

ARTIGO

**ANTROPOLOGIA DE EQUIPAMENTOS CULTURAIS
ADESÃO SITUACIONAL**

Lucas Graeff

RESUMO

Este artigo propõe uma antropologia de equipamentos culturais fundamentada no trabalho etnográfico. Propõe o conceito de “adesão situacional”, isto é, o encaixe afetivo e efetivo entre uma determinada atividade cultural e seu público. No que se refere aos equipamentos culturais, argumenta-se que as adesões situacionais devem ser interpretadas por meio dos estudos em memória social, posto que operam pelas experiências prévias das pessoas e dos grupos e de suas linhagens formativas, de aprendizagem e de experiência.

PALAVRAS-CHAVE: Equipamentos culturais; Etnografia; Adesão situacional; Memória Social.

ABSTRACT

This article proposes an anthropology of cultural facilities based on ethnographic work. It presents the concept of "situational attachment", that is, the affective and effective engagement between a given cultural activity and its audience. With regard to cultural facilities, it is argued that situational attachment should play a role in social memory studies, since they operate through the previous experiences of people and group, as well as through their formative, learning and experience backgrounds.

KEYWORDS: Cultural facilities; Ethnography; Situational attachment; Social Memory.

POR UMA ANTROPOLOGIA DE EQUIPAMENTOS CULTURAIS

Feira do Livro de Canoas, Rio Grande do Sul, junho de 2015. O poeta Henrique Freitas participa de uma “conversa com um público”, atividade característica desta que é a segunda maior feira literária do Estado, perdendo em números apenas para a da capital, Porto Alegre. Ele se encontra no palco e fala de seu processo criativo. Na plateia, alunos e alunas de escolas municipais, com idade entre 13 e 18 anos. Todos e todas vestem uma camisa vermelha e calças de moletom pretas. É o uniforme distribuído em 2014 pela prefeitura para as escolas municipais.

Henrique transpira muito. O dia está abafado, mas o que parece justificar seu suor é a difícil relação com o público, aparentando indiferença ou desinteresse pelo que o poeta diz. Estou sentado na primeira fileira. Câmera fotográfica e caderno de notas na mão, escuto comentários de um grupo de meninos atrás de mim. Falam de futebol.

Outro grupo, de meninas, está rindo. Todas olham para seus *smartphones*. Ninguém filma a atividade com seus aparelhos, por sinal.

De súbito, um segundo artista surge em cena. Ele está vestido com uma indumentária de estilo *clown* de teatro: terno rosa, sapatos sociais, maquiagem branca no rosto, olhos delineados em preto, batom nos lábios e blush nas bochechas. Na cabeça, uma boina, verde e com uma pena presa na parte de trás. Seu nome é Arnaldo Bauer, como viria a descobrir mais tarde. Ator e declamador conhecido em Canoas/RS.

A primeira aparição de Arnaldo produz alguns risos na plateia. Quando ele começa a declamar um texto do poeta Henrique, as conversas paralelas reduzem. Ainda assim, percebo alguns risos e brincadeiras, que interpreto como resposta a uma situação inabitual: em minha experiência com jovens de nível escolar médio e superior, é incomum vê-los assistindo, ao vivo, a performances de declamação de poesia ou a peças de teatros⁵. Além do mais, quando há saídas escolares relacionadas a práticas artísticas e culturais em Canoas – visitas a espaços de cultura e de memória, sobretudo museus –, elas nem sempre se inserem num projeto pedagógico da turma ou da instituição, podendo ser uma visita livre ou demandada pela prefeitura com vistas a garantir presença de público. Nesse sentido, o estranhamento da plateia pode resultar também da incompreensão das relações entre ensino formal (escola) e educação artística e cultural. Por fim, outro viés interpretativo responde à dimensão qualitativa da performance e à persona de Arnaldo, misturando elementos tragicômicos por meio de sua indumentária, seu tom de voz grave e a seriedade com que lê o texto poético.

Quando Arnaldo sai da cena, Henrique retorna e busca novas interações com o público. Faz perguntas aos jovens, que não as respondem. Chama uma das professoras para colaborar. Ela menciona algumas palavras sobre poesia – sobre rima, escrita, criação... –, mas o faz com certo constrangimento ou timidez. Sem sucesso na obtenção de um diálogo com a jovem plateia, ele encontra apoio no rosto conhecido de um aluno. Henrique convida-o para subir ao palco. O menino vem e recita os versos de um poema que lhe foi entregue em uma folha de papel.

⁵ Como exemplo de *slams*, batalhas de poesias entre adolescentes e jovens, como algo presente nas escolas brasileiras nos últimos anos, indico a leitura de Stella (2015). Além dos *slams*, saraus de poesia e de literatura também são fenômenos presentes na vida de jovens de nível escolar médio e superior. Na Universidade La Salle, em Canoas/RS, há um sarau mensal coordenado pela profa. Lucia Regina de Lucas Rosa. A referência à minha experiência vem justamente enquadrar – e portanto, limitar – a particularidade da impressão que tive face à reação do grupo de pessoas presente durante a performance.

Ao final dos versos do aluno, Arnaldo retorna à cena. Dessa vez, cantando “Se essa rua fosse minha”. É nesse momento que se dá a mudança súbita que motiva este artigo: quando ele canta o segundo verso “se essa rua fosse minha”, a maioria dos alunos e alunas passa a acompanhá-lo em voz alta. A ambiência na sala faz-me lembrar de expressões relacionadas ao conceito de efervescência coletiva (Durkheim, 2012): “excitação”, “mobilização de energias”, “paixões vivas”... Essa lembrança não me leva a concluir que testemunho uma experiência religiosa no sentido da (re)instituição da distância entre o sagrado e o profano, entre o “mundo” e o “imundo”. Ela se apresenta como um instante feliz, um momento de passagem do estranhamento à familiaridade, do desinteresse aparente ao encontro afetivo entre a performance e o público. Em uma frase, diria que o canto “Se essa rua fosse minha” gerou um espaço-tempo comum para as pessoas presentes no espetáculo.

As interações entre o artista e o público não cessam mais desde então. Quando Henrique reassume a cena, todas as suas demandas são prontamente atendidas pelos alunos e alunas da plateia. Para minha surpresa, forma-se uma fila de alunos e alunas que, respondendo ao pedido de Henrique, se voluntariam para recitar entre um e dois versos de um dos livros do poeta.

Até o final da atividade, Henrique, Arnaldo, alunos, alunas e professoras seguem compartilhando versos e discussões sobre poesia e criação literária. Acompanho a dinâmica até o final, mas sem me apresentar pessoalmente para recitar versos ou fazer perguntas para o artista e o poeta. Antes de partir, converso com um dos alunos. Ele me diz que achou a atividade “legal”. Sem pormenores. Indago outra pessoa, dessa vez uma aluna. A resposta é a mesma, “legal”. Insisto um pouco: legal por quê? “Ah, porque é bom sair da escola...”.

Dirijo-me para longe do local da atividade, na Praça da Bandeira, em Canoas. Retomo o caminho de volta para a Universidade La Salle, onde se encontra meu escritório, alunos e colegas de trabalho. Durante a caminhada de poucas centenas de metros, penso nas respostas lacônicas de meus dois interlocutores ao final da performance. Não é a primeira vez que registro respostas curtas sobre uma experiência de prática ou consumo cultural⁶. Ouvir as pessoas dizerem “gostei” ou “não gostei” de

⁶ Desde 2014, quando iniciei minhas pesquisas sobre equipamentos culturais e lugares históricos, distingo as noções de “prática”, “hábito” e “consumo” culturais. A primeira refere-se ao exercício da atividade cultural – por exemplo, assistir a uma peça de teatro. A segunda, à prática cultural recorrente – nesse caso, assistir a peças de teatro mensalmente ou semanalmente. A terceira, ao ato de pagar pela

tal peça de teatro ou de tal monumento é algo comum para mim. O mesmo vale quando se trata de equipamentos culturais: ao encontrar pessoas fortuitamente nas ruas do centro de Porto Alegre e indagá-las sobre a Casa de Cultura Mário Quintana ou sobre o Museu de Artes do Rio Grande do Sul, escutei muitas vezes frases como “conheço, mas faz tempo que não vou”, “sim, vou muito lá” ou “já ouvi falar, mas não conheço”.

Antropólogo urbano, minha formação inclina-me a ir mais a fundo. Por ir mais a fundo, entenda-se fazer a relação durar. Porque é disso que se trata se queremos ir além de respostas lacônicas e interpretar/compreender as razões e sentimentos que levam as pessoas a se engajar afetiva e intelectualmente em práticas culturais e artísticas. Não basta estar presente e testemunhar o evento, assim como não basta elaborar boas questões e aplicar com destreza questionários de público e de satisfação. Assistir ao espetáculo, entrar em contato com as pessoas, sentir a ambiência local e estar atento aos desconfortos e às satisfações dos participantes é apenas o ponto de partida para uma antropologia de equipamentos culturais.

DA RELAÇÃO DURADOURA À ADESÃO SITUACIONAL EM EQUIPAMENTOS E PRÁTICAS CULTURAIS

Este artigo foi escrito e endereçado a uma revista interdisciplinar no campo da memória social. Por essa razão, importa para mim a insistência em algumas práticas próprias ao meu campo de formação, a Antropologia Urbana. Para um antropólogo formado na tradição antropológica brasileira de estudos sobre e nas sociedades urbanas complexas, a base metodológica e epistemológica de minha pesquisa acerca de equipamentos culturais é a etnografia. Por meio dela, proponho-me a estabelecer uma relação de reciprocidade com as pessoas que os frequentam – ou, eventualmente, os evitam. Esse tipo de relação não depende apenas de uma das partes: para que a etnografia haja lugar e se desenvolva no tempo, tanto eu quanto meus interlocutores e interlocutoras nos implicamos em um processo de negociações e conflitos, de trocas e mal-entendidos, de “prestações e contraprestações” (Mauss, 2003). Um processo de longa duração que visa, em parte, aos objetivos da pesquisa – compreender por que as pessoas frequentam ou não os equipamentos culturais, praticam ou não

atividade, quer ela tenha sido praticada ou não. Nesse sentido, pode-se dizer que uma prática cultural gratuita não implica consumo cultural, salvo se um terceiro tenha feito a aquisição do ingresso e doado para prática gratuita.

determinada atividade cultural, gostam ou não dessa ou daquela linguagem artística – e, de outra parte, o estabelecimento das bases metodológicas da pesquisa. A etnografia, nesse sentido, funda-se nesta forma de relação social particular denominada reciprocidade, que, ao final, consiste em definir e redefinir as regras de convivência e de compreensão entre as partes envolvidas; ou, em outras palavras, na constituição de um campo semântico comum (Geertz, 2008) a partir do qual eu e meus interlocutores e interlocutoras nos compreenderemos mutuamente.

Para mim, portanto, é corriqueiro recorrer à “dialética entre experiência e interpretação” (Clifford, 1998, p. 34) e compreender a experiência de pesquisa como “a construção de um mundo comum de significados, a partir de estilos intuitivos de sentimento, percepção e inferências” (Clifford, 1998, p. 36). Assim como é comum, em meu papel de pesquisador, interpretar as práticas culturais como ritos sociais que implicam “emoções, sentimentos e formas de classificação internalizadas” (Velho, 2011, p. 166). A questão que se impõe neste artigo e que motiva a sua escrita não é a de reiterar essa tradição, mas a de compartilhá-la com outras pessoas interessadas em compreender um problema central relacionado às práticas e aos equipamentos culturais, qual seja: por que e sob quais condições os públicos se engajam (ou não) em uma atividade cultural?

O momento de efervescência coletiva que narrei na abertura deste texto é exemplar dos desafios que envolvem a apreensão, compreensão e interpretação da experiência vivida por todos nós que lá estávamos. O que foi aquele momento? Como ele se insere em nossas experiências subjetivas? Em que medida se trata de uma experiência “objetiva”, isto é, que pode ser definida em termos comuns ou similares a outras experiências? Por fim, o que há nesses momentos que pode ser reinterpretado pelos artistas e pelas pessoas do público com vistas à geração de novas experiências de engajamento em práticas culturais e artísticas?

O ponto de partida para dar conta do problema geral e das perguntas que acabo de elencar é, portanto, a prática da etnografia, “forma especial de operar em que o pesquisador entra em contato com o universo dos pesquisados e compartilha seu horizonte [...] seguindo-os até onde seja possível, numa verdadeira relação de troca” (Magnani, 2009, p. 135). Essa relação de troca, em Antropologia, denomina-se “reciprocidade”. É dela que se desdobram possibilidades de irmos além das respostas lacônicas a questões sobre práticas e gostos culturais. Porque, para além da qualidade

da resposta que nos é dada – curta ou longa, superficial ou aprofundada – o que importa no trabalho etnográfico é interpretar como o que é dito e o que é feito pelas pessoas inscreve-se no seu contexto social, no tempo-espaço em que elas vivem. Ou, como escreve Cláudia Fonseca, “descobrir a relação sistêmica entre os diferentes elementos da vida social” (Fonseca, 1999, p. 63).

Uma vez colocado em relações de reciprocidade com meus interlocutores e interlocutoras de campo, minha prática etnográfica em equipamentos e práticas culturais operará por ancoragens sucessivas. Parafraseando Gaston Bachelard (1994), ela se desdobrará a cada boa “razão para recomeçar”. Explico-me: a experiência etnográfica é, em sua base, monótona, anódina e tediosa. Ainda que as primeiras incursões no campo possam ser excitantes e cheias de pequenas novidades, a vida social é ritualizada. Logo, o principal motivo do início da pesquisa etnográfica ser surpreendente é porque estamos descobrindo um mundo novo, com ritos sociais que nos parecem estranhos – ou que, em muitos casos, sequer reconhecemos como sendo ritos no sentido próprio da palavra, a saber, como práticas simbólicas habituais reiteradas pelas pessoas que observamos e com as quais nos relacionamos ao longo da etnografia. No caso de equipamentos culturais, por exemplo, a maior parte do tempo de campo não é ocupada com performances e eventos culturais, mas com práticas rotineiras que tornam possível a efetivação das atividades extraordinárias: performances, eventos, criação de obras etc. Considerando a monotonia das práticas rotineiras, as “boas razões para recomeçar” são as atividades extraordinárias⁷.

É para equacionar essa dimensão temporal da pesquisa de campo que proponho o conceito de adesão situacional. Como argumentarei na próxima seção, a adesão situacional não diz respeito à presença do pesquisador em situação, nem a uma abordagem descritivo-interpretativa feita por ele de uma situação paradigmática de campo, indiciadora ou reveladora da totalidade do mundo social estudado⁸. Refere-

⁷ Porém – e eu destaco aqui este ponto – não há como reconhecer o extraordinário sem o ordinário. Quando converso com alunos de História sobre a prática etnográfica, faço um paralelo com o ponto de saturação em História Oral, isto é, o momento em que o pesquisador ou a pesquisadora tem a impressão de que uma nova entrevista não trará novas informações para o objeto estudado. Em Antropologia, a etnografia *começa* com o ponto de saturação, quando nos familiarizamos de tal sorte com o mundo social que nos propomos a estudar que seremos capazes de perceber uma situação realmente nova, inusitada, inesperada – e isso do ponto de vista da pesquisadora/pesquisador e das pessoas que compõem o mundo social estudado.

⁸ Registro o meu agradecimento pelo parecer que recebi sobre a primeira versão deste texto. As críticas não apenas foram consideradas para a reelaboração da versão final, como colaboraram

se, antes de tudo, a um encaixe afetivo, à evocação de impressões e sensações sensíveis que servem de mote para o estabelecimento de relações de reciprocidade. Além disso, o conceito de adesão situacional ancora-se nas relações entre artistas/criadores/obras e seu(s) público(s). Tal ancoragem é fundamental na minha proposta de uma Antropologia de Equipamentos Culturais. Afinal, ela tem origem nesse tipo particular de edificação que, segundo Teixeira Coelho (1997, p. 162), “são destinadas a práticas culturais”.

Em suma, o conceito de adesão situacional permite reunir as dimensões temporal e espacial do trabalho etnográfico sobre práticas culturais em grandes e médias cidades, ao mesmo tempo que atualiza a dialética entre experiência e interpretação, prestando uma atenção generosa aos sentimentos e emoções. É desse modo que me proponho a responder ao problema do engajamento entre públicos e artistas/criadores/obras. Como veremos a seguir, as respostas que se manifestam a partir daí não deixam de interpelar as mais diferentes esferas da vida social. Afinal, o conceito de adesão situacional aflora em diálogo com o campo interdisciplinar dos estudos sobre memória social, o que significa que ele abarca não apenas os arranjos momentâneos da interação ou os quadros institucionais nos quais ela se produz, mas também as transformações objetivas e subjetivas dos parceiros de interação ao longo do tempo, isto é, sua duração social.

ADESÃO SITUACIONAL E MEMÓRIA SOCIAL

O episódio que mobilizou a atenção e o engajamento de alunos e alunas na Feira do Livro de Canoas/RS produziu aquilo que denomino “adesão situacional”, isto é, o encaixe afetivo e efetivo entre uma determinada atividade cultural e seu público. A ideia de “encaixe” apareceu em minhas pesquisas através da leitura de Antoine Hennion (2004; 2009), sociólogo francês que se associa na tradição do pragmatismo americano – em particular em virtude de seu empirismo radical – e cujas pesquisas transitam entre os amadores de música, vinhos, drogas e outras paixões mundanas. Para esse autor, a noção de *attachement*, que podemos traduzir como “apego” ou

substancialmente para a reformulação da localização do artigo no campo acadêmico. Considero um grande desafio produzir textos para públicos de áreas de formação distintas e tradições intelectuais diferentes, em particular porque meu objetivo não é “colonizar”, no pior sentido do termo, outras áreas e tradições. O que procuro é dialogar e desenvolver campos de entendimento mútuo que colaborem para uma compreensão diversa e generosa do mundo em que vivemos.

“adesão”, confronta a de gosto na sociologia crítica da arte e da cultura estabelecida por Pierre Bourdieu (2007a e 2007b). Enquanto Bourdieu localiza as determinações do gosto nas estruturas sociais ou objetivas⁹, o pragmatismo de Antoine Hennion enfatiza a dimensão reflexiva e situada da prática cultural. Diferentemente da noção de gosto, que seria a expressão da cristalização de experiências de socialização prévias, a de *attachement* permite explorar as práticas culturais como geradoras, “no mesmo gesto, das competências do amador e do repertório de objetos que ele detém” (Hennion, 2004, p. 10, tradução minha).

É no âmago da relação crítica entre determinação objetiva e atividade reflexiva, entre estruturalismo e pragmatismo, que posiciono o conceito de adesão situacional. O “encaixe” ao qual me refiro é afetivo, porque implica paixões e dramas que dão início à relação entre artistas/criadores/obras e seu(s) público(s), e efetivo, porque perfaz razões para que essa relação dure. Quando essas duas condições se reúnem, temos uma adesão situacional: um encontro durável de paixões, dramas e razões geradoras de um engajamento memorável entre os diferentes parceiros de relação.

Nesta conceituação de adesão situacional, o adjetivo memorável é de importância maior. Em termos elementares, é memorável um acontecimento, uma representação ou uma experiência que “se quer salvar” (Pollak, 1989). Esse “querer salvar” pode ser da ordem das emoções e das razões, das paixões e dos interesses. No caso das emoções e das paixões, como sugerem psicólogos (Sá, 2007) e sociólogos (Halbwachs, 2004; Candau, 2013), as emoções e paixões podem tanto consolidar as recordações quanto bloqueá-las. No caso da concepção de adesão situacional que esboço aqui, trata-se do encaixe afetivo que se produz em uma relação entre artista/criador/obra e público(s). E, para além da afetividade, as razões e interesses efetivam a adesão situacional – por meio, sobretudo, da atividade reflexiva dos parceiros e parceiras de relação. No caso do momento do “Se essa rua fosse minha”, por exemplo: tudo se passou como se o verso acionasse pontos de afetividade subjetivos; pontos que, por mais singulares que tenham sido sentidos pelas pessoas lá

⁹ Em Bourdieu, o gosto cultural é uma expressão de um dado sistema de disposições incorporadas (*habitus*), que se apresenta ao mesmo tempo como produto de etapas sucessivas de socialização (estrutura estruturada) e como gerador de práticas, valores e ideias que guiam a ação (estrutura estruturante). Ao meu ver, ainda que o conceito de *habitus* seja operatório para desfazer a dicotomia indivíduo e sociedade, ou entre representações individuais e representações coletivas, parece-me evidente que o papel da socialização (estrutura estruturada, ou estrutura objetiva) é determinante na constituição das disposições incorporadas de um dado indivíduo.

presentes, mobilizaram uma experiência de efervescência coletiva. Porém, para que o engajamento entre artista/criador/obra e público(s) seja eficaz, é preciso que os pontos de afetividade sejam reconstruídos reflexivamente, ou – como discutirei na quarta parte – sensorial, cognitiva e metacognitivamente.

A reconstrução reflexiva será o processo pelo qual a adesão situacional se efetivará, o que significa dizer também durará. A comunhão de afetos e preocupações no instante da interação não basta para garantir a duração da relação, do engajamento entre os parceiros e parceiras de relação. No caso da narrativa etnográfica que abre este texto, houve momentos de comunhão de afetos entre pequenos grupos que não geraram engajamento entre os artistas e o público, assim como houve momentos de desinteresse e desânimo entre as partes. O que colaborou para o engajamento durável, sob a ótica do conceito de adesão situacional, foi a reconstrução reflexiva dos afetos por meio de representações memoráveis – no caso, os versos da cantiga popular “Se essa rua fosse minha”. Em outras palavras, o engajamento durável se deu via uma “corrente de memória” (Halbwachs, 2004), de valores e de ideias transmitidas pela linguagem – isto é, de uma “memória cultural” (Namer, 1997; Assmann, 2011). Os alunos, alunas e artistas que ali estavam encontraram-se não apenas entre si; eles não viveram apenas uma experiência coletiva espacial e temporalmente localizada, mas convocaram valores e referências culturais atualizadas pela atividade cultural.

É essa dimensão temporal do conceito de adesão situacional, que exploro por meio dos estudos em memória social e, em particular, dos trabalhos de Cornélia Eckert e Ana Luiza Carvalho da Rocha (2000), que me levam a reunir as determinações externas do gosto cultural – isto é, as premissas da sociologia crítica da arte e da cultura – com a atividade reflexiva dos parceiros e parceiras de interação ao longo de uma atividade cultural. O que são determinações externas senão a objetivação de acontecimentos e representações, de causalidades formais e materiais que, porque são recomeçadas e entretidas por interações sociais sucessivas, seguem enquadrando as formas e os conteúdos das experiências sensíveis? Como durariam as determinações das experiências humanas – dentre as quais as que classificamos de artísticas e culturais – não fossem as reconstruções reflexivas e irreflexivas dos sujeitos que as manipulam como recursos formais e imateriais? É disto, afinal, que se trata a memória: “a magia da continuidade apesar da natureza fugidia e discreta das formas.” (Graeff, 2016, p. 182).

Dito de outra maneira, uma dada obra ou performance cultural não atrai ou repele públicos e os indivíduos que os compõem em virtude apenas de suas propriedades de condição (Bourdieu, 2013). Assim como o engajamento pessoal durante uma performance artística não depende exclusivamente de uma situação particular, subjetiva, que varia no tempo e no espaço e depende de oscilações afetivas incomensuráveis e idiossincráticas. Públicos, performances, artistas, obras e os próprios lugares que os comportam – os equipamentos culturais – resultam de processos vitais geradores de “estâncias da vida” que, por mais que durem, estão fadadas ao aniquilamento (Simmel, 2013). O tempo que duram depende tanto das experiências sensíveis quanto de atos reflexivos e dos quadros institucionais, que são renovados, atualizados ou abandonados por práticas humanas, mais ou menos inclinadas a cultivar, recordar e comemorar tais estâncias. O conceito de adesão situacional abre caminhos interpretativos para a compreensão das condições de emergência e duração de estâncias relacionadas no universo da cultura e das artes; para interrogações sobre a sua gênese, sua duração e seu desaparecimento; para questões sobre por que um público se forma e se torna fiel a um determinado tipo de formação artística (um estilo, um artista, uma tradição cultural...).¹⁰

Se a adesão situacional não é mecânica e é indexada historicamente, ela é sobretudo descontínua. Posto que resulta de processos vitais, ela dura quando “tem razões para recomeçar”, como diria Cornélia Eckert, a partir da leitura de Gaston Bachelard. Ainda segundo a autora, “os fenômenos da duração é que são construídos com ritmos, onde o que importa é a justaposição do mundo sensível e do mundo da inteligência.” (Eckert, 2000, p. 170). Isso significa levar em consideração as linhagens citadas acima: são elas que dão razões para o sensível, o intelecto e seus ritmos, sejam eles individuais, sejam coletivos. São elas que fundamentam a interpretação dos processos vitais geradores de estâncias particulares – público, obra e adesões situacionais.

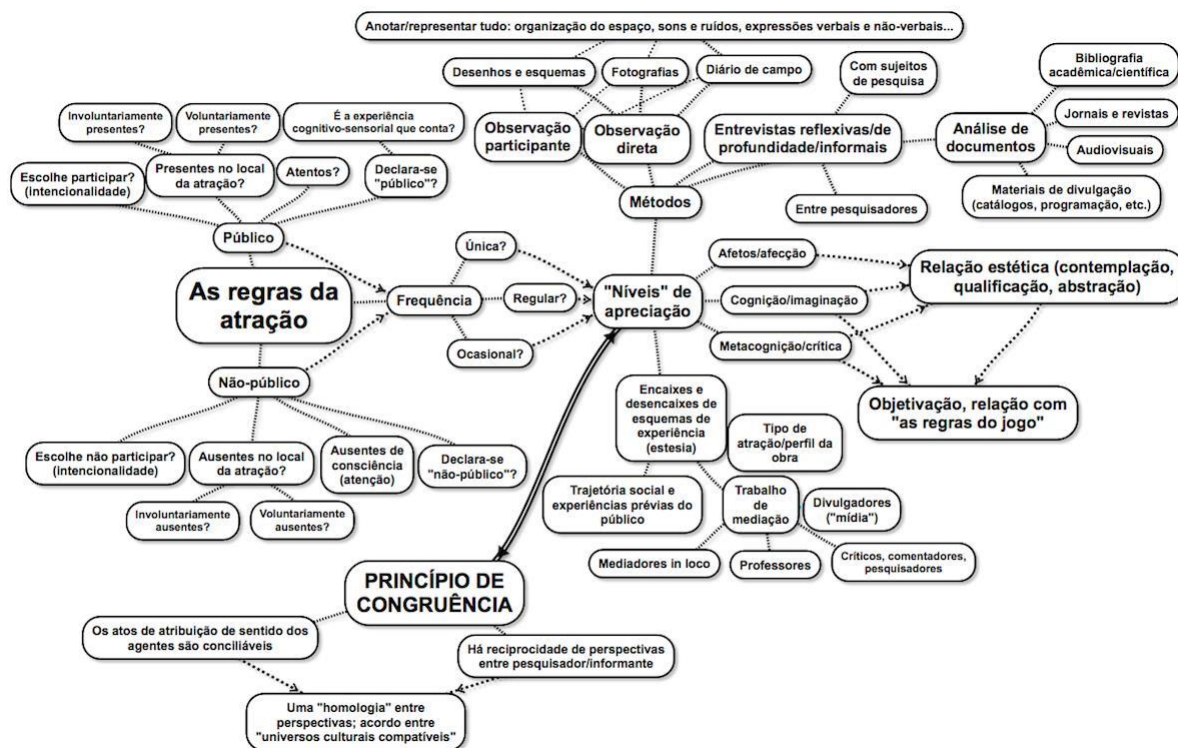
¹⁰ No caso de uma obra, os processos vitais a ela relacionados não se encerram na vida de seu criador ou criadora, posto que pertencem a tradições ou memórias culturais particulares. O mesmo ponto pode ser dito a respeito das adesões situacionais: como os públicos e as obras, suas condições de emergência e recorrência se afiliam a linhagens formativas, de aprendizagem e de experiência que lhes são próprias. A esse respeito, remeto à distinção entre memória formativa (*Bildungsgedächtnis*), de aprendizagem (*Lerngedächtnis*) e experiencial (*Erfahrungsgedächtnis*), no excelente trabalho de Aleida Assmann, *Espaços de recordação* (Assmann, 2011, p. 17-18).

O que uma antropologia de equipamentos culturais precisa dar conta, portanto, não é dos hábitos de frequência, das decisões de visita, das práticas de consumo e das práticas culturais, nem, tampouco, das tipologias de modos e estilos de vida e suas relações com fronteiras de pertencimento ou territoriais na cidade. Trata-se, por outro viés, de acompanhar as justaposições do sensível e do intelectual *in loco*, ao longo dos processos de interação entre públicos e obras, com vistas a etnografar a tensão entre “o desejo de transformar e a vontade de continuar” (Eckert, 2000, 171) de cada instância delimitada no processo de pesquisa.

AS RAZÕES DAS ADESÕES SITUACIONAIS: ESQUEMA E DESDOBRAMENTOS METODOLÓGICOS

Mas, se o que dura é o que tem razões para recomeçar, quais são as razões das adesões situacionais? Minha convicção é que elas passam pelas experiências prévias das pessoas e dos grupos, de suas linhagens formativas, de aprendizagem e de experiência, dependendo de encaixes e desencaixes repercutidos em situações de interação. É preciso etnografar tais razões ao longo das experiências de campo – como no caso descrito na introdução. Ao mesmo tempo, a etnografia das adesões situacionais no âmbito de equipamentos culturais deve levar em conta arranjos institucionais e discursos associados a temáticas socioculturais variadas (estética, gênero, classe, etnia etc.). É com o objetivo de orientar esse trabalho etnográfico que proponho o esquema apresentado na Figura 1:

Figura 1: Adesão situacional e seus desdobramentos teórico-metodológicos.



Fonte: elaboração do autor.

Na Figura 1, o esquema que se organiza em torno de duas noções fundamentais: 1) regras da atração; e 2) "níveis" de apreciação. A primeira delas se refere à relativização dos "públicos", noção oriunda das Ciências da Comunicação e da Sociologia que integra a "recepção de bens e serviços de comunicação, lazer e entretenimento [e] propriedades de mensuração, quantitativa e qualitativa, susceptíveis de múltiplas instrumentações (Santos, 2003, p. 78). Nesse sentido, como sugere Martine Azam, "[f]alar de público é supor que existem fronteiras claras, dissecáveis pelas pesquisas de frequência" (Azam, 2004, p. 67).

As fronteiras que permitem a delimitação dos públicos são arbitrárias e se transformam no tempo e no espaço. Componho um público quando escuto uma música ambiente ou que toca em um *walkman* ou MP3 player? De quais públicos faço parte se assisto a uma telenovela, a um noticiário ou a uma peça de teatro na televisão? Quando visito um museu por um sítio digital (internet), posso me considerar ou consideram-me um frequentador desse museu? E quando estou na plateia de uma atração artística e passo o meu tempo assistindo a vídeos enviados para mim via um aplicativo do

smartphone: sou público nas duas atividades? Quais os sentidos há em ser definido como público e de sentir-me compondo um público, afinal?

No esquema apresentado na Figura 1, algumas dessas questões são evocadas, mas não com o intuito de respondê-las definitivamente. Elas balizam a prática etnográfica ao suscitar problemas que devem ser resolvidos nas interações com informantes e pela própria experiência de “público” do etnógrafo.

Uma segunda noção que organiza o esquema é a dos níveis da apreciação. A ideia é que as adesões situacionais se produzem diferentemente conforme as experiências prévias dos sujeitos de pesquisa e do pesquisador. Afinal, tanto aqueles quanto este podem ser pensados e se pensar como públicos. Ao mesmo tempo, essas experiências prévias informam as relações de pesquisa, seja em situação de entrevista, seja em conversas informais, exercendo efeitos na qualidade, quantidade e duração do compartilhamento recíproco de informações e sensações.

Segundo o esquema conceitual, a apreciação dá-se através dos afetos e afecções; da cognição e imaginação; e da metacognição ou crítica. O primeiro nível refere-se à adesão mais fortuita: a atração é interpretada ou explicada pelo sensível. Algo que “cola”, que “toca”, que “faz ir junto” – como disseram alguns interlocutores durante minhas incursões de campo. Em seguida, a cognição e a imaginação operam: colou/tocou porque “me faz lembrar de...”, “me levou de volta a...”, me fez pensar em...”. Um universo de sentidos e significados derivam daí. Em campo, são as narrativas desses momentos que criam um laço mais duradouro entre pesquisador e pesquisado, oportunizando horizontes compartilhados de experiência. Por fim, o terceiro nível, quando a adesão situacional se articula com metanarrativas consagradas (Literatura, Artes Plásticas, História, Antropologia): “é estilo Neoclássico”, “isso não passa de pop”, “é o trabalho com a matéria que é extraordinário aqui”, “foi virtuoso aquele movimento” etc. É nesse nível que os “amadores” (Hennion, 2009) costumam se revelar. Não porque dispõem de um saber mais intelectualizado ou porque emitem juízos sobre a atividade cultural, mas por perceberem que pesquisador também é um obstinado e apaixonado por aquela atividade, que ele conhece as técnicas, os grupos, as histórias...

Os três níveis ora apresentados devem ser assumidos com a devida precaução epistemológica. Por um lado, se forem pensados como tipos-ideais, são um meio de conhecimento – não um fim em si mesmo –, permitindo operações de comparação e compreensão. Não servem para descrever a realidade, portanto, mas para dar conta

das diferentes maneiras pelas quais as adesões situacionais são produzidas em eventos de interação. Por outro lado, é importante destacar que a apresentação em “níveis” impõe uma visão hierarquizada do objeto de estudo e, por extensão, valorativa. Nesse caso, é preciso acompanhar reflexão de Els Lagrou sobre o caráter não valorativo da antropologia, “desconfiando de qualquer juízo de valor com pretensões universalistas” (Lagrou, 2007, p. 38). Por fim, não se deve deixar de lidar com valores e distinção na perspectiva das pessoas e grupos acompanhados em situações de interação. Como diria Antoine Hennion, é necessário interessar-se pelos “dispositivos reflexivos e instrumentados” das pessoas e das circunstâncias que constituem esta ou aquela situação de campo, colocando-os “à prova pelas sensações” (Hennion, 2004, p. 3). Isso significa tomar a hierarquia e os valores como um tema de análise e reflexão compartilhada, de maneira a apreender os motivos, afetos e afecções das adesões situacionais identificadas ao longo da pesquisa.

No que se refere aos níveis de apreciação, acredito sobretudo no potencial heurístico e metodológico que sua esquematização é capaz de operar no treinamento do etnógrafo, com vistas à apreensão das adesões situacionais. Em campo, trata-se de levar em conta: 1) a relação com o “objeto”, considerando a sua agência (Gell, 1998); 2) o apoio de um coletivo (“grupo” de amadores, artistas, *connaisseurs*, críticos e turistas que se constituem em seus atos performativos); e 3) o desenvolvimento de uma sensibilidade para com as maneiras de narrar e os motivos pelos quais os interlocutores organizam a experiência de adesão em situação interacional. É conforme esses três elementos que Antoine Hennion sugere a necessidade de o observador/pesquisador desenvolver a capacidade de sentir aquilo que conta para seus interlocutores¹¹.

Em suma, o esquema apresentado na Figura 1 destaca que a adesão situacional não diz respeito apenas ao que é observado pelo pesquisador, mas também à própria prática etnográfica. O esquema reforça a importância dos diferentes níveis de apreciação e dos encaixes e desencaixes de esquemas de experiência entre a pessoa que pesquisa e as situações em que ela se encontra. Insinua, ainda, que o trabalho de

¹¹ Antoine Hennion opõe-se às teorias sociológicas que assumem que os sujeitos de pesquisa, porque imiscuídos em suas práticas, têm menos condições de compreender os mecanismos sociais que as formam e as informam. Segundo ele, trata-se de uma alquimia que transforma a ignorância do cientista social (em música, por exemplo), em “tomada de distância crítica e reflexiva”. Seus artigos insistem na importância de uma conversão do pesquisador em amador – algo como Loïc Wacquant faz magistralmente em seu livro *Corpo e alma* (Wacquant, 2002).

pesquisa envolve a identificação e análise das condições de acessibilidade em cada um dos locais de pesquisa; os condicionamentos da prática etnográfica; o papel do trabalho de mediação; a tipologia das atividades culturais em relação a perfis sociodemográficos dos públicos; a trajetória social das obras, performances e seus públicos; e as diferentes modalidades de relações estéticas. Em suma, o esquema é um roteiro de investigações possíveis para uma antropologia de equipamentos culturais atenta aos entrecruzamentos e interações do sensível e do intelecto na duração de situações vividas por diferentes pessoas, grupos ou “públicos”.

À GUIA DE CONCLUSÃO

No calor de junho de 2015, em Canoas, o poeta Henrique Freitas e o ator Arnaldo Bauer propuseram uma performance artística para um grupo de pessoas composto por alunos e alunas de escolas do município, de idade entre 13 e 18 anos, que provavelmente não escolheram estarem ali. Essas pessoas observaram e participaram do evento ora em silêncio, ora mexendo em seus *smartphones*, conversando paralelamente ou respondendo aos chamados dos artistas. Oscilaram, portanto, entre público e não-público, essas duas classificações arbitrárias que costumam definir as pesquisas de práticas culturais.

Participando do evento junto com o grupo, procurei acompanhar as condições pelas quais ocorriam adesões situacionais entre algumas dos alunos e alunas e a performance artística. Ao longo do tempo, anotei um pouco de tudo: organização do espaço, sons e ruídos, expressões verbais e não verbais... Mas o que chamou a minha atenção foi a transformação notável das relações quando Arnaldo Bauer cantou “Se essa rua fosse minha”. Naquele instante, o encaixe entre esquemas de experiência foi operado por um recurso à memória coletiva (Halbwachs, 2004): “Se essa rua fosse minha”, uma canção tradicional transmitida de geração a geração por socializações primária e secundária. Se essa interpretação está certa, a canção não remete apenas aos sentidos das palavras que entoava, mas a uma linhagem formativa e de aprendizagem que reúne aqueles alunos, alunas e artistas.

A pista da memória social é, portanto, fundamental em uma antropologia de equipamentos culturais. Em primeiro lugar, porque reitera o quanto as trajetórias sociais e a experiências prévias dos componentes de um público são elementos de primeira

ordem quando se trata de compreender a eficácia de programas e ações de difusão cultural. Por mais que estudos clássicos afirmem e reafirmem a dimensão eminentemente social do “gosto” ou do “amor pela arte” (Bourdieu; Darbel, 2007), as pesquisas de públicos continuam se organizando em torno de frequências gerais, de dispêndio, de questões sobre o que se costuma fazer nas horas de lazer etc.¹² Embora esse tipo de dado seja relevante para uma visão mercadológica em termos de oferta e demanda global de hábitos e consumos culturais – e, como sugerem Bourdieu e Darbel (2007), para uma compreensão do acúmulo de capital cultural em determinadas regiões geográficas (cidades, estados, países) e classes sociais –, ele não dispõe de potencial interpretativo para as razões das adesões situacionais. É a partir da ancoragem na memória social que se desvelam linhagens formativas e experiências reveladoras da atração, da adesão ou do *attachement* a uma dada prática ou atividade cultural.

Uma pesquisa *survey* sobre hábitos e consumo no campo da cultura não pretende abarcar os sentidos afetivos, cognitivos e metacognitivos desses hábitos e padrões de consumo. Tais sondagens pressupõem que a frequência assídua ou a declaração de hábito implica “o controle do código da mensagem proposta e a adesão a um sistema de valores que serve de fundamento à outorga de valor às significações decifradas, à decifração dessas significações e ao deleite proporcionado por tal decifração” (Bourdieu; Darbel, 2007, p. 113)¹³. Pelo caminho proposto neste artigo, o apelo à memória social permite identificar os “pontos de referência” (Halbwachs, 2004) que dão forma aos fragmentos de experiências e às imagens sensoriais no momento da adesão situacional. Dito de outra forma, sentidos afetivos, cognitivos e metacognitivos relacionados a cada adesão situacional são “trabalhos de memória”: uma reconstrução de experiências prévias – sensoriais, cognitivas, metacognitivas – a

¹² Como exemplo, cito os excelentes trabalhos do SESC/SP (2015), de Leiva (2014) e do Observatório da Cultura de Porto Alegre (2015). A excelência desses trabalhos se revela pela qualidade de sua realização e apresentação.

¹³ As pesquisas do tipo *survey* são relevantes de um ponto de vista mercadológico e para discussões sobre acúmulo de capital cultural por região ou classe social. Ao propor uma antropologia de equipamentos culturais fundamentada na prática etnográfica, opto por descobrir camadas da experiência efetiva de praticar ou “consumir” bens e serviços culturais. Essa opção implica, também, operacionalizar incursões de campo sistemáticas que permitam compreender a variedade e a recorrência de determinados quadros e pontos de referência afetivos e cognitivos que operam em diferentes contextos e situações.

partir de preocupações do presente, isto é, daquilo que é afetivamente significativo para o indivíduo no instante de sua adesão situacional.

Cabe um último esclarecimento: na relação etnográfica, não é possível dar conta desse trabalho de memória senão pela narrativa. Como sugere Paul Ricoeur (1994), a narrativa é uma organização necessária e completa de eventos/ações que conecta narrador e ouvinte, plateia ou leitor¹⁴. Nessa ótica relacional, o trabalho de memória realizada pelo informante na sua relação com o etnógrafo gera uma reorganização das experiências afetivas, cognitivas e metacognitivas na justa medida em que desvela suas linhagens formativas, de aprendizagem e experienciais. A reorganização da experiência e o desvelamento das linhagens memoriais dependem do diálogo de perspectivas entre o etnógrafo e o informante. Estando lá, durante a atividade cultural, ambos passam por encaixes e desencaixes afetivos e cognitivos. Ao dialogarem antes, durante e/ou após a atividade, suas próprias experiências de adesão situacional se colocam em interação, gerando um horizonte comum de expectativas. Essa comunhão de horizontes é fundamental quando se trata de compreender as regras da atração, de interpretar as razões de cada adesão situacional identificada em campo e de levar a cabo uma antropologia de equipamentos culturais.

REFERÊNCIAS

AZAM, M. La pluralité des rapports à l'art: être plus ou moins public. *In*: ANCEL, P. **Les non-publics**: les arts en réceptions. Tome 2. Paris: L'Harmatan, 2004. p. 67-83.

ASSMANN, A. **Espaços da recordação**. Tradução: Paulo Soethe. Campinas/ SP: Unicamp, 2011.

BACHELARD, G. **A dialética da duração**. Tradução: Marcelo Coelho. 2 ed. São Paulo: Ática, 1994.

BOURDIEU, P. **Méditations pascaliennes**. Paris: Seuil, 1997.

BOURDIEU, P. **A Distinção**. Tradução: Daniela Kern; Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo: EdUSP, 2007.

¹⁴ No primeiro volume de *Tempo e narrativa*, Paul Ricoeur (1994) recorre à noção de configuração poética em Aristóteles. Essa reconfiguração depende de uma composição entre imitação (*mimesis*) e organização ou enredo (*mythos*). A organização (*mythos*) de uma narrativa deve, necessariamente, ser completa. Isso implica um conjunto de ações que devem ser colocadas em conjunto de tal forma que o início, o meio e o fim sejam verossímeis e necessários. A verossimilhança é uma condição relacional e seu sentido depende de um movimento de prefiguração e reconfiguração entre o narrador e seu público.

BOURDIEU, P. Espaço físico, espaço social e espaço físico apropriado. **Estudos Avançados**, v. 27, n. 79, p. 133-144, 2013.

BOURDIEU, P.; DARBEL, A. **O amor pela arte**. Tradução: Guilherme João de Freitas Ferreira. São Paulo: EdUSP, 2007.

CANDAU, J. **Antropologia da memória**. Lisboa: Instituto Piaget, 2013.

CLIFFORD, J. **A experiência etnográfica**. Tradução: Patrícia Farias. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

COELHO, T. **Dicionário Crítico de Política Cultural**. São Paulo: Iluminuras, 1997.

DURKHEIM, E. **Les formes élémentaires de la vie religieuse**. Édition Électronique réalisée par Jean-Marie Tremblay. Collection Les classiques des sciences sociales, 2012.

ECKERT, C. Tempo e memória: da duração contínua à dialética da duração. *In*: DEBERT, G. G.; GOLDSTEIN, D. (org.). **Políticas do corpo e o curso da vida**. Campinas/SP: Ed. UNICAMP, 2000. p. 153–176.

ECKERT, C.; ROCHA, A. L. C. A Memória como Espaço Fantástico. **Iluminuras**, v. 1, n. 1, p. 2-15, 2000.

FONSECA, C. Quando cada caso não é um caso. **Revista Brasileira de Educação**, n. 10, p. 58-70, 1999.

GEERTZ, C. **A interpretação das culturas**. Tradução: Fanny Wrobel. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2008.

GELL, A. **Art and agency: an anthropological theory**. Oxford: Clarendon, 1998.

GRAEFF, L. Patrimônio, memória e intencionalidade. **Revista Confluências Culturais**, v. 5, n. 2, p. 190–199, 2016.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. Tradução: Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice, 2004.

HENNION, A. Une sociologie des attachements. **Sociétés**, v. 85, n. 3, p. 9–24, 2004.

HENNION, A. Réflexivités. L'activité de l'amateur. **Réseaux**, v. 153, n. 1, p. 55-78, 2009.

LAGROU, E. **A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

LEIVA, J. **Cultura SP: hábitos culturais dos paulistas**. São Paulo: Tuva, 2014.

MAGNANI, J. G. C. Etnografia como prática e experiência. **Horizontes Antropológicos**, v. 15, n. 32, p. 129–156, 2009.

MAUSS, M. **Sociologia e Antropologia**. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

NAMER, G. Postface. *In*: HALBWACHS, M. **La mémoire collective**. Paris: Albin Michel, 199. p. 237-294.

OBSERVATÓRIO DA CULTURA DE PORTO ALEGRE. **Usos do tempo livre e práticas culturais dos porto-alegrenses: relatório de pesquisa**. Porto Alegre: Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 2015.

POLLAK, M. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

RICOEUR, P. **Tempo e narrativa**. Tomo I. Tradução: Constança Marcondes Cesar. Campinas/ SP: Papyrus, 1994.

ROCHA, A. L. C.; ECKERT, C. Apresentação. *In*: ROCHA, A. L. C.; ECKERT, C. **Etnografia de rua: estudos de antropologia urbana**. Porto Alegre: UFRGS, 2013. p. 12-20.

SÁ, C. P. Sobre o campo de estudo da memória social: uma perspectiva psicossocial. **Psicologia: reflexão e crítica**, v. 20, n. 2, p. 290–295, 2007.

SANTOS, H. A propósito dos públicos culturais: uma reflexão ilustrada para um caso português. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, n. 67, p. 75–97, 2003.

SIMMEL, G. **O conflito da cultura moderna e outros escritos**. Tradução: Laura Rivas Gagliardi. São Paulo: Senac, 2013.

SESC/SP. **Públicos de Cultura**. Disponível em: <<http://www.sesc.com.br/portal/site/publicosdecultura>>. Acesso: nov., 2015.

STELLA, M. G. P. A Batalha da Poesia. **Ponto Urbe**, v.17, p. 1-19, 2015. Disponível em: <https://dx.doi.org/10.4000/pontourbe.2836>. Acesso: abr. 2020.

VELHO, G. **Individualismo e cultura: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2011.

WACQUANT, L. **Corpo e alma: notas etnográficas de um aprendiz de boxe**. Tradução de Angela Ramalho. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

SOBRE O AUTOR

Lucas Graeff - Antropólogo. Doutor em Etnologia e Sociologia Comparada (Univ. de Paris 5 – Sorbonne).