



O CINEMA À PROVA DA OPINIÃO

Heitor Benjamim Campos¹

Resumo

O objetivo deste trabalho é compreender a dinâmica da relação dos atores sociais com seus públicos na situação homem-cinema. Entendendo o gosto cinematográfico como um marcador de diferenças e identidades sociais, pretendo mostrar algumas experiências desse diálogo entre humanos e o cinema, problematizando as recorrências e contradições do seu consumo.

Palavras-chave: Opinião. Públicos. Moralidades. Cinema.

THE OPINION-PROFF CINEMA

Abstract

The objective of the paper is to understand the relation dynamics between the social actors and his public in a man-cinema situation. Understanding cinematic taste as a marker of difference and social identity, i intend to show some experiences about this dialogue between humans and cinema, problematising recurrences and contradictions of it's consumption.

Keywords: Opinion. Public. Morality. Cinema.

Introdução

André Bazin foi categórico ao mencionar o comportamento do *público* após a exibição do filme *Le Mystère Picasso* de Henri-Georges Clouzot: “os admiradores adoram ainda mais e os que não gostam de Picasso confirmam seu desprezo” (BAZIN, 1981, p. 178). E assim, o teórico francês vai tecendo sua crítica a partir dessas diferentes *opiniões* a respeito de uma mesma obra cinematográfica: de um lado, talvez os defensores de um realismo clássico da arte figurativa; e de

¹ Doutorando em Sociologia Política pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia Política da Universidade Estadual do Norte Fluminense (PPGSP/UENF), Mestre em Sociologia Política e graduado em Ciências Sociais pela Universidade Federal Fluminense (UFF). E-mail: heitor.benjamim@gmail.com

outro, quem sabe, aqueles que se deleitam entre as sinuosas formas e diversas geometrias da arte cubista.

Encontramo-nos diante da seguinte situação: espectadores estão a qualificar o filme como bom ou ruim a partir de uma opinião que os mesmos tem a respeito da arte cubista; e que não fosse esse o parâmetro em questão: em setenta e oito minutos de filme, é possível encontrarmos diversos outros elementos em *Le Mystère Picasso* que irão *compor* a nossa apreciação estética. Mas serão mesmo apenas elementos estéticos que estão em jogo em nosso gosto cinematográfico?

Em seu livro *Empirismo e Subjetividade*, Deleuze (2001) lança luz sobre o pensamento humeano e defende que o juízo estético se manifesta a partir de um acordo entre todos os outros juízos, assim rompendo radicalmente com a visão kantiana de que os juízos determinantes e os juízos reflexivos são tomados separadamente numa ação. Segundo o pensador francês, esse acordo entre as faculdades de julgamento estão em consonância com um interesse especial pelo belo; ora, esse interesse predestina-nos a sermos morais, prepara pois o advento da lei moral ou a supremacia do interesse prático puro (DELEUZE, 2001).

Será que o simples fato de eu emitir uma opinião a respeito do estilo artístico desenvolvido pelo protagonista do filme eu estaria também utilizando de outros juízos além do puramente estético? Segundo Deleuze, dificilmente encontraríamos uma resposta para isso. O gosto nada mais é que uma composição de diversos julgamentos. Encontramos em nosso cotidiano diversas situações em que essa análise deleuziana faria muito sentido: é possível uma pessoa declaradamente homofóbica emitir um juízo estético a respeito de *Brokeback Mountain* do Ang Lee isento de qualquer julgamento moral? Ou mesmo um racista ser imparcial e apreciar esteticamente *Mississippi Burning* do Alan Parker? Acredito ser possível, sim, que qualifiquem o filme como bom, mas impossível que isso aconteça sem que arranjos morais sejam construídos entre o ator social e a obra cinematográfica.

A moral seria uma espécie de régua que ajusta o gosto cinematográfico? Pretendo não radicalizar desta forma o meu conceito de gosto cinematográfico, mas em seguir uma concepção de gosto bem próxima da proposta por David Hume em seu ensaio *Do Padrão do Gosto* de 1757. Segundo Hume (2004), o gosto seria uma composição de juízos estéticos e de juízos morais. Assim, se existe alguma boa metáfora para entendermos esse gosto humeano é pensarmos numa espécie de elástico em que temos em cada ponta um desses juízos, ora nosso gosto pende mais para um ou outro, porém, nunca deixa de estar conectado a essas duas instâncias.

É bem nítido observarmos, por exemplo, como o juízo moral influencia e muito o juízo estético nas telenovelas brasileiras. No ano de 2015 vivenciamos uma polêmica em torno de um casal de lésbicas na novela *Babilônia* de Gilberto Braga. Não há maneiras aqui de explicitar especificamente quais confrontos morais estão nesta disputa, mas é percebido que o fato de serem mulheres, idosas e lésbicas tem gerado uma série de boicotes à teledramaturgia da emissora Rede Globo. É muito enriquecedor a utilização dos conceitos humeanos de *conforto e desconforto moral* para entendermos esse drama. Pois foi justamente no primeiro capítulo desta telenovela que um beijo entre essas duas personagens fora encenado e causou um impacto negativo da novela na grande mídia. A imagem deste beijo lésbico gerou um desconforto moral enorme dentre uma parte do público de telenovelas brasileiras.

Uma cena de um filme, portanto, é estética, ela tem tão logo uma disposição moral; ela assim assume essa postura de acordo com os elementos e comportamentos transmitidos no contexto da imagem e de como, então, esses mesmos serão percebidos e sentidos pelo espectador. A partir do momento em que este emite a sua opinião, ele exprime uma atitude, ele apresenta uma conduta. Assim sendo, o comportamento humano é um ato de engajamento em uma determinada moralidade. São as escolhas e julgamentos dos atores sociais que lhes situam moralmente no mundo social.

Alguns desdobramentos são possíveis de nos fazer pensar: será que existe algo a mais que faz com que muitas pessoas concordem ou não numa apreciação estética? Será possível estabelecermos algum tipo de padrão frente a diversidade de opiniões emitidas de uma mesma obra cinematográfica? Existe alguma força de atração para que diferentes pessoas comunguem de uma mesma opinião?

Para tentar responder essas indagações será necessário dar uma nova conotação para esta que está sendo o fio condutor de minhas análises: a *opinião*. Será necessário deixarmos o campo da estética e da crítica pelo da socialização. O objeto de estudo não é mais, em última instância, a opinião, mas sim a opinião pública, a opinião partilhada. “Esta cessa de ser uma especulação filosófica e transfere-se para as ciências sociais, do mesmo modo que abandona a individualidade pelo coletivo por um processo ao mesmo tempo epistemológico e social, em que a quantificação adquire um papel decisivo” (TARDE, 1992, p. 21).

Segundo Tarde, “essa coletividade puramente espiritual, como uma disseminação de indivíduos fisicamente separados e cuja coesão é inteiramente mental” (1992, p. 29) será chamada de *público*. Para darmos conta deste conceito, melhor seguirmos a indicação de seu próprio

criador: “ora, basta abrir os olhos para perceber que a divisão de uma sociedade em públicos, divisão inteiramente psicológica e que corresponde a diferenças de estados de espírito, tende, não certamente a substituir, mas a se superpor cada vez mais visível e eficazmente à sua divisão religiosa, econômica, estética, política, em corporações, seitas, ofícios, escolas ou partidos” (TARDE, 1992, p. 45).

Uma das figuras centrais na manutenção e constituição de muitos públicos é a que fiz questão de iniciar este projeto – a figura do *crítico*. E não por menos, André Bazin é um dos fundadores da revista *Cahiers du Cinéma*, que foi durante anos o local onde se forjou e se fomentou as principais ideias da *Nouvelle Vague* francesa. Este conceituado crítico tornou-se fundamental para a formação e disseminação do que se denominou de público de *cinema de autor*.

É objetivo deste artigo compreender a dinâmica da relação dos atores sociais com o a arte cinematográfica na composição de seus públicos. Entendendo o gosto cinematográfico como um marcador de diferenças e identidades sociais, pretendo mostrar algumas experiências deste diálogo entre os homens e o cinema problematizando as recorrências e contradições do seu consumo. Serão utilizadas *opiniões* registradas após voluntários assistirem a determinados filmes eleitos para esta pesquisa.

O cinema e os seus públicos

“Uma teoria é como uma caixa de ferramentas. Nada tem a ver com o significante... É preciso que sirva, é preciso que funcione. E não para si mesma.” (DELEUZE apud FOUCAULT, 1979, p. 71), é precisamente este o momento em que me peguei desnorteado ao revirar minha caixa de ferramentas e não encontrar funcionalidade nas teorias sociológicas que tinha à mão. Se recorrermos ao dicionário e encontrarmos “qualquer instrumento que se usa para a realização de um trabalho” para o significado de ferramenta, devemos também concluir que uma teoria sociológica não deve se limitar a ter apenas um valor em si, é necessário que se justifique através de sua aplicabilidade.

O que provavelmente ocasionou esta minha perplexidade em não encontrar conexão entre as teorias que habitualmente são utilizadas nesta temática a que me disponho pesquisar com os resultados obtidos em meu trabalho de campo, talvez seja a minha postura errônea frente ao que venha a ser conceituada *caixa de ferramentas*. Esta não deve ser um dispositivo completo, bem acabado; o cientista social não deve jogar três ou mais livros em sua caixa de ferramentas e eleger

uma grande teoria para sair aplicando a torto e a direito na realidade social. As ferramentas que serão utilizadas na pesquisa são determinadas pelo campo de pesquisa, e nunca o seu contrário; e mais, elas devem ser forçadas, e constantemente reformuladas, a partir da demanda exigida pelo trabalho de campo. Howard Becker nos chama a atenção para esta postura problemática na pesquisa social:

projetos de pesquisa que são pensados como sendo auto-suficientes e autojustificados, os quais fornecem todas as evidências necessárias para aceitar ou rejeitar as conclusões que apresenta, e cujas descobertas devem ser usadas como mais um tijolo na muralha em construção da ciência (BECKER, 1999, p. 113-114).

E, definitivamente, não quero tijolo algum pesando em minha caixa de ferramentas. Nunca foi minha intenção colaborar na construção de muralhas; muito pelo contrário – é necessário derrubarmos as “torres de marfim” da Sociologia. A partir de então, fiz um primeiro exame minucioso nas respostas iniciais que os participantes da pesquisa me concederam, e uma palavra me chamara muito a atenção: *públicos*. Não que esta palavra tenha sido a mais acionada pelos participantes; mas, muito mais, a sua ideia.

Vejamos alguns exemplos:

“Eu não me interesso por esse tipo de filme (Festa de Família), não consegui vê-lo por meia hora. Eu tenho certeza de que as pessoas que dizem gostar, estão mentindo. Esse tipo de gente metida a intelectual, que gosta de filme que ninguém gosta.” Lucas, 37 anos, vendedor.

“Eu não sei se vou conseguir ser claro sem ser escroto. Mas como não vai aparecer meu nome em nada, vou falar com muita sinceridade para você. O filme (As Horas) é ruim? Não, tecnicamente falando. Eu não gosto de filme mal feito, e isso ele não é. Mas não é um filme feito pra mim. Eu acho que é um filme de mulher. Só tem mulher no filme e só falam coisas chatas de mulher.” Marcos, 28 anos, técnico em edificações.

É interessante observarmos a construção do gosto cinematográfico nestes exemplos a partir de uma *distinção* do que seria o gosto cinematográfico de outros tipos de pessoas; e, nos dois casos, há uma característica sendo mobilizada para circunscrever o que seriam essas pessoas que gostam ou não do filme em questão: *“gente metida a intelectual”* e *“mulher”*. Não temos aqui a ideia do *outro* de uma forma genérica: esse *outro* faz parte de um grupo específico, com aspectos semelhantes; o que me fizera correlacionar a imagem desses grupos como sendo a de diferentes tipos de *públicos*.

Em outros casos, não só temos nitidamente o uso do termo *público*, como também podemos observar o sentimento de pertencimento que o ator social experimenta com determinado tipo de público. Vejamos em mais este exemplo:

“Este não é um filme (Lemon Tree) para qualquer um. Se você estava esperando algum filme americano, aqui não é o lugar. Os filmes que gosto são muito peculiares. O meu público é do Estação Botafogo, não vejo filme em shopping!” Carla, 58 anos, massoterapeuta.

O meu próximo passo fora buscar um amparo teórico nas Ciências Sociais para uma possível investigação do termo *público*. E teria algum ponto de partida mais eficaz que vasculharmos os clássicos? Não apenas no que muitos cursos de graduação em Ciências Sociais, hoje, consideram como sendo *clássicos* – Marx, Weber e Durkheim; pois fora em Gabriel Tarde, importante sociólogo francês do final do século XIX, que encontrara menção ao termo *público* de forma muito aproximada com o que estava sendo mencionado por meus interlocutores. Nas últimas décadas, temos observado um movimento de reaproximação com importantes intelectuais do período de institucionalização da ciência sociológica que, por motivos diversos, permaneceram solapados no campo científico. E este movimento de resgate da teoria sociológica do Gabriel Tarde vem sendo muito evidenciado a partir de pensadores como Gilles Deleuze, Isaac Joseph, Bruno Latour e Maurizio Lazzarato.

Antes de chegarmos ao terceiro momento da construção de minhas ferramentas, gostaria de salientar um dos aspectos de minha caixa – ela é *rizomática*. Sim, exatamente como na botânica: “caule subterrâneo no todo ou em parte e de crescimento horizontal”. Mas o que um caule de planta poderia colaborar em minha compreensão do conhecimento sociológico? Este aspecto fora utilizado por Gilles Deleuze e Félix Guattari como modelo epistemológico e descritivo – um de seus “mil platôs”. Assim, define Deleuze:

O que Guattari e eu chamamos rizoma é precisamente um caso de sistema aberto. Volto à questão: o que é filosofia? Porque a resposta a essa questão deveria ser muito simples. Todo mundo sabe que a filosofia se ocupa de conceitos. Um sistema é um conjunto de conceitos. Um sistema aberto é quando os conceitos são relacionados a circunstâncias e não mais a essências. Mas por um lado os conceitos não são dados prontos, eles não preexistem: é preciso inventar, criar os conceitos, e há aí tanta invenção e criação quanto na arte ou na ciência (DELEUZE; GUATTARI, 2000, p. 45).

Com isso, quero dizer que não aprisionarei Gabriel Tarde em minha caixa de ferramentas sem levar em consideração todas as eventualidades que os cento e quinze anos de diferença desde que o mesmo se utilizara do termo *público* até os dias de hoje venham a intervir em minha investigação sociológica. Um sistema fechado, como o cartesianismo, aprisiona o rizoma; cortam

as multiplicidades, reduzem o seu objeto. Não podemos mais apostar em compartimentos, o rizoma se espalha; o rizoma não se fecha sobre si, é aberto para experimentações.

E eis o meu terceiro e derradeiro momento: deixar o pensamento social do Gabriel Tarde se alastrar rizomaticamente por tantas possibilidades que o conhecimento humano nos possa permitir; irradiar suas principais ideias pelo vasto campo das ciências humanas em busca de novas conexões, de outros caminhos, de pontos de fuga. Como um mapa que se espalha em todas as direções, se abre e se fecha, pulsa, constrói e desconstrói.

“Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas” (DELEUZE, 2000, p. 04). Rizoma não possui narrativa clássica; rizoma é *Acossado* de Jean-Luc Godard! Rizoma não possui início; e Gabriel Tarde já não o mais é: encontra-se todo segmentado, interligado! Não possui mais a substancialidade do verbo *ser*; apenas encontra o seu sentido na conjugação *e*. E tantos mundos possíveis são esses que estão sendo capturados por minha caixa de ferramentas que esta se torna um cinematógrafo projetando compulsivamente suas imagens: que vai desde Heráclito e seu famoso “ninguém pode entrar duas vezes no mesmo rio” até Giordano Bruno observando o incessante movimento das mônadas no mundo enquanto aguardava seus algozes incendiarem o seu corpo.

E para entendermos como se estabelece a *diferença* na sociologia tardeana será necessário um primeiro entendimento do que venham a ser as *mônadas*. Um conceito sempre tem uma história, embora a história se desdobre em ziguezague, embora cruze talvez outros problemas. Utilizarei do conceito de mônada em Gabriel Tarde através de sua *neomonadologia*; que por sua vez, utilizou-se do termo mônada de Gottfried Wilhelm Leibniz e sua *monadologia*; que por sua vez, utilizou-se do termo mônada de Giordano Bruno; e assim, sucessivamente, passaremos pelo atomismo de Epicuro, e alcançaremos o nascimento da *diferença* a partir da filosofia do devir em Heráclito. Num conceito, há, no mais das vezes, pedaços ou componentes vindos de outros conceitos. Não pode ser diferente, já que cada conceito opera um novo corte, assume novos contornos, deve ser reativado ou recortado (DELEUZE, 1992).

Notemos que em todas as ramificações que o termo mônada irradiou pelo conhecimento humano, esta estivera, de certa forma, delimitada no âmbito da Filosofia. Mas há um claro ponto de fuga; uma ampla bifurcação que congrega segmentos da Filosofia, da Psicologia, da Sociologia e de outros saberes ainda não revelados: o pensamento de Gabriel Tarde. Mas no que exatamente as mônadas colaboram na construção de sua teoria?

A Sociologia de Gabriel Tarde tem em sua principal temática a compreensão da relação entre os indivíduos e a sociedade através das relações intersíquicas; o mundo social é apreendido pela e através da troca intersubjetiva dos indivíduos. Tarde recupera o conceito leibniziano de mônada para esclarecer como se constituiria o mundo. Leibniz criou o termo mônada para designar as forças constitutivas das coisas, um ente bem definido e estruturado, sendo “apenas uma substância simples que entra nos compostos. Simples, quer dizer: sem partes.” (LEIBNIZ, 1974, p. 63)

O modo de existência das mônadas é a diferença: existir, para uma mônada, é ser diferente de outra mônada. As mônadas constituem singularidades irreduzíveis, de nomes próprios. Deleuze chama a atenção que foi Leibniz o primeiro filósofo a dissociar o indivíduo de um conceito geral que não levava em conta as singularidades de cada ser.

Mas se se pergunta porque o nome mônada ficou ligado a Leibniz, a resposta está em que, de dois modos, Leibniz fixou-lhe o conceito. De um lado, a matemática da inflexão permitia-lhe estabelecer a série do múltiplo como série convergente infinita. Por outro lado, a metafísica da inclusão permitia-lhe estabelecer a unidade envolvente como unidade individual irreduzível. Com efeito, uma vez que as séries permaneciam finitas ou indefinidas, os indivíduos corriam o risco de ser relativos, chamados a se fundirem em um espírito universal ou alma capaz de complicar todas as séries. Mas, se o mundo é uma série infinita, ele constitui a esse título a compreensão lógica de uma noção ou de um conceito que só pode ser individual, estando, pois, envolvido por uma infinidade de almas individuadas, cada uma das quais guarda seu ponto de vista irreduzível (DELEUZE, 1992, p. 43).

O universo não é apenas um resultado de relações de movimentos mecânicos, mas de um vitalismo imanente da natureza. É sobre tal base de materialismo espiritualizado que se deve compreender que “toda coisa é uma sociedade”, ou seja, todo indivíduo constitui a composição de uma infinidade de outros indivíduos que se juntam, sob formas políticas sempre singulares, fundadas nos desejos e crenças. Em termos sociológicos, o social está virtualmente incluído no indivíduo; a mônada é, portanto, ela mesma, uma sociedade.

Leibniz (1974) irá ancorar esta ideia na existência de uma entidade superiora que perpassaria por todas as mônadas – a figura de um deus. E seria este deus, a causa da harmonia na composição das mônadas. Este atribuiria à cada mônada certas características, que de certa forma, ocasionariam em todas as possibilidades de existência de determinada mônada. Gabriel Tarde irá rejeitar esta ideia de um deus como causa última dos movimentos das mônadas; não há harmonia preestabelecida e

as leis universais ou a fórmula única que conteria todas essas leis, espécie de mandamento místico ao qual todos os seres obedeceriam e que não emanaria de

nenhum ser, espécie de verbo inefável e ininteligível que, sem nunca ter sido pronunciado por ninguém, entretanto seria escutado em toda parte e sempre (TARDE, 2007, p. 79).

As mônadas tardeanas possuem portas e janelas, é possível modificarem umas às outras; não obedecem à lógica leibniziana de partir do simples para o composto, elas podem afetar umas às outras. Essas mônadas compõem uma sociedade onde cada uma desenvolve sua identidade – através de um tipo de irradiação elas contribuem para a propagação de mais individualidades. A sua possibilidade de existência fica restrita à sua capacidade de diferenciação: *existir é diferir*.

Segundo Tarde (1890), este movimento das mônadas só é possível através da *imitação*. A imitação estaria alocada em três grandes leis defendidas por Gabriel Tarde que regem o universo e afetam diretamente todos os fenômenos observados, sejam eles biológicos, sociais ou físicos: a repetição, a oposição e a adaptação. Todo fenômeno é um fenômeno de propagação, de contraposição ou de associação. No mundo social essas leis tem sua equivalência na imitação, hesitação e invenção.

A repetição significa, antes de mais nada, produção conservadora, causação simples e elementar sem nenhuma criação (TARDE, 1898). Nesse sentido, toda repetição procede por uniformização e, como tal, tende para algum equilíbrio. Porém se a repetição é produção conservadora, o que ela repete é alguma coisa que não ela própria. Toda repetição procede de uma inovação qualquer ou, o que dá no mesmo, é uma inovação que propaga (TARDE, 1890). Assim, as repetições não são apenas produções conservadoras, mas também multiplicações, transmissões que se espalham como uma onda luminosa, uma família de formigas ou uma nova moda social (VARGAS, 1995).

Como postula Tarde, toda repetição é animada por uma espécie de ambição imanente e imensa do infinito, fazendo com que ela propague, em progressão geométrica, toda inovação sobre a qual ela incide. Em outros termos, toda repetição, sob qualquer de suas formas, almeja fazer passar o que foi produzido como inovação, em ponto de extrema singularidade, para alguma coisa de universal ou infinito: como uma nova mania de consumo, uma praga animal ou vegetal ou uma pedra atirada num lago, onde as ondas produzidas pelo ponto de singularidade marcado pelo cruzamento ou impacto de duas massas diferentes se propagam e se amplificam continuamente. Toda inovação ambiciona o infinito por meio da repetição, pois toda repetição tende para um máximo de propagação (VARGAS, 1995).

O que é a imitação, essa modalidade de repetição especificamente social? Para Tarde, a imitação é uma ação à distância de um cérebro sobre outro. Ela pode ser consciente ou

inconsciente, voluntária ou involuntária, vaga ou precisa, unilateral ou recíproca, mas não pode deixar de ser produzida à distância, pois assim perderia sua especificidade.

Se todo comportamento social está constantemente sofrendo a influência das leis da imitação; ora difundido, ora negado – o mesmo se aplica à opinião. Quanto mais compartilhada, quanto mais difundida, a opinião se consolida com uma *opinião pública*. Concomitante a este processo, observa-se um fenômeno interpósíquico entre os atores sociais que estão a propagar tal opinião; há uma conexão sendo estabelecida entre esses homens que começa a inspirar um modelo de conduta a ser seguido pelos mesmos.

Assim, a imitação acarreta a propagação dos comportamentos sociais e sua adoção pelo grande número dos membros da comunidade. A similitude das opiniões ou das necessidades conduz naturalmente à ideia de uma quantidade social, que um conjunto composto de uma pluralidade de elementos total ou grandemente heterogêneos tornaria impossível ou pouco pertinente. A opinião deixa de ser uma realidade individual para se tornar um fato, antes de mais nada, coletivo (TARDE, 1992).

Não é tarefa difícil observamos o poder da *opinião pública* a nossa volta, principalmente neste momento histórico que estamos inseridos – a era dos *públicos*. É notável quando vemos alguém se recusar a ler determinada revista que atenda a um discurso político divergente ao que ele acredita; não menos espantoso quando percebemos elementos tendenciosos na trama de telenovelas que queiram agredir religiões outras, como as de matriz africana.

Vejamos este exemplo:

“Vou te ser bem sincera, eu não consigo entender o motivo do povo falar bem desse filme (2001: Uma Odisseia no Espaço). Pelo amor de deus, é uma chatura. E se eu falo que eu não gosto, a errada sou eu, que não entendo de cinema. Pra mim, tá todo mundo mentindo. E tem muito disso, né? Se o bonequinho do jornal² tá de pé, todo mundo fala que é bom. Se bobear nem viu o filme”. Maria, 32 anos, dona de casa.

Esta referência que a participante faz ao *bonequinho do jornal* é muito pertinente com essa abordagem tardeana de formação de um *público*, pois é justamente a figura do *crítico* que irá mediar este processo. E este papel desempenhado pelo crítico – emitir uma *opinião pública* – só pode ser consolidado com o advento da imprensa. Pois nasce com a imprensa a primeira forma

² A crítica emitida pelo jornal O Globo categoriza os filmes, hierarquicamente, a partir destas cinco figuras: a) o bonequinho aplaudindo de pé; b) o bonequinho aplaudindo sentado; c) o bonequinho assistindo ao filme; d) o bonequinho dormindo; e) o bonequinho abandonando a sessão.

que temos de irradiação de uma mesma ideia num sentido muito amplificado. Vejamos esta relação entre o crítico e seu público:

O público, portanto, reage às vezes sobre o jornalista, mas este age continuamente sobre seu público. Após alguns tentes, o leitor escolheu seu jornal, o jornal selecionou seus leitores, houve uma seleção mútua, portanto uma adaptação mútua. Um submeteu-se a um jornal de sua conveniência, que adula seus preconceitos ou suas paixões, o outro a um leitor de seu agrado, dócil e crédulo, capaz de ser dirigido facilmente mediante algumas concessões a suas ideias análogas às precauções oratórias dos antigos oradores. É de se temer o homem de um único livro, disseram; mas o que ele é comparado ao homem de um único jornal? E esse homem, no fundo, é cada um de nós, ou pouco quase. Eis o perigo dos novos tempos. Longe de impedir, portanto, que a ação do publicista seja finalmente decisiva sobre seu público, a dupla seleção, a dupla adaptação que faz do público um grupo homogêneo, bem conhecido do escritor e facilmente manejável permite-lhe agir com mais força e segurança (TARDE, 1992, p. 42).

No filme *Birdman*, dirigido por Alejandro G. Iñárritu, temos uma cena muito explicativa a esta relação do crítico com o público. O protagonista do filme é Riggan Thomson, um ator que tivera muito prestígio no passado ao interpretar um super-herói no cinema e, que após um grande período de ostracismo, tenta recuperar sua carreira com a montagem de uma peça na Broadway. A cena que irei transcrever, mostra o encontro de Riggan com a crítica teatral Tabitha Dickenson num bar. Vamos à cena:

Tabitha: *Vou destruir a sua peça.*

Riggan: *Mas você nem assistiu. Eu fiz algo para ofendê-la?*

Tabitha: *De fato, você fez. Você tomou um teatro que deveria ser usado com algo de valor.*

Riggan: *Você nem sabe se é ruim.*

Tabitha: *É verdade. Eu nem ouvi uma palavra ou sequer vi a pré-estreia. Mas após a estreia de amanhã, escreverei a pior crítica que já leram. Eu vou acabar com a sua peça. Gostaria de saber o porquê? Porque odeio você. E tudo o que você representa. Intitulados, egoístas e crianças mimadas. Totalmente destreinados, desconhecedores e despreparados para produzir arte de verdade; entregando prêmios um ao outro por cartum e pornografia. E gastando seus ganhos nos fins de semana. Bem, este é o teatro. Você não pode vir e fingir escrever, dirigir e atuar na sua peça de propaganda sem passar por mim primeiro. Então, boa sorte.*

Riggan: *O que tem que acontecer na vida de uma pessoa para acabar se tornando um crítico? O que está escrevendo, outra crítica? Ela é boa? É? É ruim? Você assistiu? Deixe-me ler isso (Riggan apanha o bloco de anotações da mão de Tabitha)*

Tabitha: *Vou chamar a polícia!*

Riggan: *Não vai, não. Vamos ler isso: “inexperiente”. Isso é uma etiqueta! “Desbotado”, etiqueta! “Marginal”. Marginal, está brincando? Parece que precisa de penicilina para limpar isso. Isso não passa de etiquetas. Você só sabe etiquetar tudo. Você é uma filha da mãe preguiçosa. Você é preguiçosa. Você sabe o que é isso? (Riggan pega uma flor e direciona para Tabitha) Você nem sabe o que é isso, não sabe. Sabe por quê? Você não pode ver isso se não rotulá-lo. Você confunde esses sons na sua cabeça com verdadeiro conhecimento.*

Tabitha: *Acabou?*

Riggan: *Não, não acabei. Não há nada aqui sobre técnica, sobre estrutura, nada sobre intensidade. Só opiniões de merda feita por comparações de merda. Você escreve alguns parágrafos... Sabe do quê? Nada disso custou nada a você. Você não está arriscando nada, nada. Eu sou a porra de um ator. Essa peça me custou tudo. Então, é o seguinte: pegue essas maliciosas e covardes críticas de merda e enfie no seu enrugado rabo apertado.*

Tabitha: *Você não é um ator, é uma celebridade. Sejamos claro nisso. (Tabitha pega de volta seu bloco de anotações) Acabarei com sua peça.*

São muitos elementos presente neste diálogo que foram encontrados por mim nas *opiniões* que recebi de meus interlocutores a respeito dos filmes vistos para a pesquisa. Iremos observar mais à frente essas duas questões: a figura da crítica cinematográfica especializada é fundamental para manutenção de determinados tipos de públicos e em outros não; há uma disputa constante entre os públicos a respeito do que se entende por arte. Mas agora gostaria de se salientar esse desprezo da crítica teatral Tabitha Dickenson pelo ator Riggan Thomson e tudo o que ele representa.

Gabriel Tarde nos diz que a relação do público com os meios de comunicação é uma relação de clientela (1992). O crítico irá oferecer a seu público o que ele já está acostumado a consumir. Muito provavelmente o público do meio de comunicação utilizado pela crítica Tabitha Dickenson para publicar sua *opinião* é bem diverso do público acostumado a aplaudir o ator Riggan Thomson. Quando ela diz que o odeia e, principalmente, “*tudo o que você representa*”, fica nítido para mim que ela está demarcando em seu discurso a barreira existente entre seus públicos. As adaptações dos quadrinhos para o cinema de super-heróis não são bem assimiladas por todos os públicos. Veja:

“Jura que você me passou um filme (The Dark Knight Rise) do Batman para ver? Pra mim você havia dito que passaria uns filmes legais para ver, eu não entendi bem isso. Eu não teria entrado nisso. Mas vou manter minha palavra contigo. Eu não vou ver isso, ok? Fico esperando o próximo e

deixa aí escrito que isso é uma baboseira de criança e não é cinema. Você disse que não precisava ver se eu não quisesse. E essa é minha justificativa. Isso é uma droga, não presta.” Teresa, 58 anos, vendedora.

E é interessante notar que até a imagem dos atores de cinema ficam marcadas em determinados tipos de público. Ainda no exemplo do filme *Birdman*, muito provavelmente o ator Riggan Thomson conseguiu seu estrelato sendo admirado por um tipo de público bem diferente do público que lê as críticas da Tabitha Dickenson. No início do filme, vemos que a fama inicial de Riggan foi graças ao filme *Birdman*, onde ele interpretava um homem-pássaro – uma clara referência aos atuais *blockbusters* de super-heróis. Algo muito próximo de ser observado neste exemplo:

“Achei muito doido essa mulher (Salma Hayek) fazer esse filme (Frida), só vejo filme bobo com ela. Primeira vez que vi algo que presta dela. O filme é arrastado, mas é bonito, tem uma trilha sonora muito boa. Gostei sim. E ela arrebenta. Vou até ver se foi indicada ao Oscar. É muito doido isso, a gente vê um ator e já acha uma parada dele. Esse homem que faz Rambo, você só pensa nele em filme de luta. Mesma coisa com o Leonardo DiCaprio. Todo mundo acha que ele é do Titanic, pronto e acabou. Mas o cara fez uma porrada de filme showzão, mas a imagem ficou do Titanic.” Caio, 48 anos, empresário.

É de suma importância apresentar nesta pesquisa o impacto que o advento da internet também provocou na constituição e manutenção dos públicos cinematográficos. Essa figura do crítico que Gabriel Tarde nos aponta como essencial na formação dos públicos, com o mundo digital, outras formas de manutenção foram sendo criadas. Antes, cinéfilos de cidades menores não encontravam variedade de filmes nas locadoras de suas cidades; hoje, basta um clique para ter acesso a uma infinidade de obras cinematográficas disponíveis na rede. E vai muito de encontro ao que Tarde também nos diz em relação ao caráter quantitativo do poder das opiniões. A maioria dos sites voltados para o público cinéfilo possuem um marcador que cada membro avalia com uma nota cada filme assistido; assim, cada obra possui uma cotação, que lhe qualifica como boa ou ruim. A partir de algumas entrevistas já concedidas para esta pesquisa, mostrou-se muito comum a ocorrência de consultas a esses sites para uma avaliação na obra antes mesmo de ser vista.

“Antes de qualquer coisa eu vejo a nota do filme no Filmow. É um site de filmes, tem todos os filmes, você digita e fica sabendo se presta ou não. Não, não dá pra saber exatamente. É que com o tempo você vai tendo um número mais ou menos certo de que pontuação começam os filmes que você

gosta. Mas também não quer dizer que vou achar tudo ótimo. Mas quase sempre é sim.” Carlos, 24, estudante de psicologia.

Um bom exemplo observado num grupo do facebook chamado *Cinéfilos Malditos* foi uma discussão provocada pela estreia do filme *American Sniper* do Clint Eastwood. Num determinado momento das postagens, as pessoas que qualificavam o filme como bom, eram chamadas de “aecistas”³ de forma pejorativa, enquanto os que não gostaram da proposta do diretor eram chamados de “esquerdopatas”⁴. Toda essa discussão girava em torno do fato da imprensa internacional estar criticando um posicionamento republicano na obra do Clint Eastwood. E de outro lado, temos o diretor desmentindo esse posicionamento e afirmando ter feito uma feroz crítica ao envio de tropas americanas ao oriente médio. Mas essa dubiedade na interpretação da obra resultou em toda esta contenda de opiniões; só me faz visualizar ainda mais essa *porosidade* entre os muitos públicos morais que constituem o mundo social.

Segundo Bruno Latour (2012), toda formação de grupo será acompanhada da busca de um amplo leque de características mobilizadas para consolidar as fronteiras desse grupo contra as pressões adversas dos grupos antagônicos que ameaçam dissolvê-lo. É por isso que uma série de ações, aptidões e gostos dos membros de um grupo começam a se consolidar e estabelecer uma imagem do que seria o membro ideal de cada grupo.

Esta disputa baseada em concepções políticas distintas é um excelente exemplo para também percebermos o quanto se perde numa pesquisa quando o sociólogo parte de categorias pré-definidas. Tanto na direita quanto na esquerda brasileira encontraremos pessoas de todas as classes econômicas e níveis de escolaridade; ou seja, essa questão jamais estaria em evidência a não ser que a questão política estivesse dentre as possíveis variáveis de análise. Isso dependeria da forma como as ferramentas do pesquisador produzem o *social*.

Os atores sociais estão sempre em ação, justificando a existência do grupo, invocando regras e precedentes – e, como bem vimos, opondo uma definição aos demais. Os grupos não são coisas silenciosas, mas o produto provisório de um rumor constante feito por milhões de vozes contraditórias sobre o que vem a ser um grupo e quem pertence a ele (LATOUR, 2012, p. 55).

Vejamos estes exemplos:

³ Termo cunhado para fazer alusão ao político Aécio Neves.

⁴ Termo cunhado para fazer alusão ao posicionamento de esquerda na política brasileira.

“Eu escolhi este filme (Django) porque ele representa muito a luta que eu e meus irmãos travamos diariamente para sobreviver neste país. Eu sei que este filme não é daqui, nem dessa época. Pra você ver o quanto nossa luta é antiga.” Fernanda, 19 anos, graduanda em Ciências Sociais.

“Rapaz, eu vou te dizer a verdade, não vi esse daí não (Procurando Nemo). Quando fiz o trato contigo, eu disse que veria filmes e você prometeu que não seria filme enjoado. E ainda disse que eu não era obrigado. Desenho eu não tenho paciência não, isso é pra criança.” André, 39 anos, chaveiro.

Em ambos os trechos destacados, nota-se os vestígios deixados pelos interlocutores em suas *opiniões* a respeito das obras cinematográficas em questão. No primeiro caso, a estudante apresenta um pertencimento a um grupo baseado em uma característica cultural. A palavra *irmãos* a que ela se refere não é uma categoria consanguínea; e, sim, está se referindo à população negra brasileira. No segundo exemplo, meu interlocutor está apresentando evidências a respeito de seu gosto cinematográfico e se distanciando dos filmes escolhidos por um determinado tipo de *público*, o infantil.

A era dos públicos possibilita uma nova forma de se pensar a ação e no “estar junto”. Os atores sociais e os públicos não estabelecem entre si uma relação de pertencimento identitário: se um indivíduo não pode pertencer a mais de uma classe ou a mais de uma aglomeração por vez, pode pertencer, em contrapartida, simultaneamente a diferentes públicos – há a possibilidade de multipertencimento. E não estamos aqui demarcando o multipertencimento do ator social a vários públicos de uma mesma temática; os públicos se interpenetram, seus limites não são bem definidos – somente a ação dos indivíduos que poderá lhes delimitar.

Esse indivíduo de Gabriel Tarde tem que se decidir entre diferentes mundos possíveis; é um homem múltiplo, que existe no interior da dinâmica constitutiva e evolutiva dos públicos. Os públicos são a expressão de novas subjetividades e de formas de socialização, que foram ignoradas pelas sociedades disciplinares. Com efeito, “a formação de um público supõe uma evolução mental e social bem mais avançada que a formação de uma massa, ou de uma classe” (TARDE, 1992, P. 38).

Referências Bibliográficas

BAZIN, André. *O que é o cinema?*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

BECKER, Howard. *Métodos de pesquisa em ciências sociais*. São Paulo: Hucitec, 1999.

DELEUZE, G. e GUATTARI, F. 1997. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 5. Rio de Janeiro: Ed. 34.

DELEUZE, G. e GUATTARI, F. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Ed. 34, 2010

DELEUZE, G. *Pourparlers*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1992.

DELEUZE, Gilles. *Empirismo e subjetividade*. São Paulo, 34, 2001.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal. 1989.

HUME, David. *Investigações sobre o entendimento humano e sobre os princípios da moral*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

LATOUR, Bruno. *Reagregando o social: uma introdução à teoria ator-rede*. EdUfba, 2012.

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. *A Monadologia*. São Paulo: Abril Cultural, 1974. TARDE, Gabriel. *A opinião e as massas*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

TARDE, Gabriel. *La Croyance et le Désir*. In: *Essais et Mélanges Sociologiques*, 1980.

TARDE, Gabriel. *Les Lois de l'Imitation*. Paris, Félix Alcan, 1890.

TARDE, Gabriel. *Les Lois Sociales – Esquisse d'une Sociologie*. Paris: Félix Alcan, 1898.

TARDE, Gabriel. *Les Transformations du Pouvoir*. Paris, Félix Alcan, 1898.

TARDE, Gabriel. *Monadologia e sociologia – e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

VARGAS, Eduardo Viana. *A microsociologia de Gabriel Tarde*. 27, 1995.

FILMOGRAFIA

2001: Uma Odisseia no Espaço. EUA, 1968, 148 min. Dirigido por Stanley Kubrick

American Sniper. EUA, 2014, 133 min. Dirigido por Clint Eastwood.

As Horas. EUA, 2002, 114 min. Dirigido por Stephen Daldry.

Birdman. EUA, 2014, 119 min. Dirigido por Alejandro G. Iñárritu.

Brokeback Mountain. EUA, 2005, 134 min. Dirigido por Ang Lee.

Django Livre. EUA, 2012, 165 min. Dirigido por Quentin Tarantino.

Festa de Família. Dinamarca, 1998, 105 min. Dirigido por Thomas Vinterberg.

Frida. EUA, 2002, 123 min. Dirigido por Julie Taymor.

Le Mystère Picasso. França, 1956, 78 min. Dirigido por Henri-Georges Clouzot.

Lemon Tree. Israel, 2008, 106 min. Dirigido por Eran Riklis.

Mississippi Burning. EUA, 1988, 128 min. Dirigido por Alan Park.

Procurando Nemo. EUA, 2003, 100 min. Dirigido por Lee Unkrich.

The Dark Knight Rises. EUA, 2012, 165 min. Dirigido por Christopher Nolan.

Recebido em: 01 de junho de 2016.

Aceito em: 30 de agosto de 2016.