorial e cognitiva; neste sentido, *África* também está dentro da minha antropologia. Além disso, entendo que uma aula deve prever no seu desenrolar o momento da improvisação: começando por um conceito, um autor ou uma frase – também por uma imagem, uma seqüência, uma música – para explorar com palavras algo ainda não explicado, definido.

Virei titular do curso pela primeira vez em 1990, após dez anos de seminários, tentando sair dos muros universitários e da didática tradicional; mesmo acreditando que a leitura-comentário de um texto seja indispensável. Por um singular quanto cruel acaso, minha mãe internou-se no hospital para depois falecer. O mesmo dia em que comecei meu primeiro curso. Dessa forma, a improvisação não foi no início uma verdadeira escolha do inusitado, mas uma necessidade determinada pela falta de tempo na preparação da aula.

Lembro a tensão, o pânico daqueles dias, quando chegava correndo na sala de aula sem poder organizar um esquema. Os primeiros anos, de fato, eu ainda lecionava numa sala tradicional.

O primeiro curso e a doença de minha mãe

Talvez a verdadeira improvisação esteja sempre relacionada a uma necessidade imprevista. A uma constrição. Uma angústia. A improvisação é verdadeiramente inesperada quando se desconhece antecipadamente as notas, as frases que estão prestes a sair da boca. Caso contrário, seria apenas um truque com o objetivo de conciliação final.

Diversamente, seguindo o imprevisto, o não ouvido, a aula se faz padecimento. Naquele tempo, tão bonito e triste, ao finalizar uma aula não tinha mais energias; não somente para falar mas também para movimentar-me. Sentia-me como um jogador de futebol a perder dois quilos ao final da partida, e eu à aula. Sem voz e sem forças ia embora aparentando triste e esvaziado.

E era verdade.

Na realidade, era ao mesmo tempo eufórico e emocionado. Eu sofria. A aula como extremo momento de liberdade e libertação. Às vezes percebia as intensificações na entonação da minha voz, em especial quando particularmente me apaixonava; tal estado me sugeria repetições; voltar a um conceito de maneira interativa e sublinhar com o simples facetamento discursivo a sua importância nos diferentes planos lógicos. Inserir tecidos emotivos nas tramas de uma lógica expositiva. *Conceitos tímbricos*. A voz como instrumento, como o contralto de John Coltrane, minha paixão.

Antropologia como “love supreme”

Um dia decidi fazê-los ouvir canto bororo.

Já por meados da década de 1990 os estudantes começaram a crescer em número; assim, eu lecionava num cinema-teatro e por isso não era fácil manter a atenção de todos como antes. Necessitava experimentar novas didáticas. Falar somente das culturas étnicas do Brasil – aquelas que os livros e os jornais continuam definindo primitivas ou selvagens – parecia-me demasiado limitado. Eu queria enfocar os mitos pré-colombianos de maneira que não me tornasse um estruturalista.

A história dos Bororós é muito particular, possuem uma cultura que encena um funeral verdadeiramente atípico e de enorme interesse etnográfico. Em viagem pelo Brasil uma colega antropóloga contou-me que saíra um disco de cantos bororós. O termo “canto” era e é absolutamente impróprio: emprega uma taxinomia do Ocidente que identifica o

canto como algo mais articulado e diferente. O *canto bororo* é rito, é tentativa de reconstruir o cosmo quando a morte fratura as regras e o caos flui como medo e dor.

Choro.

Funeral bororo

Decidi transferir as músicas para uma fita, trouxe o gravador de casa e o liguei em aula, colocando os microfones perto das caixas de som para melhorar a escuta. Concentrei-me muito sobre aquelas dolorosas variações da voz humana, os soluços dos homens que terminavam em expressões, cantadas, para depois voltar às dolorosas variações tímbricas. Depois de escutarmos expliquei o sentido do choro neste funeral e pude perceber o grande silêncio, inesperada atenção, diferente daquela de um estudante no seu primeiro ano. Surgiram numerosas perguntas. Boas e difíceis. No fim da aula houve um aplauso forte e teso. Era um aplauso à aula, à emocionada didática. E aos bororos também. Naquele tempo, estava trabalhando sobre o conceito de polifonia aplicado à representação etnográfica – uma polifonia no objeto e no método.

Quando comecei a pesquisar a comunicação urbana em São Paulo, recusava a visão habitual das favelas como “triste trópico”, já condenada por Lévi-Strauss à entropia, o chamado “terceiro mundo” e assim classificado pelo eurocêntrico olhar do outro tanto dito “primeiro mundo”. Era o centro, ou melhor, o conflito entre os centros desta imensa e extraordinária metrópole que eu queria entender, sendo impossível aplicar as mesmas categorias surgidas num contexto como o da cidade de Roma.

Pela primeira vez, em um texto escrito, utilizei imagens fotografadas por mim e um estilo subjetivo que até então sempre censurei, julgando-o pessoal demais e pouco científico. Naquela época intuí que a aula deveria identificar-se com esta visão polifônica e multivocal. E não sómente. Se minha pesquisa sugeria que eu utilizasse um método polifônico – mais vozes para explicar a metrópole que tanto comunica – dividido em fotografias, ensaio e uma outra parte etnopoética, também a didática deveria mover-se naquela mesma direção. Fazer-se polifônica. São Paulo incitava a didática a tornar-se multivocal.

O ano seguinte, um funcionário da Embaixada do Brasil deu-me o célebre documentário sobre o *Funeral Bororo*, comentado por Darcy Ri-

beiro, um entre os mais conhecidos antropólogos brasileiros, opositor da ditadura militar e futuro responsável pela cultura no estado do Rio de Janeiro.

No vídeo, o bororo falecido é primeiramente inumado, depois o túmulo é molhado com água o dia todo para acelerar a decomposição da carne, isto provoca a emissão de um cheiro tão forte que o próprio Darcy lembra ter-se fixado em seus pertences por muito tempo; por fim, o cadáver é exumado. Os parentes o trazem até o rio para lavá-lo com cuidado e o levam de volta à aldeia onde a caveira é pintada e exposta. O falecido bororo torna-se *antepassado* e nós diríamos à maneira etnocêntrica, ícone ou talvez obra de arte. Sofrimento, medo e fratura são ritualmente anulados pelas mulheres, por meio de lacerações cutâneas provocadas com finas espinhas de peixe no corpo todo. O ritual é forte e perturbador. As imagens são em preto-e-branco. O canto fúnebre como *choro* adquire uma ulterior visibilidade.

A aula fica mais densa, os códigos multiplicam-se. Música e vídeo permitem que uma cultura, como a dos Bororos, seja melhor entendida numa sala cada vez mais repleta de gente.

Não – somente – dentro

No começo da década de 1990, obtive o meu primeiro encargo: um curso que tratava sobre a antropologia da comunicação urbana. Nesse momento, terminava a exploração etnográfica sobre São Paulo e preparava a redação da metodologia, cuja parte era sobre formas de observar a cidade.

Um dia decidiu-se por votação fazer um passeio. Pela primeira vez saímos para além dos muros universitários, que não são apenas arquitetônicos como também mentais e didáticos. Os estudantes não eram muitos, assim pedi-lhes para seguirem-me segundo estas indicações: andar em fileira, possivelmente em silêncio. Desenvolver a percepção visual, aprender a olhar para o alto, sobretudo recorrer ao olhar oblíquo, não frontal. Atravessar os tantos códigos que o panorama urbano encena (*visualscape*), ver as eventuais conexões com os panoramas eletrônicos das mídias (*videoscape*) e individuar eventuais “imagens dialéticas” nos termos de Walter Benjamin, como mediação entre passado arcaico e presente inovador que prefigura um futuro utópico. Parar diante de lugares próximos à Faculdade, a meu ver significativos e que provavelmente nunca foram observados com atenção. No dia seguinte iríamos

interpretar o todo. Uma das áreas pré-escolhidas foi o centro de Piazza Fiume, exatamente onde estão algumas residências particulares, singularmente cercadas pelos muros do imperador Aureliano. Nós nos perguntamos como poderia ser viver numa casa cercada por muros, andar nos corredores, quiçá sobre os espaldões e observar do alto uma vida tão movimentada. Também imaginávamos festas pagãs, histórias como as de Calvino em que, aquém dos altos muros, vive-se sem nunca descer até o asfalto, demasiado contemporâneo.

Não – somente – música

Entre as coisas que mais influenciaram a minha formação, antes da música, foi a arte. Filho de pintor, a arte sempre me acompanhou, desde criança. Na vida cotidiana. Diferentemente de meu pai, a pintura que me interessava era a arte do Novecentos: como afirmava Benjamin, vanguarda e revolução. Nada de realismo, tudo experimentalismo, mesmo durante os incendiários anos 60.

Estava e ainda estou convencido que algumas coisas no âmbito da linguagem, do conhecimento, do sentir, são amiúde antecipadas pela sensibilidade visionária dos artistas. Os cientistas sociais chegam – se chegam – muito depois, geralmente junto com os políticos, quando os efeitos subversivos daquelas antecipações já estão esvaziados de sentido. Portanto, fiquei impressionado ao encontrar tudo aquilo que, desde o início dos anos 90 estava procurando na antropologia italiana (não somente) e encontrei em um livro comprado nos Estados Unidos, sob indicação de um amigo americano: *The Predicament of Culture* de James Clifford.

Uma linguagem enxuta, benjaminiana, que unia entre si diferentes módulos lingüísticos; surpreendente pelo estilo e pelos temas tratados. Uma escrita constituída com fios a serem livremente conectados. Mas, sobretudo, uma escrita que ligava a antropologia ao surrealismo. Se em James Clifford a influência de Clifford Geertz era evidente, ainda mais o era a mudança radical na antropologia que inseria na linguagem, na produção escrita, na *fiction*, algo muito mais complexo que a simples “interpretação das interpretações”: tratava-se de voltar à crítica e à experimentação. Estava-se reivindicando uma extrema parcialidade na reconstrução histórica da disciplina antropológica e, simultaneamente, a aproximação a novas explorações da pesquisa e que pudesse incluir inven-

ção e oposição. Ainda, existia a tentativa de configurar o que pudesse significar o fazer uma etnografia surrealista considerando que há tempo o surrealismo estava presente nos museus e nas academias.

Adentrar na arte contemporânea, mesmo sendo recente, é mais difícil que preferir as correntes ou os artistas do passado.

Deslocações e experimentações do presente são difíceis de ler, descobrir e entender.

Arte, surrealismo, canções e poesias ...

Na aula mostrei primeiro os slides sobre Magritte e a fonte multiperspética de Escher. Em seguida os de São Paulo: a cidade polifônica. Por meio dos primeiros, foram introduzidas as ambigüidades da linguagem icônica e perspética:

- o conflito entre código icônico e escrito, sendo que cada um nunca coincide com um único significado, como também cada mapa não é um território;
- a falsidade da perspectiva renascentista que utiliza um único ponto de vista (monológico), o do pintor, fazendo-o passar como ponto de vista objetivo e geral, também para cada espectador.

Em seguida, quis apresentar a minha pesquisa empírica sobre a comunicação urbana, que – entre outras coisas – descobriu uma visão polifônica e multiperspética da metrópole (e da narração), que afastava de qualquer código os significados preestabelecidos e, finalmente, permitia-me introduzir os tipos lógicos de Gregory Bateson, segundo o qual e mais uma vez, o mapa não é o território. Igualmente, como o terreno da pesquisa não coincide com a sua representação.

De fato, as minhas seqüências fotográficas de São Paulo não eram São Paulo, tampouco um instrumento de orientação. Ao contrário, elas constituíram o meu mapa, um mapa que deve mais desorientar que orientar, isto é, favorecer a orientação só depois de aceitarmos a perda de direção, seja geograficamente ou cognitivamente. Portanto, a visão dos diapositivos sobre São Paulo não era para mim uma simples junção icônica útil a um melhor conhecimento do objeto de estudo, mas deveria assumir a autonomia relativa a uma linguagem que desenvolva o seu próprio nível cognitivo, que leve a pesquisa a unir e decodificar. De fato, na monta-

gem das várias seqüências fotográficas está também uma parte do método. Um método, justamente, polifônico.

Um *poema concreto* do poeta paulistano Oswald de Andrade – a inventar palavras como *pressauro*: um mix pré-histórico – modernista de presente-passado-futuro, que delineia uma metrópole em expansão, fluida, sem limites, não mais em decadência como em “tristes trópicos”. Uma terna *canção* de Caetano Veloso sobre *Sampa* e a sua avenida São João – verdadeiro texto etnográfico-poético, escrito por um “tropicalista”, nascido em Salvador – confessa e dissolve o seu preconceito cantando a beleza do concreto (que infelizmente Lévi-Strauss nunca escutará).

Um *museu tupi – surrealista* desenhado por um arquiteto como Oscar Niemeyer desconcretiza o “concreto”, torna-o dócil, curva-o, move-o, segundo uma mediação reelaborada pelas vanguardas europeias e pelas inovações locais (*tupi*).

Cantos, poemas, canções, arquiteturas e ulteriores – tendencialmente infinitos – códigos, exprimem polifonia e a aproximação entre eles, produzem outras polifonias. É a metrópole dissonante que canta, não mais a cidade harmônica.

... Polifonias³ arquitetônicas ...

Entre arquitetura e antropologia deveria haver uma troca recíproca e produtiva, pois uma antropologia metropolitana (mais que “urbana”) não deveria olhar unicamente os restos localizados nas periferias como também as tantas centralidades do centro onde surgem conflitos e inovações. Pensar a metrópole é fazer-se pensar da metrópole. E a relação entre metrópole e comunicação é a parte que constitui a antropologia contemporânea. A arquitetura informa o espaço, também o da Web, constituindo aquela significativa *metrópole comunicativa* que desafia as atuais Ciências Sociais. Um dia, durante a aula, coloquei as transparências do *Guggenheim de Bilbao* realizado pelo Gehry e do Judische Museum de Libeskind em Berlim. Não é nada natural dar aula dentro de uma sala universitária composta por formas geométricas e ângulos retos. Os muros e as perspectivas falam com as suas próprias linguagens silenciosas e pré-formam o contexto da aula. A emolduram. A aula, mesmo quando inovadora, corre o risco de fechar-se na tradição caso não entre em discussão com o contexto arquitetônico no qual ela se

desenvolve e que transpira valores, informa. Tais valores implícitos são amiúde os piores, porque absorvidos como neutros.

... Musicais

Dar aula sobre o Brasil deve incluir também escutar a sua música. A efervescência da música popular brasileira (MPB) é tal que muitas reflexões da filosofia e antropologia são expressas propriamente nas canções: textos, arranjos, shows, enredos. Em outras palavras, não é possível falar exclusivamente do Brasil: é preciso sabê-lo escutar com as suas muitas músicas, os muitos sons, os muitos intérpretes. Escutar os muitos corpos que o dançam.

Alguns dias depois de mostrar os slides, faço os alunos ouvir músicas brasileiras. Para explicar algumas atitudes, comportamentos e também valores difundidos neste país – como o oscilar entre a tristeza e o prazer – faço-os escutarem um trecho da canção de Caetano Veloso e Gilberto Gil *Desde que o samba é samba*. Comentar depois os seguintes versos: *a tristeza é nossa senhora... a lágrima clara sobre a pele escura... o samba é pai do prazer, o samba é filho da dor*.

A condição para produzir o prazer, difundi-lo, criá-lo está em ter experimentado a dor ou o estranhamento. Depois, uma outra canção de Caetano – *O Estrangeiro* – em que o compositor faz dura crítica à incompreensão de Lévi-Strauss a respeito do Rio de Janeiro e mais ainda, de São Paulo, nos tristes trópicos. Uma canção faz a crítica melhor que muitos antropólogos. Para fazer sentir o pulsar do sincretismo musical escolho, para as aulas, o *Olodum* de Salvador da Bahia, com a sua percussão de rua: único grupo musical no mundo que entoou uma canção contra a invasão da Eritréia por parte da Itália fascista.

A viagem HIP HOP

Ali por meados dos anos 90 leio que em Turim, no castelo-museu experimental de Rivoli, haveria uma importante retrospectiva sobre Keith Haring, o artista dos grafites metropolitanos. Proponho-me a ir de trem até ao local do evento. Daniela, uma estudante cujo pai é ferroviário, reserva-nos um vagão. Partimos às seis manhã e voltamos no dia seguinte, após termos viajado à noite. Foi uma viagem etnográfica. Muitos – eu em

primeiro — voltaram mudados desta viagem e graças à experiência em ver e discutir juntos as obras de um artista de rua, da *subway* e que fazia as suas provocações extracontextuais em cartazes, trens e muros.

- Um itinerário biográfico em que se reflete: o conflito entre *grafite*, arte de rua, *aerosol art*, *writing*, *hip hop*, vivido por um artista marginal e apenas conhecido depois de morto, o novíssimo e transformado em ícone como os seus cartões-gadget.
- Um itinerário etnográfico: a condição metropolitana, com os seus fluxos instáveis, permite desenvolver percepções e expressões, ambas concebidas só ao cruzar a grande metrópole.

Nestas experiências a comunicação metropolitana ou a metrópole comunicante não é mais aquele mal a ser exorcizado para voltar ao campo, ao vilarejo ou à cidade-museu: é conflito, inovação, excitação, infração, deslocação, mutação. Os códigos expressivos elaborados por Haring e por outros foram experimentados num contexto feito por outros, por filosofias espontâneas que farejam o fluxo ácido da metrópole. Esta passagem é uma zona de sombra, uma nua refeição, uma flor do mal. Haring caracteriza-se por um estilo (e também uma etnografia) não redutível à imobilidade do “estudo”, mas que move e também se move em praticar a dissolução de cada regra precedente e em criar – no fadado momento da improvisação – a sua visão. Mesmo em Haring o liame metrópole-corpo-sexualidade é decisivo. A erotização encena-se nos panoramas metropolitanos, cativa e enreda o próprio corpo e o corpo de cimento, do metrô, dos detritos, dos restos, do asfalto. Metrópole sexuada. *Bodyscape*.

Uma vídeo-aldeia xavante

A antropologia da comunicação permite um ulterior entrelaçamento da aldeia e da metrópole. Favorece a observação de uma dupla troca, entre uma cultura metropolitana que invade os territórios etnográficos “tradicionais” e a aldeização das metrópoles. Trata-se de um dos fluxos produtivos do sincretismo brasileiro. Quase no fim da minha pesquisa sobre a polifonia de São Paulo entre em contato com os Xavantes. Da metrópole à aldeia. Fui convidado à um primeiro encontro étnico com os Xavantes – muito envolvente – por meio de uma colega do Museu Nacional no Rio.

O encontro com Domingos Mahoro – Cacique, isto é, líder político na sua aldeia em Sangradouro – aconteceu em 1989 e perto de Iguaçu, na Argentina, em uma pobre aldeia guarani. Eu o admirei pela sua vontade de modificar a passividade resignada que parecia reinar entre os jovens, e mais ainda entre os idosos, guaranis. Nunca esquecerei a maneira pela qual consegui superar a forte desconfiança de Domingos em relação a mim, quando arbitrei uma partida de futebol entre Guaranis e Xavantes contra os argentinos locais.

Desde então, Domingos foi a Roma duas vezes dar uma série de palestras na Universidade, na FAO e no Museu Pigorini, tratando a relação entre tecnologias visuais e cultura nativa. A sua capacidade de expor – contra todas as extensas oposições pelo uso nativo das mídias que, por sinal, continuam difundindo uma visão do nativo “puro” e “incontaminado” – o seu desafio em favor de uma mudança cultural também utilizando vídeo e computador. O uso descentrado da tecnocomunicação não significava abandonar o ser Xavante, mas o contrário: pode ser a maneira de estar dentro e contra o processo da globalização. Filmar os próprios rituais significa reativá-los, difundi-los, interpretá-los. Significa uma virada metodológica para a antropologia contemporânea, sem apenas interpretar, mas mostrando a auto-representação da própria cultura.

Fui duas vezes (com Flame Zoot) à aldeia de Domingos Mahoro. A segunda, por ocasião de um ritual que acontece a cada sete anos. Obteve permissão para filmar o ritual do *furar as orelhas*. Um rito de passagem quando o jovem Xavante torna-se adulto, muda o seu nome e torna-se um guerreiro. Os Xavantes foram e são guerreiros, a última nação indígena militarmente submissa ao exército brasileiro. Descobri uma equipe de jovens Xavantes querendo filmar e montar o mesmo ritual. O seu vídeo – e esta é uma notícia do final de 2001 – ganhou o festival de antropologia visual indígena em Quito (Peru).

Uma primeira inovação transparece: o Xavante fala e dá aulas sobre a própria cultura em primeira pessoa. É a sua voz – a sua interpretação, a sua modulação, o seu corpo – que explica os processos da mudança cultural e o uso nativo da tecnocomunicação. Domingos é um extraordinário orador e também por isso é Cacique, pois um chefe político deve saber falar; o seu papel é inseparável do seu discurso em público. A arte da retórica legitima o poder representativo. E Mohoro é extraordinário nisto,

com a sua voz calma e arredondada, que destaca cada palavra; os olhos vivos e atentos; os cabelos cortados ao estilo xavante, com os palitos de madeira fincados nas orelhas a caracterizar sua identidade: uma identidade em movimento, desvinculada do inamovível peso das raízes.

Quando decidi realizar a montagem do material gravado, mostrei como os Xavantes filmaram o seu ritual. O sentido do meu vídeo era o de selecionar aquelas fases do rito, mostradas pela filmagem deles, colocando em cena uma metacomunicação. O espectador não deveria observar apenas as várias fases mas, sobretudo, os jovens Xavantes que, no campo, se filmaram: da comunicação do primeiro estágio (os antropólogos filmam e interpretam os ritos dos xavantes), a uma de segundo estágio (os Xavantes se filmam e se interpretam). Escolhendo *filmar eles que se filmam*, procurei mostrar – ao mesmo tempo e em duas ordens lógicas diferentes – o rito e a mutação.

A música e os xavantes

O ano em que decidi abordar este tema etnográfico, lecionava, pela primeira vez, em um cinema. Um grande cinema de Roma (o Empire), transbordante de estudantes mesmo nos corredores. A situação didática tornava-se difícil, pois o número dos estudantes superou a oitocentos. Eu não poderia utilizar as técnicas didáticas tradicionais.

O problema que se apresentava consistia em como conquistar a atenção de um número tão grande de pessoas sem perder o nível da didática e, ainda, desejando levá-lo além. Assim sendo, pensei em uma solução específica para introduzir a cultura Xavante: o *Sepultura*. Grupo musical brasileiro conhecidíssimo internacionalmente, especialmente entre os jovens, pela música Death, um tipo de “heavy metal” – havia há pouco gravado um CD muito singular, a meu ver interessantíssimo: *Roots / Raízes* ... algumas músicas foram gravadas apropriadamente em aldeia Xavante (diferente daquela aonde fui) e os mesmos Xavantes cantavam uma canção acompanhados pelas suas guitarras. Naturalmente muitos estudantes conheciam o Sepultura, mas ninguém os Xavantes.

Solicitei que escutassem dois trechos: o **primeiro** inicia com um solo do berimbau tocado por um outro grande da MPB, Carlinhos Brown, para prosseguir com variações cada vez mais distorcidas e paroxísticas, compulsivas, das guitarras elétricas. O berimbau é um instrumento de

origem africana – transplantado no Brasil, sofreu notáveis transformações – por isso é tocado como um verdadeiro instrumento musical, às vezes acompanhado por uma grande orquestra ou pelo virtuoso Nana Vasconcelos, um dos maiores da percussão mundial. Na aula, tentei ilustrar por meio da acústica a perspectiva do sincretismo cultural-musical. Um grupo – conhecido pelas suas escolhas não ligadas ao folk mas à produção tímbrica metálica – cruza as distorções elétricas das guitarras ocidentais com o berimbau afro-brasileiro. No **segundo** trecho os mesmos Xavantes introduziram a sua música étnica: aquela das batidas dos pés e das mãos, a rotação dos corpos e o tom da voz valentemente guerreiro, que forneciam um outro exemplo de contaminação. Até os *Sepultura* tiveram o corpo pintado com as cores rituais dos Xavantes, acompanhando as músicas com o som acústico e ao vivo das guitarras.

As *Roots* assim musicadas viravam uma espécie de itinerários; verdades que cruzavam um grupo metálico Death metropolitano e globalizado a uma tradição popular afro-brasileira, uma raiz nativa de um grupo étnico significativo. Música global, música afro, música étnica: a partir desses fluxos propaga-se uma música “glocal”: mundializada e localizada. Uma música que transita pela pesquisa etnográfica e pelos tantos “Brasis”.

O convite feito aos estudantes, especialmente àqueles mais filo-Sepultura, foi para inserir a pesquisa etnográfica entre os seus interesses. Enfim, estaria claro que cada tentativa de classificar os instrumentos, os timbres, os estilos musicais nas categorias de “ocidentais”, “afro-canais”, “étnicos” não faria mais sentido como no passado.

O Canevacci nos fez escutar o sepultura ...

Foi a frase de dois estudantes que ouvi fora da faculdade.

A experiência caracterizou-se por uma aula “normal” sobre os Xavantes no contexto da mudança cultural e das transformações das identidades, também étnicas, no Brasil contemporâneo; seguida da visão do meu vídeo sobre a auto-representação Xavante. Caso as culturas nativas não sejam imobilizadas nas profundezas das raízes, tudo aquilo que cada indivíduo herda culturalmente é somente uma parte em relação àquilo que ele constrói com os próprios intinerários. Falar dos Xavantes é sempre como falar um pouco de si. A escuta do Sepultura, então, não é um estratagema para cair nas graças dos estudantes ao primeiro ano,

ou para piscar o olho aos seus fãs. A escuta é parte de uma didática antropológica que entra nas produções da comunicação musical contemporânea em que se encontram o Sepultura e os Xavantes.

A pluralidade das formas culturais brasileiras não pode restringir-se a um sujeito forte (nas metrópoles) e negá-lo àqueles assim chamados fracos (nas aldeias). Além disso, os Xavantes nunca foram fracos: é verdade que foram vencidos pelo Exército brasileiro, mas a cultura deles permanece aquela dos guerreiros e caçadores, da qual estão surgindo jovens gerações ligadas às novas tecnologias. Por esta razão eles declaram com ênfase que são completamente brasileiros e completamente xavantes, que falam duas línguas, que possuem diferentes tradições e identidades pessoais. Por esta razão não é por acaso que os mesmos Xavantes tenham produzido um primeiro CD ROM sobre a sua cultura que ganhou um prêmio, recebido por Domingos e seu filho nos Estados Unidos. Não é por acaso que muitos grupos étnicos ou nações indígenas tenham os seus sites. Vários dos meus alunos que fizeram trabalhos sobre os Xavantes encontraram uma infinidade de material na Internet. Se eles tivessem procurado nos manuais de antropologia não encontrariam nada.

Os xavantes antropólogos

Numa seqüência que filmei ao longo do *Rio das Mortes*, jovens Xavantes pintam, reciprocamente, o corpo de vermelho (*jenipapo*) e de preto (*urucum*), enquanto um outro os filma. Linhas geométricas pelo corpo. O estilo dos cabelos é diferente daquele dos adultos: parece ser uma singular mediação de punk e etnicidade. “Etno-punk”. Os jovens entalham canas de bambu para fazer instrumentos musicais e os testam separadamente; enfim, cobrem os ombros e a cabeça com folhas. Aquele que os filma tem as orelhas furadas: é um adulto, chama-se Ripa, estudante de Antropologia Cultural da USP. As classes de idade vão de sete em sete anos e dessa forma pode acontecer que um iniciado seja mais ou menos coetâneo (segundo a nossa mensuração do tempo) com a velha geração.

O mundo – pelo menos em algumas das suas partes – está verdadeiramente mudando. Esta parte do mundo em mutação é também a minha parte. É a escolha de procurar estar dentro e fora de tal mundo – o cosmo Xavante – para absorver alguma pequena porção de tudo isto, é a minha escolha. Isto comporta recusar o papel etnográfico de puro

intérprete que se autocoloca sobre os ombros do nativo enquanto desafia, ombro a ombro, os antropólogos precedentes.

Música e cinema: aphex twin e metrópolis

Metropoles de Fritz Lang é um dos filmes que sempre sugiro aos meus estudantes. A razão desta escolha nasce do fato de que tal filme antecipa de modo futurista e expressionista a representação da metrópole e enfrenta dois temas clássicos da antropologia e da psicanálise: o duplo e o autômato, isto é, o que perturba. Lembrando do filme, o Patrão de Metropoles decide encomendar a um megacientista um robô perfeitamente idêntico a Maria, a mulher que, no filme, empurra os trabalhadores em direção a uma espiritualidade não redutível ao Patrão. Antecipação do *Cyborg*, as imagens da criação cinematográfica do autômato constituem um entre os mais altos níveis na história do cinema. Decidi fazer um teste durante vinte minutos: tirei todo o som do vídeo e inseri *Digeridoo*, o primeiro trecho do CD de Aphex Twin. A razão desta escolha é complexa e surge de diferentes necessidades: encontrar uma nova trilha sonora para o filme não enraizada no passado e tampouco banalmente atualizada. Introduzir Aphex Twin significa utilizar um autor que, pelo seu próprio nome, evoca o duplo, um gêmeo que existe e não existe, sendo ele um único músico que transfere o seu duplo (*twin*) em sonoro; ainda, produzir um ritmo compulsivo que às vezes coincide, de uma maneira quase perturbadora, com os momentos salientes do filme, especialmente quando a produção se bloqueia e a fábrica subterrânea quase explode. Enfim, “remesclar” um “mix” de música eletrônica e *digeridoo* aborígene australiano (comprida e oca madeira, donde sai um som contínuo através de uma técnica especialde inspiração e expiração).

Híbrido, duplo, ritmo alterado, tecnometrópole, cinema, música nativa-eletrônica. Contudo, a minha sensação final é: o mais entusiasmado era eu, não a maioria dos estudantes presentes. Pena.

Slides paulistanos

O uso de imagens em slides foi o primeiro e mais continuado meio para comunicar o método polifônico. As fotos de São Paulo são o resultado de anos de observação e pesquisa, primeiro para lecionar na USP e

depois para uma pesquisa que no início parecia-me louca: interpretar a comunicação visual entre uma das maiores e desordenadas cidades do mundo. Sem ter um verdadeiro conhecimento sobre a arquitetura, com muitas dificuldades de deslocação e compreensão urbanística, São Paulo apresentava-se na sua enorme e interminável conurbação.

Cidades sem um *downtown*, sem um centro histórico clássico, de muitos centros co-presentes e em competição entre si. A minha hipótese de trabalho era verificar as dimensões policêntricas de São Paulo e das suas tramas comunicacionais. Uma questão parecia-me clara: o olhar do pesquisador não podia ser mais o do tipo estruturalista como o de Lévi-Strauss, que há muitos anos via na cidade tropical somente tristeza e decadência, julgando de maneira moralista e eurocêntrica as cidades da América – desde o Norte até ao Sul – todas carimbadas como *a-históricas*.

Coisa estranha para um antropólogo: para Levi-Strauss a história – única e singular – pertenceria somente à Europa e às suas bonitas cidades “modernas”. Parecia-me incompreensível julgar São Paulo, New York, Los Angeles, Cidade do México como ruínas construídas sobre ruínas, que iam à ruína.

Apesar da sua terrível poluição, depois um longo período aprendi a “respirar” São Paulo; a ver de outra maneira as imagens da metrópole; a sentir a contínua mobilidade dos seus edifícios, dos seus códigos, das suas pessoas, das suas cores, das suas “coisas”. Tudo se transforma sob os olhos de São Paulo. A imobilidade urbana que me sempre pareceu tão asfixiante e provincial na Itália, sobretudo em Roma (não obstante a sua beleza), era coligada à imobilidade psíquica. Os fluxos urbanos – caóticos, irregulares, opacos, mas sempre em movimento, diagonais, multiperspécticos – me davam uma sensação de embriaguez especialmente à noite, indo a toda velocidade ao longo das suas avenidas e contínuos viadutos que, ao deixarem passar os carros, abrem-se como *concreto corpo sexuado*.

Depois de várias discussões com os meus amigos paulistanos, entendi qual nova perspectiva antropológica eu deveria utilizar, já que um determinado contexto metropolitano compartia em parte os meus códigos e em parte produzia outros definitivamente diferentes e que o meu olhar estrangeiro entendia melhor as diferenças semióticas emitidas por vários fluxos metropolitanos (edifícios, praças, avenidas, *outdoor* etc.) do que o olhar familiarizado. A experiência dos *shopping centers*, à época inexistentes na Itália, foi fulminante para compreender uma diferente maneira de ex-

perimentar o consumo (produtivo e performativo); a descoberta de uma grande escola de arquitetura brasileira, nascida do modernismo de Le Corbusier e depois na direção dos seus próprios estilos, híbridos e polifônicos (Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Lina Bo Bardi, Burle Marx); a importância das enormes fábricas que configuravam a rede dos operários por meio de um anel produtivo, pronto a juntar-se a outras conurbações pós-industriais; a diferença em organizar o consumo, de produzir o consumo, de pré-formar o consumo. A decisiva mudança do meu olhar, acostumado aos lentos ritmos da “despesa” romana, elabora-se aqui: o consumo produz valores. O shopping não é nem público, nem privado. Não herda as modernas funções da praça. Está para além.

A descoberta que a grande metrópole não somente produz com as suas indústrias como, essencialmente, consome com os seus muitos lugares, espaços, zonas, foi possível graças à experiência paulistana. Não somente: os códigos que em Roma tinham um claro valor simbólico, lá eram reduzidos a mero sinal, e nunca se podiam definir inferiores, especialmente para quem não gosta de utilizar as dicotomias, de reproduzir estereótipos, de congelar arquétipos. Tais códigos exprimiam algumas diversidades radicais que precisavam ser entendidas. As diferenças tornavam-se fonte determinante de conhecimento. Saber colher as diferenças, eis a minha tarefa.

Polifonias, ainda e sempre polifonias

Acompanhado sempre da minha *Nikon* fotografei todas aquelas que para mim eram *diferenças que comunicavam outras diferenças*. A comunicação urbana envolvia-me e procurava um, aliás vários estilos que somente utilizando a desorientação era possível perceber e tentar elaborar uma sistematização parcial. Utilizar a escrita de outra maneira: aplicar um estilo narrativo, literário ou poético e dar sentido a um simples edifício, um shopping, uma seringueira, um museu, a uma propaganda tanto visível quanto incompreensível. Foi a pesquisa que mudou a minha vida. O livro² depois de tantos anos ainda é utilizado, lido, citado, comentado nas principais Universidade do Brasil e de São Paulo especialmente. O sentido desta pesquisa comuniquei-a na aula pelo uso de slides. A cada imagem parava longamente e contava-a, interpretava-a nos mínimos detalhes. Sentia o desenvolver de uma capacidade de multiplicar as

narrações a partir de um dado até mínimo, micrológico. Cada slide era uma história. Polifonia é desde então uma palavra que – simplesmente ao pronunciá-la – produz-me um prazer sensual. **Polifonia me liberta, me difunde, me multiplica.**

Comunicando tudo isto surpreendia-me, às vezes, ao fim da aula projetando apenas dois slaides, era preciso acelerar contra a vontade a projeção. Sem aquelas imagens eu nunca poderia dar um sentido, mesmo mínimo, à “minha” cidade São Paulo. A didática estava inscrita na pesquisa. Por isto, ambas eram polifônicas. Simetrias. Atrações. Seduções.

Do vídeo ao teatro

Tudo isto é fundamental mas não o suficiente. Havia-me influenciado Victor Turner e a sua teoria da *performance* aplicada didaticamente. Lembro que as suas experimentações eram feitas junto a pessoas como Scheckner e Goffman, que também aplicavam na vida cotidiana a perspectiva interacionista da performance. Se a vida quotidiana é representação, também a pesquisa etnográfica pode transformar-se – por meio da performance – em representação. E a performance é tal quando utiliza uma multiplicidade de códigos e recusa o gênero teatral do Ocidente, baseado no texto escrito, na psicologia das personagens, num público passivo e sentado. A performance serve didaticamente para levantar os estudantes das cadeiras e fazê-los agir, não atuar. Fazê-los mover dentro da experiência corporal que os empurra e entra nos corpos etnográficos.

Um funeral, um ritual ou um diário, como aquilo relatado por Malinowski. Mais uma vez, a experiência pessoal favorecia um outro experimento: eu havia freqüentado longamente o chamado “teatro antropológico” de Eugenio Barba e dos seu seguidores, conhecia algumas diretrizes do teatro performativo: com mais linguagem do corpo e menos da palavra. Dessa forma, surgiu-me a idéia que poderia traduzir-se numa experiência performativa dentro e fora das salas de aulas, pois a antropologia deve mover-se no ar e mexer as hierarquias arquitetônicas e corporais do saber. Além disso, obteria outros resultados didáticos: os estudantes deviam ver, ler, interpretar, um mito étnico, um diário etnográfico, um ritual nativo, uma obra literária, encontrar soluções musicais adequadas, trabalhar sobre máscaras. Enfim inventar o momento culminante: a performance.

Na dissolvência

Quando se dissolvem os velhos códigos, sabemos tudo das suas histórias, como eles ainda funcionam, opacos e repetitivos, arquiconhecidos. Os outros – os novos códigos – aqueles em gestação e ainda não compreensíveis, disparam instâncias que desemolduram, quebrando o *frame*. É neste momento que se move a improvisação: a regra está em *pause* ou dissolvida, ninguém mais presta atenção a ela porque todos já sabem aonde ela vai dar. Libera-se, então, o código ainda não ideado e compõe-se uma história que nunca foi contada; inventam-se formas que estavam fora da moldura e que continuam questionando qualquer moldura enquanto prisão lingüística. Afinal, muita arte do *Novecentos* baseava-se neste princípio: cada frase – musical, pictórica, literária – reinventava as suas regras internas para depois destruí-las, pois não funcionariam na frase sucessiva.

A improvisação geralmente é desprezada, parece não ter algum fundamento cultural (coletivo), científico (reconhecido), estrutural (universal). A improvisação aparece desprovida, sutil, individual, sem autoridade, sem raízes, uma coisa que aparece e logo desaparece. Mas a espontaneidade do código tem a potência de desconjuntar os velhos códigos e de viver naquela fase dissolvente, em que tomam forma novos conceitos, palavras, códigos; sinais antes inexistentes ou percebidos como insignificantes. Assim, os defensores da história – do poder das regras somente inseridas na História – reviram-se no seu contrário. Na paralisia da história, aqui e agora, para eles, se movem somente no passado e para o passado, nas tradições populares, nos cantos camponeses, nas lutas operárias, na tradição antifascista. Mas existe também uma história, ou melhor, algumas histórias que estão no presente e que não são todas internas, condicionadas àquela História, ao contrário, são freqüentemente desrespeitosas e, a meu ver, exatamente quando se falta com respeito à História e à Memória – sua grande aliada – é que se produz o novo.

Em suma, a improvisação que gosto não é nem aquela de certa forma prevista no *jazz*. A improvisação comove quando um autor, como o já citado Coltrane, passa de uma a outra visão sobre a música. Música visionária. É nesta radical alteração que flui a improvisação. Porém, quando o mesmo Coltrane continua refazendo aquele modelo, o todo vira esquema, código regulado, estável, previsto. Não há nada de novo sob o sol. Potência repressiva dos provérbios que consolidam a banalidade da estase que bloqueia. Mas não estamos mais debaixo do sol: temos tantas

fontes de luz, de calor e alegorias. Em algum lugar ou momento, graças a alguém, eis de novo a improvisação: a regra é descongelada, derrete-se com o calor no inaudito, no nunca ouvido.

O problema didático que se me apresentava agora era diferente e evidente: tudo aquilo que poderia ter funcionado até os anos 90 tinha chegado ao seu limite. Todos estes âmbitos didáticos eram utilizáveis sozinhos, enquanto a lógica comunicativa permanecia um tanto imutável. A passagem que se fazia necessária era poder utilizar contemporaneamente, em parte ou no todo, estas e outras formas expressivas. Não somente. Sobretudo, experimentar uma didática que manifestasse, em um tipo de lógica *post-identitária* e multiperspéctica, formas expositivas, hipertextuais que difundissem ao mesmo tempo discursividades múltiplas, como as identidades, narrações multisequenciais, *digital collage*, cyber-antropologias. O hipertexto não mais como banal e tranqüilizante passagem entre várias partes para escutar/ler/ver separadamente, mas progressivos *cut up*, montagens lingüísticas, cruzamentos expressivos.

O professor vai à “mesa de mixagem”!

Notas

- 1 Este texto nasce do livro P.J. Didática etnografia sperimentale de CANEVACCI, Massimo. Roma, Editora Meltemi, 2002. A tradução e versão modificada para língua portuguesa coube a Rita Brancato, graduanda em Ciências Sociais no CFH-UFSC e ex-aluna do professor Canevacci na Università La Sapienza de Roma. Convidada pelo NUP/CED, Rita Brancato entrou em contato com o autor que, gentilmente, remeteu o presente texto, autorizando sua versão e publicação nesta Revista. A revisão técnica ficou a cargo de Paulo Meksenas.
- 2 Massimo Canevacci nasceu em Roma, na Itália, em 1942. A partir de 1984 e periodicamente, vem ao Brasil como *Professor Visitante* ou *Conferencista* em diversas Universidades. As principais traduções da sua obra no Brasil são da Editora Brasiliense: *Dialética da Família*(1981), *Dialética do Individuo*(1981), *Antropologia do Cinema*(1984), *Antropologia da Comunicação Visual*(1990) e *A Cidade Polifônica*(1993).*Texto traduzido*.
- 3 Refere-se ao livro *Cidade Polifônica*, publicado no Brasil em 1993 pela Editora Brasiliense (N. da T.).

Abstract

This text reflects upon Anthropological research practices and relates them to the teaching of this social science. Reviving memories of experiences with different research modes allows the establishment of a possible dialogue with their forms of socialization. In other words, it means also reviving experiences related to the teaching of anthropology. Thus, the article affirms that the distinction between research and teaching practice is tenuous for the two activities appear to be overlapping.

Key words

Teaching of Anthropology; Anthropology of Education.

Resumen

El presente texto propone reflexionar sobre algunas prácticas de investigación en antropología buscando relacionarla con la enseñanza de esta ciencia social. Recuperar las historias que traducen las diferentes experiencias de los modos de hacer investigación, permite, entre otros aspectos, establecer un posible diálogo con sus formas de socialización. En otras palabras, también significa rever las experiencias relacionadas con la enseñanza de la antropología. De esta forma, se admite, en el presente artículo, que es frágil la distinción entre investigación y la práctica docente ya que estas dos actividades siempre están imbrincadas.

Palabras claves

Enseñanza de la Antropología; Antropología de la enseñanza.

Università degli studi di Roma «La Sapienza».
Dipartimento di Sociologia e Comunicazione.
Via Salaria, 113 00196 – Roma, Itália
e-mail: canevacci@uniroma1.it

Recebido em: 07/07/2002
Aprovado em: 15/08/2002